

F23L



De arenleester

Vincent,
Den Haag,
1883

Studie
B. Landais
2006

De tentoonstelling zal ongetwijfeld de prijzen van de Vincents doen stijgen, nu vindt men nog bij gelegenheid doeken die niet duur zijn.

Julien Leclercq, 20 februari 1901

De geschiedenis zit vol ironie. Angstaanjagend. Zou Julien Leclercq, de kunstcriticus, die elf jaar eerder de dood van Vincent in het kunsttijdschrift *Mercure de France* had aangekondigd en die de agent en medeplichtige van de belangrijkste vervalser van Vincent geworden was, toen hij deze woorden schreef aan de weduwe van Theo, zich hebben kunnen voorstellen, dat een eeuw na hem Amsterdam een prestigieus Van Gogh Museum zou herbergen en dat talrijke tentoonstellingen her en der de prijs van een Vincent zo hoog zouden opdrijven? Zou hij hebben kunnen vermoeden dat dan Vincent *de besgdocumenteerde kunstenaar op aarde* zou zijn? Of dat meer dan 700.000 bezoekers zich spoeden naar een Van Gogh-Gauguin expositie, waarin ook een handvol, mede dankzij hem in de wereld gekomen vervalsingen? En zou hij hebben durven vermoeden dat minder dan een week voor een Internationaal Symposium over de *Zonnebloemen*, waarvan hij de eerste was die het bestaan ervan meldde bij zijn vriend Schuffenecker, een *niet duur* doek op een algemene veiling afgeslagen werd voor 1600 euro, een van de eerste geslaagde werken, een werk dat een keerpunt betekende, voorstellende een langwerpige silhouet, die van Sien, de metgezel van Vincent, *mijn vrouw*, neergezet als een *arenleester*, een korenhalp in de hand, op een naakt veld, tussen Millet en het koren van Arles, onder een zomerhemel, als verdwaald op de ruïnes van een oogst. Het enige schilderij van haar. Een onvindbaar juweel!

CATALOGUS

Einde 1927 verschijnen de eerste exemplaren op de markt van een boek met een merkwaardige bestemming. Schrijver ervan is een afstammeling van hollandse hugenoten. Niets verklaart de voorbestemming van Jacob Baart De la Faille als recensent van het oeuvre van Vincent. Of misschien toch iets. Een grootvader, een oom, de vader van Vincent waren allen dominee en, zoals Jean Calvijn inwoner van Genève werd, zo werd hij geboren op de bodem waarvandaan de voorouders van De la Faille moesten vluchten, en waarnaar Vincent, geboren op Calvinistische grond, uitweek. De geschiedenis laat bestemmingen elkaar kruisen, hetgeen misschien het een en ander verklaart.

De vooravond van de twintiger jaren begon bij De la Faille het plan te rijpen een mooi project te realiseren, dat eer bewijst aan Vincent door een beredeneerde catalogus van zijn oeuvre te maken. Of wel, vastbesloten makelaar te worden, wat hij ook geworden is, werd hij regelmatig geconfronteerd met de netelige problemen van de authenticiteit van de *Van Goghs*, die door de indrukwekkende prijsstijgingen uitnodigden tot verschillende roepingen.

Eind 1927 circuleerden de eerste exemplaren van de catalogus van De la Faille, maar een kleine zorg doemt op. "Men" ontdekt (de la Faille beweert het zelf ontdekt te hebben, anderen delen deze glorie toe aan anderen) dat vier doeken, getoond in een Berlijnse galerie, niet deugen. Die vier doeken verbergen een kleine mijn van van Gogh, een

clandestien atelier. Schuldig verklaard, zal Otto Wacker veroordeeld worden. De la Faille en de andere experts die die vervalsingen echt verklaard hadden zouden tot een rectificatie moeten overgaan. Hun getreuzel, geaarzel en slordigheid zal voorbeeldig zijn. Zeventig jaar later staat een werk uit de Wacker-collectie nog steeds in de catalogus en vijf boeken brandend van actualiteitswaarde zijn recentelijk gepubliceerd over het onderwerp. De kunstgeschiedenis en zijn blunders verloopt volgens haar eigen wetmatigheden.

De vervalsingen door Wacker op de markt gebracht, zoals anderen die daarvoor reeds het daglicht zagen, bevleekten eerst de Franse periode van Vincent *The Great Period*, maar zij ontbraken in het oeuvre uit zijn beginjaren als kunstenaar. De *Hollandse periode* zal nog zeer gespaard worden wanneer in 1930, twee jaar na zijn zijn eerste catalogus, waarin dus behoorlijk wat “verzinsels” van vervalsers stonden, De la Faille de herinnering aan Vincent eert met zijn *Les Faux Van Gogh* (De Valse VanGoghs). Deze positieve bijzonderheid van de Hollandse periode zal nog steeds opgaan voor de catalogus uit 1939 en zelfs die van 1970 met een nieuwtje, nl. het doek, genaamd *La Glaneuse*, tot dan toe als authentiek werd beschouwd, is vals geworden, het enige vals gesigioneerde werk uit de periode.

De vraag van de markt naar werk uit de “beginperiode” is traditioneel minder sterk, en werkt minder uitnodigend op postume talenten..., temeer daar Vincent's oeuvre uit de eerste jaren pas vrij laat bekend werd. Een regel zou opgesteld kunnen worden: geen vervalsingen van het werk uit de hollandse periode voor 1905, hoogstens duplicaten, exacte copieën van een bestaand oeuvre, zoals bijvoorbeeld *Le Vannier* (Mandevlechter) uit de collectie Schuffenecker, die twee maal werd gekopieerd.

Niets kan het corpus “verrijken” met overtuigende vervalsingen, technisch

onwaarschijnlijk en praktisch onmogelijk -en ook te gevaarlijk-voordat veel authentieke werken die de vervalsers kunnen inspireren circuleren. De schilderijen uit de Hollandse periode van Vincent zijn op zolders opgeslagen in Nederland in 1885 en niets ervan was toegankelijk voor de datum van augustus 1902. De aard van de verspreiding laat dus niemand toe te beschikken over relevant referentiemateriaal, behalve dan luitenant Van Bakel en zijn neef de kapper Kees Mouwen, die het essentiële deel der schilderijen achtergelaten door de familie Van Gogh in Breda bij Schrauwen en verkocht aan Couvreur, op de kop wisten te tikken. Maar Mouwen en Van Bakel zijn geen kunstenaars en zijn tevreden met de schat die zij zo spoedig mogelijk in klinkende munt trachten om te zetten. In 1905 veranderen de zaken.

Belangrijke tentoonstellingen in Parijs, Amsterdam, en Berlijn verzekeren een sterke prijsontwikkeling en de werken beginnen te circuleren.

Het bezit van een *Vincent* wordt steeds meer een *must*. De Hollandse werken die beginnen getoond en verhandeld te worden staan toe zich een beeld te vormen van de kunstenaar in wording, maar de periode blijft het stiefkind — nauwelijks 10% van het geheel van de schilderijen, tentoongesteld op de Overzichtstentoonstelling te Amsterdam in 1905 en compleet ontbrekend in Parijs. Er ontbreekt nog te veel om vervalsingen te kunnen produceren en de Correspondentie is nog niet gepubliceerd. Enkele brieven hebben gecirculeerd, maar dat volstaat nog niet. Men schildert geen Vincent door zijn brieven te lezen. We mogen vrezen dat, een halve eeuw later, wanneer de vraag gespannen wordt leegten zijn gevuld met vervalsingen, maar deze hebben hun beperkingen, het zijn nooit echte creaties, slechts variaties. Men ziet nooit nieuwe gezichten, nieuwe plaatsen

verschijnen zonder dat de vervalsing spoedig duidelijk wordt.

Het kleine doek van *La Glaneuse*, 33, 5 cm H. en 31 cm Br., dat Kunsthandel De Vries op karton had laten plakken voordat het in augustus 1911 verkocht werd, had alle kans zijn definitieve ingang in het corpus te maken toen De la Faille het weerhield voor zijn catalogus uit 1928, onder het nummer *F 23*.

23. *La Glaneuse* [De arenleester]

Een boerin gekleed in een blaungrijs jasje en een groenachtige rok, rechtop staand in een geeloker veld is en profiel gezien, het gezicht driekwart gedraaid, met een hoofddoek in helgeeloker met in de rechter hand een korenhalm, in de andere een korenbundel. Rechts een veld. Bleekblauwe hemel met grijze wolken. Zonnige dag.

Gesigneerd beneden rechts : Vincent.

Maar. . .



EXPERTS

Alvorens de beredeneerde catalogus uitkwam raadpleegden de eigenaren, die graag een certificaat hadden, de weinige specialisten die geïnteresseerd waren in de kunst van Vincent. De familie Ras, een rijke familie uit de omgeving van Arnhem, ging voor een dergelijk certificaat naar Albert Plasschaert, kunstschilder en kunsthandelaar, neef van de gelijknamige kunstcriticus A. Plasschaert, die ook in Vincent geïnteresseerd was.

5 juni 1926 schrijft Albert August Plasschaert :

Het olieverfschilderijtje, — linnen op carton geplakt, “arenlezende vrouw” in gelatenheid uitzijnde, terwijl ze even rust van haar werk, heeft in het verwrongen hoekige van de figuur, in de uitdrukking van droevige, eenigszins bittere berusting, in de vaste, beverige toets, — en in het kleurgamma-, het onmiskenbare karakter van de Vincent -van-Gogh werken uit zijn zoogenaamd Drentsche periode.¹

Het is niet moeilijk te begrijpen wat Plasschaert bedoelde met *zogenaamd Drentsche periode*. De precieze contouren van het werk, dat Vincent produceerde gedurende zijn verblijf in die provincie eind 1883, vanaf 11 september tot begin december, na Den Haag verlaten te hebben en voor zich in Nuenen te vestigen, waar zijn ouders woonden, waren nog niet afgebakend. De studies die zullen leiden naar een enigszins betrouwbare indeling volgens

¹ Archief van Drs. Philip Silbernberg

verblijfplaats van Vincent staan nog in de kinderschoenen. *Zogenaamd* eraan toevoegend heeft Plasschaert misschien willen aangeven dat de werken, die hij als referentie hanteerde voor de periode, niet noodzakelijkerwijs ook in Drente geschilderd waren. Als dat zijn bedoeling was, dan wijst die voorzorg op behoedzaamheid.

Men weet tegenwoordig met voldoende nauwkeurigheid welke werken, onder diegenen die tot ons zijn gekomen, in Drente geschilderd zijn en de kleurnuances zijn dikwijls typerend vanwege het seizoen. Het zou verwonderlijk zijn Vincent, een maand na de oogst, het idee te zien opvatten voor een *Glaneuse* en dat hij een model zou kunnen hebben vinden dat poseert voor een scene die hij toen niet onder ogen heeft kunnen hebben.

Dat wordt nog onderstreept door hetgeen hij dan ook aan Theo vanuit Drente schrijft: *Die streek rond Zweeloo is op dit moment geheel & al jong koren, onafzienbaar soms, dat aller —, allereerste groen dat ik ken.*² Geen *Glaneuse* mogelijk dus.

Wie zou dit echter Plasschaert kwalijk kunnen nemen Drente gezegd te hebben, terwijl het werk een maandje eerder in Den Haag geschilderd werd? Zeker niemand. Door de trein te pakken van de stad naar het platteland is Vincent niet plotseling een andere schilder geworden. De schilderijen uit het eind van de Haagse periode en die uit het begin in Drente zijn strikt genomen in dezelfde stijl, alleen veranderen de onderwerpen,

² Brief 407/340 aan Theo, 16 november 1883, Drente

wel heel erg knap zonder kennis van de correspondentie en de schetsen en de specificiteit van de onderwerpen te kunnen zeggen welk schilderij van een eerdere datum stamt dan een ander. Het is voldoende de catalogus van 1939 te openen om duidelijk te observeren in welke mate de behandeling van de lijn der naar rechts verglijdende horizon qua grijswaarden in *La Glaneuse* overeenkomt met die op de doeken die er direct aan voorafgaan en die er direct op volgen. Vincent zou in Drente de lange geschilderde vrouw ontmoet kunnen hebben of ze zou met hem er naar toe hebben kunnen gaan, maar feit is dat Sien in Den Haag gebleven is³. Het vertrek naar Drente zegende tevens hun definitieve scheiding in.

De door Plasschaert onomwonden uitgesproken mening is geboren uit het stijlonderzoek : *de vaste, zekere en hevige toets, samen met het kleurengamma dragen het onmiskenbare karakter van het oeuvre van Vincent van Gogh*, maar hij ontwaarde er ook de ideologische lading in, het magere en ziekelijke lichaam en de houding van duidelijke berusting — wie zou kunnen beweren dat Sien niet tegen haar wil poseerde ?

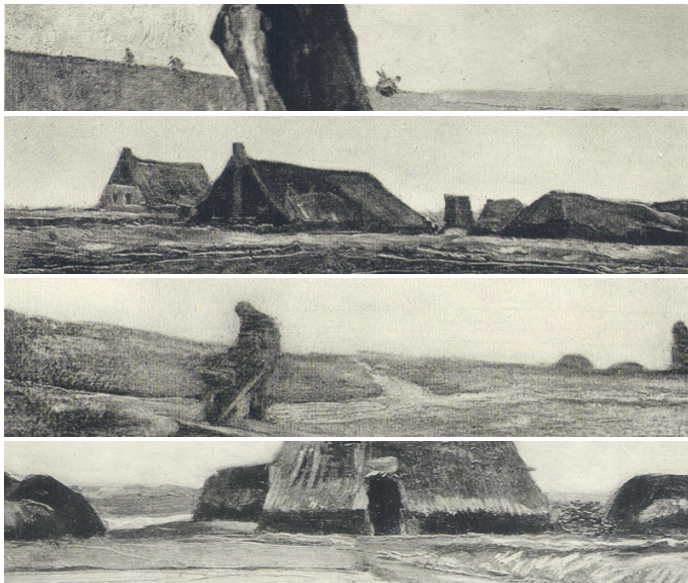
Het is niet onmogelijk dat Plasschaert zich heeft laten inspireren door de volgende zinnen met verwante accenten, geschreven door Vincent vanuit Drente : *Maar dat zijn van die beroerde, sombere momenten als de dingen iemand overstelpen en ik zou u toewensen, gij die stille beide eens zaagt die ik hier uit 't raam zie, want zoiets kalmeert en stemt tot meer geloof, berusten, kalm werken.*⁴ of

3 Clasina Maria Hoornik (1850- 1904) prostituee ontmoet door Vincent einde 1881 te Den Haag

4 Brief 395/330 aan Theo van 3 oktober 1883

: “ Ik zag superbe figuren buiten — treffend door een expressie van soberheid. Een vrouwenborst bijvoorbeeld heeft die beweging van zwoegen, die lijnrecht het tegenovergestelde van volupte' is en soms, als het schepsel oud is of ziekelijk, deernis opwekt en anders respect. En de melancholie welke in 't algemeen de dingen hebben, is van gezonde soort als in de tekeningen van Millet.” (Br. 389/324)

Lezing van het certificaat van Plasschaert zou De la Faille slechts kunnen hebben aanmoedigen tot het weerhouden van het werk voor zijn catalogus en hij lijkt zich er direct op gebaseerd te hebben voor de datering, aangezien hij het plaatst tussen de werken uit Drente. *La Glaneuse* neemt ook een opmerkelijke plaats in als enige in zijn ondergroep B, van de periode : *Schilderij niet vermeld in de brieven*. Deze formulering moet



kritisch worden benaderd. Zoals andere experts na hem, en zoals de makers van valse certificaten, heeft De la Faille in de correspondentie een aantal werken gevonden, die niet door Vincent geschilderd waren, en die naar andere werken verwezen en talrijk zijn de gevallen waar men niet tot identificering komen kon vanwege een te vage omschrijving. Nu, ik heb een paar studies ervoor reeds gemaakt, maar ik heb er nog niet genoeg model voor kunnen nemen...[...] Maar anders, zoals ik u met een woord schreef reeds, ik zit toch veel in 't groen te kijken en maak landschapstudies of marinestudies om eens afleiding te hebben van 't figuur en bevind me daar goed bij. Maar het figuur roept me eigenlijk weer en wel zo sterke dat ik tracht te doen wat de omstandigheden maar enigszins toelaten. Of ook : Ver!. jaar beproefde ik herhaaldelijk figuurstudies te schilderen; nu, ze werden toen zo dat ik er desperaat over was. Ik heb het nu weer begonnen en ik heb nu niet iets wat me direct hindert in de uitvoering meer, omdat ik veel gemakkelijker teken dan ver!. jaar, of nog : Ge zult, als de twee eerste die ik nu maakte in hun tegenwoordige toestand blijven, 't verschil wel zien, dit alles wat betreft de enige brief 308 uit begin Augustus 1883. De combinatie van voorgenomen projecten, zoalsaan het einde van deze brief, waarin hij reeds zei: *Als het me enigszins mogelijk is, zal ik nog voordat ge komt eens in het duin een paar studies maken ervoor, n.l. met model naar die velden achter Loosduinen gaan 's morgens vroeg of 's avonds tegen de schemering*, voegt hij er nog het volgende aan toe : *Dan zou ik nog voor gij komt willen trachten die studies in het duin te maken.* (Brief 308) en reeds gerealiseerd werk helemaal aan het begin van de erop volgende brief : *Dezer dagen doe ik mijn best nog wat verschillende studies te schilderen, zodat ge dan tegelijk daar nog iets van zien kunt.* (Brief 309) nodigt uit tot nederigheid.

Dat wil helemaal niet zeggen dat *La Glaneuse* een van de hier aangegeven werken is, maar De la Faille had voorzichter moeten zijn en zich tevreden moeten stellen met de constatering dat hij geen verband tussen *La Glaneuse* en de ons overgeleverde correspondentie van Vincent had kunnen vinden. Zodoende zou de merkwaardige rubriek niet een troef in de handen hebben kunnen worden van diegenen die twijfel zouden gaan zaaien en het werk als verdacht gingen beschouwen.

De la Faille zal minder formeel zijn bij zijn plaatsing van *La Glaneuse* in de Drentse periode bij de heruitgave van zijn catalogus in 1939. Hij zal dan ook toe moeten geven dat het werk mogelijk ook in de Haagse periode gesitueerd zou kunnen worden. De maker van de catalogus, die in zijn beste dagen, de neiging had zijn fouten slechts half toe te geven, had zodoende een weg gevonden om bij zijn eerste mening te blijven en toch die van Professor Walther Vanbeselaere te accepteren, die in een poging de werken uit de Hollandse periode goed te dateren, *La Glaneuse* en een ander doek (F16), door De la Faille gesitueerd in Drente, had laten verhuizen. Hij had *La Glaneuse* de datum Augustus/september 1883 gegeven en geloofde er Sien in te herkennen. Daarentegen laat hij een beslissend ideologisch aspect achterwege door



23. ARENRAAPSTER.

Aug.-Sept. '83.

Stelt waarschijnlijk Sien voor.

Verz. Dr. P. H. J. J. Ras, Arnhem.

slechts een : *Arenraapster* te onderkennen.

