

HAN VAN MEEGERIN TAPPAUS JA EKSPRESSION HUUME

ALTTI KUUSAMO

Taide ja rikos ovat usein joutuneet sukulaisuussuhteeseen, etenkin viimeisen parin vuosisadan aikana. Ajatus taiteesta itseilmaisuna ja salapoliisikertomukset syntyivät suunnilleen samoihin aikoihin, 1800-luvun alkupuolella. Väärennösten määrän kasvulla ja detektiivien suosiolla on myös ajallinen yhteytensä. Nykyäänkin nämä kaksi lajia hipovat toisiaan – siinä mielessä, että seuraamme taidokkaita detektiivejä eri medioista, samalla kun luemme jännittäviä kertomuksia siitä, miten huikean jäljitysseikkailun lopputuloksena on jälleen löydetty uusi Caravaggio, joka saattaa lopulta paljastua väärennökseksi. Käymme sankoin joukoin taidegallerioissa katsomassa aitoja maalauksia, joista osa saattaa yhtä hyvin olla väärennöksiä.

Rikoksen jäljet saattavat houkutella jopa taidemuseoon. Kun Leonardon *Mona Lisa* varastettiin elokuussa 1911 Louvresta, suunnattomat joukot ihmisiä tungeksi Louvreen katsomaan tyhjää paikkaa, josta *Mona Lisa* oli viety – monet ensimmäistä kertaa Louvressa. Myös Franz Kafka, joka sattumalta oli Pariisissa tuohon aikaan, kävi katsomassa Louvressa tyhjänä ammottavaa seinätalaa ystävänsä Max Brodin seurassa. Vaikka *Mona Lisan* paikka oli tyhjä, *Mona Lisan* souvenier-kuvat olivat varkauden takia valloittaneet kaikki paikat museotilan ulkopuolella (ks. Leader 2002, 2–3, 66).

Tyhjä tila on sittemmin käynyt ”täydemmäksi”. Nykyään minimalismia ihailevat formalistiset taidekriitikot etsivät gallerian seiniltä yksiväristen maalauslätkien ympäriltä ”positiivisia” ja ”negatiivisia” tiloja. Myös sellainen ”negatiivinen tila” löytyi *Mona Lisan* paikalta Louvresta – eikä se ollut edes iso.

Maalauksen aitous viehättää samalla tavalla kuin aito rikos. Nykyään aitouden spekaakkelit ovat siirtyneet huutokauppakamareihin. Ennen modernia aikaa, jota olen tottunut nimeämään taiteen aikakaudeksi – mielessä myös Nietzscheen varhainen huomio siitä, miten taide alkoi korvata uskontoa – kristikunnan eri kirkkoihin tulvi vuosisatoja väärennettyjä ”oikeita reliikkejä”. Niiden tehtäviä muistuttaa nykyaikana taideväärennösten massatuotantoa. Pyhä onkin aina houkuttanut ympärilleen ”aitouden” kaupittelijoita. Kullakin ajalla on ollut pyhät esineensä, joiden aitoutta on jouduttu tavalla tai toisella testaamaan. Renessanssin antiikkikultin aikana haluttiin jopa antaa vaikutelma, että ajan taiteilijan tekemä veistos onkin antiikin ajoilta ja löytynyt maan sisältä. Michelangelo yritti väittää, että hänen kuuluisa veistoksensa *Kupido* olisi antiikista peräisin – ja muutama taiteilija saattoi jopa kuopata teoksiaan ja vasta löydön jälkeen kaupata niitä (ks. Kris ja Kurz 1979, 97).

Taiteen ja taidokkaiden väärennösten äärellä astumme uskomusten maailmaan. Kulttuuri nostaa eri aikoina hieman eri asiat aitouden piiriin. Varhaisissa kulttuureissa aitous liittyi kulttiesineisiin, valistuksen ajalta lähtien luonnollisuuden kulttiin, kun taas 1900-luvun puolivälin jälkeen autenttisuudesta tulee kypsän subjektin ominaisuus, uudella tavalla kriittisesti vertailevana subjektina,

jolloin oletettu alkuperäisyys ei enää ole autenttisuuden mittari (vrt. Anton 2001, 8).

Taiteentuntijat asialla

Kriittinen vertailu ei kuitenkaan aina toimi – ja syynä tähän saattavat olla voimakkaat toiveet, jotka johtavat sokeaan ihailuun tai jopa kuvasokeuteen. Ehkä ainutlaatuisin kertomus väärennösten historiassa on useiden uusien Vermeerien yllättävä ilmestyminen Hollannin taidemarkkinoille 1930-luvun lopussa. Yhtäkkiä vuonna 1937 Hollannissa löydettiin uusi Vermeerin maalaus, jonka aihe oli *Illallinen Emmauksessa* (kuva 1). Tapaus herätti suurta mielenkiintoa jo siinä mielessä, että Vermeeriltä ei juurikaan ollut tavattu uskonnollisia aiheita. Selitys keksittiin nopeasti. Ajateltiin, että kyseessä on nimenomaisesti puuttuva esimerkki nuoren Vermeerin maalaustavasta. Sen taidokkuutta ihailtiin monen asiantuntijan suulla.

Maalaus hankittiin oitis Museum Boijmansiin, Rotterdamiin (nyk. Museum Boijmans Van Beuningen). Myös Amsterdamin Riksmuseum olisi halunnut teoksen. Boijmansin museon johtaja Dirk Hannema totesi myöhemmin, että vaikka toimittiin nopeasti, hän ja konservattori Luitwielier eivät sekunttiakaan epäilleet maalauksen aitoutta (Kreuger 2007, 100–102).

