

# Zo goed als echt?

*Erfgoedwaarden en kopieën van kunst*

---

Juliet Faassen, 3013537  
MA Scriptie Cultureel Erfgoed  
Begeleider: Hendrik Henrichs  
Universiteit Utrecht  
augustus 201

# Inhoud

---

<b>Inleiding</b> .....	3
<b>1. Op zoek naar het echte</b>	
<i>Denken over authenticiteit</i> .....	8
1.1 Semioforen, aura's en de historische sensatie.....	10
1.2 Authenticiteitscriteria.....	13
1.3 Authentiek is niet authentiek.....	15
1.4 Conclusie.....	17
<b>2. Vervalsingen, replica's, reproducties</b>	
<i>De kopie als tegenhanger van het authentieke object</i> .....	19
2.1 Tijdgebonden.....	20
2.2 Autografie en 'fossil thought': <i>The Unfakable</i> .....	22
2.3 Gradaties van authenticiteit .....	24
2.4 Conclusie.....	28
<b>3. De kopie in museale context</b>	
<i>De voors en tegens van de replica in het kunstmuseum</i> .....	30
3.1 Esthetische overwegingen.....	32
3.2 Cultuurhistorische overwegingen.....	34
3.3 Economische overwegingen .....	37
3.4 Conclusie.....	40
<b>4. De kopie aan het werk</b>	
<i>Drie kunstcentra en een reizende tentoonstelling</i> .....	42
4.1 Jhieronymus Bosch Art Center.....	44
4.2 Vermeer Centrum.....	45
4.3 Van Gogh Huis.....	47
4.4 The Complete Rembrandt.....	49
4.5 Conclusie.....	51
<b>Conclusie</b> .....	53
<b>Bronnen</b> .....	56
<b>Beeldverantwoording</b> .....	60

## Inleiding

---

In het Boekenweekgeschenk van 2010, *Duel* van Joost Zwagerman, wordt een waardevol schilderij van Mark Rothko (*Untitled No. 18*, à €34 miljoen) in het fictionele Hollands Museum vervangen door een kopie van het origineel. De kunstenares Emma Duiker, die mee deed aan de tentoonstelling *Duel. Dutch artists challenged by modern masters* in het museum, vindt namelijk dat de kopie van een kunstwerk net zo goed kunst is. Zij vervreemdt het origineel, dat een illegale reis door Europa begint en overal op de meest onverwachte plaatsen opduikt. Onder het mom van ‘kunst hoort niet in een museum’ wil de kunstenares de kunst aan het volk teruggeven.<sup>1</sup>

Met *Duel* sluit Zwagerman aan bij de oneindige discussie in de kunstwereld over het doodse karakter van de musea; kunstwerken zouden er een vereenzaamd, verheven bestaan leiden. Door de grote waarde die we aan het verleden hechten en de alomtegenwoordige hang naar authenticiteit verheiligen we onbetaalbare kunstwerken in onze musea, ook wel gezien als elitaire, gewijde tempels. De omgang met deze geschiedenisobjecten – want dat is een kunstwerk in feite ook – heeft alles te maken met onze omgang met het verleden, dat altijd bij ons is.

### Historische cultuur

Historicus Erik Hobsbawm beschreef het belang van het verleden voor de mens. Wie wij zijn hangt af van ons verleden. Herinneringen, ervaringen en verhalen van vroeger verbinden ons met de maatschappij waarin we leven, of geven ons juist een reden om er een afkeer van te hebben. Het verleden vormt een permanente dimensie in ons bewustzijn.<sup>2</sup> De omgang met dit verleden is afhankelijk van de tijdgeest. Een objectief standpunt ten opzichte van het verleden is een illusie; onze blik op het verleden wordt altijd min of meer bepaald door onze moderne opvattingen.<sup>3</sup> In het midden van de 20<sup>e</sup> eeuw, na de Tweede Wereldoorlog, leefde een generatie die niets van doen wilde hebben met de verschrikkingen van het verleden. De blik werd nog sterker dan voorheen op de toekomst gericht. Alles moest anders, de maatschappij stond in het teken van de Wederopbouw. De *roaring sixties* werden gedomineerd door de macht der verbeelding en de verbeelding aan de macht.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Joost Zwagerman, *Duel* (Amsterdam 2010).

<sup>2</sup> Eric Hobsbawm, 'The Social Function of the Past: Some Questions', *Past & Present* 55 (1972) 3-17, 3.

<sup>3</sup> Wim Denslagen, 'Het harmonische stadsbeeld. Lessen van vroeger', in: Rob van der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 162-175, 162.

<sup>4</sup> Pim den Boer, 'Geschiedenis, herinneringen en 'Lieux de mémoire'', in: Rob van der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 40-58, 40.

De laatste decennia kijken we echter meer terug dan vooruit. We leven in een tijd die gekenmerkt wordt door een afnemend vertrouwen in het heden; de mensheid wordt bedreigd door allerlei hedendaagse gevaren. Milieuvervuiling, economische crisis, terrorisme, overbevolking... De lijst van problemen lijkt eindeloos en we lijken te willen vluchten naar vroeger, 'toen alles nog beter was'. Mensen kunnen, volgens de Duitse filosoof Hermann Lübbe slechts een beperkt veranderingstempo aan. En het veranderingstempo ligt in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw enorm hoog. Bijvoorbeeld in de gebruiksduur van gebruiksvoorwerpen: voordat het ene nieuwe product goed en wel op de markt is gebracht, is zijn opvolger alweer ontwikkeld. Om identiteitsverlies te voorkomen – te midden van alle veranderingen in hun leefomgeving – zoeken mensen houvast in de geschiedenis.<sup>5</sup>

De grote hang naar het verleden die ons tijdperk karakteriseert uit zich bijvoorbeeld in de musealisering van onze cultuur sinds 1945: er komen steeds meer 'lieux de mémoire'; plekken waar je in contact kunt komen met het verleden. Maar de hedendaagse historische cultuur uit zich ook in het steeds sneller 'in de mode terugkeren' van een stijl of periode (*revivalisme*). Tegelijkertijd is onze hang naar authenticiteit gegroeid. We zijn op zoek naar het 'echte' verleden. Als we op vakantie gaan bezoeken we altijd wel monumentale resten van een lang verloren beschaving om het verleden te ervaren. Historicus David Lowenthal noemt dit de authenticiteitscultus, die het moderne leven doortrekt. De wereld lijkt geobsedeerd door het authentieke verleden. Sinds 1970 is het aantal publicaties over het onderwerp vervijfvoudigd en de Britse erfgoedindustrie verkoopt zelfs authentieke geuren, met titels als 'oude schuur', 'wasdag' en 'zeebries'.<sup>6</sup> Pine en Gilmore geven de hedendaagse beleveniseconomie 'de schuld': in een wereld waarin geënceneerde belevenissen centraal staan gaan mensen verlangen naar minder gekunstelde situaties.<sup>7</sup>

Volgens Lowenthal heeft de obsessie met authenticiteit geleid tot het te veel gebruiken van begrip. Het is bijna zo dat alles wat authentiek wordt genoemd dit juist niet meer lijkt te zijn. Denk bijvoorbeeld aan een door de reisgids aanbevolen trip in Istanbul naar de 'authentieke' bazaar, waar alles en iedereen gericht lijkt te zijn op de toeristen en waar weinig oorspronkelijks te bekennen is. Het begrip is ontaard, overal wordt te pas en te onpas 'authentiek' voor gezet: niemand weet meer wat écht authentiek is en wat niet.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Arnhem 2002), 64-67.

<sup>6</sup> David Lowenthal, 'Authenticity? The dogma of self-delusion', in: Mark Jones (ed.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (London 1992)184-193, 184.

<sup>7</sup> James Gilmore en Joseph Pine, *Authenticiteit. Wat consumenten echt willen* (Den Haag 2008), 13-14.

<sup>8</sup> Lowenthal, 'Authenticity?', 184.

### **History versus Heritage en een hedendaagse paradox**

Het belang dat wij hechten aan authenticiteit is sterk verbonden met de erfgoedtheorie, met name met het *history versus heritage* – debat. Lowenthal constateert in zijn boek *Heritage and the spoils of history* twee manieren van omgang met het verleden en legt hiermee de basis voor de erfgoedtheorie. Volgens deze theorie staan geschiedenis (*history*) en erfgoed (*heritage*) tegenover elkaar. Waar historici de geschiedenis kritisch en vanuit wetenschappelijk oogpunt bestuderen (de geschiedenis-benadering), baseert ‘de gewone mens’ zijn beeld van het verleden niet op teksten, maar op de objecten die hij om zich heen ziet (de erfgoed-benadering). Dit erfgoed moet een bepaalde identiteit bevestigen of versterken, maar een object alleen biedt vaak weinig context en chronologie.<sup>9</sup> Bij een *heritage*-benadering van het verleden staat het behouden en presenteren ervan centraal, in tegenstelling tot de *history*-benadering, waarbij het bestuderen van het verleden centraal staat. In Lowenthal’s beschrijving van erfgoed gaat het vooral over materiële objecten, maar tegenwoordig verstaan we onder erfgoed ook immateriële, symbolische praktijken als tradities en volkscultuur.<sup>10</sup> Ook de beeldende kunsten – die in deze scriptie centraal zullen staan – vallen onder het cultureel erfgoed.

De sterk op persoonlijke herinneringen gebaseerde erfgoedbenadering spreekt vanuit nostalgie en herinnering en is daardoor subjectief. Op zich is daar niets mis mee, maar Lowenthal pleit wel voor een inbedding van erfgoed in een theoretische *history*-context.<sup>11</sup> Het gevaar met objecten is namelijk dat ‘men’ ervan overtuigd is dat materiële zaken, in tegenstelling tot woorden, nooit liegen, en dat het object dus boven de tekst wordt geplaatst. Niets is minder waar: objecten – zo weten we nu – kunnen net zo gemanipuleerd zijn als kronieken. Maar door de vermeende onaantastbaarheid van objecten lijkt het vervalsen ervan een grote misdaad.<sup>12</sup>

Die laatste constatering brengt ons terug bij het onderwerp van deze scriptie: het belang van het begrip authenticiteit bij de presentatie van (kunst)erfgoed. De zoektocht naar authenticiteit leidt in combinatie met de bovengenoemde hedendaagse passie voor het verleden en ‘revivalisme’ (het doen opleven en herleven van het verleden) tot een vreemde paradox. De vraag naar objecten uit het verleden wordt steeds groter, terwijl het aanbod beperkt is. Dit opent een markt voor dingen die tegelijkertijd in het verleden en heden verankerd zijn. Een voorbeeld hiervan is het werk van de kunstenares/ kopiïst Susie Ray. Zij schildert schilderijen van oude meesters en

---

<sup>9</sup> David Lowenthal, *The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1998), XV.

<sup>10</sup> Hendrik Henrichs, werkdefinitie Master Cultureel Erfgoed, college Erfgoed Audiovisueel, 7 september 2009.

<sup>11</sup> Lowenthal, *The heritage crusade*.

<sup>12</sup> David Lowenthal, ‘Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire’, *The Getty Newsletter* 14 (1999) 3.

impressionisten na en verkoopt deze onder het mom van 'Why buy a reproduction when you can buy an original?'.<sup>13</sup> En ook op internet zijn veel sites te vinden waar je handgeschilderde replica's kunt bestellen voor thuis aan de muur.<sup>14</sup> In de context van schaarse originelen maakt authenticiteit ook vaak plaats voor de beleving ervan. Er wordt artificiële authenticiteit gecreëerd – *staged authenticity*. De authenticiteit van het verhaal lijkt belangrijker dan de authenticiteit van het object zelf, helemaal in een tijd waarin replica's, diorama's en hand-helds een belangrijke functie hebben binnen het historische museum.<sup>15</sup> Ook op andere manieren wordt er tegemoet gekomen aan de vraag naar (schaarse) oude objecten. Vaak genoeg duiken op veilingen vervalste schilderijen en objecten op, maar ook in musea en kunsthandels verschijnt vaak valse kunst. Wie kent het wereldberoemde verhaal van meestersvervalser Gert Jan Jansen niet? Zijn vervalsingen leken zo echt dat hij de grootste kunstkenner en zelfs de kunstenaars zelf wist te misleiden.

### **Authenticiteit en de kunsten**

Ondanks de ontwikkeling van een markt voor kopieën wordt ook – of juist – in de beeldende kunst grote waarde gehecht aan het origineel. De schone kunsten hebben veel te maken met inauthenticiteit. De roof, handel en vervalsing van kunstobjecten is iets van alle tijden en voert ons terug tot de antieken. Maar tegelijkertijd zijn het kopieën van de kunst van die antieken die de dienst uitmaken in de westerse kunstgeschiedenis. De filologische en esthetische receptie van het klassieke erfgoed begon in de Renaissance, toen kunstenaars zichzelf als herboren Grieken en Romeinen zagen. In de gefragmenteerde overleverde antieke objecten zag men het verleden, dat steeds opnieuw tot leven werd gewekt in 'retro- en reprotrends'. Vervolgens ontstond uit deze classicistische denktrant de universele beeldtaal voor de beeldende kunst.<sup>16</sup> Zijn in dit geval dan niet in feite alle classicistische meesterwerken in onze kunstgeschiedenis kopieën van een origineel? Natuurlijk niet. Maar je gaat je wel afvragen of we geen vertekend beeld hebben van wat origineel (authentiek) is en wat niet. Doet een perfecte replica van Susie Ray, Gerrit Jan Jansen of Zwagerman's fictionele Emma Duiker, écht onder voor het origineel?

Estheticus John Bohn vindt van niet. In zijn artikel *Museums and the Culture of Autography* pleit hij voor het inzetten van replica's in het museum. Ze zouden vanuit esthetisch oogpunt niet onderdoen voor het origineel en het zou het aankopen van werken voor musea een stuk goedkoper

---

<sup>13</sup> Mark Jones, 'Do fakes matter?', in: *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (London 1992) 7-11, 7.

<sup>14</sup> Zie bijvoorbeeld: [www.kopievanmeesterwerk.nl](http://www.kopievanmeesterwerk.nl), [www.art-impressions.nl](http://www.art-impressions.nl) en [www.replicapaintings.nl](http://www.replicapaintings.nl)

<sup>15</sup> Rob van der Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', in: Rob van der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 1-28, 4-7.

<sup>16</sup> Ibidem, 1- 2.

maken, wat weer zal leiden tot een grotere toegankelijkheid van kunst en cultuur.<sup>17</sup> Een – mijns inziens – erg interessante gedachte, misschien is authenticiteit wel wat ‘overrated’... Het artikel van John Bohn is de aanleiding geweest voor het onderwerp van deze scriptie, waarin de waarde van het authentieke zal worden afgezet tegen de waarde van het niet authentieke. Daarnaast zal de inzet van niet-authentieke voorwerpen in een kunstmuseale context behandeld worden. De vragen die in deze scriptie centraal zullen staan zijn dan ook: *Wat is de waarde en/of betekenis van het begrip authenticiteit bij de presentatie van erfgoed?*, en *In hoeverre kunnen tentoonstellingen ook slagen door te werken met niet-authentieke objecten?*

Om tot een eenduidige conclusie te komen over de inzet van replica’s in het museum is het allereerst belangrijk duidelijk af te bakenen wat authenticiteit precies inhoudt en wat een kopie is. In de eerste twee hoofdstukken zal hier aandacht aan worden besteed. Daarna zal het inzetten van kopieën in het museum vanuit drie perspectieven worden bekeken: vanuit esthetische overwegingen, vanuit historische overwegingen en vanuit economische overwegingen. Bij dit alles zal de focus op de beeldende kunst – en dan met name op de schilderkunst – liggen, omdat daar iets heel interessants aan de hand is. Steeds vaker worden er tentoonstellingen georganiseerd die uitsluitend gebruik maken van kopieën van meesterwerken. In historische musea is het gebruik van replica’s al meer geaccepteerd, maar in kunsthistorische context is dit een nieuwe ontwikkeling. Als slotstuk van deze scriptie zal dan ook een aantal van deze tentoonstellingen als case studies behandeld worden: de tentoonstelling ‘The Complete Rembrandt’, die in 2006 en 2009 in de Beurs van Berlage te zien was, en de permanente opstellingen in het Jhieronimus Bosch Art Centre in Den Bosch, het Vermeer Centrum in Delft en het Van Gogh Huis in Zundert. Zijn deze tentoonstellingen het bewijs van succesvolle inzet van kopieën in museale context?

---

<sup>17</sup> John Bohn, ‘Museums and the Culture of Autography’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 5 (1999) 1, 55-65.

# Op zoek naar het echte

## *Denken over authenticiteit*

“All arts agree on the need to be authentic, if on nothing else.”

– Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*

Een veelzeggend citaat van een belangrijke 20<sup>e</sup> eeuwse criticus; alles draait om authenticiteit. En het lijkt zo makkelijk: de kathedraal van Chartres is een authentiek voorbeeld van Gotische architectuur, terwijl slot Neuschwanstein in Beieren niets meer is dan Gotische kitsch. De kathedraal is wat het lijkt – een Gotisch gebouw uit de tijd van de Gotiek –, terwijl het slot lijkt wat het niet is – het is een Gotisch gebouw uit de 19<sup>e</sup> eeuw. Oftewel: het authentieke werk is wat het lijkt, een niet-authentiek werk is dat niet.<sup>18</sup> Klinkt simpel genoeg, maar in werkelijkheid is het een stuk ingewikkelder om aan te wijzen wat authentiek is en wat niet. Niemand kan dit probleem beter omschrijven dan ‘Erfgoedpaus’ David Lowenthal:

“The craving for authenticity is widespread, above all in heritage conservation. It denotes the true as opposed to the false, the real rather than the fake, the original, not the copy, the honest against the corrupt, the sacred instead of the profane. These virtues persuade us to treat authenticity as an absolute value, eternal and unshakable. Yet authenticity is, in fact, in continual flux, its defining criteria subject to ceaseless change.”<sup>19</sup>

Met dit citaat geeft hij precies aan waar het wringt: authenticiteit is een wijdverspreid, bijna heilig begrip, behandeld met veel respect en aanzien. De toerist en de museumbezoeker hechten veel waarde aan de vermeende link met het verleden die een ‘echt’ object biedt. Authenticiteit lijkt hierdoor een absoluut begrip. Maar wat wij als authentiek zien is afhankelijk van steeds veranderende criteria en verschilt per cultuur en tijdgeest.

Een voorbeeld. De westerse wereld maakt een groot onderscheid tussen ‘echt’ en ‘onecht’, authentiek en nep. Iets wat voor veel Oosterse culturen niet opgaat. Een kopie van een object, bijvoorbeeld van een van de beroemde krijgers van het terracottaleger van Qin Shihuang Di, is voor een Chinees net zo waardevol als het originele object. Het gaat hem om de verschijningsvorm van een voorwerp, niet om de echtheid ervan. Juist de confrontatie met een cultuur die het onderscheid

---

<sup>18</sup> Bruce Baugh, ‘Authenticity Revisited’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1988) 4, 477-487, 477.

<sup>19</sup> David Lowenthal, ‘Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire’, *The Getty Newsletter* 14 (1999) 3.



tussen echt en onecht niet kent illustreert hoe vaag en onomschreven ons begrip van authenticiteit eigenlijk is. Het is meer gebaseerd op een gevoel dan op feitelijkheid; niemand zou op eigen kracht een verschil tussen het echte beeld en de kopie kunnen onderscheiden en toch maakt het wéten dat iets ‘nep’ is het minder mooi.<sup>20</sup>

Vijfenvestig erfgoedexperts, bijeengekomen in Japan op de *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, hebben geprobeerd richtlijnen op te stellen met betrekking tot het begrip authenticiteit. Zij concluderen dat authenticiteit een belangrijke rol speelt in het vaststellen van de collectieve herinnering in een tijd van globalisering en homogenisering. Daarbij moet volgens de experts wel rekening gehouden worden met het feit dat iedere culturele gemeenschap in deze ‘World Village’ andere waarden heeft die geaccepteerd moeten worden. De waarden die elke gemeenschap aan erfgoed verbindt worden in zekere mate bepaald door de blik van die betreffende gemeenschap op authenticiteit. Wat die waarden en authenticiteit inhouden is voor elke gemeenschap anders en het is daarom onmogelijk dat vast te leggen in gefixeerde criteria. En ze vinden dat men dat ook niet moet willen.<sup>21</sup>

Net als Lowenthal zien deze cultuurhistorici authenticiteit als een niet vaststaand begrip, dat continu aan verandering onderhevig is. De betekenis ervan lijkt per persoon en per context te verschillen. We kunnen – en willen – geen vaste richtlijnen vaststellen over wat authenticiteit inhoudt. Maar authenticiteit bestaat wel degelijk. Volgens F. Ankersmit, hoogleraar intellectuele en theoretische geschiedenis, overstijgt authenticiteit zelfs empirische waarheid, aangezien we allemaal weten dat we ons kunnen vergissen ten aanzien van wat wij voor empirisch houden. Authenticiteit lijkt ons daarentegen zekerheids garanties te geven over ons contact met de wereld, onze *zelf*ervaring loopt op zo een moment parallel met onze ervaring van de wereld.<sup>22</sup> Authenticiteit lijkt dus een begrip waar we niet zo zeer een vinger op kunnen leggen, maar dat meer is dan empirische waarheid en erg belangrijk is voor onze omgang met de wereld en met het verleden. In een wereld die geobsedeerd lijkt te zijn door authenticiteit staat of valt de waardering van een historisch object bij zijn echt- of onechtheid. Maar wanneer is iets authentiek? Welke principes liggen ten grondslag aan het maken van het onderscheid tussen nep en echt? Dit zijn vragen waar verschillende wetenschappers mee bezig zijn (geweest).

