

Invenit et fecit?

17. sajandi
Madalmaade kunstiteoste
autentsusest
Eesti Kunstimuuseumi
nelja maali näitel

Greta Koppel

Sissejuhatus

Eesti Kunstimuuseumi Madalmaade kunsti kogu Väliskunsti Muuseumis koosneb koos Mikkeli muuseumi töödega ligikaudu 100 maalist, keskmega 17. sajandi Hollandi maalikoolil. Põhjalikuma uurimise käigus on selgunud, et nendest töödest moodustavad ligi poole oma aja tuntud meistrite tööde või motiivide ainetel maalitud tundmatute meistrite tööd, aga ka hinnatud 17. sajandi Hollandi meistrite tööde koopiad, isegi võltsingud.¹

Aga ka nende 50, nii-öelda autentse töö hulgas leiab töökojakordusi, autorikordusi ja omaaegseid koopiaid. Näitena võiks tuua nii Maarten de Vosi Kaana pulma kompositsiooni kui ka Hieronymos Boschi ringi töö “Kaubitsejate väljaajamine templist”², mis mõlemad kuuluvad muuseumi Madalmaade kogu väärkamate eksponaatide hulka. Liigitades needki tööd koopiate hulka, kahandame ainukordsete, unikaalsete tööde arvu veelgi.

Esitatud loendustulemus võib tunduda pettumust valmistav, iseäranis veel kui meenutame, et tegemist on Eesti kõige imposantsema väliskunstikoguga. Siiski, võttes arvesse kunsti masstootmist 17. sajandil Hollandis, kus valmis erinevate hüpoteetiliste arvutuste järgi aastatel 1600–1800 vahemikus 5–10 miljonit maali³, millest usutavasti enam kui pooled olid omaaegsed koopiad⁴, on alust küsida: mil määral saab üldse rakendada ori-

ginaalsuse/autentsuse mõistet antud perioodi kunstis.

Hollandi 17. sajandi miljonitesse ulatunud maaliproduksioonist on tänaseks säilinud vaid ca 100 000 tööd. Arvu drastilise kahinemise üheks põhjuseks on kahtlemata aeg, mille kestel on enamik töödest hävinud, kuid arvatavasti on sellele kaasa aidanud ka modernistlik kunstiajalugu, kohati lausa fanatismi küündiv atribueerimine, soov leida töödele autorid ja eristada originaaltööd koopiatest (sh. ka repliikidest, pastiššidest ja mõistagi võltsingutest), mis on eraldanud terad sõkaldest ehk n.-ö. tõelised Madalmaade pildid “ebatõelistest”.

Neid kosmilisi numbreid arvesse võttes ja tagasi pöördudes Väliskunsti Muuseumi Madalmaade kogu kohta esitatud arvude juur-

1 Käesolev artikkel sai teoks Eesti Teadusfondi granti nr. 5591 tulemusena, mille eesmärgiks oli Eesti Kunstimuuseumi Madalmaade kunsti kogu teaduslik uurimine ja kataloogimine. Uurimistöö populariseerivaks väljundiks oli Eesti Kunstimuuseumi Madalmaade kunsti kogu näitus “Madal taevas, avar horisont. Madalmaade kunst Eestis” Väliskunsti Muuseumis ja Mikkeli muuseumis (sügis 2004–kevad 2005, kuraatorid Kadi Polli ja Greta Koppel).

2 Väliskunsti Muuseumi maal “Kaubitsejate väljaajamine templist” on üks kolmest teadaolevast koopiast anonüümse, Boschi ringi kuulunud meistri tööst, mis pärineb 17. sajandi algusest. Originaaltöö, mis on koopiate järgi dateeritud 16. sajandi 30.–40. aastatesse, ei ole teada. (Bernard Vermét’ ettekanne konverentsil “Madal taevas, avar horisont. Madalmaade kunst Eestis” 17.–18. sept. 2004 Tallinnas.)

3 A. M. van der Woude, *The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic*. – *Art in History / History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Eds.

D. Freedberg, J. de Vries. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, lk. 309; J. M. Montias, *Estimates of the Number of Dutch Master-Painters, Their Earnings and Their Output in 1650*. – *Leidschrift* 1990, Jg. 6, lk. 59–74.

4 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, *Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century*. – *The Art Bulletin* 1994, Vol. 76 (3), lk. 455.

de, märkame äsjakirjeldatud puristliku lähemisi viisi rakendamise problemaatilisust Madalmaade kunsti kogu hindamisel. Üheks kunstiteose originaalsust tagavaks kvaliteediks peetakse traditsiooniliselt signatuuri olemasolu. EKM-i Väliskunsti Muuseumi ja Mikkeli muuseumi Madalmaade kogu annab selle vaatluse juures järgmised numbrid: ligi 100-st Madalmaade kooli alla liigitatud maalilist on praeguseks teadaolevalt signeeritud vaid 26. Ka nende hulgast leiab ligi kümme-kond tööd, mis kannavad võltsitud signatuuri või millel signatuuriks peetud nimi osutab pigem konkreetsele, eeskujuks olnud maali autorile (on seega pigem “tähistaja” kui töö signatuur),⁵ ning töid, millel on signatuur vaid kogukaardi järgi, kuid on praeguseks töölt kustunud. 17. sajandi maalidest, mis on kogu raskuse ja mida muuseum ka kõige arvukamalt eksponeerib, kannavad autentset signatuuri vaid 7 tööd.

Tööde signeeeringute kohta esitatud statistika näitab uurimise hetkeseisu. On võimalik, et tulevikus paljastub nii mõnelki maalilt, mis on praegu omistatud kunstnikule stiililise analüüsi tulemusena, lakikihi eemaldamise tagajärjena signatuur.⁶

Siinkirjutaja soov ei ole tekitada eksiarvamust, nagu koosnekski Väliskunsti Muuseumi Madalmaade kogu vaid koopiatest, repliikidest ja pastiššidest. Muuseumi kogu sisaldab mitmeid ka nimekate Euroopa muuseumide jaoks eksponeerimiskõlblikke teoseid, märkimisväärseid haruldusi, nagu 17. sajandi alguses töötanud hinnatud naiskunstniku Clara Peetersi signeeritud filigraanne natüürmort⁷ või eksklusiivsele alusmaterjalile, kiltkivile maalitud töö karavadžistlike ööstseenide maalijana hinnatud 17. sajandi Hollandi meistri Leonard Brameriilt.

Käesolevas artiklis ei pöörata siiski tähelepanu mitte muuseumi šedöövritele, vaid neljale eri tüüpi signatuure kandvale maali-

le Madalmaade kunsti kogust, mille puhul signatuur ja töö originaalsus tähenduses, mida ehk sellele tänapäeval harjumuslikult omistame, ei ole kattuvad mõisted.

Allpool esitatavad näited aitavad heita valgust Hollandi 17. sajandi kunstiajaloo sellele osale, mis ei ole küll nii kõlavate nimede rohke, kuid mille kandepind on kunagi olnud lai ja on seda ka praegu.

Näide 1

2004. aasta hilissuvel, vahetult enne Madalmaade kunsti näituse avamist Väliskunsti Muuseumis, ilmus oletatava Cornelis Mahu maali “Pulmatants aidas” maalipinna puhastamise käigus nähtavale autori signatuur ja võimalik ka et töö valmimisajale viitav daatum (ill. 1).⁸

Avastus tõmbas tööle kõrgendatud tähelepanu, sellest valmis EKM-i lehe esimese numbri pealugu⁹ ja küllaltki tõenäoliselt tagab signatuuri olemasolu maalile edaspidi ka väärrika koha muuseumi püsiekspositsioonis.

Cornelis Mahu puhul on tegemist kunstnikuga, kes geeniukseske kunstiajaloo kirju-

⁵ Neil töödel on signatuuriks loetud maalile kirjutatud nimi, mis aga ei jäljenda eeskjuu- autori signatuuri vormi.

⁶ Nii juhtus 2004. aasta hilissuvel, kui EKM-i maalikonservaator puhastas välja autori signatuuri oletatavalt Cornelis Mahu maalilt.

⁷ Väliskunsti Muuseumi Clara Peetersi signeeritud tööst on teada kolm omaaegset koopiat, mis tõendab, et Clara Peeters oli tuntud meister juba oma eluajal, vt. P. H. Decoteau, Clara Peeters 1594 – ca. 1640, and the Development of Still-life Painting in Northern Europe. Flemish Painters in the Circle of the Great Masters. Vol. 5. Lingen: Luca Verlag, 1992, lk. 63–64.