Gods water zal lange tijd over gods akkers vloeien wanneer *La Glaneuse* in 1956 door de befaamde Kunsthandel van Wisselingh wordt uitgekozen voor de tentoonstelling van werk van Vincent uit Nederlandse particuliere collecties, waar ze zal worden tentoongesteld onder nummer 12.

12 *La glaneuse*

Toile sur carton - 33½ × 31 cm
Époque de Drenthe 1883
No. 27/F. 23

Het doek springt in het oog. Weer herdoopt tot *La Glaneuse*, schittert ze een kwart pagina groot in het *Algemeen Handelsblad*, waarin de tentoonstelling wordt aangekondigd: *Arenlezende vrouw*, (Drente, 1883, doek op karton) van Vincent van Gogh.

De gedachte de authenticiteit ervan te bestrijden was blijkbaar tot dan toe bij niemand opgekomen, maar alles is mogelijk : iemand sprak zijn twijfels erover uit. Het is zeker te kort door de bocht om te zeggen dat de titel van het artikel de twijfel heeft opgeroepen.

expositie bij Van Wisselingh



Gogh af en vanaf dat ogenblik proeft hij tot in de strotzame en weerbarstigste lijn, in de vertekeningen en onbeholpenheden, die los daarvan slechts een deficiënte factor zouden zijn, zelfs in de

ARENLEZENDE VROUW (Drente, 1883, doek op karton) van Vincent van Gogh, tentoongesteld bij Van Wisselingh.

maar een twijfelaar zou het voorhoofd gaan fronsen bij het lezen van de grote letters die zeggen : *Het vroege en weinig bekende werk van Van Gogh*. Twee goede redenen om te twijfelen.

Kunsthandel Van Wisselingh had bovendien de zorg voor de inleiding tot de catalogus toevertrouwd aan een even briljante als weinig eerbiedige kunstcriticus in de persoon van Charles Wentinck, francofiel door dik en dun, die de grap uithaalde te herinneren aan de revolte van Vincent en in het Frans te schrijven, een tekst die eindigde met: *De*

hier samengebrachte schilderijen komen uit de minder bekende periode uit het leven van Van Gogh en werden zelden of nooit aan het publiek getoond. Er is dus een dubbele reden aanwezig voor erkentelijkheid, dat ons de gelegenheid wordt geboden ze hier in een even instructieve als overtuigende opstelling te bewonderen. Instructief, als vervolmaking van een beeld dat nooit voldoende gecompleteerd zal kunnen worden; overtuigend als bewijs dat we ons in aanwezigheid van een artistiek avontuur bevinden dat tot de dag van heden zijn revolterend karakter heeft behouden. Hier, onder de zware luchten van Holland en niet onder de azuurblauwe hemel van Arles.

Les tableaux ici réunis proviennent de la période la moins connue de la vie de Van Gogh et ne furent que rarement ou jamais mis sous les yeux du public. Il y a donc une double raison d'être reconnaissant que l'occasion nous soit offerte de les voir ici dans un groupement aussi instructif que convaincant. Instructif, comme achèvement d'une image qui ne saurait jamais être assez complète; convaincante, comme preuve que nous sommes en présence d'une aventure artistique qui jusqu'à ce jour a conservé sa puissance de révolte. Ici, sous les ciels pesants de Hollande et non sous le ciel azuré d'Arles.

Charles Wentinck

Iemand is gaan twijfelen — Wentinck heeft me toevertrouwd zich te weinig van deze lang vervlogen jaren te kunnen herinneren om hier een naam aan te kunnen verbinden —

en, op zeer officieel papier met als briefhoofd Kunsthistorisch Instituut van de Rijksuniversiteit te Utrecht, waar hij het hoofd van was, redigeerde professor Jan Gerrit van Gelder 30 juli 1958 een voor *La Glaneuse* ontluisterend certificaat.⁵ Zijn studie was gericht aan het *Instituut, de stichting voor de vooruitgang van een gefundeerde en onafhankelijke expertise van kunstwerken* te Leiden die het bij hem hadden “besteld”. Dit organisme was alleen in naam onafhankelijk. Het betrof feitelijk een oorlogsmachine uitgedacht door ingenieur Vincent van Gogh, erfgenaam van het werk dat Vincent bij de familie had achtergelaten. De ingenieur beschouwde reeds gedurende lange tijd De la Faille en enkele andere experts van Vincent als zwarte schapen.

We kunnen we hem, hoewel hij spoedig in dezelfde positie zou verkeren, niet kwalijk nemen voldoende stof gevonden te hebben in de talloze fouten van de catalogusmaker en de incidenten, met hem en andere experts, die zich overdadig belachelijk gemaakt hadden en soms zelfs zwaar beladen hadden met schaamte, om hierop te reageren. Hij heeft de hulp van verscheidene Nederlandse personaliteiten kunnen verkrijgen om zijn Expertise-Instituut op te kunnen richten en te af kondigen dat van nu af aan het bureau de certificaten van echtheid afgaf.

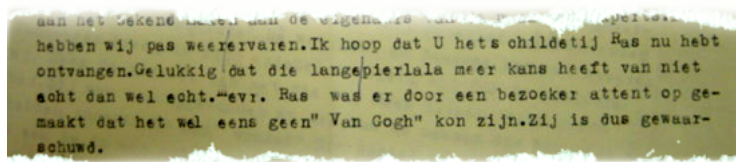
Er waren noch experts noch gemachtigden die zitting hadden in dit bureau, maar een lacune werd aangevuld, die was ontstaan door het wegvallen van het Stedelijk Museum, dat een periode als gemachtigde voor het uitschrijven van expertises had gefungeerd en dat

5 Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit te Utrecht

toegevend aan sterke pressie, met als argument dat de expertise van Vincent *worldwide* geen deel uit maakte van de hoedanigheden van dat museum, ervan af had moeten zien. Hoe dan ook, Willem Sandberg de directeur van het *Stedelijk* werd de peetvader van het instituut... op persoonlijke titel. Het Expertises Instituut benaderde, tegen een bescheiden honorarium van 75 gulden in 1955, wijze en gewichtige persoonlijkheden, meestal belast met publieke zaken en vroeg hun om een korte argumentatie die door moest gaan voor expertise. Het is in dit kader niet mogelijk te diep hier op in te gaan, maar het failliet van het bureau, ter ziele gegaan binnen slechts vijf jaar, zegt voldoende over de waarde van dat instituut, bitter weinig met het oog op wat verwacht mocht worden van een onafhankelijk en competent organisme en wat betreft het voldoen aan de eisen van de dag. Onderzoek van de briefwisseling tussen “het Instituut” en de benaderde persoonlijkheden toont dat het organisme het niet slechts niet te nauw nam met de wetenschappelijke eisen maar ook niet met de neutraliteit. Diverse malen leek het gewenste resultaat van de “expertises” reeds vooraf ingefluisterd op “partijdige” wijze. De expertises werden niet gepubliceerd — en waren ook niet publiceerbaar —, er was niet voorzien in een mogelijkheid tot beroep, en het Instituut kreeg het vooral benauwd wanneer het werd geconfronteerd met de expertises van twee elkaar tegensprekende experts (zoals bijvoorbeeld in het geval van *Omstreken van Parijs*.)

De vijftigtal (overgebleven) werken, kandidaat voor een toeschrijving aan Vincent, waar een expertise over afgegeven werd, waren over het algemeen recent opgedoken werken en niet werken die reeds lange tijd aanvaard waren in de catalogus. Niemand kan zeggen

waarom *La Glaneuse* een herexamen moest afleggen, maar uit de briefwisseling tussen de secretaresse van het Instituut, Margit de Sablonière, en Van Gelder vloeit voort dat verwerping wenselijk was. Een expert zou zich slechts direct vanuit zijn ziel en geweten moeten uitspreken en vanuit een totaal onafhankelijke positie. De gulden regel en het eerste principe luidt dat zijn conclusie hem niet door de opdrachtgever wordt gedicteerd, zo niet dan kan deze niet meer worden beschouwd als een echte expertise, maar slechts als een uitspraak van een dienaar, een ondergeschikte en daardoor beroofd van iedere daadwerkelijke zeggingskracht. Hier zijn de voorwaarden voor deze hiervoor besproken foute houding verenigd en illustratief. De eigenaren ontdekten een brief geschreven door Sabloniere aan Van Gelder van 10 juni 1959 : *Ik hoop dat u desondanks het schilderij van Ras hebt ontvangen. Gelukkig dat die lange pierlala meer kans heeft vals dan echt te zijn. Ras werd gewaarschuwd door een bezoeker dat het schilderij mogelijk niet van Van Gogh was. Ze is dus gewaarschuwd.*



aan het Leken Instituut van de eigenaars van het schilderij.
hebben wij pas weerervaren. Ik hoop dat U het schilderij Ras nu hebt
ontvangen. Gelukkig dat die lange pierlala meer kans heeft van niet
echt dan wel echt. - evr. Ras was er door een bezoeker attent op ge-
maakt dat het wel eens geen "Van Gogh" kon zijn. Zij is dus gewaar-
schuwd.

De tentoonstelling bij Van Wisselingh ligt aan de oorsprong van de ontstane twijfel, maar het is niet te zeggen welke mysterieuze figuur het doek in twijfel getrokken heeft, noch of deze identiek met de bezoeker was die mevrouw Ras heeft gewaarschuwd. Het

feit dat zijn naam door De Sablonière verdoezeld werd, laat in ieder geval vermoeden dat het een belangrijk persoon betreft en de doorkomst van het doek bij het Stedelijk Museum, waarvan een achter op *La Glaneuse* geplakt etiket getuigenis aflegt, nodigt uit in die richting te kijken. Het zou naïef zijn de echte reden voor de invraagstelling te zoeken bij het werk zelf. Aangezien een dergelijke kritiek zijn sporen zou nalaten, is het dan ook het waarschijnlijkst dat het ingegeven is door een “onvolledigheid” van de catalogus of door een “idee”. Een voorwendsel voldoet normaal om een mechanisme in werking te zetten en er lijken er slechts twee waarschijnlijk: de herkomst van het werk en de handtekening. Wie in deze richting zoekt wordt niet teleurgesteld, omdat in totaal slechts twee schilderijen uit de Hollandse periode uit de catalogus zijn verwijderd, te weten *La Glaneuse* en *De Baker* en beiden zijn door Kunsthandel Jac. de Vries verhandeld. Van daar uit te denken dat de ene de andere in zijn val heeft meegesleurd is slechts een kleine stap, die genomen hoeft te worden. Het is voldoende dat een kunsthandelaar of verzamelaar in het bezit is van een klaarblijkelijk onecht werk om andere werken in zijn collectie, wier herkomst onbekend is, op hun beurt verdacht te maken. Men kan zich best voorstellen dat iemand bijvoorbeeld de armen van *La Glaneuse* te lang vindt of de sjaal te hoog, maar dat zou niet veel te weeg brengen, echter is het zelden dat de kwestie van de herkomst niet gesteld wordt door de zogenaamde Vincent kenners, temeer daar sommigen onder hen van dit aspect hun basiscriterium maken.⁶



⁶ Zie Dorn & Feilchelfeldt en de echt/vals vanGogh's

DE BAKER

Sedert jaren woedt er een strijd tussen experts rond *De Baker*, een fors schilderij nogal ver verwijderd van de kunst van Vincent. Het werd aanvaard door De la Faille in zijn catalogus van 1928, maar logischerwijze verworpen in de tweede editie in 1939 (Hyperion). Het betreft hier duidelijk geen vervalsing, aangezien het niet kleeft aan het werk van



Vincent en ook niet gesigneerd is, maar veel waarschijnlijker een op toevallige wijze in de catalogus van 1928 gekomen werk. Op de achterkant staat een etiket van Kunsthandel Oldenzeel, met vermelding 1909, wat borg staat voor een “goede provenance”, aangezien die kunsthandel tussen 1903 en 1910 het monopolie had op de verkoop van het werk, dat achtergelaten werd door de familie van Gogh te Breda.



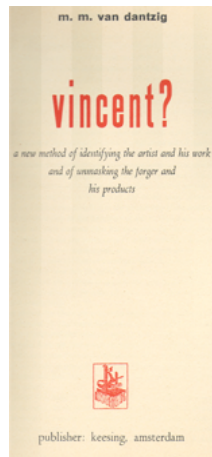
Het lijkt me dat dit doek, zoals *De Naaister* hiernaast afgebeeld en reeds eerder gesuggereerd, een werk is van de hand van Anton

van Rappard.⁷ Hij zou het dan in Nuenen hebben geschilderd, toen hij er werkte samen met Vincent in Oktober 1884, waar hij talrijke portretten maakte *Hij maakt spinsters en verscheidene studiekoppen. heeft reeds een stuk of 10 studies gemaakt, die ik alle mooi vind.[...]We hebben [...] ook nieuwe modellen ontdekt.*⁸ Het is maar een veronderstelling, maar het grote doek, dat door omstandigheden nog niet helemaal droog zou kunnen zijn, toen Rappard Nuenen verliet, zou dus bij Vincent zijn gebleven en tussen zijn werken zijn terecht gekomen toen zijn atelier het jaar daarop in kisten werd opgeslagen door de familie. Door *De Baker*, waarvan we slechts een zwart/wit illustratie kennen en de verblijfplaats onbekend is sedert de jaren zestig, toen het verworpen werd, te vergelijken kunnen we de ambiguïteit misschien opheffen. Op dit moment moeten we ons tevreden stellen met het feit dat er een kans bestaat dat het hier een werk van Rappard betreft en dat het niet verbazingwekkend is dat het werd beschouwd als een “valse van Gogh”. Men zou kunnen denken dat het etiket op *De Baker*, afkomstig van Kunsthandel Oldenzeel uit 1909, De Vries, die het werk pas daarna verkreeg, zou ontslaan van iedere schuld, maar in het tijdperk van de twijfel en verdachtmakerij slaat de logica op hol en beweren de wenkbrauwen-fronsers dat er niets makkelijkers bestaat dan zich te amuseren met het opplakken of er vanaf afhalen van etiketten. Met het wantrouwen jegens *De Baker* verliest *La Glaneuse*, waarvan de herkomst voor de Vries onbekend is, ook de bescherming van Vanbeselaere en van Plasschaert, die de twee doeken aanvaard hadden. En de zaak wordt giftig!

⁷ Zie Verloren Vondsten, Breda's Museum 2003, p. 99 *sq.*

⁸ Brief 383 aan Theo, einde oktober 1884

In 1953 wordt de verwerping uit 1939 van De la Faille weer actueel. In tien volle pagina's heeft Maurits van Danzig *De Baker* verdedigd op het einde van zijn *Vincent?*. Zijn *Pictologie* staat dan ook in het centrum van een van die grote hollando-hollandse gevechten, die de experts bij tijd en wijle exporteren. Van Danzig wil zijn grondige wijze van onderzoek opleggen, als enige onderzoeksmethode nuttig tot lering, maar die, ongelukkigerwijs niet “bewijst”. De oorlog is uitgebroken tussen hem en Hans Jaffé en Abraham Hammacher, respectievelijk de directie vertegenwoordigend van twee musea die Vincent toonden, nl. het Stedelijk museum te Amsterdam en het Kröller-Müller te Otterlo. In 1956 verwerpen beiden *De Baker* in rapporten besteld door het Expertise instituut. Hij geeft van repliek in Oktober 1957, in *Connaissance des Arts*, door hun folkloristische expertises aangaande een *Koolrapenveld* uit de Franse periode, te publiceren, die confidencieel hadden moeten blijven. Ook deze

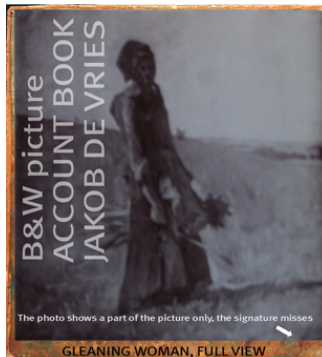


keer hadden beiden het verworpen, terwijl hij het verdedigde. Omdat ik de gelegenheid heb gehad dat doek uitgebreid te onderzoeken, kan ik Van Danzig niet volgen en sluit ik uit totaal dat Vincent het gemaakt zou kunnen hebben (met behulp van een kunstgreep werd het werk voorzien van een “herkomst Emile Bernard”) maar begrijp dat de argumenten van Hammacher en Jaffé Van

Danzig niet hebben kunnen overtuigen. Van Danzig, die beide malen ongelijk had, is de kop van jut geworden. De “bewakingsdienst” zal dan ook zijn ruimte pogen te beperken. Jaffé, die bekend stond als een hard werker, zou de man hebben kunnen zijn, die werd opgeschrikt bij het zien van de naam van Jacques de Vries in de herkomst van *La Glaneuse*. Zijn baan bij het Stedelijk gaf hem in principe de ruimte voor veel vrije tijd geven en hij was daarom ook de meest gevraagde man van het Expertise Instituut (23 rapporten zullen uit zijn pen vloeien). We kunnen niet met zekerheid zeggen dat Jaffé de man van de twijfel aan *La Glaneuse* was, maar als hij het was zou dat in ieder geval een verklaring zijn voor het feit waarom J. G. Van Gelder, “neutraal” figuur, die slechts zelden door het Instituut werd geconsulteerd (maar twee maal), gepolst werd om *La Glaneuse* te onderzoeken en waarom slechts één “expertise” voldoende was voor de verwerping. In belangrijke gevallen, zoals dat ongeveer twintig keer heeft plaats gevonden, was het de politiek van het Expertise Instituut om twee meningen te geven.

Wie de expertises van Hans Jaffé kent, zijn inconsequentie, zijn herzieningen en zijn fouten — tot een punt waarop hij op het einde van zijn leven gedwongen was publiekelijk te verklaren dat hij zich niet als expert van Vincent beschouwde — vermoedt onmiddellijk dat de handtekening eveneens aan de basis van zijn twijfel zou liggen. In 1957 en 1958 produceert hij bijvoorbeeld twee surrealistische rapporten over de *Omstreken van Parijs*, waarbij bij beiden de nadruk ligt op de kwestie van de verdwenen handtekening. En wie zich in *La Glaneuse* en de catalogi interesseert, merkt op dat het doek gesigneerd is, maar dat de signatuur niet verschijnt op het herkadereerd en verkleind beeld, dat zichtbaar is

in de catalogus van de La Faille, en hetzelfde geldt voor de foto, bewaard door de familie De Vries. De eventualiteit van deze “afwijking” als een van de waarschijnlijke oorzaken voor de twijfel is zeker slechts een nieuwe hypothese, maar in de wetenschap dat weinig nodig is voor de gerezen twijfel, dat de reden voor het bestaan ervan, zoals we zullen zien, een slechte was en dat de mogelijke “twijfelaars” die aan de basis liggen van de in vraag stelling op de vingers van een hand te tellen zijn, gebiedt de waarheid te zoeken in die richting en naar die punten.