---

<sup>20</sup> Annemarie Vels Heijn, ‘Kopieën en de desillusie van het echte’, in: *Museumvisie* 7 (1983) 4, 109-111, 109.

<sup>21</sup> Raymond Lemaire en Herb Stovel (eds.), *The Nara Document on Authenticity* (Nara 1994).

<sup>22</sup> F. Ankersmit, *De historische ervaring* (Groningen 1993), 12.

## Semioforen, aura's en de historische sensatie

Krzysztof Pomian en Walter Benjamin proberen het begrip in te kaderen door naar de intrinsieke waarden van de objecten zelf te kijken. Beide wetenschappers kennen namelijk speciale waarden toe aan originele (kunst)objecten. Deze waarden zouden het object authentiek maken voor het publiek.

Filosoof en historicus Krzysztof Pomian ziet een tweedeling tussen het zichtbare en onzichtbare in een object. Het onzichtbare kan van alles zijn: iets dat 'gewoon' buiten het gezichtsveld is (te ver, te hoog, te laag), maar het kan ook iets uit het verleden zijn, of iets bovennatuurlijks; het religieuze, mystieke, symbolische in een object.<sup>23</sup> De objecten zijn een intermediair tussen de toeschouwer die ze bekijkt – het zichtbare – en het onzichtbare waar ze uit voort komen.<sup>24</sup> Daarbij ziet Pomian ook een tweedeling binnen het zichtbare. Aan de ene kant staan functionele voorwerpen, die nuttig zijn, worden gebruikt en daarom ook slijten. Aan de andere kant staan de voorwerpen die niet (meer) bruikbaar zijn, maar die het onzichtbare vertegenwoordigen. Hij noemt zulke voorwerpen *semioforen*. Aan deze objecten wordt een bepaalde betekenis toegekend, waardoor ze meestal een tentoonstellingswaarde krijgen. Als ze voor bezichtiging worden uitgesteld verliezen ze de functionele waarde en zijn ze ook niet meer aan slijtage onderhevig. Het voorwerp krijgt een bepaalde hogere waarde toegekend.<sup>25</sup> Die nieuwe, niet tastbare waarde is belangrijk voor het wel of niet erkennen van de authenticiteit van het object.

Cultuurfilosoof Walter Benjamin noemt die waarde het 'aura' van een object. Het aura is de overgebleven cultuswaarde van een kunstwerk.<sup>26</sup> De cultuswaarde is de samenhang met de traditie waarin het kunstwerk is ingebed. Kunstwerken hebben hun fundering in een – vaak religieus – ritueel en zullen zich nooit geheel losmaken hieruit. Het aura geeft 'het authentieke kunstwerk' zijn uniciteit.<sup>27</sup> In die zin is authenticiteit voor Benjamin dat wat het kunstwerk verbindt met een uniek moment en unieke plaats van oorsprong. Authenticiteit creëert een spanning tussen de tastbaarheid van het kunstwerk in het heden en de grote afstand tot het moment (en vaak ook plaats) waarop het gemaakt is. Dezelfde spanning tussen tegelijk de nabijheid en de afstand – zichtbaarheid en onzichtbaarheid – van het werk ligt ten grondslag aan het 'aura' van het werk.

Aura en authenticiteit lijken heel dicht bij elkaar te liggen maar betekenen in feite iets anders. Beide hebben die spanning tussen heden en verleden, tastbaarheid en afstand. Het verschil zit hem in wat ermee gebeurt in geval van reproductie. Authenticiteit bestaat niet zonder de notie

---

<sup>23</sup> Krzysztof Pomian, *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen* (Heerlen 1990), 37-38.

<sup>24</sup> Ibidem, 35.

<sup>25</sup> Ibidem, 43.

<sup>26</sup> Hans Ulrich Gumbrecht en Michael Marrinan, *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age* (Stanford 2003), 125-126.

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1985), 16-18.

van reproducties – als er geen vervalsingen zouden zijn, zou er geen twijfel zijn over de authenticiteit van het origineel. Het aura van een werk daarentegen hoeft niet per se te verdwijnen als een werk wordt gereproduceerd.<sup>28</sup> Het aura van een Mariabeeld uit de 13<sup>e</sup> eeuw hoeft niet groter te zijn dan het aura van een kopie van datzelfde Mariabeeld. Beide beelden roepen in principe evenveel vrome gevoelens op bij de gelovigen. Maar het dertiende eeuwse Mariabeeld is wel veel authentiekter dan de moderne kopie.

Vanaf het begin van de twintigste eeuw heeft ‘de authenticiteit’ er nog een probleem bij. Met de opkomst van de technische reproductie van kunstwerken zijn er meerdere originelen van een kunstwerk mogelijk. Gesigeneerde foto’s, etsen of prenten in oplage zijn per stuk net zo authentiek als een origineel olieverfschilderij. Het zijn ‘geauthenticeerde kopieën’. In deze context zou gezegd kunnen worden dat, als er gesproken wordt van authenticiteit bij beeldende kunstwerken, er sprake is van een lichamelijke connectie tussen de maker en de koper van het werk. Het idee dat de kunstenaar het werk heeft aangeraakt – wat dus ook het geval is bij geauthenticeerde kopieën – is genoeg om de link te voelen die authenticiteit met het verleden biedt.<sup>29</sup>

De link tussen het heden en het verleden noemt Johan Huizinga de historische sensatie<sup>30</sup>, het gevoel van een onmiddellijk, haast zintuiglijk contact met de geschiedenis. Een sensatie die, volgens Huizinga, niet onder doet voor het zuiverste kunstgenot. Hij noemt het een ‘wonderlijke functie van onzen geest’ dat mensen vatbaar zijn voor een onmiddellijke historische suggestie.<sup>31</sup> De historische sensatie kan echter alleen onder volstrekte overtuiging van echtheid ontstaan.<sup>32</sup> Authenticiteit kan – volgens Huizinga – de mensen dus een geweldige ervaring geven. Het verleden, dat per definitie onbereikbaar lijkt, wordt opeens tastbaar en zichtbaar. Huizinga pleit er in zijn artikel voor om historische objecten onder te brengen in een historisch museum om ze te ontdoen van de artistieke sensatie, zodat het publiek daadwerkelijk die historische sensatie kan ervaren. Maar volgens historici Jo Tollebeek en Tom Verschaffel gaat veel van wat de historische sensatie tot een historische sensatie maakt verloren bij institutionalisering. Het contact met het verleden en de opwindung die dit veroorzaakt kunnen moeilijk worden gecontroleerd en gereguleerd, want zij hebben alles te maken met de verrassing, de ontdekking. Een stoffige kist die onder een dikke laag stof op zolder wordt

---

<sup>28</sup> Gumbrecht, *Mapping Benjamin*, 128.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 127.

<sup>30</sup> De historische sensatie heeft in eerste instantie betrekking op historische objecten. Toch speelt deze ook – zoals verderop zal blijken – een grote rol in de beleving van authentieke kunstwerken. Vandaar dat ik dit begrip hier uitvoerig behandel.

<sup>31</sup> Johan Huizinga, ‘Het Historisch Museum’, in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948)559-569, 566.

<sup>32</sup> *Ibidem*, 568.

gevonden wekt meer ‘sensationele’ gevoelens op dan diezelfde kist, van informatie voorzien en uitgestald in een glazen museumkast.<sup>33</sup>

Dat een museum in de meeste gevallen faalt de historische sensatie op te roepen komt volgens Tollebeek en Verschaffel omdat het verleden dan geënceneerd wordt: “De historische sensatie heeft niets te maken met een ‘verleden-gevoel’; zij houdt uitsluitend verband met een contact, hoe partieel en onvolkomen ook, met het échte verleden.” En dan gaat het in het geval van de kist nog om een authentiek object; replica’s horen dus al helemaal niet in een museum thuis. De historische sensatie staat of valt met de authenticiteit van het voorwerp. Zij stellen ook dat een historische sensatie die achteraf gebaseerd lijkt te zijn op een niet authentiek object vals is. Degene die de sensatie onderging zou zich bedrogen voelen.<sup>34</sup> Aan dit alles voegen zij nog toe dat de historische sensatie ook afhankelijk is van de ontvankelijkheid van de persoon die de sensatie ondergaat. Die ontvankelijkheid – die volgens de historici bestaat uit voorkennis en voorliefde – bepaalt het voorwerp van de sensatie (wat de persoon beroert en wat niet) en ook de aard en intensiteit van de ervaring. Voorkennis is hierbij cruciaal voor het ontstaan van de sensatie: niemand zal immers toegang krijgen tot het verleden dat hem volslagen onbekend is. Maar een minimale bekendheid met het verleden is al genoeg voor het ontstaan van de sensatie.<sup>35</sup> Voorliefde is daarom wellicht nog belangrijker dan voorkennis, aangezien deze een meer actieve kwaliteit heeft: “De passioneel geïnteresseerde zoekt toegang tot het door hem geliefde verleden.”<sup>36</sup>

F. Ankersmit vat, op basis van de teksten van Huizinga en Tollebeek en Verschaffel, de historische sensatie samen in vijf kenmerken: zij wordt opgeroepen door relatief onbeduidende objecten, zij is episodisch (‘een dronkenschap van een ogenblik’<sup>37</sup>), zij is niet herhaalbaar of oproepbaar, niet te verwarren met een ingeving en is – als belangrijkste aspect – een direct en onmiddellijk contact met het verleden, gestoeld op authenticiteit.<sup>38</sup> Ook Peter van Mensch herkent de historische ervaring en het belang hierbij van authenticiteit. Authentieke objecten hebben een lading die niet aan het materiaal van het object vast zit en met geen mogelijkheid is te kopiëren. Authenticiteit is voor hem een puur emotionele en subjectieve waarde, een link met het verleden die vaak niet meer lijkt te zijn dan een overlevering en soms ook niet te bewijzen valt.<sup>39</sup>

---

<sup>33</sup> Jo Tollebeek en Tom Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992), 21-22.

<sup>34</sup> Ibidem, 22-23.

<sup>35</sup> Ibidem, 29-30.

<sup>36</sup> Ibidem, 31.

<sup>37</sup> Huizinga, ‘Het historisch museum’, 566.

<sup>38</sup> Ankersmit, *De historische ervaring*, 11-12.

<sup>39</sup> Peter van Mensch, ‘Het museum en de authenticiteit. Wat is een kopie?’, *Museumvisie* 7 (1983) 4, 98-100, 100.

Hoewel de historische sensatie in eerste instantie wordt toegepast op historische objecten, is het begrip ook zeker toepasbaar op de schilderkunst. Het idee dat bijvoorbeeld Rembrandt het doek heeft aangeraakt terwijl hij het schilderde in zijn atelier kan erg betekenisvol zijn voor mensen. Ook kunnen schilderijen – als zijnde ‘foto’s van vroeger’ – letterlijk als spiegel van het verleden fungeren, waardoor mensen het gevoel kunnen krijgen dat ze rechtstreeks naar het verleden kijken. Het gaat in deze gevallen niet zo zeer om de esthetische kwaliteiten van het schilderij, maar om het contact met het verleden dat het schilderij biedt. Schilderijen kunnen in deze context ook in historische musea worden ingezet.

De historische sensatie bevindt zich tussen de in de inleiding besproken *history* en *heritage* benadering in, omdat deze uitgaat van een subjectieve waarneming, maar wel aan historische waarheid refereert. Authenticiteit is ook op dit middenvlak te positioneren. Het ervaren van iets als een authentiek object is ook afhankelijk van een wisselwerking tussen objectieve, historisch waarachtige eigenschappen (oudheid, materiële originaliteit) en de subjectieve eigenschappen, die gebaseerd zijn op de verwachtingen en voorstellingen van de beschouwer. Hieronder volgt een bespreking van verschillende – in meerdere of mindere mate objectieve – soorten criteria die ten grondslag liggen bij de beoordeling van authenticiteit.

### **Authenticiteitscriteria**

Iedereen heeft een ander idee over de kenmerken die een object authentiek maken. David Lowenthal onderscheidt drie verschillende perspectieven: sommige mensen zijn bij het vaststellen van de authenticiteit van een object trouw aan de originele vorm en inhoud (materiële authenticiteit), andere zijn trouw aan de originele context van het object (contextuele authenticiteit) en weer anderen zijn trouw aan de intentie van de maker (conceptuele authenticiteit).<sup>40</sup>

Materiële authenticiteit is relatief objectief vast te stellen en staat het dichtst bij het object zelf. Velen zullen dan ook hieraan denken als ze het over authenticiteit hebben. Materiële authenticiteit honoreert hierbij in theorie de originelen die de tand des tijds hebben doorstaan, hoe gefragmenteerd deze ook zijn. Maar in de praktijk is dit moeilijk, omdat alle kunstobjecten uiteindelijk onherkenbaar beschadigd worden. Ligt in dat geval de waarde in het originele materiaal en vorm of in de originele identiteit van het object? Is een zwaar geërodeerd klassiek beeld zonder ledematen authentiekler dan dat zelfde beeld als het gerestaureerd zou zijn? Dat is subjectief. Net zo moeilijk is het als men een authenticiteit van context – de oorspronkelijke plaats en omstandigheden – van een object aanhangt bij het waarderen ervan. Tijd en veranderingen onttrekken de context

---

<sup>40</sup> David Lowenthal, ‘Couterfeit Art: Authentic Fakes?’, *International journal of cultural property* 1 (1992) 1, 79-103, 82.

altijd van authenticiteit. Er spelen namelijk zoveel factoren een rol bij de context van het origineel – zoals het milieu van de kunstenaar, de plaats waar het object voor bedoeld was, de tijdgeest waarbinnen het werk gemaakt is, enzovoorts– dat het onmogelijk is een object in en vanuit zijn oorspronkelijke context te beschouwen.<sup>41</sup> De historische realiteit waarin een werk ontstond is niet na te bootsen.

Conceptuele authenticiteit is mogelijk nog moeilijker vast te stellen. Want hoe stel je de bedoelingen vast van een kunstenaar die al lang dood is? En hoe kan een zwaar beschadigd werk zijn oorspronkelijke boodschap nog overbrengen? Bovendien wordt er vaak voorbij gegaan aan de mogelijkheid dat de kunstenaar inconsistent is geweest in zijn bedoelingen. Van Gogh maakte veel van zijn dikke impasto's vlakker door ze op te stapelen of ze te bewerken met een scheermes. Bij andere werken claimde hij echter dat 'het oorspronkelijke schilderij' heilig is en dat de pigmentlagen moeten worden opgebouwd.<sup>42</sup>

Kunsthistorica Nicole van Ex en socioloog Jaap Lengkeek breidden Lowenthal's verschillende vormen van authenticiteit verder uit. Volgens de onderzoekers kunnen er binnen één object meerdere lagen van echtheid bestaan, 'die het gevoel van waarachtigheid kunnen bestendigen of afbreken'. Net als Lowenthal onderscheiden zij materiële, conceptuele en contextuele authenticiteit. Zij breiden dit verder uit met functionele authenticiteit. Hierbij wordt er veel waarde gehecht aan de oorspronkelijke functie van een object. Die moet nog intact zijn, oftewel het object moet nog steeds in gebruik zijn.<sup>43</sup> Dwars door deze vier onderscheidingen van authenticiteit heen zien de onderzoekers ook nog ahistorische en historische authenticiteit. In de kunst hebben deze betrekking op de vraag of een object in oude glorie wordt hersteld of niet. Wie oog heeft voor historische authenticiteit wil laten zien dat een kunstwerk een geschiedenis van veranderingen heeft. Eerdere restauraties, overschilderingen en beschadigingen mogen gewoon blijven zitten. Aanhangers van ahistorische authenticiteit zullen in geval van restauratie een kunstwerk juist altijd terug willen brengen naar de oorspronkelijke staat; de zichtbare levensgeschiedenis wordt verwijderd.<sup>44</sup>

Ex en Lengkeek geven in een voorbeeld aan hoe de verschillende vormen van authenticiteit niet altijd in vrede met elkaar kunnen bestaan. Zij halen de rel rondom de restauratie van Barnett Newmans beroemde schilderij *Who is afraid of red, yellow and blue* aan. In 1986 werd het rode vlak van dit schilderij – in het Stedelijk Museum in Amsterdam – met een Stanley mes kapotgesneden. De Amerikaanse restaurator van het werk, Daniel Goldreyer, zei dat hij de schade had weggewerkt door

---

<sup>41</sup> Ibidem, 82-83.

<sup>42</sup> Ibidem, 84.

<sup>43</sup> Nicole Ex en Jaap Lengkeek, 'Op zoek naar het echte', *Vrijtijdstudies* 1 (1996)1, 24-41, 29-30.

<sup>44</sup> Ibidem, 30-31.

het werk met duizenden rode stipjes verf te bewerken, maar in werkelijkheid bleek hij het hele rode vlak 'gewoon' met synthetische verf en een verfrroller te hebben overgeschilderd. Dit leidde tot flinke discussies. Binnen de gangbare restauratie-ethiek is het overschilderen van onbeschadigd, nog authentiek materiaal 'not done'. Maar Goldreyer zag dit anders. Als hij niet het hele doek rood had geverfd zal de schade altijd zichtbaar blijven. Nu had hij de eenheid van het rood en daarmee de intentie van de kunstenaar hersteld.<sup>45</sup> In dit geval stonden materiële en conceptuele authenticiteit met elkaar op gespannen voet, maar er zijn natuurlijk meerdere 'combinaties' mogelijk van spanningen tussen de bovengenoemde soorten authenticiteit.

Managementadviseurs Pine en Gilmore bekijken onze beweegredenen vanuit een heel andere invalshoek. Zij onderscheiden in hun boek *Authenticiteit, wat consumenten écht willen* nog meer verschillende soorten authenticiteit. Vanuit een meer commercieel perspectief benoemen zij natuurlijke, oorspronkelijke, uitzonderlijke, referentiële en invloedrijke authenticiteit. Natuurlijke authenticiteit wordt toegekend aan objecten die niet synthetisch zijn, niet door mensenhanden zijn aangeraakt. Oorspronkelijke authenticiteit heeft te maken met originaliteit. Het object moet de eerste in zijn soort zijn, geen kopie of vervalsing. Uitzonderlijke authenticiteit heeft te maken met kwaliteit; iets dat uitzonderlijk goed is gemaakt, van vernuft spreekt. Referentiële authenticiteit wordt aan een object toegekend als het verwijst naar gezamenlijke herinneringen en verlangens en inspiratie put uit de geschiedenis van de mens. Ten slotte heeft men de neiging als echt te zien wat invloed heeft op anderen, wat niet zonder gevolgen of betekenis is geweest: invloedrijke authenticiteit.<sup>46</sup>

Volgens Pine en Gilmore wordt datgene wat aansluit bij het zelfbeeld van de beschouwer als authentiek ervaren. Dat wat niet past bij het zelfbeeld wordt als nep waargenomen. Welke van de bovengenoemde vormen van authenticiteit worden aangehangen is dus per individu verschillend, het hangt er maar net vanaf welke normen en waarden het publiek heeft.<sup>47</sup> Denk maar aan het in het begin van dit hoofdstuk genoemde voorbeeld van de Chinese omgang met authenticiteit vergeleken de Westerse omgang met authenticiteit.

### **Authentiek is niet authentiek**

Het vaststellen van authenticiteit kan nog ingewikkelder, want ook dingen die wij binnen ons culturele erfgoed geaccepteerd hebben als authentiek zijn dit vaak niet (meer). Het is te vergelijken met Tollebeeks en Verschaffel's bovengenoemde idee over geënceneerde geschiedenis. Historicus

---

<sup>45</sup> Ibidem, 30.

<sup>46</sup> Gilmore, *Authenticiteit*, 55-56.

<sup>47</sup> Margo Rooijackers, 'Verlangens naar authenticiteit', *MMNieuws* 10 (2008) 4/5, 22-23, 22.