Melko pian maalauksen hankinnan jälkeen professori Abraham Bredius, jota pidettiin hollantilaisen taiteen parhaana asiantuntijana, ylisti maalauksen hienosti sommiteltuja värisävyjä ja murheellisen näköisen Jeesuksen karakterisointia. Hänen pieni artikkelinsa *Burlington Magazines* (1937) oli täynnä tunteenomaisia ilmaisuja. Brediuksen ylisanoista ei tahtonut tulla loppua. Hän kiinnitti erityistä huomiota maalauksen ”erinomaiseen valorefektiin”, sen ”loistaviin väreihin” ja esitetyn Jeesuksen ”ainutlaatuisen siniiseen”. Brediuksen kuvailua dominoi tunteellinen, melkeinpä uskonnollinen sävy eikä superlatiiveja säästely. Hän puhui ”mestarteoksesta” ja julisti, että maalaus on ainutlaatuinen Vermeerin teosten joukossa ja että *Emmaus*-maalaus saattaisi olla Vermeerin ”upein teos”. (1937, 211.) Hieman myöhemmin Bredius väitti kirjeessään Mauritshuisin johtajalle W. Martinille, että maalaus on Vermeerin ”jokaiselta tuumaltaan ja niin täydellinen kuin se vain voi olla” (Lammertse 2011, 14).



Kuva 1. Han van Meegeren: Illallinen Emmauksessa (1937). Öljy. Museum Boijmans Van Neuningen, Rotterdam.

Bredius myös oletti, että *Emmaus* kuuluu samaan varhaistöiden ryhmään kuin Vermeerin ainoa uskonnollisaiheinen maalaus *Jeesus Martan ja Marian talossa* (1654–55, Edinburgh). Ilmeisesti Bredius näki Marthan yläluomissa jotain samaa kuin Emmauksessa (1937, 211), vaikka *Emmaus*-maalauksen veltot ja isot yläluomet korostuvat kasvoissa, joista puuttuu Vermeerin varhaistyön sirous ja lineaarisuus. Vermeerin kiistanalaista *Santa Praksedis*-maalausta ei vielä silloin ollut löydetty (ks. Wheelock 1986, 71–73).

Bredius ei todellakaan ollut ainoa. Ylistystä saoti eri puolilta. Oli melkein pä väikeä löytää riittävästi superlatiiveja kuvailemaan *Emmaus*-maalausta. Taidehistorioitsija Pieter Swillens kirjoitti *Utrechtsch Nieuwbladiin*: ”En liioittele, kun korostan, että pidän tätä työtä eräänä voimallisimmista, kauneimmista, merkityksentäyteisimmistä taide-teoksista, joita maineikkaan hollantilaisen koulumme kultaisen ajan maalarit ovat tehneet. Se on todella eräs suurimmista taideteoksista” (Lammettse 2011, 9).

Hanneman johdolla *Emmaus* laitettiin hyvin esille vuonna 1938 silloiseen Museum Boijmansiin ja todisteltiin myös, että se on jopa Caravagion vastaavaa aihetta (Brera, Milano) parempi maalaus. Teosta markkinoitiin suurena tapaukse-

na (Lopez 2008, 140; Kreuger 2007, 104).

Tämän iloisen tapahtuman jälkeen esiin nousi lisää nuoren Vermeerin maalauksia – eikä kukaan epäillyt mitään, koska mitä ilmeisemmin niitä haluttiin lisää. Erikoista oli myös se, että uudetkin vermeerit olivat kaikki aiheiltaan uskonnollisia. Tämänkään ei juuri herättänyt vastalauseita taiteentuntijoissa. Innostus oli suuri.

Seuraus tästä sensaatiosta oli odotettu: löydettyjen ”vermeerien” hinnat alkoivat hipoa pilviä. Vermeerejä piti yksinkertaisesti saada lisää – ja niitä tuli kuin tilauksesta päivänvaloon. Pian kohun jälkeen esiin nousi pieni maalaus *Jeesuksen pää*. Katsottiin, että se oli alustava maalaus *Illallinen Emmausta* varten. Teos myytiin vuonna 1941 500 000 guldenilla (20 miljoonalla nykydollarilla) D.G. van Beuningenille. Summa oli tuohon aikaan valtava (Kreuger 2007, 115; Lopez 2008, 168). Sodan aikana tuli markkinoille lisää ”vermeerejä”. Päivänvalon näki myös maalaus *Iisak siunaa Jacobin*, joka myytiin Wilhelm van der Vormille 1,275 miljoonalla guilderilla (sama, 169). Edelleen löydettiin kaksi *Viimeistä ehtoollista* ja lopuksi *Jeesus ja langennut nainen* (194; kuva 2). Löytäjä oli aina sama, Han van Meegeren (1889–1947), mutta se ei käynyt kovinkaan selkeästi ilmi, koska teokset ostettiin taidevälittäjältä. Parissa tapauksessa hän



Kuva 2. Han van Meegeren: Jeesus ja langennut nainen (1942). Öljy. Museum de Fundatie, Blijmarkt.

sanoi ostaneensa maalauksen ”köyhtyneeltä italialaisperheeltä” (Kreuger 2007, 143). Vähät siitä, kun vain saatiin markkinoille uusia vermeerejä! Viimeisten löytyneiden ”vermeerien” taiteellinen taso ei ehkä näyttänyt yhtä hyvältä kuin se oli ollut *Illallinen Emmauksessa*, kuitenkin niiden suosio ja aitouden tunteen vakuuttelu vain kiihtyivät. Tekninen taso laski, mutta teosten maine vain parani. 1900-luvun ehkä oudoimman taidespektaakkelin ainekset olivat koossa.