Het beknopte certificaat van Van Gelder luidt als volgt :

Het schilderij van een naar rechts gewende vrouw in een glooiend korenveld is groot 34,8 x 32,3 cm. en op doek geschilderd, daarna opgeplakt op karton. Het stamt uit de kunsthandel de Vries in Arnhem (Steenstraat 109) en werd beschreven als een eigenhandig werk van Vincent van Gogh door J.B. de la Faille en W. van Beselaere, bovendien werd het stuk voorzien van een expertise van 5 Juni 1926 van de hand

van Albert Plasschaert, kunstcriticus. Van Beselaere plaatst het schilderij in de Drentse periode, de la Faille zet het vroeger. Het schilderij is rechts onder gesigneerd "Vincent". Na zorgvuldige bestudering ben ik tot de overtuiging gekomen, dat het stuk niet van de hand van Vincent kan zijn. Afgezien van een volkomen afwijkend kleurenschema, is ook de toets verschillend van de vroege werken, die wij uit Den Haag, Brabant en Drente kennen. Ik ken géén schilderij, dat hier onmiddellijk naast kan worden geplaatst ; bij de tekeningen is geen voorstudie te vinden. De handtekening is met een karmijnachtige verf er later aan toegevoegd. Met een kwartslamp is de plek rechts onder de enige plek die iets afwijkt. Waarschijnlijk is zij ook niet met olieverf er opgezet. Ondanks naspeuringen heb ik geen auteur kunnen vinden geen voorbeeld van Millet is er evenmin (ets, of schilderij). Wel heb ik even aan Van Rappard gedacht of aan een Belgische schilder, maar een bevredigende oplossing vond ik niet. De kwaliteit is zwak en dat zou op zich zelf niet tegen Van Gogh pleiten, indien wij het stuk b.v. voor 1880 zouden dateren, maar er is méér te zeggen voor een datering na 1890 en dan geschilderd door een van de vele schilders uit de Haagse, Larense of Gelderse school. Ik denk hierbij aan schilders als Van Ingen, van der Weele etc. Tegen van Gogh pleit in feite elke toets en voorts de weinig plastische vorm der lange gerekte vrouw. Het lichtere kleurengamma komt in de periode voor 1890 heel weinig voor; over het algemeen is dit zwarder, donkerder. Darentegen komt en lichter palet na 1895 meer en meer in gebruik onder invloed van de pointillisten o.a. Men behoeft meer te denken aan schilderijen van Van Looy of P. Rink en vele anderen. Neemt men in aanmerking, dat wij hier te doen hebben met een schilder, die de trant van de schilders van de Haagse School volgde, dan moet men met een datering wa. wel tot 1900 of 1905 rekening houden. Een dergelijke

datering acht ik niet uitgesloten voor dit schilderij, maar is deze veronderstelling juist, dan komt Van Gogh dus in het geheel niet meer in aanmerking. Een technisch onderzoek van bv. prof. Froentjes zou kunnen uitmaken of de verf van de handtekening van dezelfde consistentie is als van de rest van de verf. Wijkt deze af, wat ik vermoed, dan is het meest waarschijnlijk, dat een schets van een schilder van omstreeks 1905, later – toen tegen 1910 het werk van Van Gogh begon bekend te worden – van een valse signatuur is voorzien. Over het algemeen zijn de vroege schilderijen niet gesigneerd; de signatuur wijkt af van de handtekening op de paar gesigioneerde schilderijen uit de Hollandse periode, maar komt het meest overeen met de schrijfwijze van Vincent op de tekeningen uit de periode te Etten (April–Dec. 1881). Het ligt m.i. voor de hand, dat een door afbeelding bekende tekening (zie bv. 24 tekeningen uit zijn “hollanse Periode” Verz. Hidde Nyland, Amsterdam 1907) als voorbeeld gekozen is voor deze signatuur. Tot mijn spijt is het resultaat van mijn onderzoek dus negatief, d.w.z. zeker geen V. van Gogh; een schilder die dit doekje wèl Zou hebben kunnen schilderen heb ik tot heden niet kunnen aanwijzen. J.G. v.G.

Het ziet er naar uit dat alleen zijn conclusies tot de verwerping van *La Glaneuse* hebben gevoerd. Een kritisch “woord voor woord” onderzoek van zijn certificaat toont onsamenhangendheden, armzalige en povere argumenten, vergissingen, een verbazingwekkende onzorgvuldigheid en een grote mate van naïviteit.

Een tekstverklaring is onvermijdelijk.

Het schilderij van een naar rechts gewende vrouw in een glooiend korenveld is groot 34,8 x 32,3 cm. en op doek geschilderd, daarna opgeplakt op karton. Het stamt uit de kunsthandel de

Vries in Arnhem (Steenstraat 109) en werd beschreven als een eigenhandig werk van Vincent van Gogh door J.B. de la Faille en W. van Beselaere, bovendien werd het stuk voorzien van een expertise van 5 Juni 1926 van de hand van Albert Plasschaert, kunstercriticus. Van Beselaere plaatst het schilderij in de Drentse periode, de la Faille zet het vroeger.

Dit begin van het onderzoek doet — omdat in een expertise alles telt — uit de doeken dat de herkomst “De Vries” bijgedragen heeft aan het zaaien van twijfel. Het is geen goocheltruc te onderstrepen dat deze bewering niet neutraal is. Het doek “stamt” niet van De Vries. De Vries was er niet de eerste eigenaar van, maar slechts de eerst bekende eigenaar.⁹ Met een kunstgreep en op versluierde wijze verdraait men hier de naam van een kunsthandelaar, verdacht van malversaties, in een motief voor twijfel, waarbij een element uit het debat in die passage wordt verhuld, dat het argument misschien tot niets zou doen herleiden : het idee dat *De Baker* een “vervalsing” zou zijn en niet slechts een toevallige fout in de toeschrijving. Niemand kan exakt de kondities aangeven van de verspreiding na 1903 van het atelier van Vincent, vergeten in Breda, waarvan het aantal weer opgedoken werken op een vijftigtal (!) na, onbekend is, maar de rol van Kunsthandel Oldenzeel (waarvan de archieven helaas verloren zijn) is in die tijd zeer aanzienlijk en het is duidelijk dat De Vries, kunsthandelaar die nauw verbonden was aan deze kunsthandel, de *ideale klant* was voor een oeuvre van een kunstenaar, met een zo veelbelovende kans op prijsstijging, en de datum lijkt hier ook mee overeen te stemmen en stemt tevens overeen met het geheugen van de familie Ras, die meende dat De Vries *La Glaneuse* sedert b1905 in zijn bezit had.

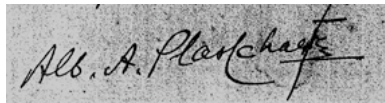
De tweede tendentieuze houding is de presentatie van een schijnbare tegenspraak
9 voir Verloren Vondsten, Breda's Museum 2003, pp 99-105.

tussen de acceptaties van De la Faille en Vanbeselaere enerzijds en die van Plasschaert anderzijds. Alle drie zijn “kunstcritici” (in ieder geval dacht men dat) en alle drie hebben “La Glaneuse” beschreven als een eigenhandig werk van Vincent. Het komt me voor dat het hier een kunstgreep betreft om de illusie te scheppen van een onzekere of tegenstrijdige datering, zodoende de experts verdelend en artificieel meningsverschillen tussen deze experts suggererend. De mening van Plasschaert, die expliciet *La Glaneuse* beschrijft als een werk uit “Drente” is op dit punt versluierd, zoals ook het zich scharen van De La Faille achter het standpunt van Vanbeselaere, toestemmend dat het hier om een werk uit Den Haag gaat. Tot overmaat van ramp, plaatst Vanbeselaere het doek in Den Haag, in tegenstelling met wat Van Gelder schrijft, zoals hierboven is weergegeven.

Dit onderwerp aanroeren is van groot belang, want de progressie die gemaakt werd naar een grotere zekerheid in de authenticatie van het werk van Vincent heeft steeds de datum van productie opgeroepen. De bliksemachtige progressie te grijpen van de nauwelijks tien jaar dat Vincent geschilderd heeft, is zeker een opgave op zich, maar het is niet de enige. Het spreekt vanzelf dat een model van Vincent in Den Haag in een schilderij uit Drente noodzakelijkerwijs een vervalsing moet zijn. Vanuit dit gezichtspunt is het verwonderlijk dat Van Gelder de enige zin, die in het werk van Vanbeselaere aan *La Glaneuse* wordt gewijd: *Stelt waarschijnlijk Sien voor* onbesproken laat. Veel veranderd, wanneer wel of niet moet worden aangenomen dat het hier Sien betreft.

De huidige eigenaren van *La Glaneuse* hebben trouwens een verwarring bij Van Gelder

ontdekt, die een belangrijk element zou kunnen maskeren.¹⁰ Albert Charles August Plasschaert, “kunstcriticus”, geboren in 1874 en overleden te Den Haag op 9 mei 1941, aan wie Van Gelder het certificaat toeschrijft is er niet de auteur van. Zijn neef Albert August

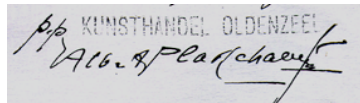


Plasschaert, geboren 10 oktober 1866 te Delft en overleden op 20 april 1941 te Hilversum, en geen onbekende Nederlandse kunstschilder, heeft het



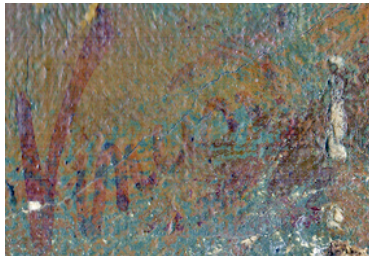
opgesteld, gesigeneerd en gedateerd te Hilversum. De oorzaak van deze verwarring van Van Gelder is zeker begrijpelijk, aangezien de neef-kunstcriticus sedert 1898 reeds over Vincent heeft gepubliceerd, maar het door elkaar halen van de twee mannen sluit een vraagstuk uit dat verre van onschuldig is. Waarom heeft de heer Ras, zelf kunstschilder, aan een andere kunstenaar gevraagd een certificaat op te stellen voor het doek? Het antwoord is niet met zekerheid te geven, maar we kunnen het logischerwijs raden. Wie een certificaat opvraagt beschouwt degene waar hij deze opdracht aangeeft als iemand die zaken weet over het onderwerp in kwestie. En het feit wil dat Albert Plasschaert als medewerker bij Oldenzeel heeft gewerkt en dat hij deze kunsthandel leidde van 1908 tot 1912, soms in samenwerking met Kunsthandel De Vries tentoonstellingen organiserend. Een brief van zijn hand, gedateerd 25 juli 1912, toont zijn handtekening onder de naam van de galerie.

Hier vloeit dus de volgende hypothese uit voort: waarom zou Ras zich niet tot Kunsthandel Oldenzeel



¹⁰ Zie *Verloren Vondsten*, Breda's Museum, 2003, p. 98.

gewend hebben, in de wetenschap waar De Vries *La Glaneuse* had bemachtigd? Een benadering doorgevoerd door het Museum van Breda, verderop uitgelegd, schraagt deze hypothese. De eerste uitingen van Van Gelder zijn die van een nogal simplificerende en krachteloze kritiek gericht op een conclusie elders getrokken.



Het schilderij is rechts onder gesigneerd "Vincent". Na zorgvuldige bestudering ben ik tot de overtuiging gekomen, dat het stuk niet van de hand van Vincent kan zijn. Afgezien van een volkomen afwijkend kleurenschema, is ook de toets verschillend van de vroege werken, die wij uit Den Haag, Brabant en Drente kennen. Ik ken géén schilderij, dat hier onmiddellijk naast kan worden geplaatst ; bij de tekeningen is geen voorstudie te vinden.

De volgorde van periodes — Den Haag, Drente, en dan Brabant — lijkt bewust door elkaar gehaspeld, als om beter de zekerheid van Van Beselaere, die het werk in Den Haag plaatst, hetgeen niemand in twijfel trok, te torpederen. Het oproepen van de Brabantse periode, waar niemand tot op dat moment ooit aan had gedacht als mogelijke produktielokatie voor *La Glaneuse*, is al te gekunsteld, aangezien de schilderkunst van Vincent in Brabant veel donkerder was. Een onjuiste hypothese opperen om haar te verwerpen en zo de noodzaak van confrontatie met de stelling, die men bestrijdt te ontlopen is een zeer kwalijke praktijk in de wetenschap.

Het kleurenschema, voorgesteld als onveranderlijk in de drie perioden wordt te snel

afgeschreven en hetzelfde geldt voor de toets. We kennen heldere werken in het begin van Vincent en zelfs wanneer hij een bedekte hemel schildert, zoals in het geval van van “de zee bij Scheveningen”, is zijn schilderkunst niet somber. Alles hangt af van het onderwerp en we zien niet in wat “de schilder van de zon” verbieden zou een helder doek te schilderen, wanneer hij in de volle zon in de zomer werkt.



Door deze bias en zonder meer handschoenen de conclusies van Plasschaert : *“heeft in de vaste, hevige toets, en het kleurgamma het onmiskenbare karakter van de Vincent van Gogh werken”*, weg te kunnen vegen geeft blijk van een geringschattende attitude en is niet correct. Iedere kritiek, die de argumenten van zijn voorganger ter discussie stelt, zal noodgedwongen de redenen moeten benoemen die daartoe gevoerd hebben. Een dergelijk debat, zich uitstrekkend over verschillende generaties, zal bij ieder geval aan strenge wetenschappelijke eisen dienen te voldoen. Men kan zijn voorgangers niet overtuigen zonder de argumenten naar voren te brengen aangaande de natuur en de oorsprong van hun vergissingen.

Hij vergist zich trouwens met als beslissend te verklaren dat geen enkel werk op geen enkele wijze het werk benaderd dat hij wil verwerpen. Alles hangt af van waarover men het heeft. Over het



onderwerp, over de kleur, de schaduwen, de positie van de horizon, de sfeer ? Er zijn altijd gemeenschappelijke punten tussen werken, zelfs wanneer ze niet door dezelfde kunstenaar gemaakt zijn. Het gaat er echter om de gemeenschappelijke punten te vinden die het onderscheid uitmaken, de rest geeft blijk van een slecht voorwendsel. Als we eens in de criteria gaan zoeken die van Danzig geeft in zijn *Pictologie* en verder ontwikkelt in zijn *Vincent?*. Zoals reeds vermeld is het aantal overeenkomsten overstelpend en wordt daardoor de in twee woorden afgekondigde benadering van Van Gelder gereduceerd tot niets. *La Glaneuse* voldoet dermate aan de eisen van zijn “zeef” dat de vraag mag worden gesteld of die criteria naar haar maat zijn ontwikkeld.

We vinden minstens: Realisme / Geen onbelangrijke details / Belangrijkste onderwerp zo groot mogelijk / Verhoudingen lijken veel groter dan ze in werkelijkheid zijn / Bovenste gedeelten klein en licht / Zware elementen in de centrale en onderste delen / Gracieuze en onhandige elementen naast elkaar / Verhoudingsgevijs klein hoofd / Stuntelige lichamen / Verticalen met afwijking naar rechts of links / Voorkeur voor afwijking naar links / Ruimte met nadruk op het “werkelijke” / “voelbare” / “tastbare” / Kleine horizontale lijnen op ooghoogte / Lineair perspectief op de achtergrond van het doek / Kleuren die overeenstemmen met het perspectief / Platte perspectiefkleuren aan de onderkant / Onderste gedeelte “rommelig” / Vlak terrein op de achtergrond / Perspectivistische vertekening door slordigheid / Vlakke horizon op ongeveer 2/3 hoogte van het doek / Meer schilder dan tekenaar / Vrijmoedige tegenstelling tussen licht en donker / Extreme tegenstelling licht/donker / Kleine oplichtende vlekjes in de donkere partijen en omgekeerd / Opeenvolging van licht en donker / Opeenvolging van warme en koude kleuren / Kleine hoeveelheid warme kleuren in grote koude massa tragische atmosfeer / kleurgebruik met rustige contouren / Dominante “vette” contourlijnen / Groot contrast tussen “vette” en

“verfijnde” contourlijnen / Figuratie weergegeven door de kleur eerder dan door de vorm / Kleine hulplijnen / Contouren op het allerlaatste moment toegevoegd / Scènes met foute ontwikkeling / Vloeiende contouren met langwerpige volle lijnen / Afgestompte hoeken op de snijpunten der toetsen / Verlengde onderstrepende vormen / Voorliefde voor convexe vormen / Natuurlijke structuur / Aanwezigheid van door mensenhand gemaakte objecten / Levendig portret of anatomie / Door slordigheid veroorzaakte structuurfouten / Vertekende structuur / Afwijkende “hoogvormige” lijnen (“arcaden”) / “Versieringen” (bij elkaar “Guirlandes”) / Verlengde “s”-vormen / Elegante en lompe penseelvoering / Duidelijk culminatiepunt (“hoogste” punt) / Geen duidelijk karakteristiek diepste punt / Hoogste punt niet centraal / Hoogste punt aan de linkerkant / Bij voorkeur in het oog springende elementen in het centrum / Meest uitgewerkte gedeelte centraal / Minst uitgewerkte delen aan de randen / Meest uitgesproken in het oog springende partijen het hoogst geplaatst / Hoofdonderwerp centraal / Achtergrond en voorgrond van minder belang / Losse toetsen in hoogste partijen / Dicht bij elkaar gelegen toetsen in het centrum en beneden / Toetsen van links naar rechts / Zeer korte en zeer lange elkaar opvolgende toetsen / Toetsen aan de onderkant / Ononderbroken toetsen / Sterke druk / Kleine vlekken of druppels / Grotere breedte naarmate de streek beëindigt / Begin en einde van de streek of “haal” smaller / Volle breedte van de toets soms in de rechterhoeken / en soms : Scheef tov. de richting van de beweging / Lichte verdraaiing op het einde van de streek / Brede toetsen / Snelheid / Verticalen en horizontalen in de minst belangrijke gedeelten / Abrupte verheffing van het penseel / “Kegels” verf / “Short paint” / uitlopende verfdraden / verschil in dikte tussen de randen en het centrum van de haal / onvermengde verf op het doek / platgedrukte verf / Handtekening in warme toon / Handtekening voluit geplaatst / Handtekening aan onderkant / Gelijktijdigheid van formele kleur- en lichtwaarden / Afwezigheid van aarzeling / Vormloze kleur in de onderste partij / Vormloze kleur aan de drie andere randen / Contour verbindt de kleur / Verband tussen richting der toetsen en richting van de opzet / Richting van de toetsen accentueert de structuur....

Dat alles illustreert, punt voor punt, dat *La Glaneuse* zich noodzakelijkerwijs plooit naar het grootste deel van deze criteria,, zoals ook naar die door Van Danzig gegeven criteria representatief voor de “eerste periode” : correcte maar slordige reproductie van de schaduwpartijen, zo briljant mogelijke kleuren, grijs, bruin, groen, okerkleuren, zo donker mogelijke schaduwen, donker groen, donker blauw, contouren zo donker mogelijk, grijs, zwart, de intensiteit van de contouren toont gradaties, gradaties afhankelijk van interieur, kleine lichtbronnen in de donkere zones, effect van het silhouet, gezicht half verlicht, foute volgorde van vrij neergezette ontwikkeling, oppervlakte (“bodem”) van zeer dicht bij geschilderd, duidelijke afwijking naar links, ritme en licht automatisme, hier en daar verfslierten, komma -achtige vormen....