Rob van der Laarse stelt in deze context dat erfgoed nieuw is, maar oud lijkt. Bij erfgoed draait het om een *suggestie* van authenticiteit.<sup>48</sup> Denk hierbij – ter illustratie – aan museumstukken. Bij bezoek aan een museum gaat men er meestal van uit dat hetgeen dat tentoongesteld wordt authentiek is. Maar elk reliëf van het verleden dat we nu in musea kunnen bewonderen is uit zijn originele context gewrikt.<sup>49</sup> Een middeleeuws triptiek was oorspronkelijk bedoeld om in een donkere kerk boven het altaar aanschouwd te worden, en een 17<sup>e</sup> eeuwse genrestuk was bedoeld voor in huis, boven de schouw. Beide objecten krijgen in een museum een compleet ander aangezicht en context dan oorspronkelijk bedoeld was. Authentieke objecten zijn verstrikt met het heden, want de tijd verandert en erodeert niet alleen het object zelf, maar ook het referentiekader van de mens. Een object kan nooit vanuit hetzelfde perspectief gezien worden als de mensen uit het verleden het gezien hebben. Authenticiteit is een waarde die sterk verbonden is met de eigentijdse tijdsgeest.<sup>50</sup> Hetzelfde geldt voor restauraties en kopieën. Zij lijken authentiek, *juist* omdat zij producten zijn van onze tijd. Omdat zij relatief recent zijn voldoen ze aan onze subjectieve verwachtingen van het verleden en lijken daarom authentiekere dan onaangeraakte objecten. *The appropriate displaces the authentic*, zoals Lowenthal het zo mooi zegt.<sup>51</sup>

Opname in een museum wordt vaak gezien als een keurmerk van authenticiteit. Maar dit is dus een schijnzekerheid. Elke keer dat een museum besluit een object aan te kopen, maken curatoren een afweging van de hierboven beschreven criteria. Musea baseren hun beleid dus op relatief vage richtlijnen.<sup>52</sup> Bovendien betekent musealisering volgens museoloog Peter van Mensch stilstand van de ontwikkeling van een object, omdat het moment van musealiseren een momentopname is in het 'leven' van een voorwerp. Bij museumopname staan curatoren voor een dilemma: gaan zij voor conservering of voor restauratie van het object? Beide acties doen in bepaalde zin afbraak aan de authenticiteit van een object. Bij conservering van het object wordt verandering in de fysieke verschijningsvorm tegengegaan. Het moment van musealisering is in die zin een grens tussen twee werkelijkheden van het object: de pre-museale fase waarin het object aan veranderingen onderhevig is en de museale fase, waarin die ontwikkeling wordt bevroren.<sup>53</sup> Of je het object dan nog accepteert als authentiek is afhankelijk van de hierboven beschreven criteria van historische en ahistorische authenticiteit. Als voor restauratie wordt gegaan, wat het weer in goede of oorspronkelijke staat brengen van het object betekent, wordt de historische ontwikkeling van een

---

<sup>48</sup>Van der Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', 5.

<sup>49</sup> Lowenthal, 'Counterfeit art', 85.

<sup>50</sup> Ibidem, 88.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> John Bohn, 'Museums and the Culture of Autography', 57.

<sup>53</sup> Peter van Mensch, 'Context en authenticiteit', *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1999* (Arnhem 1999)78-101.



object in zekere zin zelfs teruggedraaid. Maar tegelijkertijd komt het de conceptuele authenticiteit ten goede. Volgens Van Mensch kan een object bij intensief gebruik en de daaropvolgende restauraties tot een kopie van zichzelf worden.<sup>54</sup> Historicus Hendrik Henrichs vindt dat het de taak van het museum is om de deze problemen toe te lichten aan het publiek en alle twijfels rondom het object bekend te maken. Daarnaast moet het museum toch een poging wagen om het verhaal van het object te vertellen. Hierbij moet wel worden aangegeven wat volgens de huidige stand van wetenschap het juiste verhaal en de 'authentieke' betekenis van het object zijn.<sup>55</sup>

Ad de Jong ziet in het bovenstaande een spanning tussen de eerdergenoemde materiële authenticiteit van een object en de visuele authenticiteit van een object, waarvan sprake is als een object wordt gerestaureerd. Het voorwerp ziet er dan weer uit zoals het er oorspronkelijk uitzag, maar is niet meer van het oorspronkelijke materiaal.<sup>56</sup> Net als in het voorbeeld van de restauratie van het schilderij van Barnett Newman, geeft dit aan dat de verschillende 'authenticiteitswaarden' niet met elkaar te verenigen zijn. Wat voor de een als authentiek wordt ervaren kan voor de ander een vervalsing zijn.

## Conclusie

Zoals hierboven wel duidelijk is geworden, is er maar moeilijk een vinger te leggen op het begrip authenticiteit. Authenticiteit lijkt essentieel voor het waarderen van een erfgoedobject, maar een allesomvattende uitleg van het begrip bestaat niet. Toch kunnen we wel een idee uit het voorgaande onttrekken. In simpele zin is een object authentiek als het 'echt' is. Dat wil zeggen dat het uit het oorspronkelijke materiaal bestaat en zich niet anders voordoet dan wat het is. Het is wat het lijkt, zoals de kathedraal van Chartres. Helaas ligt het in realiteit vaak niet zo eenvoudig en spelen er meerdere factoren een rol bij het waarderen van een object. De oorspronkelijke context van het ontstaan van het object, de intenties van de maker, de historische ontwikkeling, de uitzonderlijke kwaliteit en vele andere secundaire eigenschappen kunnen een in de ogen van sommigen vals object (bijvoorbeeld als het uit niet-oorspronkelijk materiaal bestaat) toch een zekere authenticiteit mee geven. Authenticiteit is in die zin een speciale waarde die in sommige gevallen niet alleen inherent is aan de materialiteit van een object. Deze waarde kan per persoon verschillen; wat door de beschouwer als authentiek wordt ervaren is dan afhankelijk van de normen en waarden van die persoon zelf. Men lijkt het er daarbij wel over eens dat een authentiek historisch object altijd een link

---

<sup>54</sup> Van Mensch, 'Het museum en de authenticiteit', 100.

<sup>55</sup> Hendrik Henrichs, schriftelijke correspondentie, 12 juli 2010.

<sup>56</sup> Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001), 24-25.

met het verleden bewerkstelligt. Oorspronkelijke objecten bieden een directe link met het verleden en kunnen in bepaalde gevallen een goed gevoel oproepen bij het beschouwen ervan. Huizinga noemt dit gevoel de historische sensatie, en stelt deze sensatie gelijk aan een esthetische ervaring. Dit alles wordt opgeroepen door de vermeende fysieke – authentieke – link met het verleden.

## Hoofdstuk 2

---

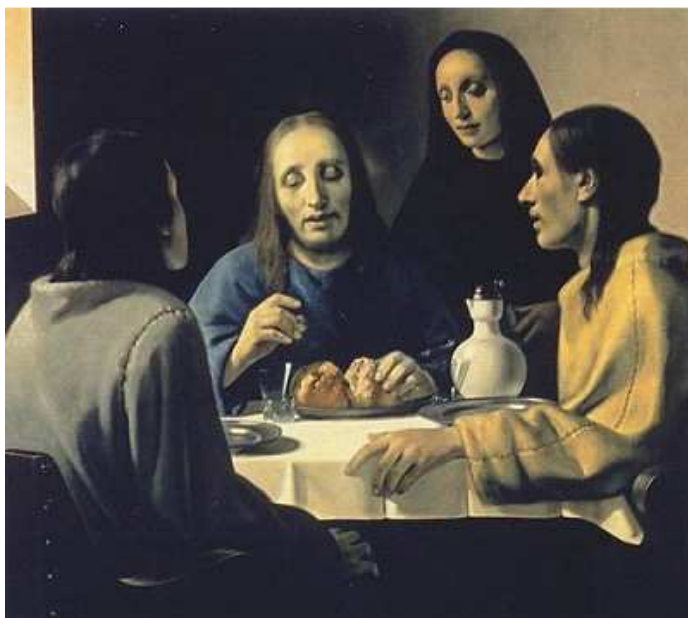
### Vervalsingen, replica's, reproducties

#### *De kopie als tegenhanger van het authentieke object*

Het verhaal van Han van Meegeren is wereldberoemd. In vele geschiedenisboekjes wordt hij aangehaald als grootste kunstvervalser van de 20e eeuw. Zijn 'criminele meesterwerk' *De Emmaüsgangers* (afbeelding 1) werd jarenlang foutief toegeschreven aan Johannes Vermeer. Kunstautoriteit Abraham Bredius schreef in september 1937 in *The Burlington Magazine*:

'Neither the beautiful signature 'I.V.Meer' (I.V.M. in monogram) nor the *pointillé* on the bread of which Christ is blessing, is necessary to convince us that we have here a – I am inclined to say – *the* masterpiece of Johannes Vermeer of Delft, and moreover, one of his largest works, quite different from all his other paintings and yet every inch a Vermeer.'<sup>57</sup>

Het werk verscheen uiteindelijk op een ereplaats in de tentoonstelling van zeventiende eeuwse kunst in het toen net nieuwe Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, dat het in datzelfde jaar aankocht voor het toen immense bedrag van 520.000 gulden.<sup>58</sup> Niemand twijfelde aan de authenticiteit van het doek. In werkelijkheid was het echter niet eens kopie van een Vermeer, maar een stilistische imitatie van de zeventiende eeuwse meester. Van Meegeren heeft jarenlang de techniek van Johannes Vermeer bestudeerd en na vier jaar experimenteren was *De Emmaüsgangers* het resultaat. Om het echt te laten lijken schilderde hij het op een zeventiende eeuws doek, waarvan hij eerst laag voor laag de verf van een eerder schilderij verwijderde. Na het schilderen heeft hij het bestreken met een dunne laag bakeliet en om een



1. Han van Meegeren, *De Emmaüsgangers*, 1937.

---

<sup>57</sup> Abraham Bredius, 'A New Vermeer', *The Burlington Magazine* 71 (1937) 210-211, 211.

<sup>58</sup> Hope Werness, 'Han van Meegeren fecit', in: Denis Dutton (ed.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, (Berkeley/ Los Angeles/ London 1983)1-57, 32-37.

cilinder gerold om de ouderdomsscheurtjes te imiteren. Vervolgens diende Indische inkt als de grijze waas van eeuwenlang stof en beschadigde hij zelf het schilderij om het authentiek te laten lijken.<sup>59</sup>

Over Van Meegeren en zijn *Emmaüsgangers* is nog veel meer geschreven, maar daarop wordt hier verder niet in gegaan. Een interessant aspect van de discussie is het echter wel waard om hier nog te noemen. Men vraagt zich namelijk af hoe het mogelijk is geweest dat Bredius niet heeft gezien dat het om een vervalsing ging. Met het perspectief, de lichtval, de drapering van de kleding en de gezichten en anatomie van de figuren sloeg Van Meegeren de plank compleet mis.<sup>60</sup> In deze context doet Peter van Mensch de interessante constatering dat een vervalsing na enkele decennia altijd gemakkelijk te herkennen is. Van Meegeren's *Emmaüsgangers* is voor kunstkenner nu duidelijk te herkennen als een romantische interpretatie van Vermeer's schilderij.<sup>61</sup>

Nederland kent nog een meestervervalser als Van Meegeren: Geert Jan Jansen. Zijn vervalsingen zijn niet van een echte Rembrandt, Picasso of Monet te onderscheiden, zelfs niet door de gekopieerde kunstenaar zelf: Karel Appel verklaarde bijvoorbeeld een door Jansen vervaardigde en 'Appel'-gesigeneerde litho voor echt. Voor Jansen begon het allemaal met het inkleuren van etsen van Chagall, om de schulden van zijn slecht lopende kunsthandel te betalen. Jaren en honderden vervalste werken later ging het mis: op 6 mei 1994 nam de Franse politie 1600 van zijn werken in beslag en belandde Jansen voor een half jaar in de gevangenis. Maar daarmee was de zaak nog niet afgedaan. Na jarenlang procederen kreeg Jansen honderden kunstwerken – die de Franse justitie eigenlijk wilde vernietigen – uit de kelders van het huis van bewaring in Orléans terug. Reden? De experts konden niet met zekerheid zeggen welke werken echt en welke werken nep waren.<sup>62</sup>

Gert Jan Jansen is net als Van Meegeren een nationaal en internationaal begrip geworden en exposities met zijn werk worden druk bezocht. Het maakt het publiek niet uit dat de werken vervalst zijn. Integendeel; het geeft ze juist iets extra's. De kijker (of koper!) bewondert de kwaliteit ervan of probeert Jansen op foutjes te betrappen. Jansen speelt hier heel slim op in door bij de werken te vermelden: 'Dit werk is teruggekomen uit de kelders van het huis van bewaring te Orléans. Bij aankoop ontvangt u een certificaat van onechtheid.'<sup>63</sup>

## Tijdgebonden

De verhalen van Van Meegeren en Jansen illustreren onze ideeën over authentiek versus nep. Essentieel voor de notie van authenticiteit is het feit dat er inauthentieke objecten, 'nepperds', zijn.

---

<sup>59</sup> Ibidem, 29.

<sup>60</sup> Ibidem, 35-37.

<sup>61</sup> Van Mensch, 'Het museum en de authenticiteit', 99.

<sup>62</sup> Karel Grol, 'Geert Jan Jansen', *Het Financieele Dagblad*, 19 december 2009, 11 (Interview).

<sup>63</sup> Mare van Koningsveld, 'Meesterlijke vervalsingen en matig eigen werk.', *8weekly*, 7 mei 2008.

Het begrip authenticiteit en de hedendaagse zoektocht naar het ervaren ervan zal niet bestaan zonder het bestaan van deze tegenhangers. In deze scriptie zullen deze tegenhangers voor de leesbaarheid aangeduid worden met de term 'kopie'. De kopie is daarmee het tegenovergestelde van het originele object. Maar 'kopie' zelf is geen eenduidig begrip; er zijn verschillende soorten en gradaties te onderscheiden. Hier zal verderop dieper op in worden gegaan.

Het authentieke is dus onlosmakelijk verbonden met het niet-authentieke, maar het laatstgenoemde delft altijd het onderspit. Het origineel is miljoenen euro's waard, terwijl een kopie – hoe perfect deze ook is – niet meer dan een paar tientjes, honderdjes of duizendjes hooguit, zal opleveren. De actualiteitswaarde die de schilderijen van bijvoorbeeld Van Meegeren en Jansen hebben gekregen is leuk, maar in feite wordt er neergekeken op de werken. Zodra vervalsingen ontmaskerd worden als zijnde kopieën, verliezen zij hun waarde.

Maar is deze omgang met kopieën wel terecht? In het verleden is er nooit zoveel waarde gehecht aan authenticiteit. Sterker nog: in vroegere tijden zouden Van Meegeren en Jansen geëerd worden om hun grote kwaliteit als schilders. In de meeste culturen en tijdgeesten wordt er geen speciale waarde gehecht aan het oude, maar waardeert men het object voor zijn uitzonderlijke kwaliteit. Ook had men er geen problemen mee de meest vereerde kunstwerken te repareren en te restaureren als dat nodig was.<sup>64</sup> Zeventiende eeuwse meesters signeerden atelierkopieën van hun leerlingen alsof het door henzelf was gemaakt, Picasso was bereid geslaagde kopieën van zijn werk te signeren alsof ze van zijn eigen hand waren en Romeinse kopieën van Griekse beelden vormen in musea vaak hoogtepunten, net als de latere kopieën uit de Renaissance. Ook gipsafgietsels vonden gretig aftrek. Je hoorde er in de 19<sup>e</sup> eeuw niet bij als je als museum geen respectabele collectie afgietsels en een 'Atelier des Moulages', 'Gipsformerei' of 'Cast Court' had.<sup>65</sup> Ook de zeventiende-eeuwse hoven stonden vol met gipsafgietsels van de mooiste antieke beelden.<sup>66</sup> Verder was voor Giorgio Vasari het kopiëren van een antiquiteit een triomf van de artistieke en vermenigvuldigden vroegchristelijke relieken zich op wonderbaarlijke wijze zonder aan (geloofs)waarde in te boeten. De Victorianen vonden dat zij monumenten zelfs verbeterden met hun restauraties.<sup>67</sup> Daar komt bij dat een stijl die begon als een kopie later als een op zichzelf staand fenomeen in de kunstgeschiedenis gezien kan worden. Denk hierbij bijvoorbeeld aan Delfts blauw aardewerk, dat in feite een

---

<sup>64</sup> Mark Jones (ed.), *Fake? The art of deception* (London 1990), 119.

<sup>65</sup> Van Mensch, 'Het museum en de authenticiteit', 98.

<sup>66</sup> Francis Haskell en Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven 2006), 31.

<sup>67</sup> David Lowenthal, 'Forging the past', in: Mark Jones (ed.), *Fake? The art of deception* (London 1990) 16-22, 17-18.

betaalbare kopie van Chinees porselein is, maar ook aan de neo-gotiek, die teruggrijpt op een stijl uit de middeleeuwen.<sup>68</sup>

Het lijkt er dus op dat men vroeger niet zo moeilijk deed over authenticiteit, maar in werkelijkheid is authenticiteit altijd van groot belang geweest bij de waardering van kunstobjecten. Het ging de mensen vroeger om waar de afbeelding voor stond. Het Romantische idee van kunst als geïnspireerde individuele creatie van de meester en de 19<sup>e</sup> eeuwse kunsthistorische nadruk op toeschrijvingen brachten daar verandering in. Authenticiteit hing niet langer af van de vraag of het kunstwerk een natuurgetrouwe representatie is van de werkelijkheid, maar van de vraag of het origineel werk is.<sup>69</sup> De waardering van een object als zijnde authentiek heeft dus ook alles met de tijdgeest te maken. Tegenwoordig is de algemene opvatting dat erfgoedobjecten een bepaald aura hebben dat niet zomaar te kopiëren valt. Het origineel is altijd superieur en er wordt neergekeken op de kopie. Hierbij moet echter wel gewezen worden op de verschillen tussen de diverse soorten erfgoedobjecten. Er is namelijk onderscheid te maken tussen unieke kunstwerken en (in meerdere exemplaren vervaardigde) gebruiksvoorwerpen of kunstnijverheid. Bij de tweede groep is vervalsen 'minder afstotelijk' dan bij de eerste groep – unieke – kunstwerken. Maar toch kan in beide gevallen gewerkt worden met het begrip authenticiteit.<sup>70</sup>

### **Autografie en 'fossil thought': *The Unfakable***

In deze context is het interessant om de verschillende kunsten te vergelijken. In de muziek en literatuur – waarbij het juist de bedoeling is dat het eindproduct wordt gekopieerd – spelen kopieën en de authenticiteitskwesitie een kleinere rol. Er zijn wel verkeerde toeschrijvingen, maar Haydn's originele versie van de compositie is in principe niet authentieker dan een reproductie ervan. Wel kan er getwist worden over de kwaliteit en correctheid van de uitvoering. Dit is een meer abstracte vorm van authenticiteit en heeft alles te maken met de intentie van de maker en/of de uitvoeringspraktijk van de tijd van ontstaan. Maar het daadwerkelijke object - de kopie zelf - is een nieuwe, opzichzelfstaande versie van het werk. Hetzelfde geldt voor romans. Hoe vaak een boek ook wordt herdrukt, de essentie – het verhaal – blijft hetzelfde, maar ook hier kan de uitvoering (vormgeving e.d.) verschillen in authenticiteit. In de beeldende kunsten daarentegen zijn zelfs de meest perfecte kopieën van bijvoorbeeld een schilderij van Rembrandt slechts vervalsingen of imitaties; het is nooit een nieuwe, equivalente versie van het origineel.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Jones, 'Do fakes matter?', 8.

<sup>70</sup> Hendrik Henrichs, schriftelijke correspondentie, 30 juli 2010.

<sup>71</sup> Nelson Goodman, *Languages of art: an approach to the theory of symbols* (Indianapolis 1968), 113.

Estheticus Nelson Goodman geeft een verklaring voor dit verschil tussen de kunsten. Hij noemt de beeldende kunst een *autografische* kunst, wat inhoudt dat het kunstwerk op geen enkele manier zó gekopieerd kan worden dat de kopie net zo echt is als het origineel. De andere kunsten, waaronder dus muziek en literatuur, zijn niet autografisch, oftewel *allografisch*. Deze werken kunnen – afgezien van de authenticiteit van de uitvoeringspraktijk – oneindig gekopieerd worden zonder aan authenticiteit in te boeten.<sup>72</sup> Stephen Weil, expert op het gebied van museum- en kunstbeleid, verklaart dit verschil tussen de kunsten: beeldende kunstwerken gaan niet alleen *over* iets, maar *zijn* ook iets. Het kunstwerk staat op zichzelf, heeft een autonome waarde, ongeacht zijn onderwerp. De andere kunsten gaan in de eerste plaats *over* iets en zijn als object alleen (bladmuziek, boek, script) niet speciaal, geen kunstwerk.<sup>73</sup>

Een erg interessante gedachte van Goodman, maar er kan getwist worden over de validiteit van zijn argumenten. Hoewel kopieën in de literatuur en muziek in essentie hetzelfde zijn als het origineel, wordt voorbij gegaan aan de historische waarde van het manuscript. Het origineel kan namelijk de eerder omschreven historische sensatie oproepen. Het idee dat Haydn of Proust *zelf* die papieren nog heeft aangeraakt maakt het origineel in zekere zin waardevoller en echter dan een kopie, die die eigenschap nooit zal hebben.<sup>74</sup> Ook in de literatuur en muziek is het origineel dus *unfakable*. Maar in beide kunstvormen is het origineel niet het uiteindelijke kunstwerk, wat bij de beeldende kunst wel het geval is. In die zin heeft Goodman dus zeker een essentieel verschil gezien tussen de kunsten. Schilderijen zijn in hun aard bedoeld om uniek te zijn, terwijl een manuscript bedoeld is om gekopieerd te worden. In een schilderij vallen de uniciteit van het handwerk en de uniciteit van het eindproduct samen.<sup>75</sup>

Ook Walter Benjamin ziet de beeldende kunst als een onvervalsbare – en dus autografe – kunstvorm. Hij geeft hiervoor een logische analyse: Er bestaat een model (het origineel) en daar wordt een kopie van gemaakt. Als object-a een replica is van object-b, betekent dit dat de twee theoretisch gezien hetzelfde en dus inwisselbaar zijn. Maar zoals in hoofdstuk 1 is aangetoond, is dit dus niet het geval. Er wordt veel waarde gehecht aan het origineel, het authentieke object. Benjamin schrijft hierover dat zelfs de meest perfecte kopie van een kunstwerk de unieke plaatsing in tijd en ruimte mist die het origineel wel heeft.<sup>76</sup> De perfecte kopie bestaat dus niet, zij mist altijd een bepaalde historiciteit.