Tunnustus ja oikeudenkäynti

Ammatillinen haltioituminen on kummallinen asia. Tässä tapauksessa mikään ei tuntunut pysäyttävän sitä – paitsi 2. maailmansodan loppu. Kävi nimittäin niin, että vuonna 1943 van Meegeren oli myynyt välittäjän kautta vielä yhden ”löytämässä” vermeerin, *Jeesus ja langennut nainen*, Herman Göringille, supernatsille! Summa oli ollut valtava, 1,65 miljoonaa guldenia, noin 80 miljoonaa nykyistä dollaria. Se oli kallein Göringin kokoelmiin ostettu taideteos – ryövättyjen lisäksi (Kreuger 2007, 130–132).

Sodan jälkeen van Meegeren joutui syytetyksi ja vangituksi: hän oli myynyt kansalliskalleuden

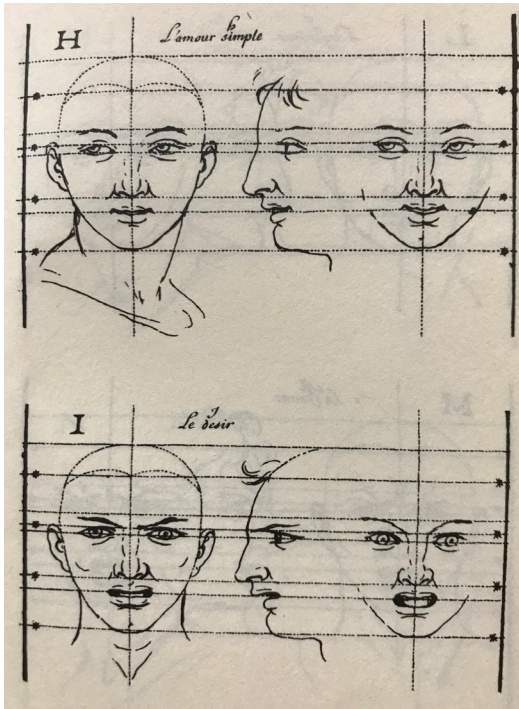
natsille! Lopulta hän hakkasi sellin ovea ja tunnusti, että hän oli myynyt Göringille itse tekemänsä väärennöksen. Kukaan ei uskonut häntä! Van Meegerenin oli helppo paljastaa, mikä vanha maalaus oli ollut kankaalla *Illallinen Emmauksen alla*. Epäilykset eivät hevillä laantuneet. Oletettiin myös, että van Meegeren oli anastanut maalauksen joltakin juutalaisperheeltä (Kreuger 2007, 144).

Esitutkintaa johti Joop Piller, juutalainen, joka kiinnostui tästä sodan aikana keplotelleesta huijarista. Piller oli nimittäin itse ollut vastarintaliikkeessä ja salakuljettanut pudonneita brittilentäjiä takaisin kotimaahan. Salaisuuksien varjelu yhdisti heitä – vaikka puoli oli ollut vastakkainen (vrt. Kreuger 2007, 150; vrt. Lopez 2008, 206).

Vuonna 1945 järjestettiin koe: van Meegeren maalasi tutkintaviranomaisten läsnä ollessa maalauksen *Nuori Jeesus synagogassa*. Viimeistään silloin uskottiin, että Göring ei ollut saanut oikeaa vermeeriä – mutta eivät myöskään taidemuseot! Ei auttanut muu kuin kärrätä väärät vermeerit taidemuseoiden kellareihin. Hänestä tuli hetkeksi sankari, koska hän oli huiputtanut huippunatsia! Mutta vain hetkeksi. Lopun saneli täydellinen illusioiden romahdus.

Oikeudenkäynnissä van Meegeren tunnusti yhteensä kahdeksan väärennöstä, vermeerien lisäksi pari muuta (Kreuger 2007, 146). Järjestettiin lehdistökonferenssi, jossa Piller paljasti tämän ”mailman suurimman taidehuijauksen” (sama, 147). Tunnustuksen seuraukset olivat arvaamattomia – ei ainoastaan siinä mielessä, että desillusio oli musertava vaan myös siinä, että monet eivät uskoneet van Meegerenin tunnustusta (Lopez 2007, 235). Ne, jotka olivat maksaneet valtavia summia väärennöksistä, pyrkivät voimakkaimmin kiistämään van Meegerenin tekijänä. D.G. van Beuningen oli ostanut yhteensä kolme ”vermeeriä”. Jo sen takia hänellä oli vahva syy uskoa vielä vuoden 1947 oikeudenkäynnissä, että maalaukset olivat aitoja (vrt. Kreuger 2007, 172).

Kun väärennökset paljastuivat oikeudenkäynnin myötä, muutamat taide-ekspertit kiiruhtivat väittämään, että olivat heti havainneet ”vermeerit” väärennöksiksi. *Burlington Magazinen* toimittaja Herbert Read julisti, että useat henkilöt toimituksessa olivat suhtautuneet epäillen Brediuksen artikkeliin vuonna 1937 ennen sen julkaisemista.



Kuva 3. Charles LeBrun: L'amour simple ja Desir. Sur l'Expression generale & particuliere (1698). Amsterdam.

Hänen mukaansa esimerkiksi Roger Fry oli epäillyt kuvan autenttisuutta. Tämä oli paljastava lausunto, sillä Fry oli kuollut jo vuonna 1934, kaksi vuotta ennen kuin *Illallinen Emmauksessa* oli edes maalattu (Lopez 2008, 235).

Haagin kaupunginmuseon silloinen johtaja Victorine Hefting puolestaan kertoi, että oli heti tunnistanut *Emmauksen* väärennöksiksi. Kuitenkin paljastui, että hän oli kirjoittanut *De Delver* -lehteen maalauksen olevan täynnä hurskautta, että se oli nimenomaisesti Vermeerin ja että maalauksessa ”kaikki seikat ovat saaneet niille kuuluvan arvokkaan paikkansa” (Kreuger 2007, 148). Viimeinen lause onkin modernistinen klisee, jota on kulttu eräänlaisena esteettisenä yleisperusteluna hyvälle taiteelle pitkin viime vuosisataa.