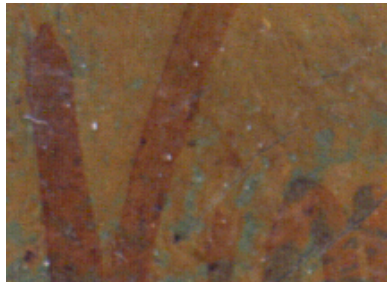
De verklaring van de afwezigheid van een voortekening is een brutaliteit zonder weerga. Hij geeft de illusie dat Vincent in Den Haag, en Drente of Nuenen tekeningen zou hebben gemaakt als voorstudies voor zijn schilderijen en geeft zodoende blijk van een dubbele misser in de redenering. Enerzijds bewijst een tekening als voorstudie voor een schilderij van Vincent niets, aangezien tekeningen aanleiding hebben gegeven tot het realiseren van vervalsingen, anderzijds zou een min of meer gelijkend schilderij geen grote hulp zijn daar Vincent nooit tweemaal hetzelfde schilderij maakte in Den Haag, maar steeds verschillende.

Tenslotte laat Van Gelder, in de overtuiging dat het werk niet van Vincent kan zijn en

het wel een signatuur draagt, slechts een alternatief open: een bewuste vervalsing of een schilderij van een andere schilder, waarop later “Vincent” is gezet, zonder het punt te aan te roeren of een handtekening onderaan rechts al dan niet tot de gewoontes van Vincent behoorde en welke de specifieke eigenschappen van een op die wijze geplaatste signatuur zijn. De handtekening lijkt duidelijk de bron van zijn zorgen te zijn”

De handtekening is met een karmijnachtige verf er later aan toegevoegd. Met een kwartslamp is de plek rechts onder de enige plek die iets afwijkt. Waarschijnlijk is zij ook niet met olieverf er opgezet.

De kleur van de handtekening is niet “karmijn” en ze is wel degelijk met ... olieverf opgezet, zoals later onderzoek heeft aangetoond:” bruin oker calciumcarbonaat met loodwit in een bindmiddel van olieverf”. En nogmaals een nietszeggende verkrachting van de waarheid, omdat het slechts een vrijheid van een kunstenaar is. Het is simpelweg zo, dat anders dan normaal, de handtekening is opgezet met een penseel (varkenshaar) en niet met een kwast. Niets belet Vincent een van zijn werken zo te signeren, maar vooral wil de regel, waar weinig uitzonderingen op zijn, dat de handtekeningen van Vincent minder “stijgen” wanneer ze rechts zijn geplaatst dan links. Hier getuigt de wijze van stijgende oriëntatie te samen met de afwezigheid



van sporen van verfdruppeltjes op de zeer verdunde verf op een handtekening die gezet werd toen het doek plat lag en niet schuin stond. De hypothese moet worden of het doek gesigneerd werd na gedroogd te zijn. Omdat Vincent tevreden was met dit werk?

Niemand kan het zeggen, hoewel dikwijls geschreven wordt dat Vincent signeerde wanneer hij voldaan was over zijn werk, maar een opsomming van die gevallen wanneer hij in zijn brieven zijn tevredenheid uitspreekt over toch niet gesigneerde werken ontkracht deze theorie.

We observeren allereerst dat het opzetten van de handtekening de verflaag niet heeft veranderd of aangetast. De kwestie dringt zich dus op hoelang de droogtijd op een zonnige, ietwat winderige dag zal moeten zijn om een bijzonder fijne en dunne verflaag te kunnen bewerken met een penseel zonder dat deze wordt beïnvloed en zonder dat de verdunde verf erin kan doordringen. Het antwoord is niet precies op een half uur na te geven — daarvoor is het noodzakelijk alle parameters, de absorptiekracht van de onderlaag, etc... te kennen —, maar in de genoemde omstandigheden, is de noodzakelijke droogtijd praktisch te verwaarlozen en het nauwlettend onderzoek bevestigt dit.

De blauwgroene onderlaag, die de totale oppervlakte van het doek bedekt, werd niet vervormd door de schildering met de borstel van het oker m.a.w. was deze door de fijnheid ervan dus al droog en werd geplaatst alvorens het motief te schilderen. De vraag wordt dus wanneer het oker op de blauwgroene onderlaag droog werd. Deze was reeds in

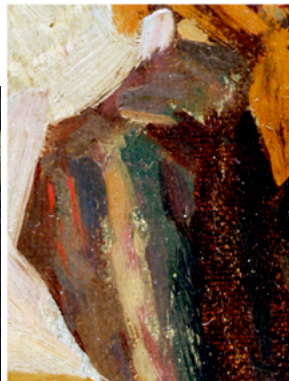
voldoende mate droog alvorens het lichtoker erop werd geplaatst, gezien het feit dat andere lagen die het oker elders bedekken deze niet vervormd hebben. Gesteld kan dus worden dat de handtekening op zijn vroegst geplaatst moet zijn nadat het werk werd voltooid en dat de bewering van Van Gelder, dat de handtekening erop een veel latere datum aan werd toegevoegd, niet uit deze feiten kan worden gededuceerd en niet geschraagd wordt door wat in dit concrete geval empirisch kan worden geobserveerd. Hij kan natuurlijk gelijk hebben dat we kunnen concluderen dat de handtekening op zijn vroegst gezet is *na* voltooiing van het werk en op zijn laatst *voor* het werd gevernist en begon te cracquelieren. Het lijkt me niet dat we op dit moment nog over de technische middelen kunnen beschikken om preciezer na te gaan wanneer het doek van een signatuur werd voorzien. De door Van Gelder voorgestelde kwartslamp, hoe sterk zijn spectrum ook mag zijn, laat niet toe om na een halve eeuw tot een conclusie te komen dat de signatuur er veel later is opgezet. Hij heeft waarschijnlijk het kleurcontrast tussen de kleur van de handtekening en de onderliggende laag als een aanwijzing beschouwd.

Een onderzoek met behulp van de modernste middelen der informatica van clichés met een extreem hoge definitie op infrarode golflengte laat toe het argument “een klein verschil” te observeren in de hoek rechtsonder als onjuist te betitelen. We stellen ons Van Gelder voor, voorzien van een verlicht vergrootglas, die een verschil constateert... daar waar het oplicht. Dat werkt mee, maar hij durft niet uit volle overtuiging te schrijven dat de handtekening vals is omdat het kleine verschil erop wijst dat er een andere handtekening stond voor die van de vervalser. Niets wijst daarop, omdat het materiaal geen verandering toont.

Ondanks naspeuringen heb ik geen auteur kunnen vinden geen voorbeeld van Millet is er evenmin (ets, of schilderij). Wel heb ik even aan Van Rappard gedacht of aan een Belgische schilder, maar een bevredigende oplossing vond ik niet.

Het zou simpeler geweest zijn, om geen tijd te verliezen, in de goede hoek te zoeken. Dat Van Gelder aan van Rappard dacht leert ons onderwijl drie zaken. Dit geeft enerzijds aan dat, ondanks de bewering van het tegendeel, *La Glaneuse* “ruikt” naar Vincent, want anders zou Van Gelder niet zijn gaan zoeken bij zijn dichtstbijzijnde wapenbroeder. Dit geeft tevens aan dat hij aan de Nuenense periode dacht, toen de twee kunstenaars samen werkten in Brabant (en geeft tegelijkertijd de samenhang aan met de aanwezigheid van een referentie naar die periode in het begin van zijn studie). Tenslotte geeft de confrontatie van *La Glaneuse* met het werk van Van Rappard aan dat Van Gelder weinig gevoelig is voor de vastheid en de autoriteit van een hand en niet in staat is een colorist te ontwaren.

De mysterieuze” Belgische schilder” boezemt ook al niet veel vertrouwen in. Ofwel denkt men aan een specifieke schilder, zoals Van Gelder verderop doet, en men noemt hem bij de naam en



geeft de redenen waarom — hetgeen het de opvolgers mogelijk maakt het al of niet te kritiseren — ofwel houdt men zijn mond. Werk te signaleren en vervolgens niet thuis te kunnen brengen verhult vaak incompetentie en het is logisch dat dergelijke overbodige uitspraken wantrouwen in de hand werken.

Door *La Glaneuse* aandachtig te bestuderen en zich in zijn bestaansreden te verdiepen zou Van Gelder terecht zijn gekomen bij schilders met een *ideologische* boodschap, kenners van de geschiedenis van Frankrijk, waar het recht op *arenlezen* een topic werd, de debatten rond dat recht en de vertaling ervan in de kunst. Men kan De la Faille op alle mogelijke manieren kritiseren, maar er is een punt waar men hem een pluim voor moet geven. Hij heeft de doeken van Vincent zodanig beschreven, dat hij zijn uiterste best deed over te brengen, tot in de kleinste details dikwijls, wat hij onder ogen had. Hij was uiterst behoedzaam in zijn omschrijvingen en men moet zijn uitspraak in gedachte houden : “*in haar rechterhand droeg ze een korenaar.*” Dit detail van een extreme zuiverheid, uiterst fijn behandeld, zegt alles over het bewustzijn van de schilder. Met het oog hierop is het belachelijk Van Gelder tot bij de duivel te zien zoeken naar waar hij het bestaansrecht van ontkent, de rug toekerend aan de waarheid door te stellen dat alles wat hij bestudeerd had en alle mogelijke opties tot



niets geleid hadden. Geheel in lijn met zijn deducties aangaande de handtekening is hij doof voor wat zijn gebrek aan resultaat hem herhaalt.

De kwaliteit is zwak en dat zou op zich zelf niet tegen Van Gogh pleiten, indien wij het stuk b.v. voor 1880 zouden dateren, maar er is méér te zeggen voor een datering nà 1890 en dan geschilderd door een van de vele schilders uit de Haagse, Larense of Gelderse school.

Naast de absurditeit, in de mode bij experts die zich op arrogante wijze verheven voelen boven de kunstenaar, hoe groot deze ook mag zijn, staat hier ook een hele hoop onzin. Hoe te ondersteunen dat het kleurengamma niet zou kloppen? In al haar brutale schoonheid “ruikt” de arenbundel op twintig meter afstand naar Vincent.

Een “gat” ontdekken, voor 1880 (datum waarop Vincent begon te schilderen) of na 1890 (datum dat hij ermee ophield), waar zijn meest illustere voorganger het 1883 gedateerd had, is een kleine krachttoer waar men zijn petje voor moet afnemen!

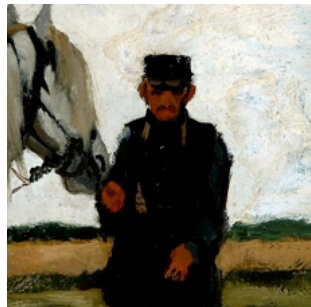
Te stellen dat, zoals Van Gelder doet, *La*



Glaneuse aan de schilders van Den Haag doet denken, verwijst (voor de vierde maal sedert het begin van het certificaat) naar... Vincent, schilder van de Haagse School, gevormd door hun school toen hij kunsthandelaar was ... te Den Haag, bij Goupil en Cie, winkel die tegelijkertijd hun vitrine zowel als hun oude verkooppunt was van Vincent van Gogh, de oom met dezelfde naam. Vincent tracht de gelijke te worden van de kunstenaars van deze richting wanneer hij op zijn beurt schilder wordt. Hij ontving raadgevingen van een van hun grote persoonlijkheden, Anton Mauve, die zijn neef was geworden, en hij zou een aantal van hen ontmoeten, zoals de gebroeders Maris, De Bock, Weissenbruch, Roelofs, Van Rappard, Breitner of Van Der Weele.

Ik denk hierbij aan schilders als Van Ingen, van der Weele etc.

We moeten hier uit opmaken dat Van Gelder insinueert dat het doek zou kunnen zijn van Van Ingen of van der Weele na 1890. Het is niet onhandig wat betreft Van der Weele. Vincent en hij waren bevriend geraakt in het voorjaar van 1883, hadden elkaar diverse malen bezocht, hadden een dag samen doorgebracht te Scheveningen en hadden elkaar weer twee keer ontmoet juist voor Vincent naar Drente vertrok en hij had zijn schilderijen bekeken. De bezichtiging van de doeken van Van der Weele laat denken dat Vincent die waarde hechtte aan zijn onderwijs zou hebben kunnen zien : *Zo voor de winter heb*



ik het plan soortgelijke studies van koppen als waar ik u een paar getekende van stuurde, te schilderen. Ik zou dat zelfs direct doen als het niet zaak was de figuurtjes op 't land na te lopen terwijl 't seizoen er is. V.d. Weele is nu op reis gedurende de vakantie — ik hoorde, hij heeft de zilveren medaille te Amsterdam voor zijn schil van de zandopladers. als hij terugkomt in de stad hoop ik wei nog veel aan hem te hebben, omdat ik geloof dat die aardappelwroeters in zijn geest zullen vallen en hij me bij het uitvoeren van mijn plan ermee nog nuttige dingen zal kunnen zeggen. En Rappard ook als hij terugkomt. (308 reeds geciteerd, 08-1883)

Als *La Glanense* deed denken aan de Haagse school en meer in het bijzonder aan iemand dicht bij Vincent, waren er misschien goede redenen voor. Voor de vijfde maal kruist dus Van Gelder in zijn studie het pad van Vincent.

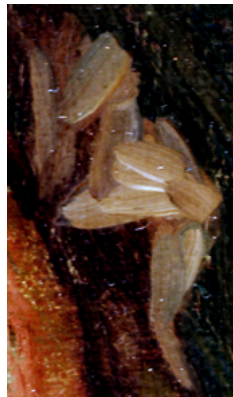
Wat Van Ingen betreft daarentegen is het een mystificatie. Het kan bevreemding wekken dat Van Gelder *La Glanense* wil toeschrijven aan een echte dieren schilder, een schilder van koeien en treurwilgen, liefst te samen, maar dit is verklaarbaar... via een omweg. We moeten weten dat Jacques De Vries twee maal een tentoonstelling heeft georganiseerd van deze schilder in zijn galerie, nl in 1908 en 1910... precies gedurende de periode dus dat *La Glanense* bij hem opduikt! Men heeft dus met versluierende woorden de vervalser Van Ingen, met als opdrachtgever de vreselijke De Vries en zijn vriendje, Ras. Zeker dus een vervalsing door Van Ingen, want door een rood lakzegel op de achterkant wordt zijn werk geïdentificeerd... behalve net die ene natuurlijk! De clichés van *La Glanense* vertonen geen

vlek onder infrarood licht! De vervalser heeft alles voorzien behalve Hercules Van Gelder, uitvinder van scenario's op het niveau van een serie “B” detective uit de jaren 50. Noodzakelijkerwijs moet voor Van Gelder het doek vervalst zijn bij De Vries, iedere andere oplossing is onmogelijk want het staat als een paal boven water dat hij het karton achter het doek heeft gemonteerd.

Tegen van Gogh pleit in feite elke toets en voorts de weinig plastische vorm der lange gerekte vrouw.

Laten we ons richten op iedere toets- aangezien er toetsen zijn die qua elegantie met elkaar wedijveren en ze allen tegen Van Gelder spreken — maar we kunnen gevoeglijk stellen dat het misbaar over de langgerekte silhouet van de vrouw slechts de spiegel is van het anathema van B. C. Bicker Carten-Stigter (*alias* Margrit de Sablonière) over de *lange pierlala* en de weerspiegeling van de *doordringbaarheid* of de volgzaamheid van de expert.

Er was desondanks geen reden tot verontrusting. In 1883 leefde Vincent nog met Sien in Den Haag, een lange magere vrouw, die hij *mijn model* noemde. Aangezien de wijze van uitdrukking bij een realistische schilder afhangt van de aard en hoedanigheid van het model, is het voldoende om te controleren of het silhouet van Sien,





dikwijls sedert *Sorrow* door Vincent in zijn tekeningen en aquarellen uitgebeeld, lijkt op dat van de langgerekte figuur van *La Glaneuse* en het is bepaald niet eenvoudig uit te sluiten dat ze poseerde.

De “te lange” armen zouden dit gevoel kunnen geven, maar het is eenvoudig een silhouet van een vrouw van Vincent te tonen, dat schijnbaar minder lang naar verhouding nog langere armen heeft, of, zoals in een schets bij een brief van Vincent, waarin hij een arm van een werkende vrouw

nog langer lijkt te hebben gemaakt.

Het “ontvouwen” van de nettenboetsende vrouw op de schets door Vincent aan zijn broer gestuurd op 6 januari 1883 geeft een spectaculair



effekt. Het silhouet van de vrouw spreekt niet tegen de toeschrijving van *La Glaneuse* aan Vincent, maar juist hartstochtelijk ervoor. Het kenmerk van Vincent, die zijn modellen “bewegingloos” weergaf, is ook hier aanwezig.

Het silhouet van *La Glaneuse*, hier elkaar spiegelend weergegeven om het te beklemtonen, toont in welke mate *La Glaneuse* naar links buigt,





typisch voor de silhouetten van Vincent. Laat men ter vergelijking maar gaan zoeken naar kunstenaars uit die tijd, die systematisch hun constructies naar links lieten afwijken, niet slechts de bomen of personages, maar naar behoefte gebouwen, zoals de hier

geïllustreerde blik op Antwerpen!

Het lichtere kleurengamma komt in de periode voor 1890 heel weinig voor; over het algemeen is dit zwarder, donkerder.

Het is vrij aan Van Gelder te verklaren dat een helder palet “in het algemeen” niet voorkwam voor 1890, maar het is onwaarheid. De schilders van de Haagse School en omgeving spreken dit met een stem tegen : Nuyen, Schelfhout of Leickert, Anton Mauve (overleden in 1888 en soms extreem licht), Sadée, Willem de Zwart, J. H. Weissenbruch, Willem Maris, H. J. Mesdag, Willem Roelofs, Jozef Israëls, Van der Wee etc. Een foto van de Hollandse werken, die opgestuurd





werden naar de wereldtentoonstelling van 1873 in Wenen, laat zien dat donkere werken. . . de uitzondering zijn. De meesters van de Haagse School kunnen helder en licht schilderen, geen enkele schildert louter een alleen donker en zwaar. Vaak zijn de interieurs en landschappen nogal donker en “grijs”, maar wie zal niet ontkennen dat de huizen en landschappen steeds door een sterk zonlicht worden belicht onder de zware en grijze Hollandse luchten en wie maakt abstractie van het feit dat de schilderkunst een geschiedenis heeft en dat er tradities bestaan?

Darentegen komt en lichter palet na 1895 meer en meer in gebruik onder invloed van de pointillisten o.a. Men heeft meer te denken aan schilderijen van Van Looy of P. Rink en vele anderen.