---

<sup>72</sup> Ibidem, 112-113.

<sup>73</sup> Stephen Weil, 'Fair Use and the Visual Arts: Please Leave Some Room for Robin Hood', in: Elaine King en Gail Levin (eds.), *Ethics and the Visual Arts* (New York 2006) 159-173, 168.

<sup>74</sup> Tollebeek en Verschaffel, *De vreugde van Houssaye*, 19.

<sup>75</sup> Hendrik Henrichs, schriftelijke correspondentie, 30 juli 2010.

<sup>76</sup> Gumbrecht, *Mapping Benjamin*, 130.

Net als Goodman, Weil en Benjamin ziet museoloog Peter van Mensch originele historische objecten als onvervalsbaar. Hij beschrijft in zijn artikel het object als informatiedrager. Een object in die zin is een stuk materie dat door intentioneel menselijk handelen een bepaalde vorm heeft gekregen. Het is daarmee de stoffelijke drager van een idee, oftewel ‘fossil thought’. De objectinformatie bestaat uit het materiaal, de constructie en de morfologie, die onder te verdelen is in de vorm, de oppervlaktestructuur, de kleur, de kleurpatronen en de afbeeldingen, en (eventueel) de tekst. De belangrijkste informatie is hierbij de intentionele informatie die de maker wilde overbrengen. Meestal ligt deze besloten in de kleuren en vormen; de afbeelding. Volgens van Mensch is deze informatie niet zonder meer te kopiëren, omdat iedere imitatie berust op een interpretatie van het origineel, het is een visie op een idee. En die visie verandert met de jaren, terwijl het oorspronkelijke idee hetzelfde blijft. Dit is ook de reden dat – zoals het geval is bij Van Meegeren’s *Emmaüsgangers* – vervalsingen na verloop van tijd als dusdanig kunnen worden ontmaskerd.

Kopieën kunnen veel zeggen over de tijdgeest waarbinnen ze zijn gemaakt en zijn daarom als documenten net zo interessant als de originelen zelf.<sup>77</sup> Ze kunnen dan ook ten opzichte van die tijdgeest en de intenties van de maker authentiek genoemd worden.<sup>78</sup> Dit is bijvoorbeeld het geval met een schilderij dat is toegeschreven aan Caravaggio. Het schilderij van Johannes de Doper in de *Galeria Doria Pamphilij* in Rome zou geen echte Caravaggio zijn – die hangt in het kantoor van de burgemeester van Rome – maar toe te schrijven aan Angelo Caroselli, die in zeventiende eeuwse literatuur wordt omschreven als een erg vaardig vervalsers van de meester. Het schilderij is in dat geval duidelijk niet een echte Caravaggio, maar wel een echte Caroselli.<sup>79</sup> In principe waarderen we het schilderij er niet veel minder om. Het is een zeventiende eeuws schilderij van grote kwaliteit en dat verdient een plek in het museum. Iets wat begonnen is als ‘nep’ heeft nu zijn plaats in het museum veroverd als een authentiek kunstwerk.

### **Gradaties van authenticiteit**

Het maken van een kopie lijkt dus iets heel simpels, maar de werkelijkheid ligt ingewikkelder. Net zoals er geen allesomvattende definitie bestaat voor ‘authenticiteit’, is er ook geen ondubbelzinnige beschrijving voor ‘de kopie’. Maar als een kopie het tegenovergestelde van iets authentieks is, is het datgene wat niet authentiek, niet oorspronkelijk is. En dan is het dus nep. Maar net is gebleken dat dit niet altijd het geval is: een vervalsing kan ten opzichte van zijn tijdgeest en de intentie van zijn

---

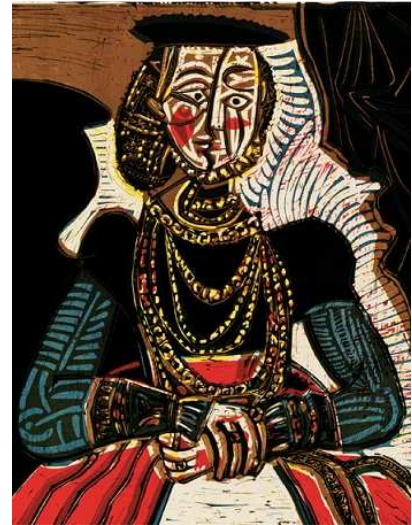
<sup>77</sup> Van Mensch, ‘Het museum en de authenticiteit’, 99.

<sup>78</sup> Hendrik Henrichs, schriftelijke correspondentie, 12 juli 2010.

<sup>79</sup> W.E. Kennick, ‘Art and Inauthenticity’, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985) 1, 3-12, 4-5.



maker authentiek worden. Het antwoord op de vraag ‘Wat is nep?’ is dus niet zo voor de hand liggend als het lijkt. Soms is, net als bij de twee Nederlandse meestersvervalsers, het onderscheid duidelijk te maken: een vervalste Etruskische sarcofaag die jarenlang is tentoongesteld in het British Museum is nu gemakkelijk als vervalsing te herkennen door de kledij en de houdingen van de figuren en het gebruik van gelode verf, die allen niet bestonden in de Oudheid. Moeilijker wordt het met de buste van ‘Clytie’ in het British Museum, een klassiek beeldhouwwerk dat zo vaak is bewerkt en verbeterd dat ze een nieuwe persoonlijkheid heeft gekregen.<sup>80</sup> Is dit dan een authentiek klassiek beeld of een pure vervalsing? De waarheid ligt ergens tussenin. Een zelfde soort probleem veroorzaakt de linoleumsnede van een jonge dame van Pablo Picasso (afbeelding 2). Deze is duidelijk geïnspireerd op een olieverfschilderij van Lucas Cranach (afbeelding 3). Maar is deze vrije navolging een kopie van Lucas Cranach’s kunstwerk of een originele Picasso?



2. Pablo Picasso, *Portret van een jonge dame*, 1958.

Om deze objecten te kunnen duiden moet er onderscheid worden gemaakt tussen verschillende soorten kopieën. Grofweg zijn er vijf verschillende categorieën te onderscheiden: vervalsingen, imitaties, navolgingen, reproducties, en replica’s. Elke van deze varianten kopieën heeft een eigen betekenis en waardenset.



3. Lucas Cranach de Jongere, *Adellijke dame*, 1564.

Vervalsingen. Vervalsingen zijn een apart verhaal binnen de vijf categorieën, omdat de vier andere categorieën tegelijkertijd ook vervalsingen kunnen zijn. Van een vervalsing is namelijk alleen sprake wanneer er kwade zin in het spel is, als een kopie van object uitgegeven wordt als het origineel.<sup>81</sup> Dat is bijvoorbeeld het geval bij de besproken werken van Geert Jan Jansen. Aanvankelijk waren zijn intenties malafide. Maar tegenwoordig is zijn werk eerder te beschouwen als zijnde replica’s, omdat erbij vermeld wordt dat het geen originele werken zijn.

<sup>80</sup> Jones, *Fake?*, 29.

<sup>81</sup> Van Mensch, ‘Het museum en de authenticitis’, 100.

Imitaties. Van Meegeren's Vermeer is ook in de eerste plaats een vervalsing, maar in feite is het een imitatie. Een kunstwerk is een imitatie als het geïnspireerd is op een schilderij of schilderijstijl van een bepaalde kunstenaar. In Van Meegeren's geval leidde dit dus tot vervalsing, maar we kunnen niet voorbij gaan aan het feit dat het imiteren van kunstwerken jarenlang de dominante artistieke activiteit was. Vanaf de vroege Renaissance, toen iedereen beschikking kreeg over papier was het imiteren van werken dé manier om het vak onder de knie te krijgen. Het imiteren was ook een manier om een uniforme stijl te creëren in een studio van de meester, die de studiowerken verkocht als originelen.<sup>82</sup>

Navolgingen. Tussen imitaties en navolgingen zit een subtiel verschil. Navolgingen zijn minder expliciete imitaties van eerdere kunstwerken. Het zijn enkele stijlcitaten en ontleningen in een origineel nieuw werk. Dit zien we heel vaak in de schilderkunst. Denk bijvoorbeeld aan het hierboven genoemde *Jonge dame* van Picasso, in navolging van Lucas Cranach, maar ook aan het eerder genoemde Delftsblauwe aardewerk en de neo-gotiek. Navolgingen vallen het minst binnen het domein van 'de kopie' en kunnen als opzichzelfstaande originelen worden gezien.

Reproducties. Als we het over reproducties hebben, gaat het over foto's van werken, die ergens anders weer terecht komen. Museumwinkels zijn er vol van. De Mona Lisa op een kaart, sleutelhanger, poster, boekenlegger, koekblik of 'gewoon' in een catalogus; je ontkomt er niet aan, ook buiten het museum. De massacultuur overstelpt ons met beelden van kunstwerken. Dit is erg nuttig in het geval van kunstonderwijs maar er kleven ook 'gevaren' aan. Door hun hoge kwaliteit lijken reproducties tegenwoordig vaak net zo echt of zelfs echter dan het origineel.<sup>83</sup> Het publiek heeft al zo vaak een reproductie van de Mona Lisa onder ogen gehad dat het origineel gaat tegenvallen: het is klein, donker en moeilijk zichtbaar achter het lichtweerkaatsende plexiglas dat ervoor hangt. Maar tegelijkertijd moeten we er bij stilstaan dat de reproductie nooit de esthetische ervaring van het origineel kan evenaren. Zij mist het aura van het echte werk en geeft een vertekend beeld door een bepaalde belichting of kleurbewerking.<sup>84</sup>

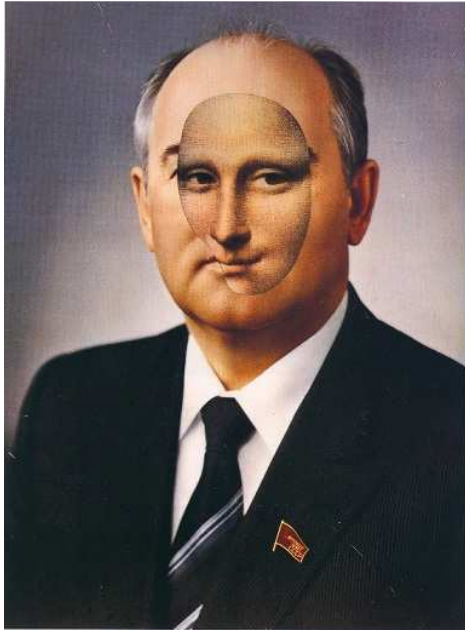
Volgens de Russische kunstenaar Gennady Goushchin krijgen reproducties een eigen leven naast het origineel. Ze worden met dezelfde criteria beschreven als het origineel, roepen esthetische ervaringen op en worden vaak ook ingelijst als een schilderij. Reproducties gaan een eigen leven lijden en ondermijnen (het aura van) het origineel. Deze gedachte ligt ten grondslag aan zijn

---

<sup>82</sup> Jones, *Fake?*, 41.

<sup>83</sup> Lowenthal, 'Authenticity?', 188.

<sup>84</sup> Trevor Fawcett, 'Art reproductions and authenticity', *Art libraries journal* 22 (1997) 2, 20-25, 20-22.



4. Gennady Goushchin, *The Renaissance Portrait*, 1990.

interessante serie 'The Alternative Museum', waarin hij collages maakt van reproducties, om aan te geven dat het origineel uit het oog wordt verloren en dat de reproducties een eigen leven gaan leiden in de geest van hun aanschouwer. *The Renaissance Portrait* (afbeelding 4) is een voorbeeld van zo een werk uit het alternatieve museum van de kunstenaar. Het zo beroemde gezicht van Mona Lisa vindt een plek op een portret van een Sovjetleider en wordt sterk uitvergroot.<sup>85</sup>

Replica's. Dit soort kopie ligt het dichtst bij het origineel. Replica's zijn exacte (of zo exact mogelijke) kopieën van het origineel. Er wordt gebruik gemaakt van dezelfde materialen en technieken als het origineel en de

afmetingen zijn in principe hetzelfde. In veel gevallen kan geen verschil gezien worden met het origineel. In de schilderkunst zou de replica zelfs in zoverre perfect zijn dat ook de impasto's en verfstreken identiek zijn aan het origineel. Replica's worden om verschillende redenen gemaakt. Bijvoorbeeld voor expositie in een museum als originelen niet of moeilijk te verkrijgen zijn of wanneer het tentoon te stellen object te kwetsbaar of inbraakgevoelig is. Maar er worden ook replica's gemaakt voor verkoop aan het publiek van het museum.<sup>86</sup> Daarnaast worden replica's gemaakt om te voorkomen dat twee honden om hetzelfde been moeten vechten. Dit kan het geval zijn bij een archeologische vondst: het object is dan voor de helft van de vinder en voor de helft van de eigenaar van de grond. Het origineel beland in zo een geval vaak in het museum, en de gezamenlijke eigenaars ontvangen dan een replica.<sup>87</sup>

Volgens Lowenthal zorgen het vakmanschap en gemak waarmee werken tegenwoordig worden gekopieerd ervoor dat replica's steeds moeilijker te onderscheiden zijn van originelen. In sommige gevallen zullen zij zelfs aantrekkelijker zijn dan het origineel. Hij ziet zelfs dat de replica's een eigen authenticiteit verwerven. Omdat zij niet meer te onderscheiden zijn van het origineel worden andere eigenschappen – zoals uniciteit, symbolische associaties en historische

---

<sup>85</sup> Goushchin, Gennady, 'Alternative Museum', *Art Journal* 53 (1994)2, 76-79.

<sup>86</sup> Dr. F. Heslinga en Joke Schut, 'Toepassing van kunststof replica's', *Museumvisie* 7 (1983)4, 107.

<sup>87</sup> Peter de Clercq, 'Het gebruik van kopieën in musea', in: in: *Museumvisie* 7 (1983) 4, 100-102, 102.

geloofwaardigheid – belangrijker voor de authenticiteitsbeleving. “An original is authentic by definition; a replica is *made* authentic by hard work.”<sup>88</sup>

De meerduidigheid van het begrip ‘kopie’ gaat nog verder dan de indeling in de bovenstaande groepen. Zelfs binnen de afzonderlijke categorieën van kopieën kan weer onderscheid worden gemaakt in gradaties van authenticiteit, ook in de groep van ‘perfecte kopieën’: de replica’s. De ene replica staat in nauwer verband met het origineel dan de andere. In het Spoorwegmuseum in Utrecht staat bijvoorbeeld een werkende replica van een van de eerste stoomlocomotieven van de Nederlandse Spoorwegen, genaamd ‘de Arend’. Deze is gebouwd aan de hand van originele bouwtekeningen en met dezelfde materialen. Het feit dat hij werkt, uit dezelfde materialen bestaat en op precies dezelfde manier is gebouwd als het origineel maakt het een echtere replica dan een eventuele replica van dezelfde locomotief van kunststof en waarbij alleen de ‘huls’ – en dus niet de stoommachine – is nagemaakt. Zo een replica zal er precies hetzelfde uitzien als de replica in het Spoorwegmuseum, maar toch minder echt zijn. Een ander voorbeeld van de gradaties van authenticiteit binnen de ‘perfecte kopie’ is veel voorkomend binnen de kunstgeschiedenis. Van verschillende kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Dürer, Holbein, Mabuse en Terborch, is namelijk bekend dat zij meerdere exemplaren van één werk maakten. Hoewel de werken in zo een geval allemaal van de hand van de meester zijn, is er toch maar één origineel. Dit origineel is het eerste exemplaar, het object waaraan het creativiteitsproces is voorafgegaan. De andere werken zijn – hoewel niet origineel – wel de meest authentieke kopieën die zijn voor te stellen, aangezien zij van de hand van dezelfde meester zijn en in de dezelfde historiciteit zijn ontstaan. In ieder geval zijn zij veel authentiekere dan een precies hetzelfde uitziend kunstwerk dat in de 21<sup>e</sup> eeuw aan de hand van moderne technieken vervaardigd is. Hetzelfde geldt voor eigentijdse studiokopieën van meesters ten opzichte van moderne replica’s. Deze verdere gradaties van authenticiteit binnen de niet-authentieke objecten maken het belangrijk dat bij elke kopie wordt stilgestaan bij de vraag hoe dicht zij het origineel benadert.

## **Conclusie**

Uit het voorgaande kan worden opgemaakt dat het onderscheid tussen authentiek en niet-authentiek essentieel is binnen de presentatie van erfgoed, maar dat – hoe simpel het onderscheid nep versus echt ook klinkt – het maken van dat onderscheid enorm gecompliceerd is. Allereerst is een kopie binnen de beeldende kunst iets anders dan een kopie in de literatuur of de muziek.

---

<sup>88</sup> Lowenthal, ‘Authenticity’, 188.

Daarnaast zijn kopieën tijdsgebonden interpretaties van een idee, oftewel een visie op een idee. Bovendien zijn er verschillende soorten kopieën, die uiteenlopen van ‘precies als het origineel’ tot het hebben van ‘ontleningen uit het origineel’. En zelfs als de kopieën er ‘precies als het origineel’ uitzien, zijn er gradaties van echtheid aan te brengen. Elke kopie bevat een zekere graad van authenticiteit. Niet-originele objecten zijn niet over een kam te scheren, maar bevatten een weelde aan nuances.

Hoe ingewikkeld het begrip te duiden is, hoe simpel de implicaties zijn. Men lijkt het erover eens dat de perfecte kopie in de beeldende kunst niet bestaat, dat deze altijd op de unieke waarde van een origineel inboet. Een kopie kan het origineel dus nooit evenaren in al zijn kwaliteiten, maar betekent dit dat ze in het geheel waardeloos is? Nee. Er zijn vele gevallen bekend waarbij kopieën een eigen leven zijn gaan leiden en na verloop van tijd een eigen erfgoedwaarde hebben verkregen, zoals het geval is bij Caroselli’s nep-Caravaggio. Ook kan een kopie ons vaak veel vertellen over de tijdgeest waarbinnen zij is gemaakt. De kopie kan in die zin dus niet alleen voor de *heritage* benadering van geschiedenis heel waardevol zijn, ook in de *history* benadering kunnen kopieën een steentje bijdragen. Zij het in een andere context. Ook kunnen werken ten opzichte van de tijdgeest waarin ze gemaakt zijn en de intenties van hun maker authentiek genoemd worden. Denk hierbij aan de kopieën van antieke beelden uit de Renaissance en de imitaties van meesterwerken door schilders door de eeuwen heen. Lowenthal gaat zelfs zo ver te stellen dat: “Fakes and counterfeits deserve to be cherished as much as chastised, for they are in many ways integral and perhaps even essential to creative insight.”<sup>89</sup> Kopieën kunnen dus wel degelijk bestaansrecht en erfgoedwaarde hebben of krijgen. Zouden kopieën in dat geval dan ook niet naast originelen kunnen bestaan? Is het niet eigenlijk een heel goed idee om – met het oog op de schaarste van authentieke objecten – kopieën in te zetten in musea? In het volgende hoofdstuk komen deze vragen aan de orde.

---

<sup>89</sup> Lowenthal, ‘Counterfeit art’, 79.

## Hoofdstuk 3

---

### De kopie in museale context

#### *De voors en tegens van de replica in het kunstmuseum*

Velen zullen het onderstaande beeld (afbeelding 5) herkennen: na lang sparen heb je een reis naar Parijs geboekt, om daar (onder andere) de cultuurschatten in het Louvre te bekijken. Vooral een bezichtiging van de Mona Lisa staat al heel lang op je verlanglijstje, zeker na al die reproducties die je van het werk hebt gezien. En daar sta je dan eindelijk. Oog in oog met Leonardo Da Vinci's meesterwerk. En wat valt de ervaring tegen. Alsof het lichtweerkaatsende plexiglas en de pakweg twee meter tussen jou en het schilderij van bescheiden formaat al niet genoeg waren om de pret te vergallen, ontnemen drommen toeristen je de mogelijkheid om het werk even rustig te bekijken.



**5. Drommen toeristen voor de Mona Lisa.**

Het is een extreem maar reëel voorbeeld van de consequenties van onze obsessieve omgang met authenticiteit. Waarom zouden we niet meerdere replica's van het werk maken en die verspreid over de hele wereld in musea ophangen? Replica's waar je met je neus bovenop mag staan, waar je aan mag voelen en ruiken en waarvoor je niet eerst een vakantie hoeft te boeken? Zou dat niet een zegen zijn voor het origineel, in plaats van een last?

In historische musea is het inzetten van replica's al min of meer geaccepteerd, denk maar aan de replica van stoomlocomotief 'De Arend' in het Utrechtse Spoorwegmuseum. Als een origineel niet voor handen is of te kwetsbaar om tentoon te stellen, doet men er niet moeilijk over de

geschiedenis toch te visualiseren met een kopie van het desbetreffende object. Het inzetten van kopieën in plaats van de schaarse originele objecten faciliteert hierbij het vertellen van het verhaal van de geschiedenis. Beter iets dan niets zou je kunnen zeggen. In de kunstgeschiedenis is het inzetten van kopieën echter een taboe. Onwrikbaar blijft men vasthouden aan het idee dat een kopie niet in het museum thuishoort.

