

Axel POELS



De antiekhandelaar en het niet-authentieke kunstwerk

## *INHOUD*

<b>Voorwoord</b>	p. 3
<b>1. Inleiding</b>	p. 4
<b>2. Theoretische overwegingen</b>	p. 6
2.1. Zeg nooit zomaar vervalsing tegen een niet-authentiek werk : wettelijke bepalingen	p. 6
2.2. Terminologie	p. 12
2.2.1. Wanneer is een kunstwerk authentiek?	p. 12
2.2.2. Pastiche, copies,...	p. 15
2.2.3. Authenticiteit en restauratie	p. 16
2.3. Soorten vervalsingen?	p. 24
2.4 Welke kunstwerken worden vervalst?	p. 26
<b>3. Overwegingen uit de praktijk</b>	p. 27
3.1. Opsporingsmethodes	p. 27
3.1.1. Stijl- en kunsthistorisch onderzoek	p. 27
3.1.2. Zijn ogen goed de kost geven	p. 28
3.1.3. Wetenschappelijke methodes	p. 29
3.2. “The tricks of the trade” : enkele door vervalsers gebruikte trucs	p. 38
3.2.1. Meubels	p. 38
3.2.2. Grafiek	p. 40
3.2.3. Beeldhouwkunst	p. 42
3.2.4. Fotografie	p. 45
3.2.5. Zilverwerk	p. 46
3.2.6. Keramiek	p. 48
3.2.7. Ivoor	p. 49
3.3. De rol van de expert	p. 51
3.3.1. Soorten experts	p. 53
3.3.2. Het certificaat	p. 57
3.3.3. De “provenance”	p. 58
3.4. “Als het te mooi is om waar te zijn...” : de verkooptechnieken van valse kunst	p. 60
3.4.1. Bij antiekhandelaars	p. 60
3.4.2. In veilingen	p. 64
3.4.3. Op markten en brocantes	p. 67
3.4.4. eBay	p. 69
<b>4. Conclusie: “To make art is work, to sell it, is an art”</b>	p. 70
<b>Bibliografie</b>	p. 73

## *Voorwoord*

Ik zou voor de aanhef van mijn betoog, eerst en vooral een aantal mensen willen bedanken, die mij geholpen hebben bij het tot stand brengen van dit werk: mijn baas, Luc LEEMANS en een zeer in de materie geïnteresseerde vriendin, nl. Johanna PEZECHKIAN. In dit lijstje mag ook en vooral mijn promotor, mentor en gewaardeerde collega Janpiet CALLENS niet ontbreken. Hij heeft mij als een leraar geleid, als een vriend bijgestaan en als een vader aangemaand bij het maken van dit werk.

Al mijn andere collega's wiens geduld ik op de proef gesteld heb de laatste weken, verdienen zeker ook bloemetjes (ik ben u niet vergeten, Joris VANDEN HOUTE).

Maar vooral mijn vriendin, Valérie VAN ELEWYCK zou ik in de bloemetjes willen zetten. Haar geduld was immens, haar begrip ook en haar aanmoedigen hebben mij voortgestuwd. Zonder haar was ik er niet in geslaagd om dit werk af te maken.

Tot slot moet ik ook mijn pasgeboren dochttertje, Olivia, vermelden. De slapeloze nachten die ze mij bezorgd heeft, heb ik gebruikt om verder te werken en de liefde die ze uitstraalt heeft mij de moed gegeven om niet op te geven.

## *1. Inleiding*

We leven in een tijd van massale namaak. De globalisering en de economische opkomst van landen als China, hebben er voor gezorgd dat op dit moment niet alleen meer dure merkgoederen, zoals Rolex-horloges of Vuitton-handtassen, nagebootst worden, maar ook alledaagse goederen zoals motoren, batterijen en zelfs teddyberen en geneesmiddelen<sup>1</sup>.