De datum van 1895 is erop gericht Vincent als de mogelijke schilder uit te sluiten. en de twee ingeslagen dwaalwegen mogen ons niet van de wijs brengen. Het pointillisme heeft net zo min als de verlichting van de doeken van Paul Rink of Jacobus van Looy de beweging in de picturale wereld na 1895 een beslissend keerpunt bezorgd. Tien jaar eerder schrijft Vincent aan zijn broer: *Corot, Millet, Daubigny, Israëls, Dupré, anderen — schilderen ook heldere schilderijen, n.l. men*



kan in alle hoeken en diepten door bekijken enz. — al zij de gamma nog zo diep” (405). La Glaneuse met de beelden van Rink of Van Looy te benaderen voldoet om het argument te verwerpen.

Neemt men in aanmerking, dat wij hier te doen hebben met een schilder, die de trant van de schilders van de Haagse School volgde, dan moet men met een datering wa. wel tot 1900 of 1905 rekening houden. Een dergelijke datering acht ik niet uitgesloten voor dit schilderij, maar is deze veronderstelling juist, dan komt Van Gogh dus in het geheel niet meer in aanmerking.

De “stamboom” is een valstrik en de Haagse School werd niet eerst vijf jaar na de dood van Vincent licht, maar, heeft hem tien jaar daarvoor reeds getoond welke lering de kunstenaars eruit konden trekken: *Ik zag bij een kennis van mij verl. week een bepaald knappe, realistische studie van een oude vrouwenkop van iemand, die direct of indirect leerling is van de Haagse school. Maar zowel in tekening als in kleur zekere aarzeling, zekere kleingeestigheid, veel meer — dacht mij — dan dat men ontwaart als men een oude Blommers of Mauve of Maris ziet. En dit verschijnsel dreigt meer en meer algemeen te worden. Als men realisme opvat in deze zin van letterlijke waarheid — n.l. precieze tekening en lokale kleur... Er is nog iets anders dan dat”* (Brief 402).

Wij kunnen echter akkoord gaan met de zorg die hier doorschemert; een schilderij kan gedateerd worden. Met de natte vinger, natuurlijk, maar, behalve wanneer er bewust bedrog in het spel is, het kan gedateerd worden en we moeten systematisch een poging wagen. Echter kunnen we niet akkoord gaan met het voorgestelde antwoord. Als factor die vernieuwing brengt, gaat de kunst snel en juist in die periode. Deze Glaneuse “ruikt” naar



Millet, zoals Van Gelder later in zijn studie noteert, maar niet naar een herschreven, gerangschikte en gecorrigeerde Millet, gepolijst door een luisterrijke en tot decoratie gedegradeerde geschiedenis. De dorheid is die van de *après Millet* periode van de jaren tachtig, toen de blik, door zijn oeuvre, dat door zijn dood in 1875 beroemd werd, gevestigd werd op het harde en meelijwekkende bestaan der boeren en het volstaat andere beelden te



benaderen uit de jaren tachtig, zoals deze *Glaneuse* door Vincent of door andere kunstenaars (zie links Wyatt Eaton) gewijd aan de armzalige oogst om er zeker van te zijn dat het concept minstens 20 jaar voor de datum 1900-1905, zoals door Van Gelder voorgesteld om Vincent te diskwalificeren, actueel was.

De *Deux Glaneuses* van Isidore Verheyden uit de collectie van het Credit Communal de Belgique, met zekerheid te dateren rond 1885/1886, geeft wat dat betreft weinig reden tot twijfel.

Vervolgens gaat de lijn verloren, zoals in deze *schijn-Glaneuse*, overladen met koren door Ferdinand Hart Nibbrig, toch een leerling van Cormon nog geen drie jaar na Vincent. Maar schijnbaar is er geen werkelijke strijd op dit punt; Van Gelder stelt zijn marge voor zonder er teveel in te geloven: wie stelt dat een datum *niet onmogelijk* is sluit tegelijkertijd uit dat deze waarschijnlijk is.



Hij geeft geen reden voor zijn keus voor een datering, maar de beweegreden is er toe te komen te kunnen schrijven, precies volgens de wensen van

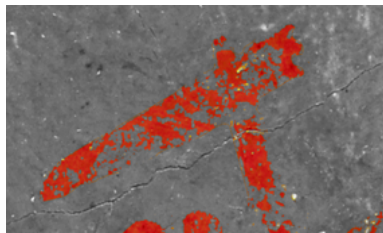


de opdrachtgever: *Van Gogh komt als kandidaat in het geheel niet in aanmerking*. Door het werk te bekijken onder sterke vergroting, zou Van Gelder deze blunder hebben kunnen vermijden. Hij zou inderdaad hebben opgemerkt, dat het doek, voor de marouflage op karton door De Vries uiterlijk in 1911 (datum van verkoop aan Pieter Ras uit het Kasboek), geleden had. Indien bepaalde zichtbare lange breuklijnen slechts nadat het karton achter het schilderij werd geplakt ontstaan zijn door de langdurige werking der

veroudering, dateren anderen noodzakelijkerwijs van daarvoor, zoals die die getuigen van een vouw in de rechter beneden hoek (er is een andere in de andere hoek), waar bepaalde lijnen parallel lopen. Eenmaal het karton en het doek een eenheid zijn geworden verouderen beide samen, het doek kan niet meer breken zonder dat het karton ook breekt. Het netwerk van craquelures vertoont geen premature veroudering door toevlucht tot bindmiddelen of wat voor ander kunstmatig product ook en het wordt een zekerheid, dat het doek minstens 10 jaar oud alvorens het werd gemaroufleerd.

Een technisch onderzoek van bv. prof. Froentjes zou kunnen uitmaken of de verf van de handtekening van dezelfde consistentie is als van de rest van de verf.

Weer van de haan naar de ezel gaand, wat de strengheid voldoende aangeeft, komt Van Gelder weer terug op zijn obsessie voor de handtekening, de indruk gevend zijn expertise aan een technische verificatie te willen onderwerpen door voor te stellen een van de “technische experts”, waarmee ze gewoonlijk samen werkten, daarmee te belasten. Maar dat is schipperen: buiten dat de kosten van deze verificatie ten laste zouden moeten komen van Mevrouw Ras, jegens wie het Expertise Instituut niet in de positie was om een dergelijk financieel offer te vragen — rechtvaardigt de voorgestelde verificatie tegelijkertijd de noodzaak om dit onderzoek niet al te serieus te nemen, althans er niet blindelings op voort te borduren. Ieder kan in een oogopslag constateren dat de transparante

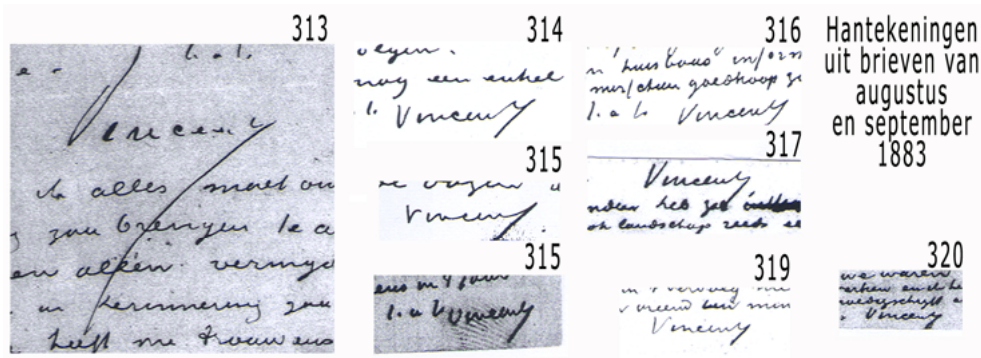


handtekening niet van dezelfde consistentie is als de rest van de verf (feit zonder mogelijke correlatie met het feit of Vincent wel of niet de handtekening plaatste). Toch zelfs op deze wijze, indien het Expertise Instituut het onderzoek zou hebben laten uitvoeren, hetgeen haar plicht was gezien het opgeworpen voorbehoud, zou Van Gelder zijn tegengesproken en zou Froentjes in de gaten hebben gekregen dat Van Gelder het verkeerde pad bewandelde. Wie de craquelé onder de handtekening bekijkt en kijkt of de “inkt” in de groeven is gevloeid krijgt een negatief antwoord. Waardoor het bewijs is geleverd dat de handtekening dus geplaatst is voor het ontstaan van de craquelé en... dat de handtekening minstens tien jaar oud was op het moment van de marouflage (tussen ± 1905 en 1911).

Hetgeen meer in het bijzonder betekent dat tien jaar voor 1911 verwijst naar een tijdperk waarin de werken uit de eerste periode van Vincent nog niet op de Nederlandse markt waren verschenen en dus dat niemand in staat was een vervalsing te maken. Zonder dus zelfs de vraag te stellen of de vorm van de letters lijken op die van Vincent kunnen we de hypothese al weerleggen van een signatuur van een derde. Als dit in de tijd geldig was, geldt dit tot op de dag van vandaag: het doek was reeds oud toen het werd gemaroufleerd.

Duidelijk bezit deze handtekening de kenmerken van het schrift van Vincent — onderscheid tussen *Vin* en *Cent* —,





opening van de V , harmonieuzere curve van de n . afplattung van de c en van de e zonder lus, vrije verticaliteit van de t , gedeeltelijke onderstreping en zo zouden we kunnen doorgaan. Grafologen zouden dit beter kunnen uitdrukken.

De enige verrassing — en dat is waarschijnlijk een van de sluiphoecken der twijfel- is dat een cursieve schrijfwijze werd gebruikt. Vrijheid der kunstenaar, en meer nog daar er geen exact model bestaat voor deze handtekening, terwijl de valse van een model uitgaan. De kunstenaar die een dergelijke handtekening wil zetten zal beroep moeten doen op een aquarel-penseel, aangezien de kwast teveel verf zou opnemen. De uitvergroting laat de kleine donkere klontering zien, die ontstaat bij iedere opheffing van het penseel, gelieerd aan de oppervlakkige druk door gebruik van een vloeibaar medium. Voorvechter van

drukinkt die zo dik is als teer in natuurlijke toestand mengende met terpentijn (geen olie natuurlijk) — begint men opnieuw (met 't penseel natuurlijkewijs) de oorspronkelijke tekening aan te grijpen¹¹, en voorvechter van de retouchering met behulp van deze allesbehalve orthodoxe werkwijze: Nu tegenwoordig is er geen tekening meer waar ik niet met de penseel in werk met de drukink¹² heeft Vincent, prins van een handtekening in “rood”, gesigneerd met een van zijn stomp gemaakte aquarelpenselen, van het soort dat hij bestelde bij zijn vriend Furnée. (351a)



De redenering van Van Gelder is krachteloos. Een vervalser, die in staat zou zijn een dergelijk werk als *La Glaneuse*, zo typerend voor de kunst van Vincent, te schilderen zou een scala aan typische handtekeningen tot zijn beschikking hebben gehad, en zou niet voor een uitzonderlijke handtekening hebben gekozen.

Wijkt deze af, wat ik vermoed, dan is het meest waarschijnlijk, dat een schets van een schilder van omstreeks 1905, later — toen tegen 1910 het werk van Van Gogh begon bekend te worden — van een valse signatuur is voorzien.

Deze zin is niet aanvaardbaar vanuit het simpele oogpunt der logica. Een zekerheid omgevormd tot vermoeden, een schilderij veranderd in een schets van een derde en een verschil in de consistentie van de verf vermomd als een “waarschijnlijk” bewijs van een dateerbare vervalsingsactiviteit! Door “rond 1910” te noemen wordt ook transparant wie

¹¹ Brief 337/R33 aan van Rappard op 24 april 1883, uit Den Haag

¹² Brief 339/280 aan Theo uit 21 tot 22 april 1883 uit Den Haag

de schuldige moet zijn : De Vries”. Klaarblijkelijk was Van Gelder op de hoogte van de datum van verkoop door de kunsthandelaar te Arnhem, die in zijn kasboek 16 augustus 1911 had genoteerd, maar hij verzint een grote faam van Vincent in 1910, terwijl niets specifiek aanleiding geeft tot het noemen van deze datum in plaats van een andere in de stijging van de prijzen. En welzeker heeft het geen zin te herhalen dat de handtekening vals is.

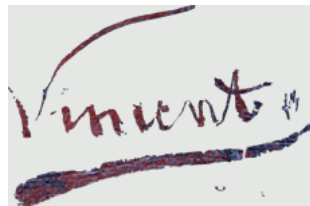
Over het algemeen zijn de vroege schilderijen niet gesigneerd ;

Deze bevestiging, even gratis als een duizend misschien over de werken van de beginperiode van Vincent ontbreekt op het appel. Het enige dat men zou kunnen beweren is dat Vincent meer signeerde in het begin dan op het einde van zijn loopbaan, of nog dat hij soms zijn doeken signeerde, dus eventueel *La Glaneuse*.

de signatuur wijkt af van de handtekening op de paar gesigneerde schilderijen uit de Hollandse periode, maar komt het meest overeen met de schrijfwijze van Vincent op de tekeningen uit de periode te Etten (April — Dec. 1881).

De oorspronkelijkheid van de handtekening, — ook al bestrijdt Van Gelder de validiteit der conclusies, aangezien hij zijn staalkaart reduceert tot een “paar”- toont dat deze signatuur niet gekopieerd is van een ander werk. Dat is een goed teken voor een originele handtekening van Vincent, temeer daar tevens door hem spontaan wordt toegegeven dat de schrijfwijze lijkt op de wijze van signeren door Vincent! Maar er is nog meer

verborgen in de schaduw. Wie vergelijken wil, dat is abc, moet zeker zijn van zijn referentiekader. Is men dat aangaande de handtekeningen? De zekerheden zouden kunnen gaan wankelen. Dit te tonen vergt een omweg. Het is onvergelijkbaar veel makkelijker om een akkoord te verkrijgen over de kwestie of er vervalsingen in de catalogi zijn gebleven, kort gezegd is iedereen het daar over eens, maar het is praktisch uitgesloten voor het spiegelbeeld hiervan, maar toch noodzakelijkerwijs even waar : de mogelijkheid dat authentieke werken van Vincent terzijde geschoven werden. Heel wat werken zijn de experts getoond als mogelijk van de hand van Vincent, zo heeft het Van Gogh Museum bevestigd dat het honderden malen per jaar wordt geconsulteerd. Honderden kandidaten zijn bekend, anderen niet, omdat de politiek van het Van Gogh Museum bijvoorbeeld is om niet aan derden de beelden te tonen van de aan hun oordeel onderworpen werken, met als verantwoording van dit gedrag de vermelding dat het hier “privé” documentatie betreft, en het RKD verbiedt het kopiëren ervan. We weten best dat de experts uit het verleden feilbaar waren en dat die uit het heden dat niet zijn, maar laten we toch voor het gemak van de redenering eens aannemen dat de een of de andere dezelfde fouten zou hebben gemaakt als zijn voorgangers. Niet te veel te zien in het schilderij en met een half oog naar de handtekening kijken voldoende achtend. Men zou hier dan, wanneer de experts consequent zijn, een systematische verwerping verkrijgen van werken, echt of niet, waarvan de signatuur lijkt op die van *La Glaneuse*. Steeds meer zal dan een “tak” voor referentie afsterven, terwijl de zekerheid steeds groter wordt. De vraag



wordt dan: bestaan er handtekeningen die min of meer op die van *La Glaneuse* lijken, die terzijde geschoven werden zonder dat trouwens de valsheid ervan aangetoond werd? Het is alarmerend het te zeggen, maar het antwoord is ja. Deze handtekeningen bijvoorbeeld.



Afsluitend kunnen we stellen dat juist de herkenning door Van Gelder van de overeenkomst met het schrift van Vincent juist een sterk argument ten faveur van de authenticiteit had moeten zijn, maar, nogmaals het spoor van Vincent kruisend, slaat hij nog een ander pad in :

Het ligt m.i. voor de hand, dat een door afbeelding bekende tekening (zie bv. 24 tekeningen uit zijn “Hollanse Periode” Verz. Hidde Nyland, Amsterdam 1907) als voorbeeld gekozen is voor deze signatuur.

Voor de hand liggend zeker, maar feitelijk, ontdaan van ieder fundament en zin. Geen enkele handtekening op geen enkele tekening uit Etten of elders is zo direct gelieerd aan die van *La Glaneuse*, dat men zou kunnen stellen of zelfs vermoeden dat deze model ervoor had gestaan. Dat wekt geen verwondering, daar de schrijfwijze van Vincent verandert met het gebruikte medium en het argument implodeert.

De publicatie van de tekeningen in 1907 heeft er niets mee te maken, zoals we reeds met redenen omkleed hierboven hebben uitgelegd, want die datum is veel later dan die van de handtekening op *La Glaneuse*.

Tot mijn spijt is het resultaat van mijn onderzoek dus negatief, d.w.z. zeker geen V. van Gogh; een schilder die dit doekje wel Zou hebben kunnen schilderen heb ik tot heden niet kunnen aanwijzen. J.G. v. G.

De conclusie is zonder verrassing. Wanneer men verklaart dat een schilderij niet van de hand van de maker is, is het door niemand geschilderd, waarmee Van Gelder het adagium verifieert. Is het nog nodig te zeggen dat hij stierf zonder het mysterie te doorgronden en na hem ook niemand.

Als Kamer van Inschrijving zal het Expertise Instituut de conclusies van Van Gelder doorgeven aan Mevr. Ras, die het schilderij erfde van haar vader. *La Glaneuse*, *Les glaneuses*, hadden plots hun eigenschap verloren een echte Vincent te zijn. Ze moesten het veld ruimen.



De officiël catalogus van 1970

Na de zomer 1958, ondanks de zinledigheid van de akte van beschuldiging, werd de terdoodveroordeling van *La Glaneuse* even effectief als direct uitvoerbaar, maar niemand behalve de eigenaresse, de kleine kring intimi van het Instituut die de zaak hadden bekokstoofd en geen last van publiciteit hadden en, noodzakelijkerwijze, de kleine hofhouding rond de emeritus hoogleraar te Utrecht, waren op de hoogte... maar De la Faille — toch behoedzaam zoveel mogelijk buiten de werkzaamheden van het Expertise Instituut gehouden — werd bij uitzondering ingelicht. De oude heer, die nauwelijks nog een jaar te leven had, had de zwakte het te onderschrijven. Hij laat zijn oude nummer F 23 — H 27 achterwege. Zonder kritiek, zonder reden. Een kleine ontdekking van de eigenaren van *La Glaneuse* geeft echter de mogelijkheid in te zien dat hij in ieder geval op de hoogte was van de reden van Van Gelder. Bij de tekening numero 901, in het manuscript van zijn catalogus, heeft hij geschreven: “valse handtekening”. Reden ? Kennen we niet, maar van deze tekening was Jac. De Vries de eerst bekende eigenaar. Zie daar wat het werk van De la Faille waard is en tevens wat de waarde is van zijn verwerping van *La Glaneuse* : niets!



Ere wie ere toekomt, had het doek in de catalogus gestaan en had het het recht er in begraven te worden. Het zal in de catalogus van 1970, die uitgegeven werd door de

officiële Nederlandse diensten, verschijnen. De historie is bekend, de ruimte vrijgekomen door de dood van Baart De la Faille in 1959 werd onmiddellijk opgevuld.