John Bohn vindt dat er verandering moet komen in deze instelling. In zijn artikel *Museums and the Culture of Autography* pleit hij voor de inzet van replica's in het museum. Daarbij vindt hij dat men moet afstappen van het behandelen van de beeldende kunsten als autografische kunst, omdat het de effectiviteit van musea enorm ondermijnt. Om dit te illustreren haalt Bohn een anekdote van Goodman aan over een bibliotheek op Mars, waar alleen authentieke boeken worden tentoongesteld. De boeken worden net zo behandeld als wij kunstwerken behandelen: ze zijn alleen op afstand te lezen en de pagina's worden omgeslagen met een afstandbediening. De souvenirshop doet hele goede zaken met het verkopen van kleine replica's van de populaire uitgaven, die natuurlijk niet te lezen zijn.<sup>90</sup> Hiermee wil Bohn zeggen dat mensen – net als de Marsmannetjes met boeken – niet echt van kunst kunnen genieten, omdat zij aan strenge beperkingen zijn blootgesteld. Volgens hem moet kunst kunnen worden geleefd en is de autografische behandeling ervan het ergste wat men kan doen, omdat het de indruk wekt dat alleen de meest zeldzame en dure kunstwerken de moeite waard zijn. Musea stralen het beeld uit dat kunst niet voor de gewone mens is.<sup>91</sup> De inzet van kopieën zou hier verandering in kunnen brengen.

In het onderstaande zullen de voors en tegens van de inzet van replica's in het kunstmuseum worden behandeld. Hierbij is het belangrijk om aan te geven dat het hier gaat over de inzet van perfecte replica's – dus geen reproducties, imitaties of navolgingen – die ononderscheidbaar zijn van het origineel. De inzet van deze surrogaatkunstwerken zal worden behandeld vanuit verschillende perspectieven, waarbij de kwestie van verschillende kanten wordt bekeken. Bij de vraag of replica's in een museum thuis horen spelen namelijk vele verschillende overwegingen een rol. Deze overwegingen hangen samen met de primaire en secundaire heilzame eigenschappen van een kunstwerk, zoals vastgesteld door cultuureconomen Granica en Pommerehne. De primaire eigenschap van een kunstwerk is zijn esthetiek. Hoewel er (nog) geen interdisciplinaire universele definitie van het begrip 'esthetiek' bestaat<sup>92</sup>, wordt de term hier gebruikt als 'visuele schoonheid' van een object, die van alles in de beschouwer teweeg kan brengen. De secundaire eigenschappen van

---

<sup>90</sup> Bohn, 'Museums and the Culture of Autography', 57.

<sup>91</sup> Ibidem, 64.

<sup>92</sup> Deze kan onderverdeeld worden in verschillende karakteristieken gebaseerd op romantische theorieën, idealistische theorieën, nihilistische theorieën, enzovoorts. Zie: Werner Pommerehne en Martin Granica, 'Perfect Reproductions of Works of Art: Substitutes or Heresy?', *Journal of Cultural Economics* 19 (1995) 237-249, 239.

een kunstwerk hebben te maken met zijn historische en economische/maatschappelijke karakteristieken. Vanuit historisch oogpunt wordt het werk bekeken als document uit het verleden met twee functies: aan de ene kant is het een informatiedrager, aan de andere kant kan het verleden door het werk als het ware herleefd worden. Vanuit economisch oogpunt wordt gekeken naar de monetaire waarde van kunstwerken.<sup>93</sup> Overigens wordt er bij de onderstaande besprekingen van uitgegaan dat bij het publiek bekend is dat het om niet-authentieke werken gaat, het is niet de bedoeling dat ze voor de gek worden gehouden.

### **Esthetische overwegingen**

Voor veel mensen is het belangrijkste bestaansrecht voor kunst de esthetische waarde die zij eraan verbinden. Zij bezoeken een kunstmuseum om in vervoering te worden gebracht door de schoonheid van de objecten. Een belangrijke overweging bij het inzetten van replica's is dan ook de esthetiek van een kopie; kan een goede kopie de schoonheid van een origineel evenaren? De meeste esthetici zijn het hier opvallend genoeg over eens: een perfecte replica lijkt qua esthetiek niet onder te doen voor het origineel.

Zoals te verwachten viel ziet John Bohn geen esthetische bezwaren tegen het inzetten van replica's: de replica doet niet onder voor het origineel. Hij constateert dat de replica en het origineel feitelijk twee verschillende dingen zijn, maar, zegt hij: "One must distinguish between the act of creation and the created object itself."<sup>94</sup> Hoewel er wel een verschil zit in het productieproces – het origineel vergt veel meer creativiteit dan de kopie –, hoeft er geen verschil te zijn tussen de eindproducten. Hij ziet geen reden waarom een replica niet al die functies zou kunnen vervullen die filosofen aan het origineel hebben gesteld wat betreft de esthetiek. Hieronder vallen bijvoorbeeld het ontwikkelen van verbeeldingskracht, het oplossen van innerlijke conflicten, het verlichten van stress, het verfijnen van het wereldbeeld, het bevorderen van de mentale gezondheid, het bewerkstelligen van innerlijke harmonie en het doorbreken van vastgeroeste gedachtepatronen. Volgens Bohn is een replica net zo goed in staat om deze effecten te bewerkstelligen als het origineel. Kunstmusea zouden de beeldende kunsten volgens hem dan ook niet als strikt autografisch moeten behandelen, omdat dat de effectiviteit van musea sterk ondermijnt.<sup>95</sup>

Filosoof Gregory Currie kwam vijftien jaar eerder ook tot die conclusie. Ook hij vindt dat met het vasthouden aan de autografie een misstap wordt gemaakt en hij beargumenteert dat in de beeldende kunsten verkeerd wordt omgegaan met inauthenticiteit. Volgens hem zou in de

---

<sup>93</sup> Ibidem, 238-239.

<sup>94</sup> Bohn, 'Museums and the Culture of Autography', 61.

<sup>95</sup> Ibidem, 62.



beeldende kunsten op de zelfde manier met kopieën moeten worden omgegaan als in de literatuur; namelijk dat de kopie niet als minder informatief, esthetisch of belangrijk hoeft te worden gezien. Hij vindt dan ook dat nog eens kritisch naar het beleid van de instituties moet worden gekeken.<sup>96</sup> Hij ziet geen reden waarom een goede kopie de vaardigheid van de schilder van het origineel niet zou kunnen overbrengen en er is volgens hem dan ook geen reden om de kopie 'esthetischerwijs' te onderscheiden van het origineel.<sup>97</sup>

Estheticus Mark Sagoff is van mening dat een kopie en een origineel op geen enkele manier met elkaar zijn te vergelijken. De twee behoren tot verschillende attributieve<sup>98</sup> klassen ('origineel kunstwerk' versus 'namaak') en ontstonden onder verschillende omstandigheden. Het maken van een kopie heeft in ieder geval veel minder creativiteit en artistiek vernuft nodig dan de maker van het origineel bezat. Origineel en kopie hebben hele andere kwaliteiten (leeftijd, context, intentie...) en de kopie is daarom nooit zo waardevol als het origineel.<sup>99</sup> Wel kan een perfecte replica dezelfde esthetische ervaring oproepen als het origineel. Er wordt dan naar hele andere kwaliteiten van het werk gekeken; namelijk de puur oppervlakkige. Sagoff gaat zelfs zo ver te beweren dat werken van mindere kwaliteit en kopieën esthetischer kunnen zijn omdat zij gemakkelijker te behappen zijn. Grootse kunstwerken zouden 'zwaardere kost' zijn door de grote cultuurhistorische waarde van de objecten. De kopie zal in die zin nooit het origineel evenaren, maar op esthetisch gebied zou een kopie hetzelfde teweeg kunnen brengen als het origineel. Sagoff voegt hier wel het volgende aan toe: 'There are many things we can enjoy for the wrong reasons; there are some things that ought not to be enjoyed'.<sup>100</sup>

Ook estheticus W.E. Kennick komt na lang wikken en wegen met enige tegenzin tot de conclusie dat er geen esthetisch verschil is tussen een kopie en het origineel. Net als Sagoff vindt hij dat de kopie niet de kwaliteiten (qua leeftijd, context en concept) van het origineel heeft, maar hij denkt wel dat sporen hiervan worden behouden in de exacte kopie. Een goede replica vertelt het verhaal van het laatste avondmaal op dezelfde manier als Da Vinci's originele fresco: Jezus in het midden, Judas afgezonderd met zijn zak geld, de andere apostelen vol verbazing na de mededeling dat een van hen Jezus zal gaan verraden... een kopie brengt deze elementen net zo goed over. Een goed gemaakte kopie vertelt ons alles wat we moeten weten van het origineel. In de kunstgeschiedenis hebben we ook veel te danken gehad aan kopieën. Vele allang verloren

---

<sup>96</sup> Gregory Currie, 'The Authentic and the Aesthetic', *American Philosophical Quarterly*, 22 (1985) 2, 153-160, 159-160.

<sup>97</sup> Ibidem, 159.

<sup>98</sup> Heeft te maken met de symbolische kenmerken van een object.

<sup>99</sup> Mark Sagoff, 'The Aesthetic Status of Forgeries', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1976) 2, 169-180, 169.

<sup>100</sup> Ibidem, 179.

meesterwerken zouden we nooit gekend hebben als er geen kopieën van waren gemaakt. Er is volgens Kennick dus wel een verschil tussen het origineel en de kopie, maar dat verschil is niet esthetisch.<sup>101</sup>

Volgens Nelson Goodman is er wel degelijk een esthetisch verschil tussen het origineel en de kopie in de kunsten. Ook al zouden we de twee naast elkaar hebben hangen en niet van elkaar kunnen onderscheiden, betekent dat niet dat de twee esthetisch hetzelfde zijn en dat de kopie net zo goed is als het origineel.<sup>102</sup> Het origineel bevat veel meer kwaliteiten dan de kopie; secundaire waarden die dieper gaan dan het oppervlakkige uiterlijk. Waar Kennick stelt dat die kwaliteiten op een bepaalde manier ook overgebracht worden in de kopie – waardoor de kopie ons net zoveel kan vertellen als het origineel – vindt Goodman dat die kwaliteiten alleen het origineel toebehoren. En die kwaliteiten dragen volgens hem bij aan de esthetische waardering van een object, waardoor de kopie en het origineel altijd een andere esthetische ervaring teweeg zullen brengen. Het wéten dat iets nep is maakt het minder mooi. Goodman vermeldt hierbij ook de casus Van Meegeren en de tijdgebondenheid van onze acceptatie van kopieën. De experts zagen destijds niet dat ze te maken hadden met een vervalsing, terwijl nu zelfs een leek het onderscheid zou kunnen maken. Iets wat een perfecte kopie lijkt, blijkt dit na een aantal jaren duidelijk niet te zijn.<sup>103</sup> Op grond van deze constatering bouwt Goodman vervolgens zijn hierboven beschreven theorie van autografische versus allografische kunsten, waarbij de autografie ten grondslag ligt aan het huidige beleid van musea.

### **Cultuurhistorische overwegingen**

Als gekeken wordt naar de cultuurhistorische overwegingen bij de inzet van kopieën in het kunstmuseum komen we al snel terug bij de authenticiteitskwestie en Johan Huizinga's historische sensatie. Naar aanleiding van wat in het eerste hoofdstuk is geconcludeerd kan een replica het origineel nooit evenaren, omdat het de link met het verleden en de daarmee samenhangende historiciteit (of de 'unieke plaatsing in tijd en ruimte', zoals Benjamin het noemt) mist. Historici Tollebeek en Verschaffel sluiten zich hierbij aan door te stellen dat de historische sensatie alleen kan ontstaan bij een authentiek object en niet bij een kopie of reproductie.<sup>104</sup> Ook Peter van Mensch herkent de historische sensatie en ziet hierin, zoals hierboven is beschreven, een essentiële rol voor authenticiteit. De fysieke link met het verleden die de historische sensatie biedt kan volgens deze

---

<sup>101</sup> W.E. Kennick, 'Art and Authenticity', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985) 1, 3-12, 11.

<sup>102</sup> Goodman, *Languages of Art*, 109.

<sup>103</sup> *Ibidem*, 111.

<sup>104</sup> Tollebeek en Verschaffel, *De vreugden van Houssaye*, 23.

wetenschappers alleen bestaan bij het observeren van een authentiek object. Dit maakt de inzet van replica's in het museum dan ook ondenkbaar.

Volgens John Bohn betekent de link met het verleden op zichzelf echter weinig, in ieder geval in de beeldende kunsten. Hij redeneert dat het bed van bijvoorbeeld Van Gogh volgens deze denkwijze dan belangrijker zou zijn dan zijn beroemdste schilderijen, omdat dit een 'hechtere fysieke relatie' met de schilder had.<sup>105</sup> Maar als het begrip authenticiteit wordt ontdaan van 'de link met het verleden' blijft er weinig over van zijn waarde. Het enige waarin een authentiek object verschilt met een vervalsing is de historische realiteit waarin een werk ontstond. Als dat onderscheid wordt weggenomen zou je kunnen zeggen dat het niet uitmaakt of een object het origineel is of niet. Bovendien vraagt Bohn zich af of we ons überhaupt druk zouden moeten maken over de vraag of een schilderij een kopie of het origineel is, aangezien de kopie volgens hem precies dezelfde informatie kan geven als het oorspronkelijke kunstwerk.<sup>106</sup>

Ook volgens Sebastiano Barassi is er wel degelijk een plaats in het kunstmuseum voor de replica. Volgens hem verwerft de kopie na verloop van tijd ook historische waarde, die Huizinga, Van Mensch en Tollebeek en Verschaffel alleen aan het origineel toekennen. Dit fenomeen zijn we al eerder tegengekomen bij bijvoorbeeld de nep-Caravaggio's van Caroselli: begonnen als kopie, nu gewaardeerd als 17<sup>e</sup> eeuwse schilderij van grote kwaliteit. Barassi verklaart dit proces met het idee dat mensen bepaalde waarden aan overblijfselen uit het verleden verlenen, die met de tijd veranderen. Hij deelt deze waarden in in twee categorieën: *memory values* (bestaande uit *age-value*, *historical-value* en *intentional commemorative-value*) en *present-day values* (bestaande uit *use-value* en *art-value*, onderverdeeld in *newness-value* en *relative art-value*). Een kopie heeft dan in eerste instantie alleen *art-value*, met een onderverdeling in *newness value*, die meestal wordt gewaardeerd als zijnde een overwinning van de mens op de destructieve natuur, en *relative art-value*, die te maken heeft met de esthetische waardering van het werk. Na verloop van tijd krijgt de kopie dus naast *art-value* ook historische waarde en dan verwerft het *age-value*, dat wil zeggen dat het object gewaardeerd wordt om zijn zichtbare tekenen van oudheid, en *historical-value*; het object wordt gewaardeerd als vertegenwoordiger van een bepaald moment in de geschiedenis en de daarmee samenhangende documentatiewaarde.<sup>107</sup>

Stel dat de kopie nog nieuw is. Volgens Barassi kan deze dan prima parallel leven met het origineel. In dat geval is de kopie er voor de esthetiek, de *art-value*, en bevredigt het (al dan niet

---

<sup>105</sup> Bohn, 'Museums and the Culture of Autography', 62.

<sup>106</sup> Ibidem, 61.

<sup>107</sup> Sebastiano Barassi, 'The Modern Cult of Replicas: A Rieglan Analysis of Values in Replication', *Tate Papers* (autumn 2007).

zwaar beschadigde) origineel de behoeftes op het gebied van de documentatiewaarde. Als het origineel niet meer voor handen is kan de replica deze documentatiewaarde overnemen in het kader van de educatieve benadering van hedendaagse musea. Het is volgens Barassi dan dus ook goed mogelijk om replica's in het museum te tonen, maar niet zonder meer: musea moeten eerst het nodige overwegen. Zo moeten zij in het oog houden wat het publiek wil en altijd open en eerlijk zijn over de aard van het object. Ook moet er rekening gehouden worden met de toekomst; hoe worden hedendaagse replica's over vijftig jaar gezien? Zullen ze gezien worden als wij ze bedoeld hebben of worden ze authentieke kunstwerken, helemaal bij verlies van het origineel? Daarnaast speelt er een meer ethische kwestie: kunnen replica's gemaakt worden zonder een zekere mate van herinterpretatie?<sup>108</sup> Barassi voegt hier nog aan toe dat hedendaagse replica's toekomstige wetenschappers veel kunnen vertellen over onze houding tegenover conservatie en kunst in het algemeen.<sup>109</sup>

Volgens Barassi kan een kopie dus zowel de esthetische als documentatiewaarde krijgen die het origineel ook heeft. En als een kopie dezelfde historische informatie kan geven als het origineel, is een belangrijk voordeel van het inzetten van replica's de mogelijkheid om tentoonstellingen te maken die nu nagenoeg onmogelijk zijn: bijvoorbeeld het complete oeuvre van een kunstenaar bijeen in één tentoonstelling, zodat het individuele werk in een ontwikkeling in de schilderstijl van de kunstenaar kan worden geplaatst. Zo een tentoonstelling zou erg leerzaam zijn, maar is nu veel te kostbaar en complex om te maken: de werken van bijvoorbeeld Caravaggio zouden uit musea en privécollecties van over de hele wereld moeten komen, wat gepaard gaat met hoge kosten voor transport en verzekeringen en een groot gevaar voor beschadigingen aan de doeken. De inzet van replica's of misschien zelfs van reproducties zou dit probleem oplossen. Bovendien kunnen met de inzet van replica's gaten in de collecties van musea worden gevuld, bijvoorbeeld als een museum de ontwikkeling van de moderne kunst in de 20<sup>e</sup> eeuw wil laten zien maar stukken van bijvoorbeeld het kubisme of abstract expressionisme mist. Met de inzet van replica's kan het hele verhaal toch verteld worden. Deze benadering past in een tijd waarin een van de sleutelwoorden in de museologie 'contextualisering' is.<sup>110</sup>

Een argument tegen het inzetten van replica's in het museum vinden we bij de 19<sup>e</sup> eeuwse schilder Delacroix. Hij gaat hierbij uit van de waarde van historische authenticiteit. Elke vorm van een kopie legt het origineel vast op een stadium in zijn historische ontwikkeling en is daarmee dus een momentopname. In 1854 schreef de schilder in zijn dagboek: "Als we oude meesters kopiëren,

---

<sup>108</sup> Zie hiervoor ook Peter van Mensch' ideeën over kopieën, 'een visie op een idee', in Hoofdstuk 2.

<sup>109</sup> Barassi, 'The Modern Cult of Replicas'.

<sup>110</sup> Van Mensch, 'Context en Authenticiteit'.

bootsen we nauwkeurig het chiaroscuro van deze schilderijen na, maar het onvermijdelijke gevolg is misvorming, omdat de schilderijen ouder zijn geworden over de eeuwen heen. Titiaan en Rembrandt zullen verbaasd zijn om de staat van hun werk te zien door het rokerige en gekraakte oppervlak.” Hij voegt daar aan toe dat moderne kopieën niets meer doen dan al het vuil en de beschadigingen vastleggen.<sup>111</sup> Na verloop van tijd zal zelfs de meest perfecte kopie niet meer accuraat zijn.

Peter van Mensch en Annemarie Vels Heijn zien nog een bezwaar tegen het repliceren van kunstwerken – en daarmee het inzetten ervan in musea – in de tijdgebondenheid van de kopie. Zoals we ook bij Barassi hebben gezien bestaat het gevaar van herinterpretatie. Kopieën zijn vaak een visie op een idee en kunnen enkele generaties later gemakkelijk ontmaskerd worden als zijnde inauthentiek.<sup>112</sup> Denk hierbij bijvoorbeeld aan de blunder bij Van Meegerens *Emmaüsgangers* – hoe een vooraanstaand kunstcriticus als Bredius niet heeft gezien dat het om een vervalsing ging verbaast ons nu enorm. Vels Heijn verklaart dit fenomeen door te stellen dat we na verloop van tijd steeds weer andere aspecten van een kunstwerk belangrijk gaan vinden. De aspecten die we binnen een tijdgeest belangrijk vinden worden daardoor (onbewust) uitvergroot; “Forgeries have to be served hot”.<sup>113</sup>

### **Maatschappelijke en economische overwegingen**

John Bohn is vooral heel enthousiast over de maatschappelijk-economische voordelen die door het inzetten van replica’s in het museum mogelijk zullen worden gemaakt. Volgens hem zal het publiek het verschil tussen de twee toch niet zien (wél weten!) en het geld dat musea besparen op de aankoop van originele kunstwerken kunnen ze inzetten om de toegankelijkheid te vergroten. Denk hierbij aan het verlagen van de toegangsprijs, het vergoten van het marketingbudget, het inhuren van meer personeel en het verruimen van de openingstijden. Maar het belangrijkste voordeel ziet Bohn in het vergroten van het culturele kapitaal<sup>114</sup> van de bevolking. De beeldende kunsten spelen nu een relatief kleine rol in het leven van mensen, omdat je – als je een beroemd kunstwerk wilt zien – de grote stad moet bezoeken. Als musea gebruik gaan maken van replica’s kunnen ook in kleinere gemeenschappen musea worden opgericht en kunnen mensen dichterbij huis van kunst genieten. Deze nieuwe musea in kleine gemeenten zullen het plaatselijke toerisme – en daarmee de lokale economie – bevorderen. Kunst zal dan niet meer zo een elitair imago meer hebben. Musea zullen daarbij niet overbodig worden, aangezien het maken van replica’s nog steeds een vrij kostbare

---

<sup>111</sup> Aangehaald door Fawcett, ‘Art reproductions’, 21.