Het is dan ook logisch dat ook de kunst-en antiekmarkt hier niet aan ontsnapt. Bovendien is deze markt aan het ontploffen : iedere maand wordt er weer een veilingrecord gebroken bij Christie's of Sotheby's en op een antiekbeurs als TEFAF in Maastricht was ede verkoop nooit zo goed. Tegelijkertijd is de middenmoot van de markt echter in crisis : steeds meer antiekhandelaars op de zavel in Brussel moeten bijvoorbeeld de boeken sluiten.

In zo'n context wordt het natuurlijk interessant om vervalste kunstwerken te verhandelen : enerzijds zijn er grote winsten te halen en anderzijds kan dit redding brengen, wanneer het faillissement wenkt. We komen hier nog op terug, wanneer we de verkooptechnieken van valse kunst bespreken.

In de antieksector zijn deze praktijken echter niet nieuw. Vanaf het moment dat kunst verhandelen interessant werd, zijn er mensen geweest die winst hebben trachten te slaan uit de verkoop van niet-authentieke stukken. Zo werden in het Oude Rome reeds antieke Griekse beelden nagemaakt en verkocht voor echte. En op hun beurt werden overblijfselen uit het Romeinse rijk (munten, beelden,...) in de Renaissance-periode nagebootst en aan nietsvermoedende kopers aangeboden.

Vanaf het moment dat artiesten hun werken begonnen te signeren en de handel in kunstwerken meer professionele vormen aannam werd het nog erger. Zo begon bijvoorbeeld kannunik François van Hillewerpe in 1660-1662 in Antwerpen een proces tegen een zeker Pieter Meulewels, die hem een serie van dertien panelen (Twaalf Apostelen en de Heilige Verlosser) zogezegd van de hand van Antoon van Dyck verkocht had. Zijn raadsman stelde duidelijk dat dertien stukken geen originelen bleken, maar enkel geretoucheerde copies waren<sup>2</sup>.

Sinds de negentiende eeuw is de productie van vervalste kunstwerken echt ten volle op gang gekomen, mede door de industrialisatie en door een verdere professionalisering van de kunstmarkt. Dat het daarbij niet alleen maar gaat om het namaken van schilderijen, zullen we zien in het deeltje over de soorten kunstwerken die vervalst worden.

De hamvraag in heel deze discussie blijft natuurlijk : "wat is authentiek en wat niet?" Soms kunnen stilistische experts hier uitsluitsel brengen, soms moet men beroep doen op meer wetenschappelijke expertises. Probleem blijft hierbij de waarde van al deze expertises (en vooral van al die experts). Ook dit zullen we nader bekijken en illustreren met enkele praktijkvoorbeelden.

---

<sup>1</sup> Zie bijvoorbeeld L.V.R. - "La guerre des faux jumeaux" in *Le Vif/L'Express*, 31.03.2006, p. 32-38

<sup>2</sup> "Tis nu soo dat de voorschreven derthien stucken die originaele niet en syn, maer dat de selve stucken allenelyck syn geretoucheerde copyen, by andere personen geschildert, naer de originele, deen stuck min en dander meer gerethocheerd by den voorschreven van Dyck" in MARIJNISSEN, R.H. – *Tableaux, authentiques, maquillés, faux*, Elsevier, Brussel, 1985, p. 19

Maar laten we beginnen bij het begin. Los van heel de discussie die draait rond de vraag vanaf wanneer een kunstwerk niet meer als authentiek beschouwd kan worden (met vraagstukken over de (over)restauratie en het belang van authenticiteit in het verleden), waarbij die discussie meestal blijft steken in een theoretisch kunsthistorisch kader, kan de wet misschien wel uitsluitend geven. Als politieman baseren we ons immers in eerste instantie op wat de strafwet zegt. Dit kan een enge visie lijken, maar volgens ons is dit een uitstekende kapstok, die ook aan de beginnende antiekhandelaar een houvast kan geven van wat kan en wat niet mag.

Nog één opmerking voor we van start gaan. Wij hebben niet de pretentie om met dit werk een allesomvattend, lijvig kunsthistorisch standaardwerk te maken. Het is eerder ons opzet om een praktische gids te brengen, die de beginnende antiekhandelaar kan helpen om zijn houding te bepalen in deze moeilijke materie.