In de auto die terugkeerde van zijn begrafenis zat ingenieur Vincent van Gogh naast Hammacher (die de Staat vertegenwoordigde als Directeur van het Kröller-Müller Museum). De ingenieur vroeg zich af wat er zou gebeuren met zijn collectie, wanneer hem hetzelfde zou overkomen als De la Faille en een groots plan werd ontvouwd. De zaak zal, na een tijdsbestek van ongeveer twee jaar onderhandeling, geregeld worden en in 1961 tot een veelzijdige oplossing voeren: de aankoop door de Staat der Nederlanden met een speciaal door het Parlement goedgekeurd krediet van de collectie, inclusief de archieven ; overhandiging van de collectie aan een Stichting geleid door de ingenieur en zijn nazaten ; oprichting van een museum op het mooiste punt van Amsterdam, het Museumplein, waar de Stichting de collectie en de archieven zou onderbrengen en om de belangstelling van Nederland voor zijn oom goed te benadrukken, die teveel zou zijn verwaarloosd volgens de ingenieur, werd een comité opgericht dat de officiële en onbespreekbare catalogus zou redigeren. Hammacher zou hier de leiding over hebben.

De criticasters hebben voldoende over deze catalogus gezegd, gebaard na acht jaar pijn, noch gemaakt noch te maken, zodat het overbodig is veel eraan toe te voegen (de meest agressieven waren wel gesitueerd, leden van het comité: Horst K. Gerson, hoofd van het RKD heeft ontslag genomen toen hij de ingeslagen weg aanschouwde, Annet Tellegen heeft ermee gedreigd en zij weigerde mee te ondertekenen en heeft een poging

ondernomen tot een nieuwe catalogus, Hulsker zal spoedig een nieuwe publiceren onder zijn eigen naam). De absurditeit die eiste dat de eensgezinde diensten der Staat, weinig op de hoogte van een dergelijke materie, zouden werken onder de voogdij en controle van het ministerie, hadden een afgeroffelde bijbel gebaard, die wemelde van de vervalsingen. Een gewaarschuwd mens ziet het werk slechts als een werkdocument dat info over de herkomst aan elkaar reigt. Sommige zijn correct, maar het grootste deel van de eerste herkomsten, beslissend op het gebied der authenticiteit, is op een ongelukkige manier verkeerd.

Vooraf, buiten het voorwendsel waarom het de wereld in werd gebracht, werd het samengesteld op basis van een namenregister en niet op basis van de kunst.

Het principe aangenomen door de redacteuren van de herziene catalogus of Faille III, die in 1970 zal worden gepubliceerd, is het verbeteren door de dienst van het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) te Den Haag van de catalogus die Baart De la Faille trachtte het daglicht te doen zien en waarvan publicatie door de ingenieur na de oorlog met succes was tegengehouden. Het was logisch er de werken in te laten opnemen die hij voor echte Vincents hield. De kunstgreep die werd gevonden om het kaf van het koren te scheiden, zonder zich teveel van lastige eigenaren te hoeven aantrekken, was de bezwerende formule : *Left out by Faille in his manuscript for the present edition*. Het eerste werk, dat geplaatst werd tussen de WORKS REJECTED BY FAILLE IN HIS MANUSCRIPT FOR THE PRESENT EDITION, en het enige gesigneerde schilderij uit de Hollandse periode, dat

slachtoffer werd van deze formule: *La Glaneuse*. Enig ander schilderij dat eerst tot de Hollandse periode was toegerekend, en verworpen : *The Midwife*, alias *De Baker*.

Vreemd genoeg, in de inleiding van de catalogus, door *The Editorial Committee* ondertekend, is te lezen: “Wat betreft de literatuur, zijn de verschillende edities van de Correspondentie van onschatbare waarde geweest en de thesis van Dr. Walther Vanbeselaere was de belangrijkste bron voor de Hollandse periode. *La Glaneuse* betaalde ongetwijfeld een zware prijs voor het feit niet expliciet in de correspondentie genoemd te zijn door Vincent. Men eerde Vanbeselaere, maar men volgde Jan van Gelder — zoals het liedje *Jantje zag eens pruimen hangen*.

« *La Glaneuse* » is een groot woord, ontdaan van iedere cultuur en poëzie, wordt de officiële omschrijving *Vrouw met korenaren*. Neen! We kunnen het de leden van het comité nog vergeven niet in staat te zijn het verschil te kunnen zien tussen een gesigneerde Vincent en een schilderij van weet ik veel wie, maar we zijn verplicht de onnozelheid te kritiseren, die hun laat noteren dat een *glaneuse* een vrouw in het algemeen is met in het bijzonder korenaren. Alles is niet gelijk aan alles.

Zoals in dit geval Gilles Bienvenue heeft opgemerkt, is het een aantal critici niet goed gekomen het spektakel van *Les glaneuses* te moeten toejuichen, dat Millet uit zijn hoed toverde voor de Salon van 1857. De criticus van *Le Figaro* ziet er : *de spiesen van de volkesopstand en de schavotten van 1793* in, terwijl Castagnary noteert: *Dit doet roept een vreselijke ellende en armoede*

op. Millet staat centraal in het debat van zijn tijd. Mooie schilderkunst zeker, maar schilderkunst geïnspireerd door de werkelijkheid. Een evenwicht werd zo verbroken. Het recht om “aren te lezen”, de restanten van de oogst op te rapen NA de oogst- uitgevaardigd door de Kerk op het einde van de Middeleeuwen en alleen voorbehouden aan de ingeschreven en door een gemeentelijk arrest geautoriseerde behoeftigen — wordt bedreigd door de komst van de zeis die een naakt veld achterlaat waar de sikkels veel overlaat. De arenlezers waren



in staat iets te vinden om hun brood te maken, hun belangrijkste voedsel, maar ze gaan met praktisch lege handen naar huis. Meer *privileges* staan op de tocht door een Vooruitgang waarvan Balzac zich de kampioen zal maken met *Les Paysans* waarin hij aangeeft : *deze door de armen van het platteland verworven rechten en die gaan tot het plunderen*. Castagnary had de gebogen arenlezers van Millet niet over het hoofd gezien *terwijl aan de horizon de karren vande meester kraken onder het gewicht van de korenschoven*. Dat is wat de *Glaneuse* overneemt van Millet, van de *onwankelbare* Millet, van Millet de *vader*, alom aanwezig bij Vincent; vier arenleesters ; een gebogen bij het werk in drie streken neergezet, een tweede halfgebogen, de derde die

loopt naar de buit, de twee geschilderd in blauw om afstand te scheppen, en tenslotte Sien, die slechts een aar in de hand heeft en een mager bosje koren contrasteert met het veld, zoals de arenleester in het centrum van het schilderij van Millet. Rechts in het schilderij een hooiberg, die snel werd neergeborsteld.



De “activisten” — en in *L'œuvre* ontmaskert Zola de geïdealiseerde *Les Glaneuses* van Jules Breton (Bongrand) — zullen heftig reageren ten einde het verschil uit te wissen tussen maaisters en arenleesters en heel snel zal de verwarring zijn intrede doen. De herziening door de revisionisten zal triomferen, zodoende de ideologische lading wegpoetsend en de commentatoren misleidend, tot aan Ernest Gombrich, die in zijn *Kunstgeschiedenis* zal geloven in de *Glaneuses* van Millet de uitdrukking te zien van “wat de schilder aan plechtigheid zag in het werk van de oogst. Op de zelfde manier gaat de band Vincent-Millet duidelijk verloren wanneer de catalogus uit 1970 *La Glaneuse* omdoopt door er een vrouw in te zien zonder de activiteit van de korenaren in de hand, buiten de tijd en de

werkelijkheid, bijkomende schade van de blinde en beuzelachtige benadering van Van Gelder, die naast Millet tastte en slechts, het is uiteindelijk grappig, zag: “Een vrouw naar rechts gekeerd in een korenveld”. Verdwenen is de armzalige arenleester met slechts een aar gezien door de la Faille, verdwenen” de berustende vrouw, met de ziekelijke en hoekige vormen en met de droevige en ietwat bittere aanvaarding” en de ontlening aan Millet, gezien door Plasschaert. Dit doet een bijkomend bewijs ontstaan van de nalatigheid van de afwezigheid van het debat, van het onvermogen op artistiek en cultureel vlak van de kafkaëske kamer van inschrijving te den Haag.

Van Gelder is een van de leden van het *Comité* en is onschendbaar. Hij heeft het RKD gedurende de Duitse bezetting geleid, voordat hij kort aan het hoofd van het Mauritshuis stond. Hij is specialist van alle belangrijke schilders, heeft zelfs een studie gewijd aan *De Aardappeleeters* in 1947 en de eminente Vogelsang opvolgend, is hij hoogleraar geworden aan de Universiteit van Utrecht, waar hij de oprichting van het “Centrum voor Voortgezet Kunsthistorisch Onderzoek” op poten zet, op maat geknipt. Hij is vooral internationaal bekend — in de USA -aangezien hij een jaar werd uitgenodigd in Princeton bij Erwin Panowsky, voorvechter van de z.g. iconografie, die hij bekritiseerde.... in de naam van het belang van de cultuur en de geschiedenis op het gebied van het begrip voor de kunst! Zo stelt de “geautoriseerde biografie” het ongeveer. De werkelijkheid is minder luisterrijk, en alles werd niet gezegd, verre daarvan. Men heeft in hem een onprettige arrivist gezien, zonder scrupules, zoals zijn rol toont in de trieste fraudezaak, die hij bekokstoofd had samen met een hoogleraar van Yale, recentelijk aan het licht gebracht in het tijdschrift

*Naar het leven*¹³. Hetgeen gebeurd is gedurende de oorlogsjaren in een positie, die zo gevoelig was voor de lokalisatie van Joodse geroofde goederen is met stilte aan ons voorbij gegaan, zoals de problemen met de restitutie vlak na de oorlog toen De Vries, zijn baas in het organisme voor restitutie, veroordeeld werd tot jaren gevangenisstraf voor fraude.

Wij kennen niet de reden van de verdoezeling, maar, in de notitie die *La Glaneuse* begeleidt op de pagina van de *Rejected Works*, verschijnt niet de naam van Van Gelder. We lezen slechts in de rubriek “Literatuur” een vaag: “bestudeerd onder de hoede van het Expertise Instituut” zonder te preciseren welk specifiek privé bureau zich eraan had gewaagd. De studie van Van Gelder, noch gepubliceerd, noch gelokaliseerd, noch toegankelijk — het expertise Instituut bestaat dan niet meer -verschijnt niet. Het certificaat van Plasschaert, wiens mening zeker zoveel waard is als die van Van Gelder wordt niet genoemd. Een werkstuk van Marc Edo Tralbaut, uit 1959, die zich slechts in de Drentse periode interesseerde werd gesignaleerd als.... het doek niet noemend, als om daarmee stilzwijgend door te laten schemeren, dat de Belgische expert de verwerping onderschreef, terwijl, sedert Vanbeselaere in 1937, het vraagstuk was geworden: Den Haag augustus/september 1883 of niets. Tenslotte, om duizelig van te worden voor de catalogusmakers die het doek noch gezien, noch besproken hebben, werd er geschreven : “valse handtekening” alsof deze zekerheid was gevestigd en bewezen en boven iedere twijfel verheven .

Wij lezen:

A. WORKS REJECTED BY FAILLE IN HIS MANUSCRIPT FOR THE PRESENT EDITION
PAINTINGS

F 23 [1127] *WOMAN WITH STALKS OF WHEAT*

Canvas on pasteboard 33.5 x 31 [13 1/4 x 12 1/4]

False signature in lower right: Vincent

LITERATURE Faille 1928, nr 23: Drenthe. Van Beselaere 1937, pp 112, 239 : The Hague August-September 1883. Faille 1939, nr 27: Drenthe or The Hague. Not in Tralbaut Drenthe 1959. Expertised under the auspices of the Expertise Instituut, Amsterdam, 1958: false

EXHIBITION : 1956, Amsterdam, 12

PROVENANCE : De Vries Art Gallery, Arnhem ; P. H. J. J. Ras, Arnhem; Heemstede, Mrs A. M. Ras-Lundbye

A. WORKS REJECTED BY FAILLE IN HIS MANUSCRIPT FOR THE PRESENT EDITION
PAINTINGS

F 23 [H 27] *WOMAN WITH STALKS OF WHEAT*

Canvas on pasteboard 33.5 x 31 [13 1/4 x 12 1/4]

False signature in lower right: Vincent

LITERATURE Faille 1928, nr 23: Drenthe. Van-beselaere 1937, pp 112, 239: The Hague August-September 1883. Faille 1939, nr 27: Drenthe or The Hague. Not in Tralbaut Drenthe 1959. Expertised under the auspices of the Expertise Instituut, Amsterdam, 1958: false

EXHIBITION 1956 Amsterdam, 12

PROVENANCE De Vries Art Gallery, Arnhem; P. H. J. J. Ras, Arnhem; Heemstede, Mrs A. M. Ras-Lundbye

Een andere methodologische fout van de catalogusmakers was het in het duister laten van een schilderij, dat toestond de picturale band tussen Vincent en *Les glaneuses* van Millet te begrijpen. Het is alom bekend dat Vincent niet met olieverf heeft geschilderd voor 1881 en de kritiek, namelijk op basis van twijfelachtige indeling van de Correspondentie, heeft steeds de eventualiteit ontlopen dat schilderijen van Vincent zouden zijn ontstaan tijdens zijn verblijf te Etten. De kopie van *Les glaneuses*, hier afgebeeld, en duidelijk een werk uit zijn beginperiode, werd desondanks toch gevonden in zijn atelier te Etten. Zij heeft als verbazingwekkende karakteristiek de kleuren van het origineel te reproduceren,

die Vincent niet kende. Deze schijnbare anomalie wordt verklaard doordat een chromo-litho was uitgegeven naar dat werk bij Goupil, waar Theo, zijn broer, werkzaam was. Zoals voor de handtekeningen opgaat, waren de zekerheden van de experts, die voortdurend groeiden, ook steeds onjuister.



Door het corpus vast te leggen in een officiële catalogus, conform de idiote eis van ingenieur Van Gogh, hoopten de doodgravers ongetwijfeld dat er nooit meer sprake zou zijn van *La Glaneuse*. In feite negeren de verschillende gepubliceerde catalogi, die allen slaafs het corpus volgen, *La Glaneuse*, zoals die van Hulsker, Walther en Metzger, Flammarion, of de catalogi op het internet zoals Van Gogh Gallery, maar *La Glaneuse* verschijnt nog hier en daar, zoals in het werk van Drs. Wout Dijk die in 2002 de officiële conclusies niet geheel schijnt aan te hangen, aangezien hij een vraagteken plaatst bij de vraag of het werk een “Van Gogh” is. Het ontbreekt ondertussen aan een erkenning door de markt.

Aug
 No 284
 Schiedagte
 Koning. Koning.
 Don Vinken & Goff
 afgeleverd aan Dr Ras
 Helpmoy Anthon.



Het Van Goghmuseum en de verkoop

Er was een einde gekomen aan het leven van Mevrouw Ras-Lundbye, die steeds was blijven geloven dat haar *Glaneuse* een authentieke Vincent was, en zij kon het werk niet meer verdedigen. Een neef, die het erfde, had voor alle zekerheid in Oktober 2000, alvorens zich er van te ontdoen, de mening gevraagd van het Van Goghmuseum, organisme dat beetje bij beetje de opvolger werd van het RKD om uitspraken te doen over de echtheid van mogelijke "Van Goghs". Een kontrakt werd getekend en het werk werd aan een onderzoek onderworpen.

VAN GOGH-MUSEUM

Refererend aan de voorwaarden zoals gesteld in het contract van 17 november 2000 en mijn brief van 20 oktober 2000 kan ik u het volgende mededelen.

We hebben het door u gestuurde materiaal zorgvuldig bestuderen en het werk beken in Amsterdam. Wij zijn van mening dat het schilderij *Arenlezende vrouw* (34,8 x 32,3 cm, F 23) niet aan Vincent van Gogh kan worden toegeschreven. Onze mening wijkt af van, de opinie van het Expertise Instituut in 1958 en van de heruitgave

Refererend aan de voorwaarden zoals gesteld in het contract van 17 november 2000 en mijn brief van 20 oktober 2000 kan ik u het volgende mededelen.

We hebben het door u gestuurde materiaal zorgvuldig bestudeerd en het werk bekeken in Amsterdam. Wij zijn van mening dat het schilderij *Arenlezende vrouw* (34,8 x 32,3 cm, F 23) niet aan Vincent van Gogh kan worden toegeschreven. Onze mening wijkt niet af van de opinie van het Expertise Instituut in 1958 en van de heruitgave van De la Faille's oeuvrecatalogus uit 1970, waar het werk onder 'Rejected works' is opgenomen (p. 588). De handtekening komt niet exact overeen met die van Gogh, het koloriet is afwijkend, net als de penseelstreek, terwijl het weergegeven landschap – we zien heuvels - niet te rijmen valt met Den Haag, Brabant of Drenthe.

Zou u zo vriendelijk willen zijn het werk op te halen? Wij zouden graag van u vernemen wanneer u wenst langs te komen. Hiervoor kunt u tijdens kantooruren contact opnemen met ons Bureau Registratie, met mevrouw Noordermeer of mevrouw Kilburn.

Kosten voor transport en verzekering zijn voor uw rekening. Indien u nog vragen heeft, neemt u dan contact op met mijn secretariaat, mevrouw Hoofwijk.

Het spijt mij u te moeten teleurstellen,

Met vriendelijke groet,



Louis van Tilborgh

van De la Faille's oeuvre-catalogus uit 1970, waar het werk onder 'Rejected works' is opgenomen (p. 588). De handtekening komt niet exact overeen met die Van Gogh, het koloriet is afwijkend, net als de penseelstreek, terwijl het weergegeven landschap – we zien heuvels – niet te rijmen valt met Den Haag, Brabant of Drenthe.

Zou u zo vriendelijk willen zijn het werk op te halen? Wij zouden graag van u vernemen wanneer u wenst langs te komen. Hiervoor kunt u tijdens kantooruren contact opnemen met ons Bureau Registratie, met mevrouw Noordermeer of mevrouw Kilburn.

Kosten voor transport en verzekering zijn voor uw rekening. Indien u nog vragen heeft, neemt u dan contact op met mijn secretaresse, mevrouw Hoofwijk.

Het spijt mij u te moeten teleurstellen,

Met vriendelijke groet, Louis van Tilborgh, Conservator Schilderijen¹⁴

De naam van Van Gelder was opnieuw gemaskeerd ten faveure van het officiële klinkende terziele gegane Expertise Instituut, maar het officiële *Vrouw met korenaren*, uitgedacht door de catalogus van 1970 (waarmee Louis van Tilborgh desondanks akkoord ging) was losgelaten en het doek was weer *La Glaneuse* geworden.

De handtekening was op subtiele wijze niet meer vals om te veranderen in : **niet exact overeen met die Van Gogh**, insinuerend dat hij een onveranderlijke handtekening zou hebben, terwijl, zoals bij iedereen, deze varieert met het humeur, het medium of de gebruikte drager, de periode, de zorg voor verfraaiing, etc...

¹⁴ Ontbekt nummer, arch. Van Goghmuseum, april 2001.