<sup>112</sup> Zie Vels Heijn, ‘De desillusie van het echte’, 111, en Van Mensch, ‘Het museum en de authenticitis’, 99.

<sup>113</sup> Ibidem (Vels Heijn).

<sup>114</sup> Zie hiervoor (bijvoorbeeld): Pierre Bourdieu, ‘Economisch kapitaal, cultureel kapitaal, sociaal kapitaal’ in: idem, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip* (Amsterdam 1989).

onderneming is. Om de betere kunst te bekijken zullen musea nog steeds 'the place to be' zijn. Kunst zal nooit zo wijd verspreid worden als literatuur en muziek.<sup>115</sup>

Ook de economen Werner Pommerehne en Martin Granica zien de maatschappelijk-economische voordelen van de inzet van replica's; in ieder geval wat betreft de educatieve aspecten, zoals het formeren en ontwikkelen van de esthetische waardering. Volgens hen kunnen de gevestigde musea functioneren als 'toevluchtsoord voor originelen' en kunnen daarnaast nieuwe musea worden opgericht en dienen als 'cultural multiplier' met het tentoonstellen van kopieën. Dit zal leiden tot een meer wijdverspreide basis voor de waardering van kunst en cultuur in de maatschappij en een groter aanbod van esthetische ervaringen. Bovendien zal het bestaan van deze 'multiplier museums' meer ruimte geven voor nieuwe kunstenaars en kunstprojecten<sup>116</sup>, omdat er minder druk staat op deze musea: in tegenstelling tot traditionele musea hebben zij niet een voorbeeldrol als 'tempel voor de kunsten'. Dit toekomstbeeld zou echter alleen kunnen bestaan als mensen kunstwerken – ervan uitgaande dat de kopie esthetisch gelijk is aan het origineel – eerder om hun primaire waarde waarderen, dus om de esthetiek ervan, dan om de secundaire historische en economische eigenschappen van het werk. De beide economen hebben dit getest aan de hand van een empirisch publieksonderzoek naar de houding tegenover kunst. Het bleek dat voor de meeste mensen de esthetische waarde de doorslag geeft in de waardering van het object. Alleen professionals waarderen de secundaire eigenschappen meer in een kunstwerk. De onderzoekers stellen dan ook dat 'a perfect reproduction may function as a substitute for an original work of art in respect of aesthetic considerations'.<sup>117</sup> Een kopie kan volgens Pommerehne en Granica dus een origineel vervangen wat betreft de esthetische waarde. En aangezien mensen – zoals blijkt uit hun onderzoek – daar de meeste waarde aan hechten, denken zij dat de kopie ook in museale context zou kunnen worden ingezet.

Cultuureconoom Manfred Tietzel is het daar niet mee eens. Hij reageert in zijn artikel *Money for nothing? Die Preisbildung von Originalkunstwerken und Kopien* zowel op de resultaten van Pommerehne en Granica als op Bohn's ideeën. Hij is het met Bohn eens dat de inzet van replica's in sommige gevallen tienduizenden keren goedkoper zal zijn; een replica van Van Gogh's *Dr. Gachet* – die voor 82,5 miljoen dollar werd verkocht – zal in theorie 'slechts' 8250 dollar kosten om perfect na te maken. Tietzel vraagt zich echter af of het publiek de replica's wel zal accepteren. Waar Pommerehne en Granica hebben aangetoond dat voor het publiek de esthetiek de doorslaggevende factor is in de waardering van een kunstwerk, constateert Tietzel dat men originelen altijd in

---

<sup>115</sup> Bohn, 'Museums and the Culture of Autography', 63-64.

<sup>116</sup> Pommerehne en Granica, 'Substitutes or Heresy', 238.

<sup>117</sup> Ibidem, 247.

financiële zin hoger waardeert. En volgens hem werkt die financiële waardering door in onze algemene waardering van het werk, dus is een origineel altijd aantrekkelijker dan een perfecte kopie ervan.<sup>118</sup> Volgens Tietzel hebben kopieën dan ook geen plaats in een museum, omdat het publiek ze niet voor vol zal aanzien.

Econoom Bruno Frey bekijkt de economische voordelen van het breder accepteren van kopieën. Volgens hem is het feit dat een origineel wordt nagemaakt een teken dat het origineel veelgevraagd is. En dit is alleen maar positief voor de status van het origineel, dat hierdoor nog meer bekendheid krijgt: 'Each society, each generation, fakes the things it covets most'.<sup>119</sup> In deze context is het aardig om te vermelden dat Goethe valse antieke munten verzamelde, juist omdat hij daardoor steeds meer waardering kreeg voor originele exemplaren.<sup>120</sup> Ook vergroot de praktijk van het kopiëren volgens Frey het artistieke kapitaal van de maatschappij. Frey ziet dit voordeel niet zo zeer in de 'opvoeding' van het publiek, maar in het kennen en kunnen van de kunstenaars. Niet voor niets is het imiteren van meesters door de jaren heen dé manier geweest om het vak onder de knie te krijgen. Daarnaast ondersteunt de kopieerpraktijk creativiteit en houdt het de kunsten levendig.<sup>121</sup> Hoe lager de drempel om te imiteren, hoe groter de mogelijkheid voor toekomstige kunstenaars om te experimenteren. Dit alles komt de kunsten ten goede, wat het beschavingsniveau van een samenleving naar een hoger plan tilt. Bovendien stelt Frey dat het namaken van werken mensen voor wie dat anders onmogelijk is in staat stelt van het werk te genieten: 'reproduction produces utility and should therefore not be curtailed or prohibited'.<sup>122</sup>

## Conclusie

Uit het voorgaande blijkt dat het inzetten van replica's in kunstmuseale context zeer grote voordelen met zich mee kan brengen. Musea zouden tentoonstellingen kunnen maken die onmogelijk te realiseren zijn met alleen originelen, en gaten in de collectie zouden gevuld kunnen worden. En dit alles zou tegen relatief veel lagere kosten gerealiseerd kunnen worden. Het budget van musea laat bij de aankoop van replica's meer ruimte over voor bijvoorbeeld marketing, educatie en verruimde openingstijden. Ook zouden zich nieuwe musea kunnen vestigen in kleinere gemeenten. Dit alles bij elkaar zal de toegankelijkheid van musea enorm vergroten en meer mensen de mogelijkheid geven van kunst te genieten. Het zal het cultureel kapitaal van de maatschappij ten

---

<sup>118</sup> Manfred Tietzel, '„Money for nothing?“ Die Preisbildung von Originalkunstwerken und Kopien', *Perspektiven der Wirtschaftspolitik* 2 (2001) 1, 15-29, 16-17.

<sup>119</sup> Jones, *Fake?*, 13.

<sup>120</sup> Vels Heijn, 'Kopieën en de desillusie van het echte', 110.

<sup>121</sup> Bruno Frey, 'Art fakes – What fakes? An Economic View', *ICARE Magazine: The International Electronic Magazine of Art Economics*, 14 december 1998.

<sup>122</sup> Ibidem.

goede komen en de kunsten minder elitair maken. Bovendien zullen de nieuw opgerichte musea meer binnen- en buitenlandse toeristen trekken, met de voordelen van dien voor de plaatselijke economie.

Ook op esthetisch gebied lijkt er geen bezwaar te zijn tegen de inzet van replica's: de consensus onder de aangehaalde onderzoekers is dat de kopie – hoewel feitelijk niet te vergelijken met een authentiek werk – een zelfde esthetische ervaring kan bewerkstelligen als het origineel. In sommige gevallen kan de kopie zelfs aantrekkelijker worden gevonden. Volgens de esthetici, minus Goodman, kan een replica de zelfde positieve effecten teweegbrengen als een authentiek object, zoals innerlijke harmonie, verbeeldingskracht en dergelijke. Bovendien vinden esthetici Bohn, Currie en Kennick dat zij ons net zo goed over de historische context en het concept van het origineel vertelt als het origineel zelf.

Dat klinkt allemaal heel positief voor de replica, maar het inzetten ervan kent ook zeker nadelen. Het belangrijkste argument tegen de inzet van replica's is de link met het verleden die het origineel biedt: de authentieke historische ervaring. Hoewel John Bohn (niet overtuigend, mijns inziens) deze eigenschap van het origineel ontkent, is dit het zwakke punt van een eventuele inzet van replica's in kunstmusea. Het is gewoonweg niet 'the real thing'. Het wéten dat het niet echt is, maakt de beschouwing van het object minder waardevol dan het beschouwen van een authentiek werk. Tietzel breidt dit argument uit met het door hem geconstateerde feit dat het gegeven dat het origineel financieel meer waard is een negatieve invloed heeft op de waardering van de kopie. Daarnaast is in de geschiedenis gebleken dat kopieën tijdgebonden zijn, een visie op een idee. De aspecten die belangrijk gevonden worden aan een kunstwerk en dus benadrukt worden bij het kopiëren ervan veranderen met de tijdgeest en vervalsingen worden na verloop van tijd dan ook vrijwel altijd ontmaskerd. Bovendien is de kopie een momentopname in de geschiedenis van het origineel en zelfs de perfecte kopie zal na verloop van tijd niet meer accuraat zijn.

De argumenten voor en tegen wegen aardig tegen elkaar op, maar de – mijns inziens belangrijke – maatschappelijke voordelen die de inzet van kopieën zou kunnen opleveren doen mij concluderen dat het inzetten van kopieën vooral positieve effecten met zich mee zal brengen. Hierbij moet niet afgedaan worden aan het origineel, omdat aan de hand van de eerste twee hoofdstukken geconstateerd kan worden dat deze altijd een unieke status zal blijven houden. Het idee van Pommerehne en Granica, over de ondersteunende 'multiplier museums' spreekt mij daarom wel aan: de replica inzetten voor het vergroten van het cultuurbereik, terwijl de originelen in hun waarde worden gelaten. In feite is dit iets wat het afgelopen decennium al is gebeurd, in de vorm van bijvoorbeeld het Jhieronymus Bosch Art Center in Den Bosch en het Vermeer Centrum in Delft. In het



volgende hoofdstuk worden een aantal van deze voorbeelden uit de Nederlandse praktijk besproken om te kijken in hoeverre de inzet van kopieën succesvol kan zijn.

### **De kopie aan het werk**

#### *Drie kunstcentra en een reizende tentoonstelling*

Amsterdam heeft het Rembrandthuis, Antwerpen het Rubenshuis en Amersfoort het Mondriaanhuis. Elke beroemde kunstenaar heeft wel een eigen museum met originele werken in de stad waar hij gewoond en gewerkt heeft. Ook Den Bosch, Delft en Zundert willen 'hun' grote kunstenaar – respectievelijk Jhieronymus Bosch, Johannes Vermeer en Vincent van Gogh – eren met een speciaal museum. Hier is echter sprake van een probleem: de steden bezitten geen kunstwerken van de meesters, die in privé- en museumcollecties over de wereld zijn verspreid. Kopen is geen optie en ook met bruikleen komt men niet ver: te duur, te complex, te veel risico. Nee, de 'kunstenaarshuizen' in deze steden zouden het alleen met 'non-originals' moeten doen. Et voilà: de geboorte van het Jhieronymus Bosch Art Center, het Vermeer Centrum en het Van Gogh Huis is een feit.

Deze kunstcentra – want blijkbaar verdienen zij niet het etiket 'museum' – zijn een nieuw concept in de kunstwereld, dat steeds vaker wordt toegepast. Zoals eerder vermeld is de inzet van kopieën in historische musea al redelijk geaccepteerd. Maar dat er in het kader van de schaarste in authentieke objecten nu ook in kunstmuseale context gegrepen wordt naar de kopie om het verhaal te vertellen is iets van de laatste paar jaar. De kers op de taart van deze ontwikkeling is misschien wel de tentoonstelling 'The Complete Rembrandt', die de hele wereld rond gaat met reproducties van het gehele oeuvre van Rembrandt van Rijn. De reproducties in deze tentoonstellingen worden in de context getoond van het leven van de kunstenaar en de chronologische ontwikkeling van zijn stijl. Deze aanpak valt te plaatsen in de door Van Mensch gesignaleerde trend van contextualisering in het museum: men heeft een toenemende aandacht voor de oorspronkelijke context van het object. De laatste jaren maakt de kunstwereld een verschuiving van een objectgerichte naar een contextgerichte aanpak.<sup>123</sup>

Kunnen deze tentoonstelling en de verschillende specialistische kunstcentra beschouwd worden als voorbeeld van een succesvolle inzet van kopieën in kunstmuseale context? In dit hoofdstuk wordt dit onderzocht door de verschillende tentoonstellingen en de reacties hierop met elkaar te vergelijken. Maar voordat deze case studies een voor een behandeld zullen worden is het noodzakelijk vooraf een belangrijke kanttekening te plaatsen. Waar de argumentatie in het vorige hoofdstuk voornamelijk gebaseerd is op de kopie in de vorm van een replica, maken de voorbeelden

---

<sup>123</sup> Van Mensch, 'Context en authenticiteit'.

die in dit hoofdstuk aan de orde komen gebruik van reproducties. Dit omdat er voor zover de auteur bekend is nog nooit sprake is geweest van gebruik van replica's van schilderijen in dit soort "contextgerichte" tentoonstellingen. Dit hoeft echter geen probleem te zijn. De meeste van de besproken argumenten kunnen namelijk ook voor reproducties gelden. Net als replica's zijn reproducties goedkoper en maakt de inzet ervan kunst toegankelijker. En ook hier is de link met het verleden afwezig en is de kopie een momentopname van het origineel, die ook nog eens subjectief en tijdgebonden is door het fotografiemateriaal en keuzes in belichting, drukinkt en –papier, enzovoorts. Alleen de esthetische overwegingen zullen aan geldigheid inboeten in deze context, omdat de reproductie veel minder overeenkomt met het origineel dan de replica. Reproducties zijn prints van een origineel, ze kunnen qua afbeelding, kleur en afmetingen wel precies hetzelfde zijn als het origineel, maar andere kwaliteiten van het object, zoals materiaal, gewicht, textuur en geur zijn niet te vergelijken. Reproducties missen echte diepte, ruimte en tastbaarheid die de mens ervaart als hij geconfronteerd wordt met vaste artefacten en gladde oppervlakken.<sup>124</sup>

De argumenten van de esthetici uit het vorige hoofdstuk zijn dus ongeldig te verklaren voor reproducties. Daarom worden hierna, zonder er te diep op in te gaan, enige gedachten over de esthetiek van reproducties besproken. Volgens estheticus Timothy Binkley kan er nooit van worden uitgegaan dat de reproductie van een schilderij niet de kleinste veranderingen in kleur of vorm teweegbrengt. Reproducties hebben volgens hem vaak hele andere esthetische kwaliteiten dan de originelen.<sup>125</sup> In die context zijn de twee niet te vergelijken en is de kopie op geen enkele manier een substituut voor het origineel. Sagoff beaamt dit: de relatie tussen de reproductie en het origineel is er een van aanduiding. De twee zijn van een verschillend medium en hebben bovendien allebei een ander onderwerp. Het onderwerp van het origineel is de voorstelling, terwijl het onderwerp van de reproductie het origineel is. De esthetische kwaliteiten van de twee zijn dus niet vergelijkbaar.<sup>126</sup>

Ook kunsthistoricus Trevor Fawcett schrijft over de esthetische status van reproducties. Hij constateert dat reproducties in geen geval het origineel kunnen evenaren, het zijn 'tweedehands ervaringen'.<sup>127</sup> Maar ze zijn wel een belangrijk onderdeel van ons bewustzijn en Fawcett constateert net als Goushchin in hoofdstuk 2 dat reproducties een eigen leven gaan leiden. Zelfs als we het origineel kennen kan de herinnering aan een reproductie ervan het beeld van een werk bepalen. Als je aan iemand zou vragen een beschrijving te maken van bijvoorbeeld *De schreeuw* van Edvard Munch, zullen de meeste mensen dit baseren op een beeld van een reproductie. We moeten dan ook

---

<sup>124</sup> Fawcett, 'Art reproductions', 20-21.

<sup>125</sup> Timothy Binkley, 'Piece: Contra-Aesthetics', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977) 3, 265-277, 269.

<sup>126</sup> Sagoff, 'The Aesthetic Status of Forgeries', 176.

<sup>127</sup> Fawcett, 'Art reproductions', 24.

voorzichtig omspringen met reproducties, volgens Fawcett, omdat reproducties een eigen vorm van authenticiteit hebben gecreëerd.<sup>128</sup>

De aangehaalde wetenschappers zijn het er over eens dat de esthetische status van de reproductie – in tegenstelling tot de esthetische status van de replica – niet te vergelijken is met die van het origineel. De argumentatie uit het vorige hoofdstuk verliest voor de in dit hoofdstuk behandelde casestudies dus aan kracht. Toch kan er natuurlijk wel wat over de esthetiek van de tentoonstellingen gezegd worden, daar de kwaliteit van de reproducties in het ene geval veel beter is dan in het andere geval. Bovendien hebben goede reproducties zeker ook een bepaalde esthetische waarde; ze kunnen ook mooi gevonden worden, zij het op een andere manier dan het origineel. De andere – historische en maatschappelijk-economische – argumenten blijven wel overeind en kunnen op de casestudies worden toegepast.

### Het Jhieronymus Bosch Art Center

Het Jhieronymus Bosch Art Center werd in het voorjaar van 2007 geopend. Het centrum staat in zijn geheel in het teken van de middeleeuwse kunstenaar Jeroen Bosch, 'de beroemdste zoon van de stad'. Het centrum is gevestigd in de St. Jacobskerk in het hart van Den Bosch en toont het gehele



oeuvre van Bosch, terwijl het geen enkel werk van de schilder bezit. De authentieke werken hangen verspreid in musea over de hele wereld, zijn niet meer in de handel en bovendien onbetaalbaar geworden. De kerkwanden worden gesierd door reproducties van de werken, maar over de kwaliteit ervan valt te twisten. Sommige van de reproducties stammen uit de jaren tachtig en zijn met moderne technieken bewerkt om ze op een hoger niveau te tillen. Ook zijn er kopieën gemaakt van de lijsten waarmee de originelen in de verschillende musea hangen. Kosten noch moeite zijn gespaard om de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen. "Het zijn meer dan ingelijste foto's", aldus Willeke van de Steeg, conservator van het centrum.<sup>129</sup>

Het idee om in de stad 'iets' te doen met de beroemdste nazaat bestond al sinds 1967, toen er een

<sup>128</sup> Ibidem, 23-24.

<sup>129</sup> Carolien Plasschaert, 'Er kunnen hier dingen die in een museum onmogelijk zijn', *De Volkskrant* 26 maart 2007.

grote, succesvolle tentoonstelling was geweest. Het initiatief werd door de gemeente genomen, maar het Jheronimus Bosch Art Center had nooit bestaan zonder een anonieme zakenman die de kerk kocht waarin het nu is gehuisvest.<sup>130</sup> Het gebrek aan originelen wordt gecompenseerd door alles wat er te doen en te zien is in het centrum. Een glazen lift brengt je naar hoog in de toren, waar men een prachtig wijds uitzicht heeft over de hele stad en in een nagebootst vijftiende eeuws 'could have been'- atelier van Jeroen Bosch kan kennis worden genomen van de verschillende procédés en materialen waarmee de schilder zijn panelen maakte en waar ook zelf mee aan de slag kan worden gegaan. Ook hangen overal driedimensionale beelden van figuren uit Bosch' beroemdste schilderij *De tuin der lusten* en dragen wandtapijten en films bij aan de compensatie van het gebrek aan originelen.<sup>131</sup> Verder doet het centrum dienst als concertzaal, waarvoor de kerkbanken zijn vervangen door stoelen.

Hoewel in het gastenboek meerdere malen "Een prachtige aanwinst voor onze mooie stad" geschreven staat, zijn de reacties op het Jheronimus Bosch Art Center niet altijd even positief. Sommige Bosschenaren vinden bijvoorbeeld dat Jeroen Bosch aan ze wordt opgedrongen en vinden de reproducties in het centrum niet de moeite waard omdat ze de echte schilderijen 'toch al eeuwen geleden kwijt zijn geraakt'.<sup>132</sup> Heikel punt blijft dan toch ook het gebrek aan originelen. In een interview moet conservator Willeke van de Steeg tot haar grote spijt toegeven dat ze niet eens iets hebben wat in de buurt komt van een origineel.<sup>133</sup> Journalist Carolien Plasschaert is hard als zij het in haar artikel in de Volkskrant over een hoog Efteling-gehalte in het centrum heeft, wat in kunstkringen een behoorlijk denigrerende opmerking is. De burgemeester van Den Bosch, Ton Rombouts, is wel positief over het Art Center: "Met Jeroen Bosch hebben we iemand waarmee Den Bosch zich kan associëren, net als Barcelona met Gaudi, Salzburg en Wenen met Mozart, Amsterdam met Rembrandt en Antwerpen met Rubens. Dat biedt veel mogelijkheden omdat de stad er op veel fronten aantrekkelijker door kan worden, bijvoorbeeld op het gebied van toerisme".<sup>134</sup>

### **Het Vermeer Centrum**

In 2007 werd het Johannes Vermeer Centrum opgericht in Delft, maar al snel sloot het weer zijn deuren wegens tegenvallende bezoekersaantallen en te hoge kosten. Sinds de heropening in 2008 wordt het centrum gerund door vrijwilligers. Het Vermeer Centrum is gevestigd op de historische locatie van het voormalige St. Lucasgilde, waar Vermeer jarenlang hoofdman van de schilders was, en

---

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Zie: [www.jheronimusbosch-artcenter.nl](http://www.jheronimusbosch-artcenter.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

<sup>132</sup> Henk Mees, 'Drammerig, zoals Jeroen Bosch ons wordt opgedrongen', *Brabants Dagblad*, 17 mei 2007.