⁸ Signatuuri kohalt on võimalik välja lugeda numbrit “47”, kuid kahtlust, kas tegemist on aastaarvuga, tekitab kirjaviis, aga ka daatumi paiknemine nime kohal, mitte all või järel nagu tavaliselt.

⁹ G. Koppel, Signatuur all paremas nurgas. – Eesti Ekspress: Agent 23. XII 2004, lk. 2–3.

tamise traditsioonide järgi liigitatakse n.-ö. kolmanda järgu kunstnike hulka või nimetatakse tagasihoidlikult väikemeistriks.

Selline hierarhiseerimine muutub mõisteta- tavaks, kui võtta hinnangu langetamisel alu- seks sellised omadused nagu meisterlik vorm- mikäsitus või innovatiivne teematõlgendus.

Mahu looming koosneb peamiselt kaas- aegsete menukate meistrite tööde koopiatest, ta jäljendab nii Pieter Claesz.'i ja Jan Davidsz. de Heemi natüürmorte, Adriaen van Ostade ja David Teniers noorema kõrtsistsee- ne kui ka Jan Porcellise ja Bonaventura Peeter- si meremaale.

Hollandi riiklikust kunstiajaloo arhiivist (RKD¹⁰), kus on talletatud info Madalmaade päritolu tööde kohta üle maailma¹¹, leidub kuus Väliskunsti Muuseumi maaliga sama- laadset tööd. Ükski maalidest ei ole siiski teise täpne kordus, piltide tähelepanelikumal silmitsemisel võib märgata erinevusi piside- tailides. Neist töödest on koos Väliskunsti Muuseumi näitega signeeritud vaid kolm.

Küsimusele, miks on vaid osa töid signee- ritud või miks leidub nende hulgas maale, mis ei ole küll signeeritud, kuid kannavad seevastu daatumit, ei ole praeguse uurimis- seisu juures võimalik ammendavat vastust anda. Signeerimise komme oli 17. sajandil Madalmaades veel ebahütlane ja väikemeist- rite signeerimistava on läbiuurimata teema.

Jätkates ülevaatlikku tutvumist Cornelis Mahu signeerimispraktikaga RKD andme- baasi abil, leiame veelgi kurioosseid näiteid, milles on raske selget seaduspära näha.

Tuntumaid meistreid kopeerides või ligi- lähedaselt jäljendades on kunstnik mõnikord märkinud maalile kohakuti nii enda nime kui eeskujuks olnud autori nime, samal ajal on näiteid, millelt leiame originaaltöö autori ni- me mitmest kohast ja neidki, mis kannavad ainult Mahu nime või siis on signeerimata.

Ka Väliskunsti Muuseumi Mahu kompo-

sitsiooni on peetud koopiaks, 17. sajandi Hol- landi olustikumaalija Jan Miense Molenaeri töö korduseks,¹² kuid sellega ei saa nõustu- da. Haarlemis ja Amsterdamis töötanud olus- tikumaalija Jan Miense Molenaer on küll maalinud sarnase kompositsiooniga talupo- ja pulmapidustuste pilte, kuid neist meie töö- le lähedasemad on maalitud hiljem kui Mahu kompositsiooni esimene dateeritud variant.¹³

Otsus nimetada Mahu töö koopiaks on tugevasti mõjutatud 18. sajandil, romanti- miajastul puhkenud originaalsuse ihalusest ja suurte nimede esiletõstmise eelistamisest, mis on tänapäevalgi laialt levinud.

Siinkirjutaja julgeb väita, et antud juhul on tegemist siiski Mahu enda kompositsioo- niga brueghellikus traditsioonis. Küll võime esitada küsimuse originaalsuse määrast kunst- niku loomingus ning võib tõdeda, et see määr ei olnud Mahu loomingus kuigi kõrge.

Originaalsus ja inventsioon

17. sajandi Hollandi ja Flaami avatud turule toodetud kunstist, s.t. väikemeistrite ehk “väi- keste hollandlaste”¹⁴ töödest rääkides on ori- ginaalsuse mõiste asemel, tähenduses, na- gu seda nüüd mõistame, kohasem kasutada

¹⁰ Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie.

¹¹ Nüüdseks on sinna jõudnud ka fotod EKM-i Madalmaade kogu töödest.

¹² RKD andmebaas.

¹³ Jan Miense Molenaeri vastavateemalised tööd pärinevad 1650. aastate keskelt, Cornelis Mahu kompositsiooni varasem variant on dateeritud aastaarvuga 1645.

¹⁴ Autor on teadlik, et Cornelis Mahu tegutsemis- väli paigutab kunstniku küll geograafiliselt Flandria meistrite alla, kuid et anonüümsele kunstiturule töötavate väikemeistrite teemat on uuritud Hollandi kunstisituatsiooni, mitte Belgia näitel ja et ka Mahu looming koosneb peamiselt Hollandi meistrite tööde koopiatest, kes töötasid samuti peamiselt anonüümse- le kunstiturule, siis on tema vaatamine Hollandi näitel põhjendatud.

inventsiiooni mõistet. Originaaliks nimetati 17. sajandil ainult meistri staatuses kunstniku tehtud tööd, mõiste originaalsus tähistas seega eelkõige selle teostust, mitte ideelist algupära.¹⁵ Originaalsus kui norm huvitas peamiselt meistreid ühendavat gildi, kes veel 17. sajandilgi vastutas linna kunstitoodangu kvaliteedi eest.¹⁶

Inventsiiooni mõiste võeti kunsti üle klassikalise retoorika leksikast ja see ei tähendanud loovust tänapäevases mõttes, vaid olemasoleva ainese avastamist, sellest valiku tegemist ja kujundamist.¹⁷ Inventsiiooni meetod tähistas kunsti teostuspraktikas eelkõige teemavalikut ja -tõlgendust, see tähendab varasemate eeskujude järgimist ja kujutatava teema tarvis sobivaima eeskuju valikut.¹⁸ Kunstnikud mitte ei loonud ilu, vaid avastasid juba olemasoleva ilu ja töid selle esile. 17. sajandil ei räägitud kunstiteose hindamisel mitte originaalsusest, vaid meistri suutlikkusest ühendada inventsiiooni ja teostust.¹⁹ Inventsiiooni mõiste ei sisaldanud kunstniku intellektuaalse maailma ainukordse väljenduse normi; see lisandus 18. sajandi jooksul, mil inventsiioonist sai loovus, mida tänapäeval mõistame originaalsusena.²⁰

Suhtumine koopiate tegemisse 17. sajandil

Koopiate tegemisse ei suhtunud 17. sajandil kui kuritegelikku toimingusse, seda muidugi juhul, kui koopiaid levitatigi kui koopiaid, aga mitte kui originaale.²¹

Teadaolevalt hakkasid kunstnikud juba 15. sajandil koguma tuntud meistrite tööd tehtud gravüüre, et neist õppida, neid oma töö juures sobivalt ära kasutada.²²

Kopeerimine ehk eeskujude jäljendamine oli oluline osa kunstipraktikast, mis soodustas ühtse motiivikogumi, pildiliste eeskujude väljakujunemist, mille abil toimus kuns-

tiinfo levitamine ning visuaalmälu arendamine laiemalt.

Kopeerimist hindasid kõrgelt ka 17. sajandi Hollandi ja Flaami kunsti suurmeistrid, nagu Rembrandt Harmensz. van Rijn ja Peter Paul Rubens. Rubensi kunstialastest ülestähendustest võib lugeda, et meister peab eeskujude järgimist soovituslikuks, kuid vaid parimate eeskujude järgimist.²³ Otsuse langetamine, millised eeskujud on jäljendamist väärt, jääb meistri enda kanda ning sellise valikulise jäljendamise puhul ongi juba tegemist inventsiiooniga. Kopeerimist ei peetud mitte ainult inventsiiooni stimulaatoriks, vaid inventsiiooni oluliseks osaks.²⁴

Originaali ehk meistri algupärase töö ja

15 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, Pricing Invention: "Originals", "Copies", and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets. – Economics of the Arts. Selected Essays. Eds. V. A. Ginsburgh, P.-M. Menger. Amsterdam, New York: Elsevier, 1996, lk. 34.

16 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, Pricing Invention, lk. 27–32.

17 L. E. Shiner, The Invention of Art: A Cultural History. Chicago: University of Chicago Press, 2001, lk. 46.

18 Z. Z. Filipczak, A Two-Part Signature: "Invenit et Fecit". – Z. Z. Filipczak, Picturing Art in Antwerp 1550–1700. Princeton: Princeton University Press, 1987, lk. 32.