Niitä, jotka väittivät tienneensä maalaukset väärennökseksi alusta lähtien, oli lopulta yllättävän vähän. Vain Georges Isarlo vuonna 1938 oli kirjoittanut ranskalaiseen taidelehteen Boijmans-museon ”mestariteoksesta”: ”Ce n'est pas un Vermeer. C'est un faux!” Se oli ainoa artikkeli, joka

epäili teoksen autenttisuutta (Lopez 2008, 236).

Taidekauppias Dirk Hoogendijk totesi myöhemmin: ”Mutta me kaikki jouduimme liukumäkeen – Emmauksesta Iisakiin ja Iisakista Jeesuksen jalkojenpesuun: psykologi voisi selittää tämän paremmin kuin minä” (Wynne 2006, 223). On paljastavaa, että samainen Hoogendijk antoi myös ymmärtää, että maalaukset näyttivät silloin jotenkin moderneilta, viitattiin Picasson ”siniseen periodiin” ja Kathe Kollwitzin teoksiin. Tämä oli ikään kuin todiste Vermeerin ajattomasta taiteesta (Lammertse 2001, 30) – ajattomuushan on ”modernia”.

Oli myös niitä, jotka asian tultua ilmi, uskoivat, että Vermeer-väärennökset olivat sittenkin aitoja vermeerejä. Arvossapidetty belgialainen kriitikko ja taidehistorioitsija, M. Jean Decoen uskoi vielä vuonna 1951 ilmestyneessä kirjassaan, että *Illallinen Emmauksessa* ja *Viimeinen tuomio II* olivat aitoja vermeerejä (Wynne 2006, 203–204). Taiteen myyttinen luonne vahvisti näiden henkilöiden totuudenjanoa ja esti näkemästä selkeitä visuaalisia eroja ja olemassa olevia todisteketjuja.

Myöhemmin on katsottu, että Han van Meegerenin maalausten laatu heikkeni sitä mukaa kuin hänen hermonsä joutuivat entistä kovemmalle koetukselle hänen pelätessä tulevaisuutta ilmi. Hänen terveytensä kärsi myös liiallisesta tupakoinnista ja alkoholin käytöstä (Kreuger 2007, 130; vrt. Lammertse 2011, 33). Kun oikeudenkäynnin jälkeen, syksyllä 1947, van Meegeren kuoli, hän jätti jälkeensä enigman: oliko tässä kaikki väärennökset? Hän nimittäin tunnusti oikeudenkäynnissä vain ne väärennökset, jotka hän oli tehnyt vuodesta 1937 lähtien (Lopez 2008b, 76). Kun tutkimus eteni, alkoi valjeta, että van Meegeren oli tehnyt väärennöksiä jo pitkin 1920-lukua (Goodison 2009, 110). Tämä kävi hyvin ilmi Marijke Van den Brandhofin väitöskirjasta *Een vroegje Vermeer uit 1937: Achtergronden van leven en werken van de schilder/vervalser Han van Meegeren* vuodelta 1979. Van Meegeren oli käyttänyt uunikuummennuksen lisäksi fenoli-formaldehyylä ikääntymisen nopeuttajina.

Vermeerien ja Pieter de Hooghien kemiallisen tutkimuksen edetessä 1990-luvulla, pystyttiin todistamaan, että van Meegeren oli toiminut jo 1920-luvulla taideväärentäjänä. Tutkimukset johtivat siihen, että Washingtonin National Galleryn

kolme vermeeriä todettiin väärennöksiksi (sama, 76–79). Ei edes maalauksen *Hymyilevä tyttö* melkein pä irtvokas hymy eikä *Pitsintekijän* vermeerille kuulumattomat silmät olleet hälyttäneet tunnettuja taidehistorioitsijoita Max Friedländeriä ja Wilhelm Bodea.

Entä jos van Meegeren ei olisi tunnustanut tai olisi kuollut ennen oikeudenkäyntiä? Onkin aiheellista kysyä: missä vaiheessa olisi havahduttu huomaamaan, että melkein kaikkia taiteentuntijoita oli vedetty menen tullen nenästä – vai eikö missään?

Esteetikko puuttuu asiaan

Tapauksesta on jo kauan, mutta taidehistorioitsijoita, kriitikkoja ja esteetikkoja tapaus ei ole jättänyt rauhaan. Toistamiseen on kysytty: miten on mahdollista, että ensin Vermeer-mukaelmia ihailtiin pidäkkeettömästi – ja sitten ne häveliäästi nähtiin vain arvottomina väärennöksinä.

Esteetikko Denis Duttonia asia huoletti erityisesti. Hän kysyikin (2009, 178; vrt. 1979, 303):

Jos esteettinen objekti on ollut laajasti ihailtu ja se on antanut mielihyvää tuhansille taiteen rakastajille, (–) ja on sitten paljastunut väärennökseksi tai kopioksi, miksi hylätä se? Löytö, joka on väärennös, ei muuta teoksen havaittuja ominaisuuksia: Emmaus-maalauksen värit pitäisi olla yhtä ”suurenmoiset” ja ”sädehtivät” van Meegerenin tunnustuksen jälkeen kuin ennen sitä.