<sup>133</sup> Zie: [nl.ver-taal.com/cultuur\\_20090924\\_bosch\\_transcripcion.htm](http://nl.ver-taal.com/cultuur_20090924_bosch_transcripcion.htm), laatst gezien op 24 juli 2010.

<sup>134</sup> Henk Mees, 'Handen ineen voor Bosch', *Brabants Dagblad*, 13 april 2007.

biedt – volgens de website – ‘een ontdekkingsstocht door het leven, werk en de stad van de 17<sup>e</sup>-eeuwse meester van het licht’.<sup>135</sup> Ook hier is het volledige oeuvre te zien van een van Nederlands grootste schilders. De 34 reproducties van al zijn schilderijen zijn in chronologische volgorde en op ware grootte te zien in de kelder van het centrum. Net als bij het Bosch Art Center zijn er extra elementen om de reprotentoonstelling wat meer body te geven. Ook deze tentoonstelling is interactief met vele touchscreens, audiopresentaties, een film en een camera obscura waarmee je zelf kan experimenteren. En ook hier is een voorbeeldatelier ingericht, om te leren over Vermeers werkwijze. Bovendien houdt het centrum tentoonstellingen – met echte werken – van schilders die zich hebben laten inspireren door Vermeer. Volgens de directeur van het centrum, Koos de Wilt, kun je niet dichterbij Vermeer komen dan in het centrum: “Tegenover het Gildehuis is hij geboren. Zijn schilderij *Lof der schilderkunst* is hier geveild en was daarmee zijn laatste werk dat Delft verliet. Nu is alles weer terug op de plek waar het hoort.”<sup>136</sup>

Net als het Jhieronymus Bosch Art Center roept het Vermeer Centrum zowel positieve als negatieve reacties op. Delftse ondernemers beschouwen het Vermeer Centrum als iets om trots op te zijn: een trekpleister met grote toeristische potentie en veel commerciële mogelijkheden op een toplocatie.<sup>137</sup> Voormalig directeur van het Mauritshuis, Frits Duparc, had zijn twijfels bij het oprichten van het centrum: “het blijft mij een zorg dat het Prinsenhof wordt geknepen en dat daar iets kunstmatigs voor in de plaats komt.” Ook vergelijkt hij het centrum met een nepgeveltje van een Rembrandthuis in Leiden, dat hij verfoeit om het hoge kitschgehalte. Hij doelt hiermee wat het Vermeer Centrum betreft op het nabouwen van het zeventiende eeuwse St. Lucasgilde waar het centrum in is gevestigd. En op de vraag of het Vermeer Centrum en Het Mauritshuis – dat natuurlijk wel echte Vermeers heeft – iets voor elkaar zouden kunnen betekenen en elkaar kunnen aanvullen, antwoord Duparc dat samenwerking en informatieverstrekking erg belangrijk zijn, maar dat hij zijn twijfels heeft bij het niveau van het centrum.<sup>138</sup> Ook journalist en kunstliefhebber Anneke



<sup>135</sup> Zie: [www.vermeerdelft.nl](http://www.vermeerdelft.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

<sup>136</sup> ANP, ‘Vermeer-centrum zonder Vermeers’, *NRC Handelsblad*, 21 april 2007.

<sup>137</sup> N. Otaredian, ‘Het heft in eigen handen nemen’, *Het Financieele Dagblad*, 20 september 2007.

<sup>138</sup> Hans Verhagen, ‘Sceptis over Vermeer Centrum’, *De Haagsche Courant*, 19 maart 2005.

Stoffelen heeft kritiek op het inzetten van de reproducties: “In de kelderzaal van het voormalige gebouw van het St. Lucasgilde in Delft, hangt het hele oeuvre van Johannes Vermeer gereproduceerd op ware grootte en in chronologische volgorde. Dat mag informatief zijn, maar als kunstliefhebber voel je je hoe dan ook genept.”<sup>139</sup>

Ook hier blijkt het gebrek aan originelen dus weer een struikelblok. Opvallend genoeg geldt dit blijkbaar niet voor de drommen Japanse, Amerikaanse en Italiaanse toeristen die de stad bezoeken. Volgens het evenementenbureau van Delft blijven vooral Japanners gek op alles wat naar Vermeer riekt, zelfs al is het niet echt.<sup>140</sup> Dit past bij de in hoofdstuk één aangestipte omgang van Oosterse culturen met authenticiteit: voor hen is een kopie van een werk net zo authentiek als het origineel, omdat het om de verschijningsvorm, niet om de echtheid, gaat. Ook schrijver Christiaan Weijts heeft geen problemen met de onechtheid en het kitscherige van het Vermeer Centrum: hij bedenkt heel filosofisch dat Vermeer er zelf geen problemen mee zou hebben, omdat hij zijn schilderijen zelf ook baseerde op verzinsels en dromen (zijn zo bekende zwart-witte vloeren bestonden niet voor hij ze schilderde en zijn portretten zijn tronies – karakterschetsen, samengesteld uit meerdere bestaande mensen).<sup>141</sup>

### **Het Van Gogh Huis**

Het Van Gogh Huis in Zundert pakt het op een andere manier aan dan de twee bovengenoemde kunstcentra. Op de eerste plaats noemt het Van Gogh Huis – in tegenstelling tot de andere centra – zichzelf ‘museum’. Reproducties spelen hier een kleinere rol en de focus ligt niet op het gehele oeuvre van de schilder, maar op zijn jeugd in Zundert. Het centrum werd in het najaar van 2008 geopend, op de plaats waar Van Gogh’s geboortehuis in 1903 werd gesloopt. Net als de gemeentes Den Bosch en Delft, wil Zundert met het openen van dit ‘museum’ de band met zijn beroemde kunstenaar eren en toeristen trekken. Het Vincent van Gogh Huis bestaat uit een kunst- en documentatiecentrum, waarvan de vaste tentoonstelling het levensverhaal van de kunstenaar vertelt met moderne presentatietechnieken. Deze technische snuffjes worden ondersteund door reproducties van zijn werk. Daarnaast wordt er veel aandacht besteed aan de invloed die Van Gogh heeft gehad op generaties kunstenaars na hem. Elke drie maanden is er een wisselende tentoonstelling te zien van (hedendaagse) kunstenaars die door van Gogh geïnspireerd werden en nog steeds worden.<sup>142</sup>

---

<sup>139</sup> Anneke Stoffelen, ‘Van Gogh zonder echte van Goghs’, *De Volkskrant*, 26 september 2008.

<sup>140</sup> Richard Verstegen, ‘Delft gaat in 2009 op Hollandse toer’, *De Haagsche Courant*, 8 april 2009.

<sup>141</sup> Christiaan Weijts, ‘Puzzelen met de dienstmeiden uit Delft; In Vermeercentrum haalt de verbeelding van de verbeelding de werkelijkheid in’, *NRC.Next*, 30 juli 2007.

<sup>142</sup> Zie: [www.vangoghuis.com](http://www.vangoghuis.com), laatst gezien op 25 juli 2010.

Zoals vermeld maakt het Van Gogh Centrum meer gebruik van technische snufjes dan van reproducties om het verhaal te vertellen. Een audiotour in de vorm van een hoorspel met Vincent zelf in de hoofdrol neemt je mee in het leven van Van Gogh, ondersteund door filmpjes en touchscreens in de kamers van het centrum. Hierbij is ‘het technische snufje’ veel meer geïntegreerd in de tentoonstelling dan bij het Vermeer Centrum en het Jheronymus Bosch Art Center het geval is. Daar zijn het vooral speeltjes. De andere centra steunen meer op reproducties van het werk van ‘hun’ kunstenaar en doen dit als noodzaak, bij gebrek aan originelen. Maar volgens directeur en conservator Ron Dirven is het verzamelen van werken niet het doel van het Van Gogh Huis. Het centrum is meer bedoeld om het verhaal van de jonge jaren van Van Gogh te vertellen, als een hommage aan de kunstenaar en aan Zundert. Het is volgens Dirven een aanvulling op wat er al te zien is op het gebied van Van Gogh: “Het Van Gogh Museum in Amsterdam heeft de schilderijen, wij het verhaal erachter.”<sup>143</sup> Met de moderne presentatietechnieken wil het kunstcentrum – naast het gebruikelijke cultuurminnende oudere publiek – ook meer jongeren aantrekken. Maar ook toerisme is een belangrijk doel voor Zundert en het Van Gogh Centrum. En met succes: veel buitenlandse toeristen die het Van Gogh Museum in Amsterdam aandoen komen ook naar het Brabantse plaatsje.<sup>144</sup>

Anneke Stoffelen roemt het kunstcentrum om de knappe inzet van techniek om het veelvuldige gebruik van reproducties te omzeilen.<sup>145</sup> De kritiek over de inauthenticiteit van de tentoonstelling die de andere kunstcentra te verduren hebben lijkt hier dan ook geen rol te spelen. Ook de gemeente is positief over het nieuwe culturele centrum, omdat ze het ziet als visitekaartje. Bovendien verwacht zij een positieve impuls voor de lokale economie door het ‘spin-offeffect’.<sup>146</sup> Ook is het de bedoeling dat het Van Gogh Huis samen met andere Brabantse Van Gogh-initiatieven van



<sup>143</sup> Evelien Baks, ‘Audiotour door het ‘herenhuis’ van de wereldberoemde schilder - Het Zundert van Vincent’, *Algemeen Dagblad*, 30 december 2008.

<sup>144</sup> Marion van Eeuwen, ‘Op tijdreis door de vroege jaren van Vincent. Kunstcentrum Vincent van GoghHuis brengt hommage aan de wereldberoemde schilder’, *NRC Handelsblad*, 28 augustus 2009.

<sup>145</sup> Stoffelen, ‘Van Gogh zonder echte Van Goghs’.

<sup>146</sup> Norbert Bokkerink, ‘Raad akkoord met subsidie Van Gogh Huis’, *BN/De Stem*, 2 oktober 2008.



Van Gogh een icoon van Brabant maakt. Dit met het oog op de ambities van de provincie Brabant om in 2018 de Culturele Hoofdstad van Europa naar Den Bosch te halen.<sup>147</sup>

### **The Complete Rembrandt**

Van een andere orde dan de drie bovenbeschreven kunstcentra is de reizende tentoonstelling 'The Complete Rembrandt', die in 2009 in de Beurs van Berlage te bewonderen was. De tentoonstelling bevat reproducties van het – voor zover bekend – maar liefst 317 schilderijen tellende oeuvre van Rembrandt Hermanzoon van Rijn en een selectie van 285 etsen en tekeningen. Er zijn zelfs reproducties van (nu) zwaar beschadigde en verloren werken. Werken waarbij er twijfel is over de toeschrijving zijn niet tentoongesteld. Geordend op thema en op chronologische volgorde vertellen ze het verhaal en de ontwikkeling van de schilder en zijn schilderij. De tentoonstelling is een uitbreiding van 'Rembrandt: All his paintings', die in 2006 in de Beurs van Berlage te zien was. Deze tentoonstelling bestond ook in zijn geheel uit reproducties van alle schilderijen van Rembrandt, maar liet geen etsen en tekeningen zien. Beide tentoonstellingen werden geleid door Rembrandt-kenner Ernst van de Wetering. De herhaling en uitbreiding van de tentoonstelling in 2009 hing samen met de publicatie van zijn boek *Rembrandt in nieuw licht*.

De twee tentoonstellingen zijn erg interessant omdat ze veel besproken zijn in de media, ook in relatie tot de authenticiteitskwestie en de inzet van replica's in museale context. Veel journalisten begroetten de tentoonstelling met de nodige scepsis. Hoe kan iemand als Van de Wetering, die jarenlang authenticiteitonderzoek deed naar schilderijen van Rembrandt, zijn naam verbinden aan een tentoonstelling die louter gebaseerd is op reproducties? Van de Wetering verantwoordde zich opvallend genoeg door te stellen dat kijken naar een echt kunstwerk 'onze waarneming kan hinderen' en dat we bevooroordeeld zijn door een overdreven verlangen naar authenticiteit. Ook bepleit hij een globalisering en democratisering van kunst.<sup>148</sup> Eerder zei hij al dat de authenticiteitscultus gezien zou kunnen worden als een symptoom van een ongezonde aberratie in onze kunstwaardering, die geneigd is van het kunstwerk een pseudo-event te maken. Volgens hem gaapt het publiek alleen naar de Rembrandts vanwege het exorbitant hoge prijskaartje. Nu de waarde tot vrijwel nul is gereduceerd kun je pas lekker kijken, luidt zijn boodschap.<sup>149</sup> Met deze woorden lijkt hij direct aan te sluiten bij enkele van de hierboven beschreven ideeën van onder andere Manfred Tietzel en John Bohn, maar ook van Sagoff, die stelde dat originele meesterwerken

---

<sup>147</sup> Mieske van Eck, 'Van Gogh: toeristische trekker Brabant', *BN/De Stem*, 15 juli 2010.

<sup>148</sup> Wieteke van Zeil, 'Interessante plaatjes', *De Volkskrant*, 14 augustus 2009.

<sup>149</sup> Sandra Jongenelen, 'Dubbelgangers', *Het Financieele Dagblad*, 15 juli 2006.

moeilijker te behappen zijn. Hoewel zijn opvattingen door deze wetenschappers wordt ondersteund, worden zij niet altijd even goed ontvangen door de pers.

Kunstcritica Wieteke van Zijl houdt vast aan het idee dat er maar één oorspronkelijk schilderij is, dat vierhonderd jaar geleden werd gemaakt. De rest is voor haar slechts techniek en ‘plaatjes kijken’. Wel stelt ze dat als je eenmaal accepteert dat het plaatjes zijn en Van de Weterings argumenten terzijde schuift het wél hele interessante plaatjes zijn, die scoren op hun volledigheid en schaal.<sup>150</sup> Ook cultuurjournaliste Aletta Schweigman erkent dat de tentoonstelling erg leerzaam is, maar kan in het geheel niet wennen aan de reproducties: het gevaar loert dat de foto's je gaan tegenstaan; “want het blijft namaak. Als je er lang naar kijkt slaat de reproductie toe en beginnen de kleuren te wringen. Dan



ga je heel erg verlangen naar een echte, al is het er maar eentje.”<sup>151</sup> Maar volgens Van de Wetering valt er op de reproducties juist meer te zien, omdat de originelen speciaal voor de foto's goed zijn uitgelicht. Zoveel lux kun je er nooit permanent op projecteren.<sup>152</sup>

Kunstcritica Sandra Jongenelen wordt door deze argumenten van Van de Wetering van haar – naar eigen woorden – vastgeroeste ideeën over wat hoort en niet hoort in de kunst afgebracht. Hierbij valt zij het origineel niet af (dat blijft een unicum), maar zij erkent wel de voordelen van de reproducties. Ze zegt dat ze, als ze oog in oog met de reproducties staat, moet toegeven dat Van de Wetering gelijk heeft: je kunt je neus bijna tegen de reproducties aandrukken en je ziet dan inderdaad meer dan in het museum. En deze reproducties hebben dankzij de nieuwste technieken niets meer te maken met posters volgens de kunstjournaliste: “de kwaliteit is verbluffend verfijnd, al liet de printer het soms afweten”.<sup>153</sup> En dat laatste is precies waar journalist Cees Straus de tentoonstelling op afrekent. Hij is het niet met Jongenelen eens en vindt de reproducties van matige kwaliteit, met veel rood- en blauwzweem. Bovendien beklagt hij zich over Van de Wetering die een ijdelruit zou zijn en van de tentoonstelling een ‘Grote Van de Wetering Show’ zou hebben gemaakt door zijn prominente aanwezigheid op een documentaire die continu wordt gedraaid.<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> Van Zeil, ‘Interessante plaatjes’.

<sup>151</sup> Aletta Schweigman, ‘Rembrandt repro’, *De Leeuwarder Courant*, 31 juli 2009.

<sup>152</sup> Jongenelen, ‘Dubbelgangers’.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Cees Straus, ‘De complete Rembrandt. Of toch niet?’, *Trouw*, 8 augustus 2009.

## Conclusie

Uit bovenstaande kunnen we opmaken dat alle vier de case studies – hoewel ze onderling op sommige vlakken verschillen – in vele opzichten de in het vorige hoofdstuk gevonden voordelen van de inzet van replica's ook lijken te bewerkstelligen met hun reproducties. Hoewel de reproducties veel minder op esthetisch vlak worden gewaardeerd, worden de centra geprezen om hun volledigheid, leerzaamheid en hun maatschappelijk-economische waarde. Die eerste kan in de context worden gezien van enkele van de voordelen die we vonden bij de historische overwegingen: de reproducties kunnen een verhaal vertellen waar originelen niet voor handen zijn. In alle vier de gevallen was de tentoonstelling onmogelijk te realiseren geweest met originelen: de werken zijn te kostbaar en te fragiel. Ook kunnen we de maatschappelijk-economische voordelen succesvol op deze tentoonstellingen toepassen. De tentoonstellingen vergroten het cultuurbereik en trekken veel toeristen, wat op zichzelf ook weer voordelen voor de plaatselijke economie oplevert. Eigenlijk lijkt in de behandelde casussen – de Rembrandt-tentoonstelling in mindere mate – een vorm van Pommerehne en Granica's 'multiplier museums' al te bestaan: allen zetten reproducties in om het cultuurbereik te vergroten. Maar ook esthetischerwijs wordt er wel degelijk van de nepkunst genoten, omdat je er op een hele andere manier mee om mag gaan. Je kunt er met je neus boven op staan waardoor je meer details ziet en in het geval van de drieluiken van Bosch kun je ze open en dicht doen om beide kanten van het werk te bewonderen, iets wat in het echte museum niet kan. De casussen zijn in die zin allemaal overtuigende voorbeelden van een geslaagde inzet van kopieën in museale context.

Daarbij moet wel vermeld worden dat de een meer geslaagd is dan de andere. Als een rangschikking zou moeten worden gemaakt, zou het Jhieronymus Bosch Art Center de minst geslaagde van de vier voorbeelden zijn. De tentoonstelling doet nogal knullig aan omdat de indeling enigszins rommelig overkomt, bijvoorbeeld door de opstelling rondom de concertstoelen, het gebruik van een pop die de schilder moet voorstellen in het atelier en de technische snufjes als 'losse speeltjes'. Bovendien ben ik het wel met Plasschaert eens als zij het over het hoge Efteling-gehalte heeft. Op de een na laatste plaats eindigt het Vermeer Centrum: ook dit centrum heeft een hoog Efteling-gehalte. Dit onder andere omdat het is gevestigd in een nagebouwd historisch pand. De presentatie oogt strakker en moderner dan die van het Jhieronymus Bosch Art Center. De andere twee casussen komen op een gedeelde eerste plaats. Hoewel duidelijk het meest geslaagd, zijn de twee simpelweg niet met elkaar te vergelijken. Het Van Gogh Huis gaat integer met de materie om. Er wordt duidelijk gemaakt dat ze daar het verhaal van de jonge jaren van de schilder willen vertellen en de reproducties die daar getoond worden ondersteunen het verhaal, maar overheersen het niet. Bovendien treedt het centrum als een soort mecenas op door ook ruimte te bieden aan hedendaagse

kunstenaars om te exposeren. The Complete Rembrandt is ook een erg geslaagde tentoonstelling, omdat zij van immense omvang was (maar liefst 317 schilderijen en 285 etsen en tekeningen!) maar toch overzichtelijk en duidelijk werd gehouden, zonder al te veel poes pas. De tentoonstelling is heel zuiver gehouden doordat er ook niet gepretendeerd werd dat het om echte kunst ging: de objecten werden heel puur, zonder lijst en op ware grootte getoond.

Dat de tentoonstellingen allen in mindere of meerdere mate geslaagd zijn, betekent niet dat de traditionele musea kunnen opdoeken. Bij alle casussen blijkt namelijk ook duidelijk dat er altijd mensen zijn die de inauthenticiteit van de tentoonstellingen niet accepteren. Maar ook de mensen die de reproducties in de tentoonstellingen wel accepteren hechten nog steeds een bijzondere waarde aan het origineel. Opvallend genoeg lijkt er – uitzonderingen daargelaten – een bepaalde consensus te zijn in de negatieve reacties. Leken lijken eerder enthousiast over de tentoonstellingen en prijzen deze voor hun educatieve en economische potentie. Denk hierbij aan de burgemeester van Den Bosch en de ondernemers in Delft. De meeste kritiek komt uit de kunstkringen, bij deze casussen verwezenlijkt in bijvoorbeeld een Duparc en een Van Zeil. Deze bevindingen sluiten aan bij het onderzoek van Pommerehne en Granica, die ook constateerden dat mensen uit de kunstwereld eerder hun neus ophalen voor kopieën dan ‘het gewone volk’, maar ook bij de ideeën van Tollebeek en Verschaffel over de grote rol die voorkennis speelt bij de waardering van een object en het eventueel oproepen van een historische sensatie. Toch geeft dit schrijven, aangezien het gebaseerd is op literatuuronderzoek, niet genoeg bewijs om de hypothese te accepteren dat leken minder moeite hebben met kopieën dan kenners. Daarvoor zal er eigenlijk een publieksonderzoek naar de waardering van tentoonstellingen van reproducties moeten worden ondernomen.