19 L. E. Shiner, The Invention of Art, lk. 47.

20 L. E. Shiner, The Invention of Art, lk. 114.

21 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, Pricing Invention, lk. 52.

22 L. Silver, Graven Images: Reproductive Engravings as Visual Models. – Graven Images: The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540–1640. Eds. T. Riggs, L. Silver. Evanston: Mary and Leigh Block Gallery, Northwestern University, 1993, lk. 1–2.

23 J. Muller, Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art. – The Art Bulletin 1982, Vol. 64 (2), lk. 231.

24 E. Haverkamp-Begeman, C. Logan, Creative Copies: Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso. London: Sotheby's, 1988, lk. 17–18.

koopia väärtustamisse 17. sajandil aitab selgust tuua ka nende hinnavahe.

Kui tänapäeval võib originaaltöö hind olla koopias isegi kuni 100 korda kõrgem, siis 17. sajandil maksis originaaltöö koopias vaid 2 kuni 3 korda rohkem.²⁵ Ja seda ka siis, kui originaal ja koopia olid mõlemad ühe meistri teostatud.²⁶ Paraku oli vahetegemine autori originaaltöö ja koopias vahel sageli keeruline, sest tööde dateerimine oli signeerimisest veelgi vähem kasutusel.

Kunstniku signatuuri tähendusest

Kui räägitakse kunstniku eneseteadvuse plahvatuslikust tõusust Madalmaade kontekstis, on armastatuimaks näiteks varane signatuur Jan van Eyckilt, 15. sajandi keskelt.

Et van Eycki signeerimise tavaliselt kunstniku enesekehtestamise manifesti nägemine on ennatlik, selgub Jean C. Wilsoni uurimusest. Autor toob arhiiviviite, millest nähtub, et keegi Anselmo Adornese on oma 1470. aastal koostatud testamendis pärandanud kummalegi tütrele Jan van Eycki maalitud pildi Pühast Franciscusest. Uurija leiab põhjendatult, et Jan van Eyckilt telliti ja ta teostas originaali ja koopias samal ajal.²⁷

17. sajandist tuuakse näiteks Rembrandti, kes signeeris oma töid eesnimega.

Kahtlemata viitab see akt kunstniku kõrgele eneseteadvusele ning võib oletada, et ta reastas end teadlikult juba kunstiajalukku kirjutanud itaalia renessansi suurmeistrite, nagu Leonardo, Michelangelo, Raffaeli ja Tiziani kõrvale.²⁸

Samas on *Rembrandt Research Project*'i meistri loomingulise pärandi kohati lausa täppisteaduslik uurimus toonud välja ka signatuuri-vormi "Rembrandt" teise tähendus-tasandi.²⁹

Rembrandti karjääri jooksul töötas tema ateljees teadaolevalt enam kui 50 õpilast-

abilist (õpipoistest meistriteni välja) ning nimi "Rembrandt" tähistab eelkõige teatud uut maalimislaadi, mitte konkreetset Leidennist pärit möldri poega Rembrandt Harmensz. van Rijni.³⁰ Meistri ateljees anti selli staatu-ses õpilastele ülesandeks mitte Rembrandti töid kopeerida, vaid maalida iseseisev kompositsioon *à la* Rembrandt, mille Rembrandt siis oma nimega signeeris.³¹ Gildi reeglite järgi kuulus õpipoisi- ja selliajal tehtud töö autoriõigus meistri-le.³² Enamik 17. sajandi Hollandi meistritest ei kasutanud õigust töökojas maalitud töid oma nimega signeerida.

Rembrandti ateljeepraktika juhendus itaalia suurmeistrite eeskujust. Sarnane töökorraldus oli ka Rubensi töökojas, kuid Hollandis oli see siiski erandlik.³³

Cornelis Mahu tööde näitel, kas siis kunstniku tehtud koopiate või korduste puhul, kus autor on varieerinud eeskujuks olnud kompositsiooni, lisades või välja jättes vaid üksikuid detaile ning siis töö enda nimega sig-

25 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, *Pricing Invention*, lk. 28.

26 N. De Marchi, H. J. van Miegroet, *Pricing Invention*, lk. 55–57.

27 J. C. Wilson, *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998, lk. 88.

28 S. Alpers, *De firma Rembrandt. Schilder tussen handel und kunst*. Amsterdam: Bakker, 1989, lk. 137.

29 Hollandi Kuningriigi finantseeritava *Rembrandt Research Project*'i asutasisid 1968. aastal Hollandi juhtivad (Rembrandti loomingu uurimisele keskendunud) kunstiajaloolased eesmärgiga välja selgitada 600-st Rembrandtile atribueeritud maalist meistri "ehtsad" tööd. Praeguseks on suudetud kahandada meistri maalilooming 200 maalile. Vt. K. Bruin, *De echte Rembrandt. Verering van een genie in de twintigste eeuw*. Amsterdam: Balans, 1995, lk. 16–17.

30 S. Alpers, *De firma Rembrandt*, lk. 109.

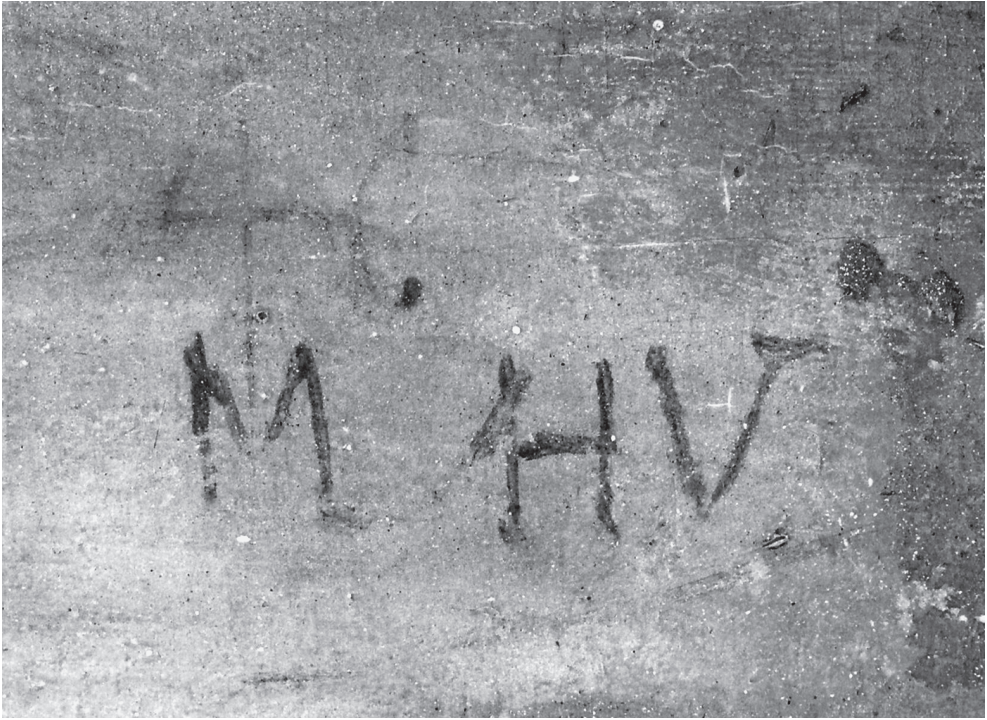
31 S. Alpers, *De firma Rembrandt*, lk. 113.

32 W. Martin, *The Life of a Dutch Artist in the Seventeenth Century*. – *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 1905, Vol. VII, lk. 417.