Miksi näin ei ole – ja miksi Denis Dutton on vääressä? Itse asiassa hän on täydellisesti vääressä! Dutton on ennen kaikkea harhateillä sen takia, että hän ei ymmärrä niin sanotun prestiisifunktion ajaneen täydellisesti ylitse aistimellisen esteettisen havaitsemisen. Kun väärennös paljastuu, kaikki muuttui kuin silmissä! Paljastuksen jälkeen asiantuntijat nimenomaan näkivät nämä maalaukset väärennöksinä! Tästä desillusioista on paljon esimerkkejä. Juuri tämän takia näkymätön prestiisifunktio hallitsee liiankin usein taidemaailmaa eikä jokin esteettinen ja historiaton prinsippi. Ihmiset seuraavat mieluummin, sanoisinko maksiimia *fake follows fashion* kuin korruptoimattomia havaintojaan, mieluummin tapaa nähdä ja ajatella mallien perusteella kuin historiallisesti vertaillen. Prestiisillä (*prestige*) tarkoitan tässä statusta, mainetta, populaarisuutta ja muita näkymättömän sosiaalisen arvonmuodostuksen prosesseja (vrt. van Laar ja Diepeveen 2013, 5–14).

Totta kai prestiisifunktio on vältettävissä kriit-

tisellä vertailulla. Van Meegerenin tapauksessa se ei kuitenkaan ollut helppoa. Seuraavassa yritän selvittää, miksi. 1930-luvulla taideväki oli ajanut itsensä eräänlaiseen yhteiseen kuplaan, jonka ulkopuolelle ei nähty.

Ennen kuin etenen, on vielä todettava, että useissa tapauksissa kuvataiteen historiassa taiteilijan myöhäistyöt, eivätkä varhaiset, ovat tuntuvasti poikenneet tekijän aiemmasta tuotannosta. Tällaisia esimerkkejä on riittämiin: Francisco de Goya, El Greco ja etenkin Michelangelon ”ekspressiiviset” myöhäisteokset, kuten *Pieta Rondanini*. On myös muistettava, että El Grecon löytymistä siivitti varhainen ekspressionismi 1910-luvun alussa. Näitä myöhäistyöitä haluttiin usein kutsua ”moderneiksi”. Kun Vermeerin tapauksessa se ei hevillä ollut mahdollista, haluttiin löytää Vermeerin varhaistöiden ilmaisutapa, joka oli ollut vain kadoksissa ja pyysi löytäjänsä – samalla kun löydetty teokset olisivat osoitus Vermeerin ajattomuudesta.

Van Meegeren, Vermeer ja ekspression harha

Ehkä tästä voi jo päätellä, mistä tämä huumaus syntyi. Taustalla oli ekspressio-käsitteen ymmärtäminen ”modernilla” tavalla, ”voimakkaana” tai liioiteltuina, tunteeseen vetoavilla ilmaisun tavoilla. Tunneilmaisut maalauksessa piti ymmärtää uuden ismin, ekspressionismin, kautta ja se väritti voimakkaasti taidekäsityksiä pitkin 1910–30-lukuja – Roger Fryta ja Herbert Readia myöten aina meidän aikaamme saakka. Esimerkiksi Read ei kirjoituksissaan avannut käsitettä kriittisesti, hän tyytyi vain luettelemaan ”ekspressionistisia” taiteilijoita (ks. Read 1968 ja 1951–1969). Käsite oli pian itsestäänselvyys. Readin selkeä määritelmä vuosilta 1931–68 on, että ekspressio on ”sisäisten tunteiden ulkonaista demonstraatiota” (1968, 222); ”se vapauttaa sisäisiä paineita” ja emootioita (sama, 226; vrt. Read 1969). Tähän on lisättävä: ekspressionismin tyylin mukaan. Ajateltiin, että ”vaistonvaraisesti työskennellen todellisuus kohdataan uudistuneena” (Haftmann 1965, 94). Wassily Kandinskyn käsityksen ekspressiosta monet sisäistivät oitis: ilmaisua ajaa eteenpäin ”sisäisen välttämättömyyden periaate” (1981, 73). Teesi oli musiikkitieteilijä Eduard Hanslickilta toisiin tarkoituksiin lainattu

maksiimi (1982, 76; vrt. Kuusamo 2005, 270). Itse asiassa olen löytänyt ”sisäisen välttämättömyyden” käsitteen myös Hegelin estetiikasta, kohdas- ta, jossa hän puhuu eloisasta kauneudesta (1986, 170); hänen käyttämänään termi oli kuitenkin vielä romantiikan puomin tuolla puolen.

Miten tahansa, kun näin ensi kerran kuvat van Meegerenin Vermeer-väärennöksistä, hämmästyin todella, koska ne näyttivät kaikki maalauksilta, joissa Vermeerin tekotapa muuttui osoittelevaksi tunteiluksi: monien figureiden yläluomet lupsottavat suurina, fysionomia kasvoissa on aivan erilainen kuin yhdessäkään Vermeerin maalauksessa, ilmeet olivat samoja, asennot korostavat hidasta ja raskasta liikehdintää eikä taustaa juuri ole; lisäksi Vermeerin lineaarinen, viivaa korostava tekotapa on kateissa (vrt. van Dantzig, 1973, 44–46). Kun olen näyttänyt kuvia kollegoilleni, hekin ovat olleet hämmästyneitä, koska erilaisuus Vermeerin maalauksiin nähden on heidän mielestään silmiinpistävä. Muutamat tuttavistani ovat jopa pidätelleet naurua, itse asiassa minäkin.

Friso Lammertse toteaa, että van Meegerenin ”väärennökset iskivät aikaisten sensitiiviseen kosketuspintaan, jopa uskonnollisiin tunteisiin”. Emmaus-maalauksen paljastustilaisuudessa silloinen opetusministeri oli viitannut maalauksen uskonnolliseen merkittävyyteen (2011, 102). Kuinka paljastavaa! Gregor Weber toteaa: ”On hyvin tunnettua, että jokaisena aikakautena ihmiset pyrkivät näkemään menneisyyden nykyisin silmin” – ja jatkaa: ”Han van Meegeren on maalannut gretagarbomaisia kasvoja” (2010, 699). Garbo-metfora nouseekin usein esiin tässä yhteydessä (ks. Nicolson 1960, 102). Symptomaattinen on myös Lammertsen toteamus: ”Nykyään olemme yksimielisesti ällistyneitä siitä, miten melkein jokaista huiputettiin” (2011, 101). Hän puolestaan katsoo, että nykyajan tarkkailija näkee van Meegerenin teosten pudonneen kuin 1930-luvun sentimentaalisista filmeistä.