## 2. Theoretische overwegingen

### 2.1.Zeg nooit zomaar vervalsing tegen een niet-authentiek werk : wettelijke bepalingen

Het is belangrijk te weten dat de vervalsing van een kunstwerk als dusdanig niet strafbaar gesteld is. Wanneer documenten,... vervalst worden, zal de strafrechter een duidelijke veroordeling kunnen uitspreken op basis van de wetsartikelen die valsheid in geschriften strafbaar stellen. Bij het vervalsen (op welke wijze dan ook – cfr. infra) van een kunstwerk is dit echter niet het geval. Zelfs het nabootsen van een signatuur op een schilderij, wordt niet aanzien als valsheid in geschriften. Dit blijkt ook duidelijk uit een vonnis van de correctionele rechtbank van Brussel (van 08.11.1995), waarin gesteld wordt<sup>3</sup>:

« Qu'il s'ensuit que l'apposition d'une fausse signature sur une oeuvre d'art n'est pas un faux en écritures, parce que le tableau, la statue, la gravure n'est pas un écrit faisant titre, la fausse signature n'est qu'un élément du faux, par elle-même elle n'est pas constitutive du crime de faux (...) il convient d'en acquitter les différents prévenus »

In tegenstelling tot nabootsen van merknamen, zoals ROLEX of VUITTON, is het dan ook niet strafbaar om de naam van een artiest na te bootsen. Hetzelfde hierboven aangehaalde vonnis, zegt daarover<sup>4</sup>:

« Quant à l'infraction visée à l'article 191 du CP :

Attendu que cet article a uniquement pour but de protéger la propriété industrielle et punit la fraude qui consiste à inscrire le nom d'un industriel sur les produits qui ne sortiraient pas de ses ateliers, qu'il ne peut dès lors être étendu aux œuvres artistiques (...)

attendu que s'il est vrai que comme le souligne la partie poursuivante, tout au long du vingtième siècle, l'œuvre d'art et plus particulièrement le tableau est devenu un bien d'investissement, voire de spéculation et que la signature de l'artiste a pu devenir une composante majeur de la valeur dudit bien, il n'en reste pas moins que l'article 191 du Code Pénal s'applique aux « objets fabriqués » industriellement et non à l'objet unique que constitue une œuvre d'art (...) »

Vermits de strafwet het vervalsen van bepaalde elementen van een kunstwerk niet strafbaar stelt, lijkt het ons dan ook beter om te spreken over een niet-authentiek kunstwerk, dan over een vals werk.

De strafwet verbiedt trouwens het bezit van een niet-authentiek kunstwerk niet. Zoals het ook niet verboden is om een niet-authentiek werk te maken. Dit is ook logisch: anders zouden we ons genoodzaakt zien om iedere student van de academie te vervolgen, die een copie maakt van een werk van een grote meester. Zo zouden we in dat geval ook alle museumshops voor het gerecht moeten dagen, omdat ze reproducties van de meesterwerken uit hun museum verkopen.

Niet alleen in België, maar ook in het buitenland geldt dat iedereen een kunstwerk kan namaken en zelfs er een perfecte copie van kan maken, zonder vervolgd te worden.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> LEEMANS, L., Le faux dans l'art – approche policière, Police Judiciaire de Bruxelles, 31.05.1999, p.3

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> SCHUTTEN, H., Kunstmaffia, Meulenhoff, Amsterdam, 2000, p.77

Er zijn dan ook firma's die hier handig gebruik van maken en die niet alleen gewone reproducties maken via het offsetprocédé, maar die zelfs zo ver gaan om een schilderij perfect te laten kopiëren door een andere artiest. Een voorbeeld hiervan is de Parijse firma "L'art du Faux" van de Fransman Christophe PETYT. Deze firma geeft werk aan meer dan 80 "leveranciers", die werken van grote namen, zoals DEGAS, perfect naschilderen met nieuw materiaal, maar die vervolgens wel op een artificiële manier verouderd worden. De schilderijen worden echter gemarkeerd, zodat ze niet voor echt werk kunnen verkocht worden: ieder doek krijgt een niet te verwijderen merk op de achterkant en als bijkomende bescherming wordt er een klein gouden blad verborgen in het werk zelf.