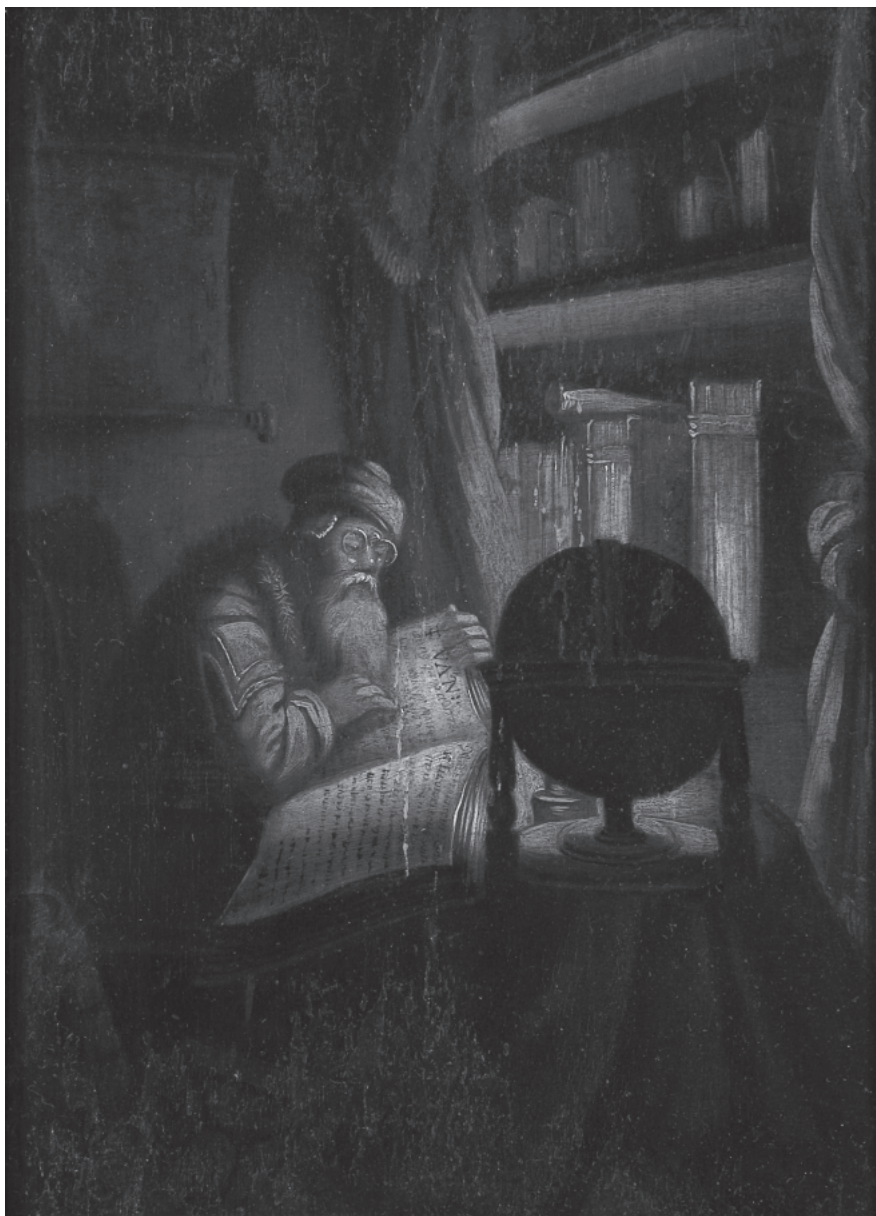
33 S. Alpers, *De firma Rembrandt*, lk. 112–113.



1.
Cornelis Mahu (1613–1689)
Pulmatants aidas
Õli puul, 61,5 x 85 cm
Väliskunsti Muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto



1a.
Cornelis Mahu (1613–1689)
Pulmatants aidas
Õli puul, 61,5 x 85 cm
Detail
Väliskunsti Muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto



2.
Van Jung
Lugev vanamees gloobusega
1778
Õli puul, 33,8 x 25,1 cm
Väliskunsti Muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto



2a.
Van Jung
Lugev vanamees gloobusega
1778
Õli puul, 33,8 x 25,1 cm
Detail
Väliskunsti Muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto



3.
Jan Gillisz. van Vliet (1610 – ?)
Nägemine
1634
Ofort, 23,9 x 19,8 cm
Tartu Ülikooli Raamatukogu



4.

“Nicolaes Berghem”. Jan van Gool (1685–1763)?

Maastik karjaga

1756

Õli puul, 24,7 x 33,8 cm

Väliskunsti Muuseum, EKM

Stanislav Stepaško foto



4a.
“Nicolaes Berghem”. Jan van Gool (1685–1763)?
Maastik karjaga
1756
Õli puul, 24,7 x 33,8 cm
Detail
Väliskunsti Muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto



5.
"Philips Wouwerman". Tundmatu autori võltsing
Heinakoormaga külavaheteel
18.–19. sajand
Õli puul, 36,5 x 46 cm
Mikkeli muuseum, EKM
Jaanus Heinla foto



5a.
“Philips Wouwerman”. Tundmatu autori võltsing
Heinakoormaga külavaheteel
18.–19. sajand
Õli puul, 36,5 x 46 cm
Detail
Mikkeli muuseum, EKM
Stanislav Stepaško foto

neerides, tõuseb esile küsimus autoriõiguste rikkumisest.

Üks esimesi teadaolevaid autorikaitselugusid kunstiajaloo on Albrecht Düreri kohustuskaime Nürnbergis 1512. aastal ühe välismaalase vastu, kes müüs linnas võltsitud Düreri gravüüre. Kuid Dürer ei kaevanud meest kohtusse mitte oma kompositsiooni kopeerimise ehk ideelise varguse pärast, vaid seetõttu, et gravüüridel oli kasutatud meistri kuulsat monogrammi, mis gravüüri halvema kvaliteedi korral ohustas mustata Albrecht Düreri nime.³⁴

Cornelis Mahu juhtum on kunstniku signeermistava mõistetav eelkõige lähtuvalt gildiregulatsioonist: gild vastutas tööde teostusliku külje, mitte autoriõiguse kaitse tagamise eest.³⁵

Autorikaitse teema, nagu seda tänapäeval mõistame, on tähtsustunud koos romantiseeriva kunstnikukäsitluse sünniga 18. sajandi teisel poolel seoses autori ideede kui millegi isikliku ja ainukordse väärtustamisega.³⁶

Väikemeistrid, nagu Cornelis Mahu, kelle inventsioon polnud nii fantaasiarohke kui kuulsatel ametivendadel, teenisid elatist eelkõige turunõudlusele vastates, maalisisid kord juba populaarseks saanud teemasid, jäljendasid menukaks osutunud pildimudeleid ega loonud uusi suundumusi. Ja et 17. sajandi Hollandis nähti kunsti eelkõige kui tarbekaup, oli turule toodetud kunsti puhul olulisem, “mida” on pildil kujutatud, mitte “kes” on pildi autor.³⁷ Kunstiteose “tegemise” ja “loomise” protsess eristati teineteisest selgelt alles 18. sajandi kunstiteoorias. 17. sajandil, iseäranis anonüümsele kunstiturule töötava kunstniku puhul, ei käsitletud neid kahte veel teineteisest lahus.

Näide 2

Originaali ja koopia eristamise problemaatilisust puudutava teema üle arutlemiseks on

hea näide ka maal “Lugev vanamees gloobusega” aastast 1778 (ill. 2). Töö kannab avatud raamatule kirjutatud signeeringut “F Van: Jung pinxit”,³⁸ kuid sellele, et töö on maalitud 17. sajandi meistri Jan Gillisz. van Vlieti originaalgraafikat esitava ofordi järgi, puudub maalil igasugune viide (ill. 3). Vliet omakorda töötas Rembrandti ateljees, kus kabinetis töötava õpetlase teemat kujutasid 1630. aastal korduvalt nii meister ise kui tema arvukad õpilased. Ka Rembrandt toetus teema käsitlemisel varasemale traditsioonile. Võimaliku eeskujuna võib Madalmaade kunstist tuua näiteks 16. sajandi meistri Marinus Reymerswaele kompositsiooni “Püha Hieronymos kabinetis”, mida omal ajal palju korrati. Selle eeskujuks oli omakorda Albrecht Düreri meistrigravüür “Püha Hieronymos oma kambris”, kusjuures ka Düreri töö sisaldas laene varasematelt meistritelt.

Keegi nimetatud meistritest ei viidanud kompositsiooni algupärale, “esimesele autorile”. Kuna eeskujude alusel töötamine (inventsioon) oli ajastu tavapärane praktika, ei peetud kompositsiooni algupära küsimust oluliseks. Kunstiteose idee autorit hakati tõsiselt oluliseks pidama alles 18. sajandi keskpaiku; nagu juba öeldud, hinnati seni kunstiteoses eelkõige “ilu” ja teemat, mitte kunst-

³⁴ N. De Marchi, H. J. van Miegroet, *Pricing Invention*, lk. 47.

³⁵ W. Martin, *The Life of a Dutch Artist*, lk. 417–418.

³⁶ Esimene autorikaitsealane seadus anti välja 1710. a. Inglismaal (Kuninganna Anne'i statuut), kuid see puudutas vaid kirjandust.