Myös ne, joka ovat nähneet van Meegerenin omissa nimissä tehtyjä maalauksia, havahtuvat niiden samankaltaisuuksista Vermeer-väärennösten kanssa. ”Raskaat yläluomet palvelivat toisena signeerauksena” (sama). Van Meegeren julkaisi sodan aikana teoksen *Teekening I* (1942), jossa oli hänen omia piirroksiaan. Boijmans Museon johtaja

Hannema kyllä huomasi, että kirja oli täynnä piirroksia, jotka vilisivät samantapaisia kasvoja kuin *Emmaus*-maalauksessa, mutta hänellekään ei juolahtanut mieleen, että kysymyksessä on väärentäjän käsiala (Kreuger 2007, 148). Tähän voi vain lisätä: väärentäjän oma yritys ”ekspressioihin”!

Perusteltu olettamukseni on, että haluttiin löytää – laajasti ottaen – ekpressionistinen Vermeer, ja siihen tilaukseen van Meegerenin maalaukset sopivat hyvin. Lammertse toteaa, että van Meegerenin omat myöhäiskauden maalaukset näyttivät yhä enemmän ”ekspressionistisilta” (2011, 30, 102). Hän ei kuitenkaan tee siitä johtopäätöksiä. Nyt voikin sanoa: ne olivat yhtä ”ekspressionistisia” kuin *Illallinen Emmauksessa!* Van Meegerenin omissa maalauksissa psykologinen karakterisointi oli tyystin modernia. Myös professori Bredius kaipasi – ajan tavan mukaan – ehkä esitietoisesti ekspressionistisia vermeerejä. Hän nimittäin toteaa paljastavasti maalauksesta *Illallinen Emmauksessa*: ”Expression, indeed, is the most marvellous quality of this unique picture” (1937, 211). Juuri tässä prestiisifunktio astuu kuvaan – ja toive toteutui: Vermeer-väärennökset suodatettiin ajan uuden näkemistahdon läpi; muuta mahdollisuutta nähdä ei tuntunut olevan. Haluttiin modernisoituja vermeerejä! Eroista ei piitattu. Kyse on eräänlaisesta taidehuumeesta, uudesta uskomuksesta! Tämä tuntuu vaikealta käsittää, mutta on selitettävissä ekspressionismi-innostuksen kautta. Nyt kun tämä ekspressionismi-mania on vaimentunut, kaikki asiantuntijat näkevät eron vermeereihin heti. Juuri ekspressionismi ”helpotti” näkemään van Meegerenin maalaukset ”taiteellisina” eli universaaleina vermeereinä, vilpittömimpinä kuin koskaan! Itse asiassa van Meegeren maala- si tunneilmailmailtaan kliseistä ekspressionismia, ja kuitenkin se otettiin kuolemanvakavasti ja sijoitettiin 1600-luvulle, meidän aikakautemme salakuljettaman mallin mukaan.

Mikä keskimääräisessä ekspresio-käsityksissä oli harhaa? Ainoastaanko tämä: raivokkaantun- tuiset siveltimenvedot tai voimakkaiden tunteiden kuvaus, mieluiten paksuilla siveltimenvedoilla käsitettiin ekspresioiksi, ei pikkurillin taivuttaminen? Ekspresio loi välittömyyden illusion, ajatuksen tekijän ilmaisun metafysisestä läsnäolosta kankaalla; sisäinen luonto näyttäytyi ja tuhosi edel-

liset konvention – omaksutun tyylin, eli konvention, mukaan (vrt. Forster 1987, 60–63).

Jokaisella aikakaudella on omat ennakkoluarakenteensa tai ennakkotietämys siitä, millaista taiteen täytyisi olla (vrt. Gadamer 1978, 125, 282). Modernismin alkuvaiheessa ja ekspressionismin myötä ajatus taiteesta muuttui nopeasti – ja se teki asiantuntijoiden yhteisöstä melkein kiinteän sammion. Miten Hegel sanoikaan: on vaikea nähdä aikakauden rajojen yli (tosin hän ei tietääkseni toistanut sitä usein; 1956, 52). Lisäksi jokainen aikakausi haluaa nähdä taiteensa universaalina, ei historiallisesti epävakana. Niinpä modernismi teki ekspressiosta universaalina – ja siksi historiallisia eroja oli vaikea asiantuntijoidenkaan nähdä.

Uskottiin, että taideteos lähettää meille ilmauksen taiteilijan yksilöllisestä mielentilasta. Tällöin vastakysymys olisi: miten kuitenkin muodostui kollektiivinen ekspressiivisten piirteiden sanasto 1910–30-luvuilla (ks. Danto 1986, 103–104)? On muistettava, että vasta romantiikasta lähtien taiteilijan teokset alettiin nähdä mielialojen tai oletetun vilpittömyyden ilmaisuna (Gombrich 1978, 25; vrt. Danto 1986, 108–109; Danto 1997, 64–66). Juuri vilpittömyyden vaikutelma oli se, jota van Meegeren haki: jokainen kuvattu henkilö hahmo tuntui kuin uppoavan omaan ”päälle liimattuun” vilpittömyyteensä.