Christophe PETYT en zijn firma zijn voor de rechter gedaagd in Frankrijk door de nazaten van Claude MONET en door het TOULOUSE-LAUTREC Museum in Albi, maar hij heeft de rechtszaak gewonnen. Er werd duidelijk gesteld dat artiesten, die meer dan 70 jaar overleden zijn, gecopieerd kunnen worden, maar het werk mag niet verkocht worden als authentiek<sup>6</sup>.

Het gebeurt trouwens dat de eigenaar van een origineel werk bij PETYT of een andere firma een copie laat maken, omdat hij schrik heeft dat zijn origineel stuk wel eens gestolen zou kunnen worden. Het origineel verdwijnt dan in de brandkast en de copie prijkt aan de muur. Niet lang na de spectaculaire diefstal van de werken van MUNCH in Noorwegen, werden dieven, die twee andere werken van MUNCH uit een hotel in Oslo stalen, op deze manier op het verkeerde been gezet: opgeschrikt door de grote MUNCH-roof, had de hoteldirectie immers besloten om de originelen te vervangen door copieën<sup>7</sup>!

Het wordt echter iets anders, wanneer men deze niet-authentieke kunstwerken tracht te verkopen als authentieke. Zoals een uitspraak van de Correctionele Rechtbank van Dendermonde (van 15.09.1983) het goed samenvat: "Een schilderij mag vals zijn, zolang ze niet voor echt verkocht wordt"<sup>8</sup>.

Het gaat hier dan om een oplichting (of poging tot), dat strafbaar gesteld wordt door artikel 496 SW:

*"Hij die, met het oogmerk om zich een zaak toe te eigenen die aan een ander toebehoort, zich gelden, roerende goederen, verbintenissen, kwijtingen, schuldbevrijdingen doet afgeven of leveren, hetzij door het gebruik maken van valse namen of valse hoedanigheden, hetzij door het aanwenden van listige kunstgrepen om te doen geloven aan het bestaan van valse ondernemingen, van een denkbeeldige macht of van een denkbeeldig krediet, om een goede afloop, een ongeval of enige andere hersenschimmige gebeurtenis te doen verwachten of te doen vrezen of om op andere wijze misbruik te maken van het vertrouwen of van de lichtgelovigheid, wordt gestraft met gevangenisstraf van een maand tot vijf jaar en met geldboete van zesentwintig frank tot drieduizend frank.  
(Poging tot het wanbedrijf omschreven in het eerste lid wordt gestraft met gevangenisstraf van acht dagen tot drie jaar en met geldboete van zesentwintig frank tot tweeduizend frank.)"*

---

<sup>6</sup> LANGLEY, William, Fake art meets real money, 30.06.2003, in: site van Telegraph Group Ltd. ; RAZZOUK, Nayla, "L'art du faux" exhibit in Dubai on April 9-17, 01.04.2005, in : Middle East Online ; LEEMANS, L., o.c., p. 5

<sup>7</sup> X, "Munch fakes foil thieves", in: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 03.08.2005 en X, "Ils cherchent des Munch et repartent avec des copies" in: [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), 03.08.2005

<sup>8</sup> MARIJNISSEN, R.H., o.c., p. 16

Oplichting is echter niet de enige inbreuk die kan weerhouden worden. Strafbaar is ook de “bedriegerij omtrent de identiteit, de aard en/of de oorsprong van de verkochte zaak (art. 498 SW)<sup>9</sup>.

Daarnaast is er ook nog de Wet op het Auteursrecht, waarvan art. 80 duidelijk stelt dat:

*“hij die kwaadwillig of bedrieglijk inbreuk pleegt op het auteursrecht en de naburige rechten, is schuldig aan het misdrijf van namaking. Hetzelfde geldt voor de kwaadwillige of bedrieglijke aanwending van de naam van een auteur of van een persoon die een naburig recht geniet, of voor enig door hem gebruik distinctief kenmerk om zijn werk of prestatie aan te duiden. De aldus tot stand gebrachte voorwerpen worden als nagemaakt beschouwd. Hij die voorwerpen, wetende dat zij nagemaakt zijn, verkoopt, verhuurt, te koop of te huur stelt, in voorraad heeft voor de verkoop of de verhuur of in België invoert voor commerciële doeleinden, is schuldig aan hetzelfde misdrijf.(...)”.*

Hieraan worden verschillende straffen verbonden, die echter lager zijn dan de straffen voor oplichting<sup>10</sup>.