³⁷ Näiteks puudus kunstiturul liikuvale reprodutseerival graafikal sageli viide originaaltöö autorile, mis osutab, et nende menukate lehtede puhul ei olnud oluline niivõrd tööde autor, kuivõrd pildil kujutatud teema, motiiv. Vt. G. E. Wuestman, *De Hollandse schilderschool in prent. Studies naar reproductiegrafiek in de tweede helft van de zeventiende eeuw*. Utrecht, 1998, lk. 43.

³⁸ Selline arhailine signeerimise viis oli kasutusel valdavalt 16. sajandil.

nikku. Muutus on jälgitav näiteks 1750. aasta oksjonikataloogide näitel, kus kunstniku nimi nihkub töö pealkirja ette.³⁹

Näide 3

Kolmandaks näiteks EKM-i Madalmaade kogu signeeritud töödest on kunagi Raadi Liphartide kunstikogusse kuulunud väikseformaadiline puitalusele maalitud karjuseidüllil kujutatav maal, mille nimi kogukaardil on “Maastik karjaga” (ill. 4). Töö kannab all paremas ääres nii signatuuri “Berghem”⁴⁰ kui daatumit 1756. Signatuuri kirjpilt viitab arusaadavalt ühele 17. sajandi menukamale Hollandi kunstnikule Nicolaes Berchemile.

Maali signatuuris ja daatumis sisaldub vastuolu, kuivõrd Nicolaes Berchem elas aastatel 1620–1683 ega saanud seega olla 1756. aastal valminud töö teostajaks. Et tegemist ei ole mitte algselt võltsinguna mõeldud teose, vaid originaaltöoga, mille autorsus on võltsitud, kinnitab lisaks maali daatumile fakt, et nimi “Berghem” on lisatud maali originaalakikihi peale.⁴¹

Tööd stiilikriitiliselt hinnates võib maali autoriks pidada 18. sajandil Hollandis tegutsenud vähem tuntud kunstnikku Jan van Gooli (1685–1763). Sellist atribuutsiooni toetab ka maali daatum.⁴² Jan van Gooli⁴³ puhul on tegemist kunstnikuga, kes enamasti jäädvustas oma tööde autorsuse. 29-st RKD andmebaasis olevast van Gooli maalist on signeeritud 27. Kõrge signeeringute määr osutab, et kunstniku jaoks oli tema autorsuse tähistamine oluline.⁴⁴ Jan van Gool on Hollandi kunstiajalukku läinud pigem kunstist kirjutajana kui kunstnikuna. Arnold van Houbrakeni eeskujul⁴⁵ kirjutas ta kaheosalise entsüklopeedilise kunstnike elulugude kirjelduse “De nieuwe Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen”, milles käsitletakse 17. sajandi lõpul ja 18. sajandi esimesel poolel tegutsenud Hollandi kunstnik-

ke. Kui Väliskunsti Muuseumi maali atribuutsioon leiab kinnitust, on van Gool, kes kunstnikuna kutsus üles Hollandi Kuldajastu meistrite tööde jälgendamisele, ent kunstitudjana rõhutas originaalide ja võltsingute eristamise vajalikkust,⁴⁶ amüsanseks näiteks eri ajastute kunstimaitse toimimisest kunstituru praktikas.

Juhtumid, kus vähemtuntud meistri originaaltööd püüti tuntuma meistri võltsitud signatuuri abil väärtuslikumaks muuta, olid 18. sajandi kunstiturul juba sagedased.⁴⁷

Kunstnik-geeniuse sünd 18. sajandil toob endaga muu hulgas kaasa kunstnikunime kui olulise teguri töö hinna kergitamisel. Seoses

³⁹ L. E. Shiner, *The Invention of Art*, lk. 103.

⁴⁰ Sellise nimevormiga signeeris kunstnik oma töid loomingu varasemal perioodil, 1640.–1650. aastatel.

⁴¹ Vestlus EKM-i maalikonservaatori Maris Klaasiga.

⁴² See, kas pealemaalitud signatuuri all asub vähemtuntud meistri signatuur, võib selguda edaspidi, 2004. a. konserveerimistöde käigus otsustati lakikihil olev signatuur koos lakikihiga säilitada.

⁴³ Vanemas kunstikirjutuses tuntud kui Johan van Gool.

⁴⁴ Seda kinnitab ka Haagi Ajaloomuuseumi kogudes säilitatav kunstniku historitseerivas laadis autoportree 1750. a., mis kujutab meistrit nõjatumas aknalauale, eksponeerides vaatajatele kariloomadega pilti, mida ta käes hoiab. Tagaplaanil avaneb vaade maastikule kariloomadega, mis viitab samuti kunstniku tööde peamisele motiivile. Aknaalusele seinale raiutud ladinakeelne tekst teavitab meid kunstniku nimest, eluaastatest ning ametist.

⁴⁵ Arnold Houbraken (1660–1718) on kolmeköitelise kunstnike elulugude “Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen” autor (ilmus 1718–1721), milles käsitletakse Hollandi Kuldajastu (17. saj.) kunstnikke.

⁴⁶ E. Korthals Altes, *De verovering van de internationale kunstmarkt door de zeventiende-eeuwse schilderkunst: enkele studies over de verspreiding van Hollandse schilderijen in de eerste helft van de achttiende eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 2003, lk. 34–44.

⁴⁷ E. Korthals Altes, *De verovering van de internationale kunstmarkt...*, lk. 38–40.

autori tähtsustumisega tuli kunstiteoste võltsimist ette üha sagedamini. On teada, et vähem menud kunstnikud töötasid sageli ka kunstikaupmeeste teenistuses, maalides neile tarvilikest töödest koopiaid. Kuritegu ei pannud toime mitte kopist, vaid pigem kunstikaupmees, kes lasi hiljem töölt kopisti nime maha kustutada ja selle originaaltöö autori nimega asendada, sageli maalipinda töödeldes, et anda kunstiteosele väärrikamat ja autentsemat ilmet. Nii toimisid eelkõige väiksemad kunstikaubitsejad.⁴⁸

Tõenäoliselt ei olnud ka nimetatud Väliskunsti Muuseumi maali “ümberatribueerija” puhul tegemist kõrgelt haritud kunstitundjaga. “Berchemi” sihtgrupiks polnud mitte koolitatud silmaga kunstinautleja, vaid pigem kesiste teadmistega kunstiostja. Pilti võib “berchemiks” nimetadagi vaid tinglikult, pelgalt “berchemliku” kariloomade motiivi, itaaliapärase maastiku või, harvem (näiteks VKM-i pildi puhul), Hollandi düüniimaastiku tõttu. Maalitehnika või kunstnikukäekirja poolest on töö Nicolaes Berchemi stiiliga vähe ühist. Tänapäevalgi hindab kunstiajalugu Jan van Gooli, kes on Nicolaes Berchemi tööks ümbersigneeritud maali võimalik autor, eelkõige kui Paulus Potteri ja Adriaen van de Velde, kahe teise tuntud 17. sajandi Hollandi maastikumaalija jälgendajat.

Berchemlike tööde (otsesed koopiad Berchemi töödest, motiivikordused kui ka Berchemi laadis teostatud tööd) arvukuse⁴⁹ põhjuseks on Nicolaes Berchemi “loomingu” sobitumine valitseva kunstimaitselga läbi aegade. Kunstniku eluajal ei levinud tema idüllilised itaaliapärased kariloomadega maastikud mitte niivõrd meistri laadi jälgendavate õpilaste tööde, vaid eelkõige reprodutseeriva graafika vahendusel. Nimelt on Berchemi puhul tegemist enim reprodutseeritud 17. sajandi Hollandi kunstnikuga.⁵⁰

Hollandi reprodutseeriva graafika puhul

on rõhutatud selle erinevat otstarvet võrreldes graafika funktsioonidega näiteks Itaalia kultuuri mõjusfääri jäävates piirkondades. Põhjapoolses Euroopas osteti reprodutseerivat graafikat eelkõige meeldiva motiivi/teema tõttu, mitte suveniirpildi omanikuks saamiseks või kuulsa meistri nime pärast. Hollandis ostsid reprodutseerivat graafikat kõige enam kunstnikud, kes kasutasid seda peamiselt õppematerjalina, eeskujulehtedena oma kompositsiooni koostamisel.⁵¹

Trükigraafika vahendusel levitatud kunstiteosed aitasid kaasa menukate meistrite tööde “brändistumisele”, kus kunstnikunimega hakati siduma talle omaseks peetud kujutamislaidi või motiivi. Seda protsessi illustreerib ka Väliskunsti Muuseumi “berchem”.