Ekspressiot täällä vaihtelevat

On muistettava, että ekspressiosta on puhuttu taideteorioissa pitkin esimodernia aikaa, Lomazzosta lähtien (ks. 1967, 71–72). Kuuluisin ekspressioniteoria on tunteiden esittämisen luokittelu Charles LeBrunin teoksessa *Sur expression general et particuliere* vuodelta 1698 (ks. 1992, 47). LeBrunin merkille tunnetilojen vaihtelut kasvoissa luomansa rekisterin avulla. Ekspressio liittyi myös symboliikkaan. ”Guido Reni ei halunnut ”ilmaista sääliä”, hän halusi käyttää hyväkseen muutamia sääliä ilmaisevia symboleja (ks. Gombrich 1978, 26). Vasta romantiikan aikana katsottiin, että taide on henkilökohtaisten tunteiden ilmaisua (Abrams 1971, 23, 184–225). Loppu on nykyhistoriaamme. Oikeastaan vasta semiotiikka 1900-luvun puolivälistä lähtien teki ilmaisun käsitteestä neutraalin. Se ei ole enää ”sisäisen kuohon” ulkonaista ilmaisua, vaan vain merkin kaksineuvoisen käsitteen mer-

kitsijäpuoli (*signifiant*) tai Louis Hjelmslevillä merkin ilmaisupuoli (*expression*) (1961, 57–60). Kuten Umberto Eco toteaa, Hjelmslev ei katsonut, että merkki oli jokin lukkoon lyöty enteetti vaan kahden osapuolen vapaata muuttumista (1978, 49). Näin ilmaisun käsite ei enää ollut taiteentutkimuksen toivottu päämäärä vaan yleinen lähtökohhta, jotakin sellaista, joka ”ilmaistessa” kiinnittyi eri intresseihin. Ilmaisun käsitteestä tuli viimein demokraattinen!

Jos vertaamme vaikkapa Eric Heckelin *Männerbildnis*-maalausta (1919), jota on totuttu kutsumaan ekspressionistiseksi, ilmaisulliseksi, LeBrunin teoksen kuvaan, jossa tekijä esittelee viiva-asteikolla, mitkä kaikki kasvojen fysiologiset ilmeet muuttuvat, kun kuvattavana on ”l’amour simple” (kuva 3), huomaa selvästi, että ekspression käsite on historiallisesti muuttuva. Oikeastaan on vain hyvä, että edelleenkin LeBrunin kuvaa ei sanota ”ekspressiiviseksi” – muutoin historiallinen erityisyys katoasi. Juuri tämä oli vaara modernistisessä ekspressioniteoriassa: El Grecon myöhäiset maalaukset näyttivät ”ekspressiivisiltä”. Ei huomattu, että modernismi haki historiasta oman aikamme kuvia, joiden määreestä tehtiinkin sitten, meidän aikamme ajattomia mallikuvia. Paradoksi on se, että yksilöllisestä ekspressiosta tuli kollektiivinen tyylipiirre.

Kuitenkin ehkä tässä, jos missä, me voimme puhua kahden konvention eroista, joissa toisessa vallitsee kaappaava prestiisifunktio (ekspression käsitteen samenneminen, kuten van Meegerenin tapauksessa) ja toisessa yksinkertainen konventio (LeBrunin kuva). Prestiisifunktio dominoi silloin, kun institutionaalinen muodonmukaisuus samentaa kulttuuriset ja historialliset erot. Prestiisifunktion huomaaminen voisi auttaa meitä riisumaan ennakkoluuloja. Kuitenkin se on vaikeaa, koska prestiisi kuuluu myytin maailmaan, jota lähellä ovat aina voimakkaan muutoksen jälkeiset uskomukset ja niiden vahvistaminen.

Van Meegerenin rohkea väärennösprojekti kertoi jotain vanhoillisen maalarin turhautuneisuudesta, mutta *mirabile dictu*, hän onnistui kuin huomaamattaan suodattamaan Vermeer-maalauksiinsa aikakauden vallitsevan tunne- ja mieltämiskoodin, ekspressionismin, vermeerläisittäin, ja se sokaisi aikalaiskspertit. Erikoista oli kuitenkin se,

että se banalisoituneenakin kelpasi asiantuntijoille todisteeksi 1600-luvun ilmaisukeinoista! Olemme suurimman osan ajastamme aikakautemme sokeita vankeja. Kun nykysilmän katsoo van Meegerenin Jeesus-hahmoja, on vain alistuneesti todettava: *Face must follow fashion!*