Tot slot mogen we niet uit het oog verliezen dat sommige dubieuze handelaars alsnog kunnen vervolgd worden voor het plegen van valsheid in geschrifte, wanneer ze bij de frauduleuze verkoop van niet-authentieke werken, deze ook nog eens laten vergezellen van valse certificaten, valse authenticiteitsverklaringen, valse expertiserapporten,...

De zaak tegen antiekhandelaar F. uit Brussel, die de sectie kunstcriminaliteit van de Federale Gerechtelijke Politie verleden jaar behandeld heeft, is een uitstekend voorbeeld hiervan.

---

<sup>9</sup> Art. 498 SW : Met gevangenisstraf van een maand tot een jaar en met geldboete van vijftig frank tot duizend frank of met een van die straffen alleen wordt gestraft hij die de koper bedriegt :

*Omtrent de identiteit van de verkochte zaak, door bedrieglijk een andere zaak te leveren dan het bepaalde voorwerp waarop de overeenkomst slaat;*

*Omtrent de aard of de oorsprong van de verkochte zaak, door een zaak te verkopen of te leveren, die in schijn gelijk is aan die welke hij heeft gekocht of heeft gemeen te kopen*

<sup>10</sup> Art. 81. (De misdrijven omschreven in de artikelen 79bis, § 1, 79ter en 80) worden gestraft met geldboete van 100 frank tot 100 000 frank. Met gevangenisstraf van drie maanden tot twee jaar en met een geldboete van 100 frank tot 100 000 frank of met één van die straffen alleen wordt gestraft (elke herhaling met betrekking tot de misdrijven omschreven in de artikelen 79bis, 79ter en 80).

Art. 82. Ingeval een uitvoering of een opvoering inbreuk maakt op het auteursrecht of op de naburige rechten, kunnen de ontvangsten in beslag genomen worden als zaken die uit het misdrijf voortkomen. Zij worden aan de eiser toegewezen naar evenredigheid van hetgeen zijn werk of zijn prestatie heeft bijgedragen tot de uitvoering of opvoering en worden bij de raming van de schadevergoeding in aanmerking genomen.

Art. 83. De rechter kan bevelen dat de vonnissen gewezen met toepassing van artikel 81 moeten worden aangeplakt voor de duur die hij bepaalt, zowel binnen als buiten de gebouwen van de overtreder en op diens kosten, of dat het vonnis op kosten van de overtreder in nieuwsbladen of op enige andere wijze bekendgemaakt moet worden.

Art. 84. De rechtspersonen zijn burgerlijk aansprakelijk voor de veroordeling tot het betalen van schadevergoeding, boeten, kosten, verbeurdverklaringen, teruggaven en geldstraffen van welke aard ook, die wegens overtreding van deze wet worden uitgesproken tegen hun bestuurders, vertegenwoordigers of aangestelden.

*De leden van handelsverenigingen zonder rechtspersoonlijkheid kunnen in dezelfde mate burgerlijk aansprakelijk worden gesteld wanneer de overtreding door een (vennoot), zaakvoerder, aangestelde of (lasthebber) is begaan naar aanleiding van een verrichting die tot de activiteit van de vereniging behoort.*

Art 85. In geval van herhaling van de in deze wet omschreven misdrijven kan de rechtbank hetzij de definitieve, hetzij de tijdelijke sluiting bevelen van de inrichting van de veroordeelde.