Nagu juba mainitud, ei leia maalil Nicolaes Berchemi teostatud arhetüüp-töödega muud sarnast, kui et kujutatud on kogumit kariloomi maalilises looduses. Kõik muu, töö formaat, kujutamisiivi, maastik, aeg, suitsevad korstnad maali tagataustal räägivad selgelt 18. sajandi dateeringu kasuks.

Näide 4

Viimaseks näiteks signatuuri kandvatest töödest EKM-i Madalmaade kogus on Mikkeli muuseumi maal “Heinakoormaga külavahe-teel”, mis kannab töö allosas väga tuntud 17. sajandi Hollandi meistri Philips Wouwermani läbipõimitud monogrammi PHLSW (ill. 5). Töö on kandnud kogukaardil kollektio-nääri poolt antud dateeringut “1630. a. lõpp”,

48 E. Korthals Altes, *De verovering van de internationale kunstmarkt...*, lk. 36–38.

49 EKM-i Väliskunsti Muuseumi kogustki leiab 5 maali *à la* Berchem.

50 G. Wuestman, *De Hollandse schilderschool in prent*, lk. 15.

51 G. Wuestman, *De Hollandse schilderschool in prent*, lk. 55–56.

olles nii Wouwermani üks varasemaid töid.⁵² Tõenäoliselt on tegemist Wouwermani töö võltsinguga,⁵³ mis on teostatud ajavahemikul 18. sajandi II pool – 19. sajandi algus. See oli aeg, mil rambivalgusesse tõsteti arusaam kunstnikust kui loovast geeniusest, ning originaalsus ja sellega kaasnevalt ka signatuur omandasid maagilise tähenduse.

Erinevalt eelpool näitena toodud “berche-
mi” maalist on Wouwermani võltsing arvatavasti teostaja poolt tahtlikult loodud võltsing. Selle kasuks räägib maali teostuslik külg: Philips Wouwermani loomingule võõralt on selgelt eristatud esi- ja tagaplaan, Wouwermani erinevatele töödele iseloomulike detailide (esiplaani kohalik külaolustik, kauguses hahtetav itaalia maastik) kooskasutamise, ja maalimislaadide (esiplaani realistlik ja tagaplaani romantiseeriv käsitlus) koosseisitamise.⁵⁴ Stiilide segamine ja oma aja kunstimaitse silmaspidamine on võltsingule omane tunnus, mis reedab töö ebaehtsuse järgmiste põlvkondade jaoks, kelle kunstimaitse ja väärtushinnangud on muutunud.⁵⁵

Nii ka Wouwermani võltsingu puhul. Kui 17. sajandil oli Philips Wouwerman reserveerinud endale koha Hollandi kunstiturul kui ratsastseenidega maastiku maalija – eriti hinnati tema oskust kujutada hobuseid –, siis 18. saj teisel poolel – 19. sajandi alguses väärtustati Wouwermani eelkõige kauni itaaliapärase maastikutausta pärast. Nii keskendubki selle aja võltsija ajastu kunstimaitsele vastavalt itaaliavaate teostamisele, maalides selle ehk veelgi idüllilisema ja kaunima, kui seda tegi omal ajal Wouwerman.

Kokkuvõte.

Miks me põlgame koopiaid?

Kopeerimine ja jäljendamine, mis moodustas 17. sajandi kunsti olulise osa, vajaks tänapäeval justkui mingit lisaõigustust. Kui seni tundmatule kunstnikule omistatud maal

osutub tööga lähemal tutvumisel (kellegi tuntuma meistri töö) koopiaiks, näib seesugusele avastustele viiv uurimistöö pigem hävitavat kui kasvatavat kogu väärtust.

Võib välja tuua kolm peamist põhjust, mille toimel on kujunenud laialt levinud alavääristav suhtumise koopiatesse.

1. Romantismiaegne originaalsuse kultus.

18. sajandil kujuneb romantiline pilt kunstnikust kui loovgeeniusest ning tema loomingu nähakse kui isiklikku testamenti. Teineteisest lahutatakse loov kunstnikuisiksus ja käsitööline, kellest esimene esindab intellektuaalseid andeid, teine manuaalset vilumust.⁵⁶ Kunstiteoses hakatakse hindama originaalsust, mida mõistetakse eelkõige kui kunstniku ideelist, ainukordset individuaalset väljendust. Valitsema pääseb romantiseeriv käsitlus, et originaal “sünnib”, koopija ja võltsing “tehakse”.⁵⁷

⁵² RKD teadustöötaja M. de Kinkelderi väitel pärineb Wouwermani varasem töö 1639. aastast.

⁵³ Tegemist on autori hinnanguga, mis tugineb eelkõige visuaalsele vaatlusele ja stiilkriitilisele võrdlusele.

⁵⁴ Veel vasturääkivusi: erinevad maalitehnilised võtted, näiteks antud tööd “autentsete” Wouwermani teostatud töödega võrreldes on erinev kunstnike käekiri lehestiku kujutamisel, Wouwerman maalib lehed välja, kujutades neid täpimise tehnika abil, Mikkeli kogu töö on lehestik kujutatud udujalt tihthe massina. Wouwermani maastike esiplaan on elav ja maaliline, traditsiooniliselt moodustub see omamoodi värvilapikestest, Mikkeli pilti iseloomustab sile ja värvivarjundite vaene esiplaani maastik. Samuti on erinev koloriit – Wouwermani piltidest kumab läbi jahe sinkjaslilla toon, ükskõik kui päikserohket maastikku kunstnik ei kujuta, Mikkeli kogu töö autor kasutab magusamat värvigammat.

⁵⁵ M. J. Friedländer, “On Forgeries”. – The Burlington Magazine 1941, Vol. XXVIII, Jan–July, lk. 192.

⁵⁶ L. E. Shiner, The Invention of Art, lk. 112–114.

⁵⁷ S. Radnóti, The Fake: Forgery and Its Place in Art. Lanham, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1999, lk 35.

Arusaadavalt ei saa koopida kui juba midagi olemasolevat jälgendav olla enam kunsti vääriline, vaid see liigitatakse käsitöö hulka.

Kopeerimisele antakse hävitavalt hukkamõistev hinnang 18. sajandi alguses Jonathan Richardsoni kirjutises “The Connoisseur” (1719). Siin on eristatud kahesugune kopeerimine: looduse kopeerimine, mida peeti heaks, ja varasemate eeskujude kopeerimine, mis mõistetakse hukka. Kopeerimist hinnati vaid pedagoogilisel otstarbel ja sedagi vaid kunstihariduse omandamise algusaastatel.⁵⁸

Originaalsuse mõiste hakkab tähistama midagi ülevat. Seda iseloomustasid kvaliteetid nagu kapriisus, fantaasia, tahe, julgus, hingestatus. Koopiat seevastu iseloomustasid omadused manuaalne ponnistus, piisus, kõhklev ja ebakindel teostus; jälgendamist loeti pigem kuriteoks.⁵⁹

2. Koopia puudub originaali “aura”.⁶⁰

Veendumus, et kunstiteos peab olema ainukordne, ulatub samuti 18. sajandisse, mil ideekultusest kasvas loogiliselt välja ka kunstiteose kultus.

Kunstiteosele esitatakse teatud elitaarsuse nõue: see peab olema midagi ehtsat, sisaldama kvaliteete nagu ainukordsus, autentsus ja ajaloolisus, mida koopias ei tunnistata. Kinnistub ka seisukoht, nagu devalveeriks koopia originaali väärtust.⁶¹

3. Koopia kui pettus.

Koopia madala maine peamine põhjus on nende samastamine võltsingutega. Selle väärtushinnangu kujunemisele on aidanud kaasa nii ajastu kunstimaitset järgivad kunstikaupmehed kui amatööridest kunstiarmastajad, kes on nõrkinud, kui kohalikust komisjonipoest soodsalt soetatud Rembrandt kaotab pärast ekspertiisi oma kõlava nime. Laiemalt võetuna on sellise suhtumise kasvupinnaks eelnevad kaks põhjust: geeniusekultuse ajastu ühes

kunstnikunime ja kunstiteose kultusega ning modernistlik autentsuse/originaalsuse ihalus.