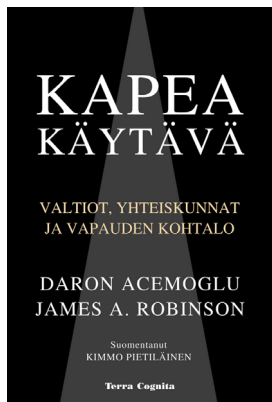
Kirjallisuus

- Abrams, M.H. 1971. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.
- Anton, Corey 2002. *Selfhood and Authenticity*. New York: SUNY Press.
- Bredius, Abraham 1937. "A New Vermeer." *Burlington Magazine*, vol lxxi. numb. CDXII-CDXVII, 211.
- Danto, Arthur 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur 1997. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Dantzig, Maurits Michel van 1973. *Pictology: an analytical method for attribution and evaluation of pictures*. Leiden: Brill.
- Dutton, Denis 1979. "Artistic Crimes." *The British Journal of Aesthetics* 19 (1979), 302-341.
- Dutton, Denis 2009. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, & Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, Umberto 1978. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Foster, Hall 1985. *Recodings. Art, Spectacle, Cultral Politics*. Seattle - Washington: Bay Press.
- Gadamer, Kurt-Georg 1979. *Truth and Method*. Kääntänyt J. Weinsheimer ja D. Marshall. London: Sheed & Ward.
- Gombrich, E. H. 1978. *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*. London: Faidon.
- Goodison, Nicholas 2009. [Rezension von:] Lopez, Jonathan: The man who made Vermeers: unvarnishing the legend of master forger Han van Meegeren. - Orlando: Harcourt, 2008. *The Burlington Magazine*, 151.2009, 1271, 110-111.
- Haftman, Werner 1965. *Painting in the Twentieth Century. Volume One: An Analysis of the Artists and Their Work*. Kääntänyt R. Manheim. New York: Holt, Reinhart and Winston.
- Hanslick, Eduard 1982. *Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Hjelmslev, Louis 1961. *Prolegomena to the Theory of Language*. Kääntänyt F. Whitfield. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hegel, G. W. F 1956. *The Philosophy of History*. Kääntänyt J. Sibree. Mineola: Dover Publications.
- Hegel, G. W. F 1986. *Ästhetik I. Werke 13*. Frankfurt am Maein: Suhrkamp.
- Kandinsky, Wassily 1981. *Taiteen henkisesti sisällöstä*. Suom. M. Kumela.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto 1979. *Legend, Myth, and Magic in the Images of the Artist. A Historical Experiment*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kreuger, Frederik H. 2007. *A New Vermeer. Life and Work of Han van Meegeren*. Delft: Quantas Rijswijk.
- Laar, van, Timothy ja Diepeveen, Leonard 2013. *Artworld Prestige*. Oxford: Oxford University Press.
- Lammertse, Friso (toim.) 2011. *Museum Boymans Buys a Vermeer*. Friso Lammertse, Nadja Garthoff, Michel van de Laar, Arie Wallert: *Van Meegeren's Vermeers The Connoisseur's Eye and the Forger's Art*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen.
- Leader, Darian 2003. *Stealing the Mona Lisa. What art stops us from seeing*. London: Faber & Faber.
- LeBrun, Charles 1992 [1698]. *Le figure delle passioni. Confrenze sull'espressione e la fisionomia*. Kääntänyt M. Giuffredi. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Lomazzo, Giovanni 1967. *Appendix 3: Lomazzo on Expression*. Rensselaer Lee: *Ut Picture Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: Norton, 71-72.
- Lopez, Jonathan 2008a. *The Man who made Vermeers Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*. Orlando: Austin Harcoyrt, Inc.
- Lopez, Jonathan 2008b. *Van Meegeren's Apollo*, 168. 2008, 556, 76-83.
- Pescio, Claudio 2010. *Essere Jan Vermeer. Il caso Van Meegeren. Arte e dossier 267*. 2010, 36-41.
- Read, Herbert 1969 [1951]. *The Philosophy early Vermeers" of Modern Art*. London: Faber & Faber.
- Read, Herbert 1968 [1931]. *The Meaning of Art*. London: Faber & Faber.
- Swartsch, Hillel 1996. *The Culture of Copy*.
- Weber, Gregor J. M. 2010. *Vermeer and Van Meegeren: The Hague, Dresden and Edinburgh; Rotterdam. The Burlington magazine*, vol., 152. October 2010, 1291, 697-699.
- Wheelock, Arthur K. Jr. (1986). "St Praxedis': New Light on the Early Career of Vermeer". *Artibus et Historiae*. 7 (14): 71-89.
- Wynne, Frank 2006. *I was Vermeer. The Legend of the Forger Who Swindled Nazis*. Bloomsbury. London.

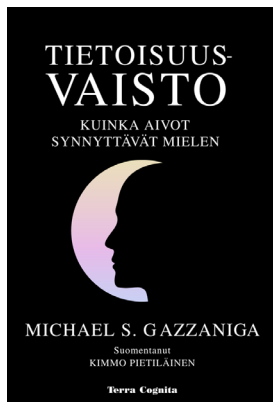
Kirjoittaja on Turun yliopiston taidehistorian professori (emeritus).

Terra Cognita

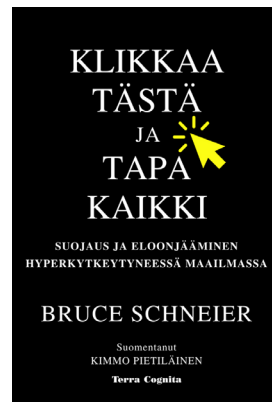
Parasta suomenkielistä tietokirjallisuutta.



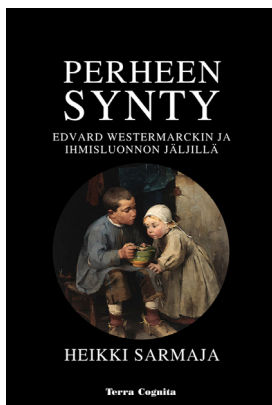
Daron Acemoglu ja James A. Robinson: *Kapea käytävä, Valtiot, yhteiskunnat ja vapauden kohtalo.*
Ovh. 60€.



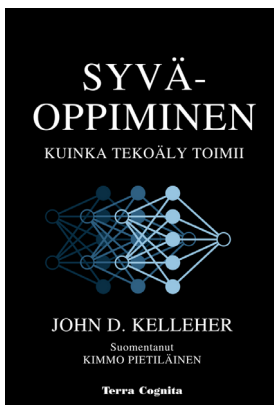
Michael S. Gazzaniga: *Tietoisuusvaisto, Kuinka aivot synnyttävät mielen.*
Ovh. 40 €.



Bruce Schneier: *Klikkaa tästä ja tapa kaikki, Suojaus ja eloonjääminen hyperkytketyneessä maailmassa.*
Ovh. 40 €.



Heikki Sarmaja: *Perheen synty, Edvard Westermarckin ja ihmislunnon jäljillä.*
Ovh. 50 €.



John D. Kelleher: *Syväoppiminen, kuinka tekoäly toimii.*
Ovh. 30 €.



Mariana Mazzucato: *Yrittäjähenkinen valtio, Julkisen ja yksityisen sektorin myytit ja niiden murtaminen.*
Ovh. 30 €.

Hyvin varustetuista kirjakaupoista tai suoraan kustantajalta.

www.terracognita.fi