Op een mooie meidag, komt een gedupeerde klacht bij ons indienen tegen F. Hij had immers twee jaar eerder bij F. een tekening van Fernand KHNOPFF gekocht, getiteld "Portret van Mevrouw Stokis". De handelaar had hem verzekerd dat het om een authentiek stuk ging, al was de prijs aan de lage kant (10.000 €). De malafide handelaar had trouwens verschillende bewijzen dat het hier om een echt pareltje van de hand van KHNOPFF ging: niet alleen had de grote experte van het werk van KHNOPFF, Mevrouw OLLINGER-ZINQUE (oud-directrice van het Museum voor Moderne Kunst te Brussel), dit werk gezien en goed bevonden, bovendien kon de handelaar ook een copie voorleggen van de inventaris van de collectie van de heer René STOKIS, een grote verzamelaar uit Neuilly bij Parijs, waarin de KHNOPFF duidelijk figureerde. Tot slot, was dit werk ook gebruikt door het grote veilinghuis Dorotheum uit Wenen als publiciteit voor één van hun veilingen. Spijtig genoeg had het werk niet de gevraagde prijs gehaald en was het bijgevolg uit de veiling teruggetrokken. Helaas wilde onze gedupeerde wel de juiste vraagprijs ophoesten en kocht hij dit werk vol vertrouwen in de echtheid ervan.



Het fameuze portret van Mevrouw Stokis

Groot was dan ook zijn verbazing, toen de verantwoordelijken van Sotheby's Londen, waar hij dit werk een jaar later in veiling gestoken had, hem opbelden met de mededeling dat het om een niet-authentiek stuk ging. Sotheby's had immers een telefoontje gekregen van Mevrouw OLLINGER-ZINQUE in hoogsteigen persoon, die bijna een hartaanval gekregen had bij het zien van dat werk in de veilingcatalogus met de vermelding "certified by Mrs. OLLINGER-ZINQUE". Zij kende dat werk namelijk goed genoeg, omdat ze het zelf gezien had bij onze vriend F. enkele jaren voordien en hem toen al duidelijk gemaakt had dat het hier niet om een authentiek stuk van KHNOPFF ging.

Niet alleen onze trotse bezitter van het “Portret van Mevrouw Stokis” blijkt het slachtoffer van F. te zijn. Al snel volgen nog meer klachten, waaruit blijkt dat F. er een gewoonte van gemaakt heeft om niet-authentieke werken van (vooral) grote meesters uit de vaderlandse schilderkunst (KHNOPFF, SPILLIAERT, WOUTERS, MELLERY, CLAUS, ...) te verkopen aan zeer interessante prijzen.

Wanneer we korte tijd later toeslaan, vinden we zowel in het huis van zijn vriendin, als in zijn winkel trouwens nog een achttiental werken terug, getekend KHNOPFF, COCTEAU, MIRO, CLAUS, SPILLIAERT,...