Nende hinnangute pinnalt jäävad tagaplaanile koopida väärtuslikumad omadused: ajastu kunstimaitse salvestamine, selle kunagine tähtsus originaaltöö arhiveerimisel, aga mis ehk peamine: kunstiinfo levitamisel.⁶²

Epiloog

17. sajandi Hollandi kunst püsis moes ka selle loomisele järgnenud sajanditel. Kui 17. sajandil töötasid kunstnikud peamiselt kõrge nõudlusega siseturu tarvis, siis 18. sajandil tõusis huvi Hollandi kunsti vastu nii Saksamaal, Prantsusmaal, Inglismaal kui Venemaal, ostjateks oli valdavalt aadelkond, kuid ka aadli maitse järele joonduv keskklass.⁶³

19. sajandilgi, kui Euroopas kasvas kodanluse kandepind, leiti uute väärtushinnangute kajastusi taas 17. sajandi Hollandi vabariigi kunstist.

1770. aastaks oli Hollandi Kuldajastu maalidest saanud enimnõutud kaup kunstiturul,⁶⁴

⁵⁸ J. M. Muller, *Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship. – Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art. Vol. 20. Ed. K. Preciado. Washington: National Gallery of Art, 1989, lk. 144.*

⁵⁹ J. M. Muller, *Measures of Authenticity*, lk. 144.

⁶⁰ Walter Benjamini mõiste, vt. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. – W. Benjamin, Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, lk. 7–44.*

⁶¹ Tänapäeva turusituatsioonis on viimane väide ümberlükatav, vastupidi, mida rohkem on tööd kopeeritud, seda kõrgemale tõuseb originaali hind, vt. S. Radnóti, *The Fake*, lk. 69.

⁶² Pärast mehaaniliste reprodutseerimisvahendite leiutamist on koopia kaotanud oma funktsiooni kunstiinfo levitajana.

⁶³ E. Korthals Altes, *De verovering van de internationale kunstmarkt...*, lk. 177–179.

⁶⁴ E. Barker, N. Webb, K. Woods (eds.), *The Changing Status of the Artist. New Haven, London: Yale University Press, 1999, lk. 188.*

mis kergitas oluliselt maalide hindu eelmise sajandiga võrreldes, ja et Hollandi majandus elas 18. sajandil üle langusperioodi, müüdi valdav osa sellest kunstist Hollandist välja.

Teisalt tõi 17. sajandi hollandi kunsti sobitumine eri ajastute kunstimaitsesega endaga kaasa selle perioodi tööde eeskujuks muutumise nii 18. sajandi maastikumaalijatele Sakasamaal, Šveitsis kui Inglismaal kui ka 19. sajand žanrimeistritele üle Euroopa.⁶⁵ Sellega kaasnes tuntud ja hinnatud tööde kopeerimine, aga ka kunstituru nõudlusest tingitult menukate meistrite tööde võltsimine.

Hollandi Kuldajastu kunst on olnud armastatud ka Eesti kohalikes, nüüdseks küll juba laiali kantud kunstikogudes. On arvatud, et 17. sajandi Hollandi maalikooli alla liigitatud tööd moodustasid siinsetest maalikogudest arvuliselt üle poole.⁶⁶ Nende hulgas leidis originaaltööde kõrval arvukalt eri ajastutest pärit koopiaid ja jäljendusi, millest on jõudnud näiteid ka Eesti Kunstimuseumi Madalmaade kogusse.

Museumi Madalmaade kogu ei tuleks selles leiduvate arvukate koopiade ja jäljenduste tõttu alahinnata. Esiteks, kui väärtustame kogu vaid üksikute signatuuriga kinnitatud tuntud meistrite autentsete kunstiteoste põhjal, moonutaksime pilti 17. sajandi Hollandi kunstisituatsioonist, kus valdavalt vabale turule teostatud kunsti puhul saame rääkida autentsuse normist vaid tagantjärele.

Teiseks jutustab kogu tervikuna meile ausat lugu siinsest kunstikogumise traditsioonist ja sellisena on tal ka ajaloolise dokumendi väärtust.

⁶⁵ H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem: Bohn, 1942, lk. 299–447.

⁶⁶ J. Keevallik, *Kunstikogumine Eestis 19. sajandil*. Kunstiteadus Eestis 19. sajandil. Tallinn: Eesti TA Ajaloo Instituut, 1993, lk. 46.

Invenit et fecit? Authenticity in 17th-Century Netherlandish Painting: Four examples from the Art Museum of Estonia

Summary

Held in the Kadrioru Art Museum and the Mikkel Museum, the Art Museum of Estonia's collection of the Low Countries comprises approximately 100 paintings, predominantly of the 17th-century Dutch school. Extensive research has shown that almost half of the collection consists of works either authored by unknown masters, based upon the motifs found in the paintings of famous artists, or that have turned out to be either copies or forgeries of well-known Dutch masterpieces.

Amongst the remaining fifty authentic or original works of art may be found workshop copies, master copies and 17th-century copies. Some of these works are amongst the most valuable of the museum's collection of articles from the Low Countries.

Taking into consideration the mass-production of art in 17th-century Netherlands, one ought question the extent to which the terms of originality and authenticity may be applied in relation to the art of that period. It has been estimated that between 5 and 10 million paintings were produced in Holland during the period of 1600–1800, and perhaps more than half of those were copies. Only around 100 000 works have survived from that industrious period of painting.

Inevitably, the factor of time offers us some reasons for the disappearance of such a large number of works – many paintings have simply been lost. However, with its almost obsessive desire to attribute authorship to a work, and thus to differentiate originals from their copies – and also so-called original Dutch and Flemish paintings from de-

rivative ones – modernist art history must also be blamed.

Traditionally, an artist's signature has been considered one of those essential features held to guarantee the originality of a work. The Netherlands collection of the Art Museum of Estonia is characterised by the following statistic: of the 100 works in the collection only 26 are known to have been signed. Even amongst those 26 there are probably ten which either have a false signature, carry the name of the artist on whose original work a painting was based, or, although the signature itself is no longer visible the information provided on the collection card states that a work has been signed.

Of the remaining 17th-century paintings, which form the central and most exhibited collection of the museum, only seven have an authentic, i.e. original signature.

This article will concentrate on four paintings belonging to the collection from the Low Countries, each characterised by a particular type of signature: here a common modern interpretation of the presence of a signature as guarantor of a work's originality is not applicable. These examples will help us to illuminate a less well-known history of 17th-century Dutch art – a history not filled with famous names although the paintings had extensive popularity in their own time and still do.

Example 1

In late summer 2004 a restorer revealed in the painting 'Wedding Dance in the Barn', attributed to Cornelis Mahu (1613–1689), a signature confirming the authorship of the artist and a number '47' – possibly referring to the date when the painting was executed.

Cornelis Mahu specialised largely in copying the works of popular artists of his time: he imitated still-lives by Pieter Claesz. and

Jan Davidz. de Heem, tavern scenes by Adriaen van Ostade and David Teniers Younger, and the seascapes by Jan Porcellis and Bonaventura Peeters.

Similar to the one in the collection of the Low Countries of the Art Museum of Estonia are six paintings the photos of which can be accessed in the Netherlands Institute for Art History. However, none of these is an exact copy of any other painting: a closer look reveals minor differences in detail; and of these seven paintings only three have been signed, including the one in the Estonian museum.

The practice of signing works is rather peculiar in the case of Cornelis Mahu: it is difficult to determine its underlying principle. While copying the works of the better-known masters, the artist used to sign, one above the other, both his name and that of the master he was copying. However, in some examples we find the name of the author of the original painting in several places, sometimes only Mahu's own signature appears, and in others the painting is not signed at all.

Until now, the painting belonging to the Art Museum of Estonia had been considered a copy of a work by the 17th-century Dutch genre painter Jan Miense Molenaer. However, I find it difficult to agree with this opinion. It is true that amongst the oeuvre of Jan Miense Molenaer, who worked in Haarlem and Amsterdam, there are genre paintings depicting a peasant wedding and using similar composition to Mahu's work. However, those works which are compositionally most reminiscent of our painting were executed only after the earliest dated version of Mahu's painting.

I would like to argue that we are dealing here with Mahu's own composition which follows the Bruegels' tradition of painting. It would be another matter to enquire as to the general level of innovation in Mahu's

work, and conclude that his oeuvre ought not be regarded as highly original.

In discussing the production of 17th-century Dutch and Flemish art on offer in the open market, i.e. discussing the works by minor masters such as Cornelis Mahu, it is more appropriate to use the term ‘invention’ than that of ‘originality’ as commonly understood. The term of ‘invention’ was transcribed into art vocabulary from the lexicon of classical rhetoric. In the field of art production, it refers, primarily, to the choice of subject matter and its interpretation, i.e. to the imitation of earlier artistic examples – *exempla* – and to the choice of the most appropriate *exemplum* of representation for a given topic.