Van Van Gelder werd wel de verkeerde chronologische opsomming van respectievelijk de periodes Den Haag, Brabant of Drente overgenomen, getuigend van plagiaat. De nauwgezette en slaafse navolging wordt nog duidelijker wanneer we de twee formuleringen benaderen: **Afgezien van een volkomen afwijkend kleurenschema, is ook de toets verschillend van de vroege werken, die wij uit Den Haag, Brabant en Drente kennen voor Van Gelder, en, voor Van Tilborgh: het koloriet is afwijkend, net als de penseelstreek, terwijl het weergegeven landschap [...] niet te rijmen valt met Den Haag, Brabant of Drenthe.**

De uitspraak **we zien heuvels** betekent een toevoeging en wel een onjuiste. Noch De la Faille, noch Plasschaert, noch Van Gelder zelfs, hadden die gezien, terwijl Vanbeselaere de omgeving van Vincent in Den Haag in 1883 kende en geen bezwaren had gevonden. Van Tilborgh heeft slecht gekeken (een kunstenaar kan, naar gelieven, in de duinen de illusie van heuvels scheppen) en hij heeft een argument, dat pleit voor de authenticiteit, omgevormd in zijn exacte tegendeel.



Vincent wandelde door de duinen, te Loosduinen, in de hoop er *maaiers, zaaiers en aren oprapers*¹⁵ te kunnen vinden, en het was raadzaam geweest in die hoek te zoeken ipv. het

¹⁵ Brief 372/307 Vincent aan Theo, [29/30 juli 1883]

schilderij te willen diskwalificeren door de plek te diskwalificeren, hetgeen overigens het gevoel geeft dat de reeds geopperde argumenten te licht bevonden werden.

De vragen, die door dit certificaat worden gesteld, komen er op neer te weten of een echte poging is ondernomen om tot een serieuze expertise te komen en of deze uitmondde in een werkelijk bezwaar aangaande de authenticiteit. Het antwoord is twee maal neen- niets is nieuw en de niet beargumenteerde mening aangaande het kleurengamma en de stijl is te vaag om hout te snijden.

Reeds te verwaarlozen door zijn plagiaat, die het iedere wetenschappelijke waarde ontnemt, schijnt het document van het van Van GoghMuseum als grootse vijand vooral zichzelf te hebben . Inderdaad, in juni 2003, heeft een advocaat, die de eigenaren bijstond, inzage verzocht in de archieven om de argumenten te kennen die geleid hebben tot de verwerping door het Museum. In een brief van 3 juli 2003, antwoordt Sjraar van Heugten, de verantwoordelijke voor de collectie, dat het museum zich in april 2000 reeds uitgesproken heeft over *La Glaneuse*, maar dat derden geen inzage in het dossier kunnen krijgen, want dit bevat vertrouwelijke mededelingen.

Zelfs de expertise van het Museum werd niet medegedeeld, aangezien de inhoud van de brief verder luidt: “*Indien u meer informatie wenst over de inhoud van onze uitspraak, raden wij u aan contact op te nemen met de vorige eigenaar*”.¹⁶ Om dit merkwaardige advies beter te begrijpen moeten we weten dat het Museum, wanneer het wordt geconsulteerd voor een expertise,

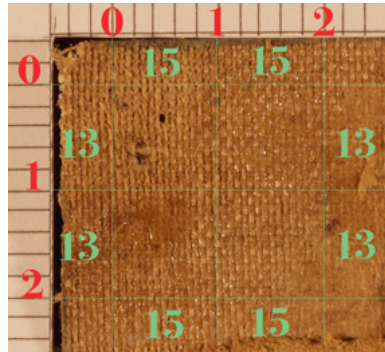
¹⁶ Corr. Nr EU/978.1.0.3/eh

een contract maakt met de eigenaar of zijn opdrachtgever, waarin een hele serie van min of meer eenzijdige clausules zijn opgenomen, door het museum gepresenteerd als evenzovele beschermende maatregelen. We kunnen er bij voorbeeld in lezen dat er geen garantie kan worden gegeven dat de expertise exact is of dat het museum geen enkele verantwoordelijkheid neemt voor eventuele fouten anders dan grove nalatigheid of duidelijk vals spel. We kunnen er ook in lezen dat derden onder geen beding het museum voor haar “expertise” ter verantwoording kunnen roepen. Anders geformuleerd, annuleert iedere overdracht dus *de facto* de geldigheid van de expertise van het museum. Deze enorme abnormaliteit — een expertise is in principe, zoals iedere beoordeling, voor ieder bekritiseerbaar — maakt duidelijk dat de zorg van het museum niet gelegen is in het onderzoek, de expertise of de kunstgeschiedenis, die van nature vragen om openbaarheid, maar in een ondoorzichtige controle en /of beheersing van de markt.

Er blijft slechts een min of meer gemeenschappelijk punt over, in de twee bladzijden van Van Gelder en de notitie van de catalogus van 1970 en in deze “expertise”: de handtekening is problematisch. We lezen respectievelijk : *dat een schets van een schilder van omstreeks 1905, later [...] van een valse signatuur is voorzien*; “*False signature in lower right: Vincent*, en : *De handtekening komt niet exact overeen met die Van Gogh*. Het is natuurlijk de wereld op zijn kop zetten. Op een doek, dat Vincent door zijn handtekening te plaatsen als maker opeist, wordt zijn merk als een probleem beschouwd door diegenen die hem dit recht als onaanvaardbaar per dekreet ontzeggen, hetgeen noodzakelijkerwijs zijn woede zou hebben opgewekt.

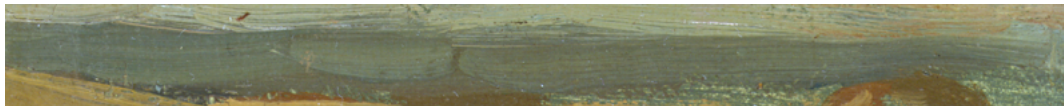
Laten we aannemen — abstractie makend van de duidelijke tegenspraak tussen de gelijkenis die Van Gelder noteert en het verschil opgemerkt door Van Tilborgh — dat het mogelijk is de drie gezichtspunten bij elkaar te voegen, dan laat dat geheel zich samenvatten tot datgene dat in het certificaat van Van Gelder wordt veronderstelt: veel later toegevoegde handtekening. Dit alles berust dus op een geloochenstrafte conclusie: Het doek was zonder twijfel minstens 10 jaar oud op het moment dat het gemonteerd werd op karton door De Vries voor 1911. Dit bewijs, we hebben dit reeds hoger in andere termen geformuleerd, kan worden geconstateerd door het doek onder sterke vergroting te observeren en door de randen te observeren, waar in de rechter benedenhoek opgemerkt kan worden dat de verf van de handtekening, hoewel sterk verdund en dus extra vloeibaar, toch niet in de vouw aan de in kleine splinters verbrijzelde rand (hetgeen wijst op de ouderdom van het werk) gevloeid is, in de wetenschap dat de vouw dateert van voor de marouflage van het doek, daar het karton intact gebleven is.

Het doen verwijderen van het karton door de eigenaren, in de rechter bovenhoek, staat toe te observeren dat het tamelijk hecht geweven doek (13 x 15) — dat niet op een raam geschilderd werd, maar met punaises werd bevestigd op een plank (we zien vijf



gaatjes) — samengesteld is uit zeer onregelmatige draden, hetgeen getuigt van een werk van voor de 20e eeuw.

De erfgenamen van Mevrouw Ras-Lundbye, waarvan akte, laten *La Glaneuse*, erfstuk van haar vader, die het in 1911 gekocht had bij De Vries, veilen. Het veilinghuis De Zwaan te Amsterdam belast zich dan ook met de verkoop ervan. Ondanks het feit dat het werk als *gesigneerd Vincent van Gogh* wordt gepresenteerd en ondanks een subtiële vermelding: *Dit werk is ook afgebeeld in de Vincent van Gogh door J.B.De la Faille, Paris*, worden er slechts drie biedingen op 2 april 2002, als lot 4676, op uitgebracht — een opbieder poogt het werk te verkrijgen door het bod direkt te verhogen van 500 tot 1500 €uro — om uiteindelijk de glorieuze 1600 Euro te halen, zonder de kosten. Het hier getoonde zo typisch vincenteske stukje horizon is het dat zeker waard :



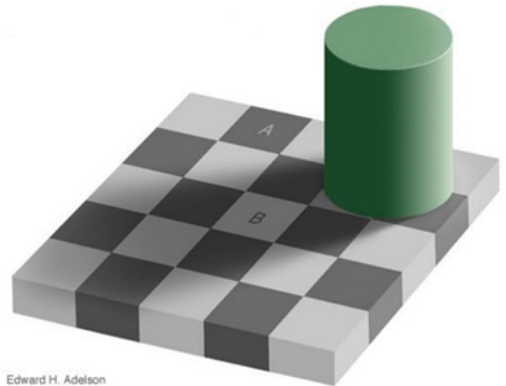
Vals ?

De overwinnaar op de veiling is een oude doctorandus in de sociologie, die schilderijen-handelaar en expert-taxateur geworden is. Hij heeft het schilderij bekeken zonder storende elementen aan te treffen, was niet in staat er een andere naam bij te bedenken en vond de handtekening niet verdacht. Hij herhaalt zijn onderzoek na het doek opgehaald te hebben en, niet in staat zijnde het waarom van de verwerping te begrijpen, spoedt hij zich naar de experts om te controleren of zijn ogen hem niet bedriegen. Sommigen, vernemend dat het doek door het Van Gogh Museum was verworpen, trokken zich terug, maar hij ontmoet de restauratrice Dora Van Danzig, die de methode der Pictologie toepast, uitgevonden door haar vader. De methode is een beetje in onbruik geraakt, maar ze was daarvoor sterk aangemoedigd, tot het punt dat een heel Symposium werd georganiseerd ter propagering ervan, onder voorzitterschap van Hans Jaffé in het Van Gogh museum op 12 maart 1977. Voor Dora van Danzig is het model Sien Hoornik, de signatuur is “nat op nat” (Dwz. dat de handtekening geplaatst werd toen de onderlaag nog niet geheel uitgedroogd was). De kleur van de handtekening is volgens haar niet een soort karmijn, zoals Van Gelder stelde, maar oker en de positieve criteria stapelen zich op. Andere kenners zijn meer gereserveerd, en veel weerklank werd niet gevonden bij Wout Dijk, die zich alleen met de Drentse periode van Vincent bezighoudt.

Een van de eigenaren heeft mij 15 december 2002 benaderd. Hij stuurde me per e-mail een foto van het schilderij de dag erna en we hebben afgesproken elkaar zo spoedig

mogelijk te ontmoeten. Ik heb geen spoor van twijfel gehad toen ik de dag erop een Vincent van zeer fraaie factuur zag, die gered diende te worden van de geprogrammeerde verrotting. Overtuigd te zijn van de authenticiteit van een werk is een ding, argumenten naar voren brengen om uit te leggen waarop die zekerheid gebaseerd is iets anders, de fouten te ontwaren, die begaan zijn door diegenen die het verworpen hebben is weer iets anders, de argumenten vorm geven is een vierde aspect, maar er in slagen het bewijs te ontdekken, dat een veroordeeld doek zou kunnen redden is een veel neteliger kwestie. Men dient behoedzaam voort te schrijden zonder iets te ondersteunen, dat niet verifieerbaar is, in de hoop dat op een dag het beslissende argument plotseling opduikt, dat bewijst dat het doek een Vincent is. De colorimetrie heeft dat aangedragen.

De kleurenfotografie, de scanners, de behandeling van het beeld per computer hebben, iedereen weet het, enorme vorderingen gemaakt, die de wijze van expertiseren geheel op zijn kop zal zetten, eens dat beelden van zeer hoge kwaliteit vrij circuleren, hetgeen totaal nieuwe vergelijkingen mogelijk maakt. De vooruitgang betreft ook de meting van de kleur. Omdat we slachtoffer zijn van visuele

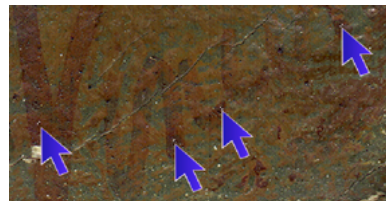


Edward H. Adelson

illusie, zoals het voorbeeld van Edward Adelson bewijst, waarin het vlak A en B, die we zwart zien voor het eerste vlak en wit voor het tweede, van hetzelfde grijs zijn, dienen we ons toe te leggen op de kleurmeting om te vergelijken. De materiële of “virtuele” colorimeters worden onophoudelijk steeds precieser, de scans in ware kleuren zijn verbazingwekkend betrouwbaar (zie de heldendaden van Lumière-Technology (21), de instrumenten voor de behandeling van het beeld maken het mogelijk de kleur van een micropunt te bepalen en de zwart-wit schermen uit het verleden tonen miljoenen kleuren (256 tot de derde macht, wat 18,8 miljoen kleuren zijn in Rood Geel Blauw). Bijvoorbeeld de scans van Lumière-Technology, in 450 *dpi (dots per inch)*, maken het mogelijk de handtekening op de volle breedte van het totale scherm af te beelden zonder *rastervorming*, hetgeen tot een unieke en tevoren nooit zelfs voor mogelijk gehouden mate van verfijning van de observatie leidt.

Wanneer we de colorimetrische gegevens kennen, zijn allerlei berekeningen mogelijk, gemiddelden, substracties, etc... vooral is het mogelijk de kleuren exact te vergelijken of er een uit te kiezen en zijn “kleuren-kaart” te bepalen. Zodoende is het dus mogelijk om uit te zoeken of de exacte kleur van de handtekening elders in het schilderij aanwezig is. Zo kunnen we dus aantonen, wanneer de kleur inderdaad terugkomt in het werk op andere plaatsen, dat de kleur deel uit maakt van het palet van de schilder en deze kleur in dat geval dus geen toevoeging kan zijn.

Wanneer wij de kleurenkaart van de handtekening (genomen met een minimale tolerantie in vier verschillende stalen, genomen op de plaatsen waar het residu het meest



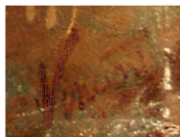
doorzichtig was) in het werk terug vinden (ongeacht van welke kleur uitgegaan is, en zonder zich om de werkelijke waarden te bekommeren, omdat het slechts om een vergelijking gaat) zal dit ons in staat stellen te zeggen dat de kleur blijkbaar identiek is. We ontdekken via deze procedure haar aanwezigheid op talrijke plaatsen, tegelijkertijd in een vroege fase van het ontstaan van het werk aangebracht (om dit te kunnen observeren volstaat het de lagen op te merken, die gedeeltelijk degene overdekken, die

de kleur bevat) als in latere fasen, deel uitmakend van de laatst geplaatste lagen, zoals in de hieronder geïllustreerde laatst opgezette *Glaneuse*.

Ongelukkigerwijs is de transparantie van de handtekening, aan de basis van de “troubles” bij Van Gelder, voor dat onderzoek ook gênant. Hiertoe zou men een “substractie “van de onderliggende kleur moeten kunnen maken — zonder

menselijke interventie, die de resultaten zou kunnen vervalsen — en exact de zelfde kleur terug vinden daar

waar zij doorschijnend is. De pogingen, recentelijk door de experts van Lumière-Technology ondernomen in deze richting, zijn er nog niet in geslaagd, maar het proces is nog ontwikkeling. Ik had van mijn kant een zeker aantal testen uitgevoerd, door sporen van verschillende kleuren te kruisen en door te werken met een benaderende methode en was van oordeel dat mijn werkwijze betrouwbaar was, ondanks de afwezigheid van chemische verificatie. Die zal in een later stadium ondernomen worden.



SELECTION

**THEN
SELECT
SIMILAR**

**THEN
PASTE ON
A WHITE
SHEET**

La Glaneuse te Breda en het ICN

In 2003 werd *La Glaneuse* uitgenodigd door het Breda's, Museum dat een expositie organiseerde, gewijd aan de mogelijke werken van Vincent die verdwenen en teruggevonden werden, ter gelegenheid van de herdenking van zijn honderdvijftigste verjaardag sedert zijn geboorte, met de wens haar merkwaardige geschiedenis in de aandacht te brengen van een groter publiek.

De eigenaren moesten met het museum tot een accord komen aangaande de verzekeringwaarde, die werd vastgesteld op het niveau liggend tussen de prijs van een valse Vincent en die van een mogelijk een beetje echte. De gedeclareerde waarde was vier honderd duizend Euro, hetgeen veel lijkt voor een werk, dat werd uitgenodigd als van de hand van een “onbekende maker”. De catalogus toont enkele van de onsamenvattendheden van Van Gelder aan, uitsluitend dat Van Ingen of Van der Weele de maker van *La Glaneuse* zou kunnen zijn en informatie gevend over de band tussen Ras en De Vries, waarbij blijkt dat zij vrienden waren en waarbij het als een

Inventarisnummer Inventory number
Vervaardiger Name of the maker
Titel of objectnaam Title of work or object
Materiaal en techniek Material and technique
Formaat in cm (l x br x h) Size in cm (l x br x h)
Staat van het werk (s.v.p. recent conditierapport bijvoegen) Condition of the work (please add a recent condition report)
Verzekeringwaarde Insurance value

Onbekend [gesigneerd 'Vincent']

Arenleester [F 23]

Olie op doek op karton

€ 400.000,-

Bruikleengever wenst als volgt in de catalogus vermeld te worden Lender wishes to be referred to in the catalogue as follows
--

pent. collectie

Bruikleengever verklaart dat hij bovengenoemd object onder de aan omgezide vermelde voorwaarden voor de hierboven genoemde periode aan Breda's Museum in bruikleen afstaat Lender declares that he lends the objects mentioned above to Breda's Museum under the conditions stipulated overleaf for the period mentioned above



Plaats, datum Place, date

Breda 18-8-2003

absurditeit wordt beschouwd Van Gelder's insinuatie aan te moeten nemen dat De Vries Ras een vervalsing zou willen en kunnen verkopen.

We moeten echter de verklaring van de aanwezigheid van de signatuur door een eventuele gift aan Sien, afgeleid van een onverdedigbare bewering van Wout Dijk, als zou Vincent alleen signeren in geval van schenking, voor hoogst onwaarschijnlijk houden. Vincent had wel degelijk andere motieven om te signeren, een daarvan bestond uit het toevertrouwen van studies aan de markt en het is bekend dat hij een aantal doeken aan handelaren ter verkoop gaf, zijn oom Cornelius Marinus : *Betreffende C.M., ik stuurde hem meer dan 20 studies, zo geloof ik, hij -bovendien later kunnende inruilen — niet malcontent zal zijn*, of Leurs : *Nu kan ik u berichten mijn kist aan Leurs verzonden te hebben met 7 stuks verschillendegevallen en om het wat completer te maken nog 12 kleinere geschilderde studies*. Het is in ieder geval in tegenspraak met de veronderstelling, die in de catalogus geopperd wordt als zou het “denkbaar” zijn dat De Vries *La Glaneuse* bij Oldenzeel zou kunnen hebben gekocht. Niets bewijst ook dat de handtekening op het schilderij met Paillard verf gezet zou zijn, Vincent gebruikte Paillardverf zoals blijkt uit zijn notities.