Wat ook opviel is het feit dat de kritiek die er was op de tentoonstellingen in de meeste gevallen stoelt op het gebrek aan authentieke werken of daarmee samenhangen – zoals het hoge Efteling-gehalte. Hieruit blijkt dat de authenticiteitskwestie een grote rol blijft spelen en dat de materiële authenticiteit nog steeds centraal staat in de waardering van kunstobjecten. Je zou kunnen zeggen dat de mensen die de tentoonstellingen ondanks het gebrek aan originelen wel waarderen andere vormen van authenticiteit aanhangen, zoals contextuele authenticiteit (omdat de werken in de context van hun ontstaan worden geplaatst) of visuele authenticiteit (in het geval van de reproducties van Rembrandt die in werkelijkheid zwaar beschadigd zijn). In hun ogen zijn de tentoonstellingen dan wel degelijk authentiek.

## Conclusie

---

De hedendaagse historische cultuur wordt gekenmerkt door enerzijds de grote hang naar het verleden en anderzijds een groot verlangen naar authenticiteit. Het verleden verleent ons onze identiteit en biedt ons houvast in immer veranderende tijden. Hierdoor steken steeds meer 'lieux de mémoire' de kop op en ook is er veel sprake van 'revivalisme' – het doen opleven van vroegere stijlen en perioden. Tegelijkertijd zijn we op zoek naar het échte verleden: authenticiteit speelt een cruciale rol in onze omgang met de geschiedenis. Authenticiteit biedt ons die link met het verleden, de historische sensatie die – in Huizinga's woorden – gelijk staat aan het zuiverste kunstgenot. Maar ons verlangen naar echtheid stelt ons wel voor een probleem. Er is veel vraag naar authentieke erfgoedobjecten, maar deze zijn schaars. Dit opent de markt voor niet-authentieke objecten, maar ook voor *staged authenticity*, waarbij een beleving van authenticiteit wordt gecreëerd. In dat geval gaat het om de authenticiteit van het verhaal, en niet van het object. Met andere woorden: binnen de hedendaagse historische cultuur is er meer ruimte voor andere vormen van authenticiteit – die in hoofdstuk 1 zijn behandeld – dan die van het materiaal. In hoofdstuk 2 heb ik aangetoond dat in de context ook kopieën een bepaalde vorm van authenticiteit en erfgoedwaarde kunnen verwerven.

De inzet van kopieën in museale context lijkt dan ook niet zo'n slecht idee. In historische musea worden al langer replica's ingezet om – bij gebrek aan beter – het verhaal van de geschiedenis toch te vertellen. Het inzetten van replica's in musea kent – naast de nodige nadelen – vele voordelen, met name wat betreft het vergroten van de toegankelijkheid en het draagvlak van erfgoed. In hoofdstuk 3 zijn zowel de voordelen als de nadelen van de inzet van kopieën aan bod gekomen. In de kunstwereld wordt er echter moeilijker over gedaan: de kopie heeft geen plaats in het museum. Maar toch lijkt ook hier het besef door te dringen dat de kopie niet per definitie iets slechts is en een waardevolle aanvulling kan zijn op het origineel. Er verschijnen steeds meer tentoonstellingen waar gebruik wordt gemaakt van niet-authentiek materiaal. Naar mijn mening is dit een goede ontwikkeling.

Gek genoeg lijkt juist 'authenticiteit' het inzetten van kopieën te legitimeren. Zoals is aangetoond, is authenticiteit een diffuus begrip. Wat authentiek bevonden wordt, is continu aan verandering onderhevig en verschilt van persoon tot persoon. Daarom kunnen ook kopieën authentiek gevonden worden. Dit is het geval in de in hoofdstuk 4 behandelde casestudies, die ook in het licht van *staged authenticity* kunnen worden gezien: het gaat bij de behandelde tentoonstellingen om de authenticiteit van het verhaal. Er lijken andere vormen van authenticiteit aan de orde te zijn. De behandelde tentoonstellingen zijn dan wel niet in materieel opzicht

authentiek, maar ze kunnen wel contextueel authentiek genoemd worden, omdat de kunstwerken door middel van reproducties weer in verband met elkaar worden getoond op de plaats waar zij zijn ontstaan. Ook kunnen ze – bijvoorbeeld in het geval van de opgelapte reproducties van beschadigde werken van Rembrandt – visueel authentiek en a-historisch authentiek gevonden worden. En een groot deel van het publiek kan dat blijkbaar wel degelijk waarderen. Zij vinden het prachtig om al het werk bij elkaar te zien en er met de neus boven op te staan en bovendien worden de behandelde kunstcentra geprezen om hun volledigheid, leerzaamheid en hun maatschappelijk-economische waarde. Maar zoals ook is aangetoond blijft een deel het publiek struikelen over het gebrek aan authentieke objecten. Opvallend hierbij is dat deze kritiek vooral uit de hoek van connaisseurs lijkt te komen. Voor hen doet het feit dat het niet ‘the real thing’ is enorm af aan de geslaagdheid van de tentoonstellingen. In hun ogen blijven de reproducties slechts plaatjes en zijn de educatieve – technische – snufjes overbodig of zelfs storend. Hieruit blijkt wel dat de kopie nooit volledig de plaats van het origineel kan innemen.

Of tentoonstellingen met kopieën geslaagd kunnen worden genoemd is dus subjectief. Het is afhankelijk van de intenties van de tentoonstellers, van de objecten en van het publiek en de vraag of je die intenties accepteert. En die intenties zijn dan weer gebaseerd op de subjectieve vormen van authenticiteit. Het antwoord op de centrale vraag van deze scriptie luidt dan ook: authenticiteit speelt een cruciale rol in de presentatie van erfgoed. Zij het op een andere manier dan men aanvankelijk zou denken. De presentatie van erfgoed is er in eerste instantie op gericht een link met het verleden te bieden. Die link kan volgens de aangehaalde historici alleen ontstaan in het geval van een oorspronkelijk object, die een fysieke connectie met de geschiedenis heeft. In dit geval gaat het dus over materiële authenticiteit. Maar uit het voorgaande is gebleken dat ook objecten die geen directe link met het verleden hebben het publiek in contact kunnen brengen met het verleden. Hier worden dan andere vormen van authenticiteit aangehangen. Het verschil zit hem in de aard van de tentoonstellingen. Waar de reproductie tentoonstellingen een contextuele benadering op het erfgoed hebben, hebben traditionele tentoonstellingen een objectgerichte benadering. Bij de eerste is materiële authenticiteit niet zo belangrijk: het gaat om het verhaal. In objectgerichte tentoonstellingen is materiële authenticiteit juist het grootste goed.

Het een is in mijn ogen niet slechter dan het andere en ik ben dan ook van mening dat materiële authenticiteit binnen de hedendaagse cultuur lichtelijk ‘overrated’ is. Ik denk dat de objectgerichte en contextgerichte tentoonstellingen erg goed naast elkaar kunnen bestaan. Mijns inziens zijn de behandelde casestudies voorbeelden van een geslaagde inzet van kopieën. Hoewel zij niet de historische waarde van het unicum hebben, zijn zij op een andere – educatieve, toeristische en economische – manier wel erg waardevol.

In deze context wil ik dan ook bepleiten dat beide soorten tentoonstellingen 'voor vol' moeten worden aangezien. Nu heerst er in de (elitaire?) kunstwereld een taboe op kopieën, je zou er niet van mogen genieten. Maar in mijn scriptie is aangetoond dat ook kopieën een zekere erfgoedwaarde kunnen verwerven en uit de casestudies is gebleken dat de kritiek vooral uit de kringen van het vakgebied komt. Kunstleken lijken de reproducties over het algemeen wél te waarderen. Daaruit zou je kunnen concluderen dat – zoals Bohn al pleitte – de inzet van kopieën het draagvlak voor en de democratisering van cultuur ten goede komt. Zoals ik eerder ook al heb vermeld spreekt het idee van de 'multiplier musea' van Pommerehne en Granica mij daarom erg aan. De traditionele musea blijven fungeren als tempels voor de hogere kunsten, waar de connaisseurs aan hun trekken kunnen komen, terwijl de kunstcentra er zijn voor het educatieve aspect en het bereik en de toegankelijkheid van de kunst vergroten.

Tot slot wil ik een suggestie doen voor vervolgonderzoek. Mijn conclusies over de receptie van de kopie in kunstmuseale context heb ik gebaseerd op reacties uit de pers. Dit geeft natuurlijk wel een indicatie van de gemoederen onder het publiek, maar geen relatieve zekerheden. Daarom lijkt het mij erg interessant en vooral ook erg nuttig om grootschalig kwalitatief en kwantitatief publieksonderzoek uit te voeren om de effectiviteit en maatschappelijke waarde van de inzet van kopieën – die in deze scriptie alleen op theorieën zijn gebaseerd – te toetsen. Wellicht kan er uit de conclusies van een dergelijk onderzoek een stap in de richting van een landelijk beleid worden gedaan.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Een stap in deze richting werd al eerder door studenten Cultureel Erfgoed gedaan. Zij deden onderzoek naar de authenticiteitbeleving van museumpubliek. Zie hiervoor: Rafke Engels e.a., Het museum als bewaarder van authentieke objecten: heeft het nog toekomst? (Stageonderzoek Cultureel Erfgoed, Utrecht 2008).

## Bronnen

---

Ankersmit, F., *De historische ervaring* (Groningen 1993).

Barassi, S., 'The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication', *Tate Papers* (autumn 2007).

(via <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/barassi.htm>)

Baugh, B., 'Authenticity Revisited', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1988) 4, 477-487.

Benjamin, W., *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1985).

Binkley, T., 'Piece: Contra-Aesthetics', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1977) 3, 265-277.

Boer, P. den, 'Geschiedenis, herinneringen en 'Lieux de mémoire'', in: Laarse, R. van der (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), 40-58.

Bohn, J., 'Museums and the Culture of Autography', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57-1 (1999), 55-65.

Bredius, A., 'A New Vermeer', *The Burlington Magazine* 71 (1937), 210-211.

Clercq, P. de, 'Het gebruik van kopieën in musea', *Museumvisie* 7 (1983) 4, 100-102.

Currie, G., 'The Authentic and the Aesthetic', *American Philosophical Quarterly*, 22 (1985) 2, 153-160.

Denslagen, W., 'Het harmonische stadsbeeld. Lessen van vroeger', in: Laarse, R. van der (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), 162-175.

Ex, N. en J. Lengkeek, 'Op zoek naar het echte', *Vrijtijdstudies* 14 (1996) 1, 24 – 41.

Fawcett, T., 'Art reproductions and authenticity', *Art libraries journal* 22 (1997) 2, 20-25.

Frey, B., 'Art fakes – What fakes? An Economic View', *ICARE Magazine: The International Electronic Magazine of Art Economics*, 14 december 1998.

Goodman, N., *Languages of art: an approach to the theory of symbols* (Indianapolis 1968).

Goushchin, G., 'Alternative Museum', *Art Journal* 53 (1994)2, 76-79.

Gumbrecht, H. en Michael Marrinan, *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age* (Stanford 2003).

Haskell, F. en N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* (New Haven 2006).



Heslinga, Dr. F. en J. Schut, 'Toepassing van kunststof replica's', *Museumvisie* 7 (1983)4, 107-109, 107.

Hobsbawm, E., 'The Social Function of the Past: Some Questions', *Past & Present* 55 (1972), 3-17.

Huizinga, J., 'Het historisch museum', in: *Verzamelde Werken II* (Haarlem 1948) 559-569.

Jones, M., 'Do fakes matter?' in: Mark Jones (ed.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity*, London 1992, 7-11.

Jones, M. (ed.), *Fake? The art of deception* (London 1990).

Jong, A. de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001).

Kennick, W.E., 'Art and Inauthenticity', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44 (1985) 1, 3-12.

Laarse, R. van der, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', in: Laarse, R. van der (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 1-28.

Lemaire, R. en H. Stovel (eds.), *The Nara Document on Authenticity* (Nara 1994).

Lowenthal, D., 'Authenticity? The dogma of self-delusion', in: Mark Jones (ed.), *Why fakes matter. Essays on problems of authenticity* (London 1992), 184-193.

Lowenthal, D., 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?', *The Getty Newsletter* 14 (1999) 3. (Laatst gezien op 27-03-2010, via:  
[http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14\\_3/feature1\\_2.html](http://www.getty.edu/conservation/publications/newsletters/14_3/feature1_2.html))

Lowenthal, D., 'Counterfeit Art: Authentic Fakes?', *International journal of cultural property* 1 (1992) 1, 79-103.

Lowenthal, D., 'Forging the past', Jones, Mark (ed.), *Fake? The art of deception* (London 1990) 16-22.

Lowenthal, D., *The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1998), XV.

Mensch, P. van, 'Het museum en de authenticiteit. Wat is een kopie?', *Museumvisie* 7 (1983) 4, 98-100.

Mensch, P. van, 'Context en authenticiteit', in: *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1999* (Arnhem 1999), 78-101.

Pomian, K., *De oorsprong van het museum. Over het verzamelen* (Heerlen 1990).

Pommerehne, W., en M. Granica, 'Perfect Reproductions of Works of Art: Substitutes or Heresy?', *Journal of Cultural Economics* 19 (1995), 237-249.

Ribbens, K., *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Arnhem 2002).

Rooijackers, M., 'Verlangen naar authenticiteit', *MMNieuws* 10 (2008) 4/5, 22-23.

Sagoff, M., 'The Aesthetic Status of Forgeries', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35 (1976) 2, 169-180.

Tietzel, M., '„Money for nothing?“ Die Preisbildung von Originalkunstwerken und Kopien', *Perspektiven der Wirtschaftspolitik* 2 (2001) 1, 15-29.

Tollebeek, J., en T. Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992).

Vels Heijn, A., 'Kopieën en de desillusie van het echte', *Museumvisie* 7 (1983) 4, 109-111.

Weil, S., 'Fair Use and the Visual Arts: Please Leave Some Room for Robin Hood', in: Elaine King en Gail Levin (eds.), *Ethics and the Visual Arts* (New York 2006), 159-173.

Werness, H., 'Han van Meegeren *fecit*', in: Dutton, D. (ed.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art*, (Berkeley/ Los Angeles/ London 1983) 1-57.

Zwagerman, J., *Duel* (Amsterdam 2010).

## Krantenartikelen

ANP, 'Vermeer-centrum zonder Vermeers', *NRC Handelsblad*, 21 april 2007.

Baks, E., 'Audiotour door het 'herenhuis' van de wereldberoemde schilder - Het Zundert van Vincent'', *Algemeen Dagblad*, 30 december 2008.

Bokkerink, N., 'Raad akkoord met subsidie Van Gogh Huis', *BN/De Stem*, 2 oktober 2008.

Eeuwen, M. van, 'Op tijdreis door de vroege jaren van Vincent. Kunstcentrum Vincent van GoghHuis brengt hommage aan de wereldberoemde schilder', *NRC Handelsblad*, 28 augustus 2009.

Grol, K., 'Geert Jan Jansen', *Het Financieele Dagblad*, 19 december 2009, 11.

Jongenelen, S., 'Dubbelgangers', *Het Financieele Dagblad*, 15 juli 2006.

Koningsveld, M. van, 'Meesterlijke vervalsingen en matig eigen werk.', *8weekly*, 7 mei 2008.

Mees, H., 'Drammerig, zoals Jeroen Bosch ons wordt opgedrongen', *Brabants Dagblad*, 17 mei 2007.

Mees, H., 'Handen ineen voor Bosch', *Brabants Dagblad*, 13 april 2007.

Otaredian, N., 'Het heft in eigen handen nemen', *Het Financieele Dagblad*, 20 september 2007.

Plasschaert, C., 'Er kunnen hier dingen die in een museum onmogelijk zijn', *De Volkskrant* 26 maart 2007.

Schweigman, A., 'Rembrandt repro', *De Leeuwarder Courant*, 31 juli 2009.

Stoffelen, A., 'Van Gogh zonder echte van Goghs', *De Volkskrant*, 26 september 2008.

Straus, C., 'De complete Rembrandt. Of toch niet?', *Trouw*, 8 augustus 2009

Verhagen, H., 'Sceptis over Vermeer Centrum', *De Haagsche Courant*, 19 maart 2005.

Verstegen, R., 'Delft gaat in 2009 op Hollandse toer', *De Haagsche Courant*, 8 april 2009.

Weijts, C., 'Puzzelen met de dienstmeiden uit Delft; In Vermeercentrum haalt de verbeelding van de verbeelding de werkelijkheid in', *NRC.Next*, 30 juli 2007.

Zeil, W. van, 'Interessante plaatjes', *De Volkskrant*, 14 augustus 2009.

## Websites

Art Impressions. [www.art-impressions.nl](http://www.art-impressions.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

Interview met Willeke van de Steeg. [nl.ver-taal.com/cultuur\\_20090924\\_bosch\\_transcripcion.htm](http://nl.ver-taal.com/cultuur_20090924_bosch_transcripcion.htm), laatst gezien op 24 juli 2010.

Jheronimus Bosch Art Center. [www.jheronimusbosch-artcenter.nl](http://www.jheronimusbosch-artcenter.nl), laatst gezien op 24 juli 2010.

Kopie van Meesterwerk. [www.kopievanmeesterwerk.nl](http://www.kopievanmeesterwerk.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

Replica Paintings. [www.replicapaintings.nl](http://www.replicapaintings.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

Van Gogh Huis. [www.vangoghuis.com](http://www.vangoghuis.com), laatst gezien op 25 juli 2010.

Vermeer Centrum. [www.vermeerdelft.nl](http://www.vermeerdelft.nl), laatst gezien op 25 juli 2010.

## Beeldverantwoording

---

- Afbeelding 1  
Han van Meegeren  
*De Emmaüsgangers*, 1937  
Olieverf op doek  
118 x 130,5 cm  
Museum Boijmans Van Beuningen  
Via: [http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch4-17-08\\_detail.asp?picnum=1](http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch4-17-08_detail.asp?picnum=1)  
Laatst gezien op 20 juni 2010.
  
- Afbeelding 2  
Pablo Picasso  
*Portret van een jonge dame na Cranach de Jongere*, 1958  
Linoleumsnede  
27 x 32 cm  
Tate Modern, London  
Via: <http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibition/5:368/3656/3673>  
Laatst gezien op 17 juni 2010.
  
- Afbeelding 3  
Lucas Cranach de Jongere  
*Adellijke dame*, 1564  
Olie op paneel  
83 x 64 cm  
Kunsthistorisches Museum, Wenen  
Via: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas\\_Cranach\\_d.\\_J.\\_005.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._J._005.jpg)  
Laatst gezien op 17 juni 2010.
  
- Afbeelding 4  
Gennady Goushchin  
*The Renaissance Portrait*, 1990  
Kleurcollage  
561 x 502 cm  
Collectie van de kunstenaar  
Via: [http://petitesophist.blogspot.com/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://petitesophist.blogspot.com/2008_11_01_archive.html)  
Laatst gezien op 22 juni 2010.
  
- Afbeelding 5  
Toeristen bij de Mona Lisa.  
Via: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9\\_du\\_louvre\\_mona\\_lisa.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9_du_louvre_mona_lisa.jpg)  
Laatst gezien op 24 juni 2010.

- Afbeelding 6 en 7  
Ex- en interieur van het Jheronymus Bosch Art Center in Den Bosch.  
Via: [http://farm4.static.flickr.com/3145/2940695309\\_ab53f16976.jpg?v=0](http://farm4.static.flickr.com/3145/2940695309_ab53f16976.jpg?v=0) en  
<http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/3264083.jpg>  
Laatst gezien op 25 juli 2010.
  
- Afbeelding 8 en 9  
Ex- en interieur van het Vermeer Centrum in Delft.  
Via: <http://www.historisch-toerisme-bureau.nl/images/vermeercentrum.gif> en  
[http://www.lekkerweg.nl/nl/system/Images/vermeercentrum\\_interieur\\_560x350\\_tcm422-137123.jpg](http://www.lekkerweg.nl/nl/system/Images/vermeercentrum_interieur_560x350_tcm422-137123.jpg)  
Laatst gezien op 25 juli 2010.
  
- Afbeelding 10 en 11  
Ex- en interieur van het Van Gogh Huis in Zundert  
Via: <http://www.vangogghuis.com/> en  
<http://www.museum.nl/gfx/content/Van%20GoghHuis%20binnen.jpg>  
Laatst gezien op 25 juli 2010.
  
- Afbeelding 12 en 13  
Ex- en interieur van 'The Complete Rembrandt' in de Beurs van Berlage in Amsterdam  
Via: <http://www.guusbosman.nl/images/logbook/20090810beurs.jpg> en  
<http://www.aukes.nl/foto/groot/129-rembrandt4.jpg>  
Laatst gezien op 25 juli 2010.