Copying or imitating *exempla* was an integral part of the method of invention as well as an essential part of artistic practice in general. It contributed to the formation of an integrated body of motifs – a set of *exempla* – which were used to disseminate artistic information and to develop visual memory. In the 17th century, ‘original’ referred to any work by an artist having the status of master; thus ‘originality’ signified not so much the conceptual originality of the work of art as a level of quality in the execution of the art object. During the 17th century, the artists’ guilds were responsible for the quality of art produced in the cities and, therefore, it was in their interest to maintain ‘originality’ as a standard of execution.

In the case of Cornelis Mahu, the tradition of signing should be understood in the context of the existent guild regulations, which endowed only artists with the status of masters with the right to sign their paintings. Thus the signature was not to preserve the authenticity of compositions by individual artists but rather the standard of artistic production in the city.

Minor masters such as Cornelis Mahu, whose invention was lacking in the use of fantasy in comparison to his more famous colleagues, earned their living by responding to the needs of the art market. They imitated those visual models that had been proven successful instead of creating new trends. Since art was regarded a commodity in 17th-century Netherlands, in the case of openly marketed art it was the represented subject matter that became more important than the authorship of the work.

Example 2

A good example for exploring the complex issue of how to differentiate an original from a copy is a painting entitled ‘Old Man Reading, with a Globe’ from 1778. There is a signature ‘F Van: Jung pinxit’ added to an image of an open book; however, there is no reference to the fact that this work is based on an original etching by the 17th-century master Jan Gillisz. van Vliet.

Vliet had worked in Rembrandt’s studio where the theme of a scholar working in his study had been depicted on several occasions both by the master and by his many apprentices. In fact, Rembrandt himself had relied on an earlier tradition in the treatment of this subject matter. Working with *exempla* – a practice of invention – was a normal practice of the era, and so the question of the origin of the composition was not considered important.

The author’s role in conceiving a work of art gained importance only in the mid-18th century, and as already mentioned, it had previously been ‘beauty’ and subject matter which were considered essential, not the artist. This shift in understanding art is implied, for instance, in the auction catalogues of 1750, where the name of the artist has been moved ahead of the title of the work. Our

second example, the painting by van Jung, illustrates the longevity of a tradition based on exempla and of the use of a signature as a sign of the master.

Example 3

Our third example from amongst the signed works in the Art Museum of Estonia is a small painting on a wooden plate depicting a pastoral scene and carrying a signature 'Berghem' with the date '1756' in the bottom right-hand corner. The spelling of the signature refers to one of the most successful 17th-century Dutch artists, Nicolaes Berchem (1620–1683). A contradiction arising between the signature and the date of the work implies that the painting was first conceived as an original painting and not a forgery; only afterwards has its authorship been faked. This supposition is further supported by the fact that the signature 'Berghem' has been added on top of the original layer of varnish.

A critical analysis of the style of the painting allows us to suggest a lesser known 18th-century Dutch artist Jan van Gool (1685–1763) as the author. Such attribution is also supported by the date on the painting. Jan van Gool was an artist who in most cases recorded the authorship of his works. If the current attribution offered by specialists of the Art Museum of Estonia is confirmed then the artistic practice of van Gool is an excellent example of how the tastes of different periods functioned and merged in the art market – van Gool was as an artist who promoted the imitation of the works by the masters of Dutch Golden Era, and who, as an art connoisseur, emphasised the necessity to differentiate originals from copies.

Cases of original works by less well-known masters being given greater value by the addition of a forged signature of a more famous

master were quite common in the 18th-century art market. The birth of the artist-genius in the 18th century had already transformed the name of the artist into an important commodity. The crime of forgery was usually committed not by a copyist but rather by an art dealer who would have ordered the name of the copyist to be erased from the painting in order that it be substituted with the name of the author of an original piece; in this process, the surface of a painting was often reworked to give it a more authentic aged appearance.

It is likely that a person who 're-attributed' the discussed painting was not a highly educated connoisseur. The target audience for a 'Berchem'-painting would have been an art buyer with only a mediocre understanding of art rather than a knowledgeable art lover. The painting can be called a 'Berchem' only provisionally, on the basis of the theme – pastoral scenes with herds typical to Berchem's work. In terms of painting technique and the artistic language this painting has very little to do with the style of Nicolaes Berchem.

The existence of a large number of 'Berchemian' works of art – direct copies of his works, repetitions of his motifs, works following his style – can be explained by the fact that his art conformed to the dominant taste in art throughout different periods. Berchem's idyllic landscapes with herds, reminiscent of the Italian style, were disseminated largely via reproductive prints.

The circulation of works by successful artists through print images contributed further to their becoming a kind of 'brand' whereby the name of an artist is associated with the style or motifs characteristic of their work. A 'Berchem' in the foreign art collection of the Art Museum of Estonia illustrates precisely this process.

Example 4

The final example of signed work in the Low Countries' collection in the Art Museum of Estonia is a painting entitled 'On the Village Road with a Haystack'. At the bottom of the painting there appears the monogram of a very well-known 17th-century Dutch master, Philips Wouwerman (1619–1668) – 'PHLS W'. Until now, the painting has been dated to the late 1630s, in accordance with the information on the collection card provided by the donator of the work. This date makes the painting one of the earliest works by Wouwerman. It is more likely, however, that the painting is a forgery from the period between the second half of the 18th century and the early 19th century: this was an era when an understanding of artistic identity based on creative genius became prominent. As a consequence, originality and the presence of the associated signature attained for the work an almost a magical meaning.

Unlike our previous example – 'Berchem's' painting – the forgery of Wouwerman's work was most likely a deliberate deception on the part of its maker.

Summary:

Why do we dislike copies?

Presently, the processes of copying and imitating, which were essential to 17th-century art, seem to be in need of additional justification. If it happens that extensive research shows a painting previously attributed to an unknown artist to be actually a copy, it may seem as though research destroys the value of an art collection instead of enhancing it. Let us outline three major reasons for the wide-spread marginalisation of copies:

1. The cult of the original, largely formulated during the Romantic era. A work of

art will be judged on the basis of originality – referring to a conceptual and unique expression of artistic individuality.

2. The copy lacks the 'aura' of an original. A work of art will be presented with a demand for an elitist character: an art object must be genuine and possess qualities such as uniqueness, authenticity and historicity, which will not be accepted in a copy.

3. The copy as a deceit.

The central reason for the low reputation of copies is their identification with forgeries. Generally, such understanding has originated from two major historical factors: firstly, the era of the cult of the genius together with the cult of the artist's name and the work of art itself; and secondly, modernist fascination with the authenticity and originality of the art object. Those underlying principles of artistic judgement marginalise the valuable qualities of the copy – as documentation of the artistic taste of its time; its original importance in archiving the original work of art; and perhaps most importantly, its role in disseminating artistic and visual information.

Epilogue

Dutch art of the 17th century has also been fashionable during the centuries following its production. Whilst artists of the 17th century were producing largely in response to the high demand of the local art market, during the 18th century an interest in Dutch art emerged in other countries such as Germany, France, Britain and Russia. Art buyers then consisted mostly of the aristocracy, but also of a middle-class following aristocratic tastes.

Furthermore, 19th-century Europe, as characterised by the rise of the bourgeoisie, discovered the expressions of new values in the art of the 17th-century Dutch republic. This

identification resulted in the production of the copies of famous and valued works of art as well as, in response to the art market demands, forgeries of the works by successful masters.

Art of the Dutch Golden Era has also been very popular in Baltic art collections – all of which have now been dispersed. It has been estimated that works categorised as belonging to the 17th-century Dutch school of painting made up more than half of the local collections of painting. In addition to originals they included many copies and imitations from different periods; some of those now belong to the collection of the Low Countries in the Art Museum of Estonia.

This collection should not be under-valued despite consisting of a large number of copies and imitations. First of all, if we were to evaluate the collection only on the basis of the few works by famous artists, authenticity of which is confirmed by an artist's signature, we would distort the history of painting in 17th century Netherlands. In the case of Dutch market-orientated art of the period, one may talk of the standard of authenticity only in hindsight. Secondly, the collection in the Art Museum of Estonia narrates the full and honest story of the local tradition of collecting art, thus acquiring a valuable status as a historical document.

Translated by Katrin Kivimaa, proof-read by Justin Ions.