In tegenstelling daarmee kunnen we de stelling slechts onderschrijven als zou het bezoek van De la Faille in 1926, toen hij bezig was zijn oeuvrecatalogus samen te stellen, het verzoek om een certificaat van Plasschaert uitlokte. Deze benadering voegt een nieuw en zeer sterk punt aan ons betoog toe. Omdat hij de Expert was zat de la Faille niet te wachten op de meningen van de concurrentie. Zoals alle slecht ziende experts en andere

uitwasemingen van de markt, richtte hij zijn pijlen vooral op de herkomst om zijn chronisch gebrek aan artistieke competentie te compenseren. Met de beste wil van de wereld zal geen enkele praatjesmaker het trieste record van De la Faille evenaren : het echt verklaren van 92 valse op in totaal 92 werken ter gelegenheid van de verkoop in oktober 1932 bij veilinghuis Frederik Muller.¹⁷ Als eerste auteur in de geschiedenis, die een compilatie van het werk van een kunstenaar maakt, waarin systematisch de herkomsten worden geregistreerd, is het duidelijk waar zijn voorkeuren liggen. De la Faille kan zeker Ras gevraagd hebben waar *La Glaneuse* vandaan kwam, maar ook niet onmogelijk is dat hij niet in staat was het doek correct en voldoende vakkundig te beoordelen en zodoende bij Ras de alarmbellen te laten rinkelen. Andere situaties zijn eveneens denkbaar, 100% zeker weten we het natuurlijk niet, maar we kunnen er praktisch zeker van zijn dat Ras zich wendt tot (zijn vriend-kunsthandelaar) De Vries (die Arnhem had verlaten voor Amsterdam, vervolgens Heemstede), die op zijn beurt (zijn vriend) Albert Plasschaert (uit Hilversum) benadert. Een officieel certificaat besteld door *Mijnheer Ras* zou waarschijnlijk beter presenteren dan het haastig genoteerde krabbeltje dat werd overhandigd. Zich wenden tot Plasschaert betekent ook zich wenden tot de oud-direkteur van Kunsthandel Oldenzeel en in die hoek dient gezocht te worden om te voorkomen dat het certificaat door een “schilder” tot een merkwaardig en onverklaarbaar curiosum verwordt.

Het roentgenonderzoek van het doek, besteld door het Breda's museum, had ook geen enkel motief voor twijfel aangedragen., maar vol geloofwaardigheid, getuigt het van de

¹⁷ *Faux tableaux*, Georges de Miré, in *Art Vivant*, 01-1933 p. 24

zekere hand, van de afwezigheid van later aangebrachte retouches of welke kunstgreep ook.

Aan de muren van de tentoonstelling riep *La Glaneuse* niet veel enthousiasme op, maar dat kan haar zeker niet aangerekend worden. De Amsterdamse experts hadden hun vijandigheid jegens het project niet onder stoelen of banken gestoken, de pers, die prima kan doen wat men hen opdraagt waar te doen, was van een

voorbeeldige vijandigheid wanneer ze zich uitsprak, men had enkele klets-kousen bereid gevonden te verklaren, dat niets

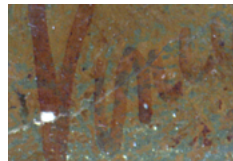
deugde van de getoonde rommel, een of twee oppassers houden de wacht bij de buit en het initiatief van het museum, te wijs en met een te klein budget om de belangstelling te kunnen wekken van de hollywoodachtige informatie, werd uitgedoofd. Holland is nog niet rijp voor de stem van Vincent. Dat is niet verrassend en boosaardigheid tegen boosaardigheid, dat is precies de



reden van het vertrek van Vincent. De boutade van Heine, die het advies geeft op het moment van de ondergang van de wereld naar Holland te vluchten, omdat daar alles vijftig jaar later gebeurd, die in de buurt ligt van Kessler's uitspraak dat het land nog liever niet akkoord gaat met de zon dan accoord met de paus blijven actueel en lijken nog gematigd.

Evenmin als het Breda's Museum lieten de eigenaren de moed zakken na deze tegenvaller. Toen ik, zeker van mezelf, hun het advies gaf door een officieel en boven iedere verdenking staand organisme te laten verifiëren of de kleur van de handtekening elders in het schilderij terugkeert, hetgeen het argument van Van Gelder tot nul zou reduceren, werd het Breda's Museum bereid gevonden mee te werken aan het doorvoeren van een laboratorium-technisch onderzoek bij het ICN. Omdat het Instituut Collectie Nederland niet voor particulieren wenst te werken, moest het verzoek via een officieel organisme bij het ICN naar binnen geloodst worden. Einde februari 2004, aanvaardde het ICN de opdracht. De vraag was uniek en precies, nl. twee stalen te nemen, een in de handtekening, de andere op een plaats waar ik dezelfde kleur had geobserveerd om de chemische samenstelling van de pigmenten te vergelijken. Ik had de eigenaren mijn kaart van de plaatsen waar geprikt moest worden doen toekomen. Aangezien het ICN geen destructief onderzoek uitvoert, werd op 21 oktober 2004 het nemen van de stalen doorgevoerd door een restorator, uitgekozen door de eigenaren, en de chemische exploratie werd in gang gezet. Het antwoord van het ICN- dat de indruk had een omvangrijker missie te hebben, gezien het bijvoegen van ongevraagde onderzoeken, zonder obstakels aan te treffen voor een toeschrijving aan Vincent- luidde dat de

pigmenten aan de oppervlakte van de genomen stalen niet identiek waren. In de wetenschap dat verschillende pigmenten onmogelijk dezelfde kleur kunnen produceren, kreeg ik op 7 februari het nieuws door bij het doornemen van het rapport, dat het ICN juist had gepubliceerd. Ondanks onderzoek met spectrometer en colorimeter, terplekke uitgevoerd, had de restorator in een plek geprikt (aan de voet van *La Glaneuse*) van een bruin, dat wel dicht bij het bruin van de handtekening lag, maar toch net iets anders was dan het bruin van de signatuur.



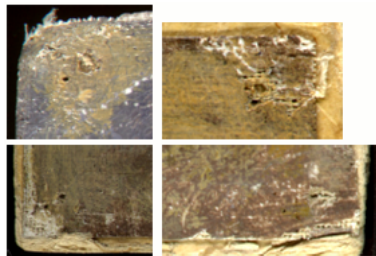
De eigenaren protesteerden bij het Breda's Museum, dat contact nam met het ICN, dat verklaarde dat de studie van de “samenstelling van de verf” uitgevoerd was en dat zij belangrijker was dan de exacte kleur van het pigment en dat een nieuwe staalneming niets zou veranderen en dat het 100% overtuigd was dat het resultaat identiek zou zijn. Tegenover zoveel zekerheden paste het Breda's Museum, weigerend verder te gaan, de verzochte werkzaamheden als uitgevoerd beschouwend, en hoogstens nog bereid tot het doorsturen van eventuele brieven van de eigenaren naar het ICN. 12 april accepteerde het ICN echter per post verder te discussiëren met de eigenaren, die de betaling van de rekening op hadden geschort. Op 21 april werd een kritiek opgesteld en via het Breda's Museum opgestuurd naar het ICN. De week daarop wilde het ICN weten welk materiaal en welke programma's mij hadden gevoerd tot mijn conclusies en de informatie hierover werd het ICN per kerende post opgestuurd. Geconfronteerd met het onbegrip tegenover mijn methode, die ik als elementair beschouw, besloot ik een kleine video te produceren,

waarin uitgelegd wordt waarom waar geprikt moet worden om tot een antwoord op de vraag te kunnen komen of de exacte kleur van de handtekening in het palet van de maker van *La Glaneuse* aanwezig is. 12 mei was de video, in het Frans en in het Nederlands, klaar en doorgestuurd naar het Breda's Museum, zowel als naar het ICN. 5 juli 2005, richtte het ICN een brief aan de eigenaren, waarin ze zeiden de handdoek in de ring te gooien en waarin hun het advies werd gegeven zich beter te richten tot Dr. Erhard Jaegers, uitermate gespecialiseerd en competent pigmentanalyst, die reeds werk van Vincent had onderzocht in opdracht van het Van Gogh museum, en die hun volste vertrouwen had en beschikte over een gespecialiseerd microanalytisch laboratorium in Duitsland. Het adres van Jaegers was ook bijgevoegd. Enkele dagen later werd contact opgenomen met Dr. Jaegers, die antwoordde dat hij pas in september gelegenheid had voor een onderzoek. 30 augustus meldde hij, dat het schilderij op 12 september gebracht zou kunnen worden. Het doek werd hem overhandigd en op 17 november vroeg Dr. Jaegers me per e-mail exact te preciseren waar het wenselijk was de stalen te nemen. Per kerende post stuurde ik hem een brief, waarin ik in detail preciseerde waar mijn observaties de zelfde kleur ontwaard hadden. Op 9 februari 2006, toen de eigenaren *La Glaneuse* weer konden ophalen, beloofde Jaegers hun zijn rapport zo spoedig mogelijk, en gaf hun reeds mondeling het belangrijkste resultaat : het in de handtekening aangetroffen pigment is exact terug gevonden op de drie plaatsen, waar ik aangegeven had een staal te prikken. De onderlaag, die op groen lijkt door de oude vernislaag, is in feite ultramarijn, een soort blauw, en bedekt de totale oppervlakte van het doek, een typische werkwijze van Vincent, zichtbaar in menig ander schilderij van hem. Extra informatie staat in het rapport van Erhard Jaegers

dat op 15 maart zal worden ontvangen. Niet alleen blijkt de conclusie van Van Gelder geraaskal zonder fundament, maar de maker van *La Glaneuse* had ook met Vincent gesigeneerd.

Geen enkele van de redenen die geleid hebben tot de verwerping is nog verdedigbaar en de observaties van Jaegers — ze zullen later na verder onderzoek worden samengevat — hadden methodisch een voor een alle deuren gesloten, die toegang verleenden aan twijfel. Jaegers had onder UV licht de donkere vlek links van de handtekening teruggevonden, die ook door het ICN opgemerkt was, maar verklaarde dat deze niets met de handtekening van doen had. Francois Perego, kunstschilder en auteur van een mooie bijbel, genaamd *Le dictionnaire des matériaux du peintre*, die in staat was het schilderij te bestuderen, toen het bij Lumière-Technology werd gescand, garandeerde me eveneens dat er geen enkel verdacht spoor te vinden is van een verwijdering van een eerdere handtekening. Jaegers noteert eveneens: *er is geen enkel argument in te brengen tegen een qua tijd dichtbijgelegen uitvoering van de handtekening en het werk zelf.*

Een observatie van Jaegers over het grote aantal punaisegaten in de hoeken en aan de randen heeft me gevoerd tot een verdieping van dit vraagstuk. Het is algemeen bekend dat Vincent in het begin een groot “punaiseur” was van beelden aan zijn muren, zijn



artistiek pantheon, maar ook zijn eigen werken en hij adviseerde Theo dat ook te doen. En we zien hier vijf gaten in een hoek, drie daar, zoals aan de rand, twee opnieuw daar, getuigend van intensief gebruik van de punaise, waarvan de eerste punaisegaten dateren van het moment van realisatie van het werk zelf, want op de plaatsen waar de punaise het schildersdoek had beschermd waren op grove wijze retouches aangebracht in een kleur die elders in het werk terugkwam. De gaten, die alleen in het doek en niet in het karton zitten, hebben het doek gesleten voordat het veel later gemaroufleerd werd. We kunnen dit duidelijk observeren in de rechter bovenhoek, waar het doek uitgerekt is en de verf gebroken. Dat laat zich als volgt resumeren: de maker van *La Glaneuse* heeft het op de muur bevestigd, vervolgens is het doek gaan drogen, vervolgens is het gemaroufleerd.



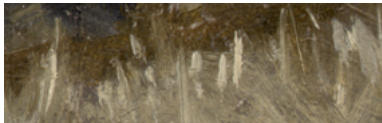
Het beeld was ook een onderwerp waar de eigenaren belangstelling voor hadden en werd onderworpen aan de supersterke camera's van Lumiere-Technology te Parijs. Het beeld van *La Glaneuse* in valse kleuren gereconstrueerd, -een beeld van twee meter breed in 72 dpi, -heeft me het absolute wapen in handen gegeven.

Onvergelijkelijk veel leesbaarder dan de röntgenfotografie toont het het verbazingwekkende meesterschap van Vincent, zijn zuinigheid daar “waar het er niet op aan komt” (het schilderij schijnt door op de gehele voorkant van de kleding, die nauwelijks bedekt is), zijn briljante werk, daar waar het er op aankomt om het beeld te



construeren. De verbazingwekkende halo rondom *La Glaneuse*, zowel in de hemel als op het veld, die niet spontaan op het schilderij verschijnt (maar die we kunnen terugvinden eens we “de keuken” zullen hebben gezien) verklaarde hoe het kwam dat ze letterlijkde ruimte doorboorde, zich opdringend aan ons en op ons af komend. Overal is het mogelijk de rangorde van de kleuraanbrenging te volgen, tot aan de op het laatst aangebrachte witten, die de “clashes” beklemtoonden, het “omgekeerde” werk te ontdekken, zo kenmerkend wanneer hij eerst het onderwerp opzet om zich pas later zorgen te maken over de achtergrond, de contouren werkelijk “sabrerend” geschilderd te zien worden (en ik weet desondanks hoe voorzichtig men moet zijn met een dergelijk enthousiasme). Verbijsterend! Alles is schijnbaar chaos, maar het is

eigenlijk verbijsterend knap geschilderd, geen enkel spoor van aarzeling, geen schijntje besluiteloosheid. Het ongeduld is ook zichtbaar: wanneer het er om gaat het blauw op de achtergrond te bedekken door de hemel om het silhouet te schilderen, zoals andere keren, met te veel verdunningsmiddel, en het craquelé zal karakteristiek zijn. Met valse kleuren vergelijken staat toe een deel van het effect “weg te gummen” om zodoende slechts de tekening en de grijswaarden over te houden. Alles is zichtbaar en is te begrijpen, zinvol, tot de opeenvolgingen van kleine streepjes op de grond, zoals die die toestaan *La Glaneuse* ermee te verbinden.



Er is geen enkele vervalser ooit in staat geweest zo formidabel te schilderen en op deze wijze te construeren. De witte, oranjeachtige en okergele toetsen die de hals omringen zijn het merkteken van een zeer groot kunstenaar, die weet wat hij wil.



Hoewel de vraag overbodig is, heeft men het recht zich af te vragen of het model Sien is. Daar de hoger getoonde vergelijkingen reeds hebben verteld dat het haar silhouet is, kunnen we antwoorden met een omweg: als het een Vincent is, is het ook noodzakelijkerwijs Sien.

Wat ontbreekt om ieder belemmering op dit punt uit de weg te ruimen? Dat de curieuze verhoging van de sjaal een obstakel zou kunnen vormen? Het volstaat op

te merken welk soort hoofdbedekking Sien droeg; te begrijpen dat de sjaal gedragen wordt boven een ander hoofddeksel; dat Vincent in zijn werken het hoofddeksel van een vrouw overdreven kon doen verhogen en dat zijn gezichten in het algemeen, zoals Van Danzig reeds had opgemerkt, “te klein” zijn.



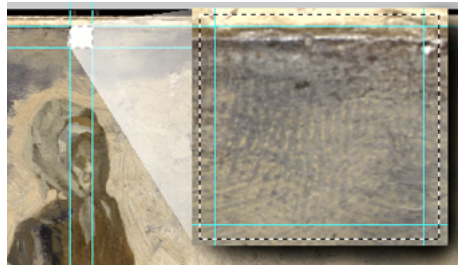
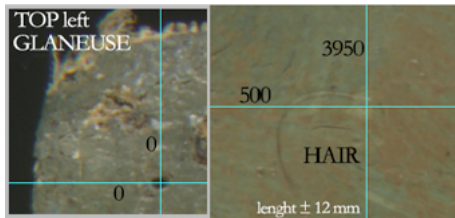
Of het gezicht op dat van Sien lijkt? Dat is een uitgemaakte zaak wanneer wij het vergelijken met de tekening in het midden, maar het moet ook weer geen “portret van Sien” zijn; de boodschap is een type van een glaneuse, en niet Sien als glaneuse.

Of Sien nog poseert voor Vincent vlak voor hun scheiding? We kunnen in ieder geval een brief citeren van 19 augustus 1883, waarin Vincent Theo mededeelt dat ze er mee bezig is, na een periode waarin ze niet of weinig voor hem geposeerd had: *Ik kan niet precies zeggen hoe haar expressie was, maar iets van een schaap dat zeggen zou: moet ik geslacht worden, ik zal er me niet tegen verzetten. Enfin, iets zo navrants dat ik niet anders kan dan vergeven ten volle, ja veeleer schuld gevoel zelf dan dat ik beschuldigen zou. Evenwel ik heb dit voor me gehouden en haar verschillende dingen laten beloven, dat zij ordelijker zou zijn, ijveriger, beter poseren, niet naar de moeder gaan, &c. En nu is het bij mij ook volkomen vergeven, volkomen vergeten, zonder arrière-pensée, en ik trek partij voor haar evenals ik vroeger deed.*¹⁸ Het is echter moeilijk verder te gaan. Er resteren drie weken in Den Haag voordat Vincent vertrekt naar Drente. Acht lange brieven zullen dit beklemtonen, maar ze zijn opvallend zwijgzaam over de werkzaamheden van Vincent, en slechts twee schilderijen zijn identificeerbaar. Men zou kunnen vrezen dat Vincent door de emoties van de scheiding niet meer aan schilderen toe kwam, maar enkele dagen later, schrijft hij onder aan een brief geheel gewijd aan Sien en aan hun toekomst: *Dezer dagen schilder ik ook nogal druk, ik heb weer studies, uit het bos vooral.*¹⁹ Twee brieven later vernemen we dat hij naar Loosduinen is geweest en dat hij er twee studies mee naar huis

¹⁸ Brief van Vincent aan Theo 379/314 [19 augustus 1883]

¹⁹ Brief aan Theo 382/317 [22-23 augustus 1883]

heeft genomen, maar het was geen dag met zon... *want een uur of 3 had ik in de regen gezet...* Zijn relaties met zijn model lijken even chaotisch te zijn als zijn gevoelens jegens haar en op het allerlaatste moment van het verblijf na, is het moeilijk een datum uit te sluiten, zelfs na de aankondiging van de scheiding.



Ik houd, om de hier samengevatte redenen, *La Glaneuse* voor een echt werk van Vincent van zeer fraaie factuur. In het geval de bestrijding van de echtheid zal voortduren zouden, rekening houdend met de recente vooruitgang in de identificatie-technieken, drie wegen van technisch onderzoek overwogen kunnen worden : het onderwerpen van de handtekening aan een grafologisch onderzoek en, indien referentiemateriaal bestaat, onderzoeken of hetgeen lijkt op een menselijke haar informatie kan geven of nog onderzoeken wat op een vingerafdruk lijkt op een plek boven *La Glaneuse*.

BENOÎT LANDAIS 2006