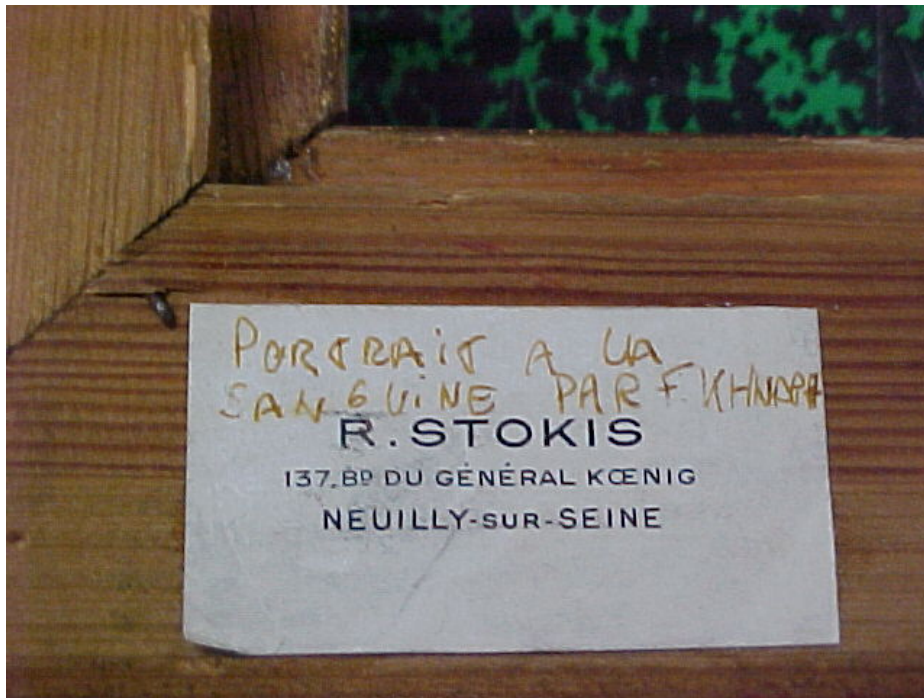


Achterkant van het werk, met de stickers van Sotheby's en Dorotheum er nog opgekleefd

Na een lang verhoor, slaat F. door en bekent hij dat hij sinds enkele jaren geregeld niet-authentieke werken verkoopt aan argeloze (maar gefortuneerde) klanten. Als excuus haalt hij aan dat de zaken immers zo slecht gaan, dat hij niet anders kan, wil hij overleven.

En wat met ons “Portret van Mevrouw Stokis”? F. bekent dat hij dit geweldige portret voor een appel en ei op een brocante gekocht heeft en het in een andere kader gestoken heeft, die volgens hem meer past bij de stijl van KHNOPFF. Wanneer wij hem vragen hoe hij aan de naam van “Mevrouw Stokis” gekomen is, vraagt hij ons de originele kader van het werk om te draaien. Op de achterkant van deze kader, vinden we een etiket terug van de originele kadmaker met de vermelding “R. STOKIS – Bd. Du Général Koenig Neuilly-sur-Seine”. Dankzij onze malafide handelaar heeft een onbekende kadmaker het gebracht tot de rijke verzamelaar René Stokis in wiens bezit het portret van Mevrouw Stokis zich zogezegd bevond. Wanneer we hem vragen hoe de inventaris van de

zogezegde collectie van René Stokis tot stand gekomen is, bekennt F. dat hij die zelf volledig uitgevonden heeft en met behulp van een oude Remington-typemachine op papier gezet heeft.



De gegevens op de originele kader, die als inspiratie gediend hebben voor onze malafide antiekhandelaar om een “collectie van René Stokis” te creëren

Dit is een niet na te volgen voorbeeld voor toekomstige antiekhandelaars, want F. wordt op dit moment vervolgd voor zowel oplichting (voor de verkoop van niet-authentieke stukken) als valsheid in geschrifte (voor zijn fameuze inventaris van de “collectie van René Stokis”).

## 2.2. Terminologie

Er bestaat zowel in de literatuur, als in het dagelijkse woordgebruik in de kunstwereld, een Babylonische spraakverwarring als het op niet-authentieke kunst aankomt: copie, reproductie, pastiche,... zoveel woorden, die allen een andere lading dekken, maar die door elkaar gebruikt worden. Daar komt nog bij dat het begrip “authenticiteit” zelf, moeilijk te definiëren is. Er zijn al liters inkt gevloeid over de vraag “wanneer is een werk echt authentiek van de hand van de meester zelf?” Ontelbare kunsthistorici met tegenstrijdige opinies hierover, hebben elkaar al naar het leven gestaan, wanneer dit vraagstuk ter sprake komt.

### *2.2.1. Wanneer is een kunstwerk authentiek?*

Sommige auteurs beweren dat er in feite geen verschil is tussen een authentiek kunstwerk en een vervalsing, vermits zowel het authentieke werk, als de vervalsing het werk zijn van een kunstenaar<sup>11</sup> en als dusdanig waardevol.

Wanneer we te maken hebben met echt getalenteerde vervalsers, kan het zijn dat de namaak even goed (of misschien zelfs beter) wordt dan het origineel. Een goed voorbeeld hiervan zijn de werken, gemaakt door de Nederlandse meestersvervalser Geert Jan JANSEN in de stijl van Karel APPEL, de bekende schilder uit de Cobraperiode. Vele tientallen keren werd een werk dat door JANSEN gemaakt zou zijn, door APPEL herkend als zijnde werk van zijn hand<sup>12</sup>.

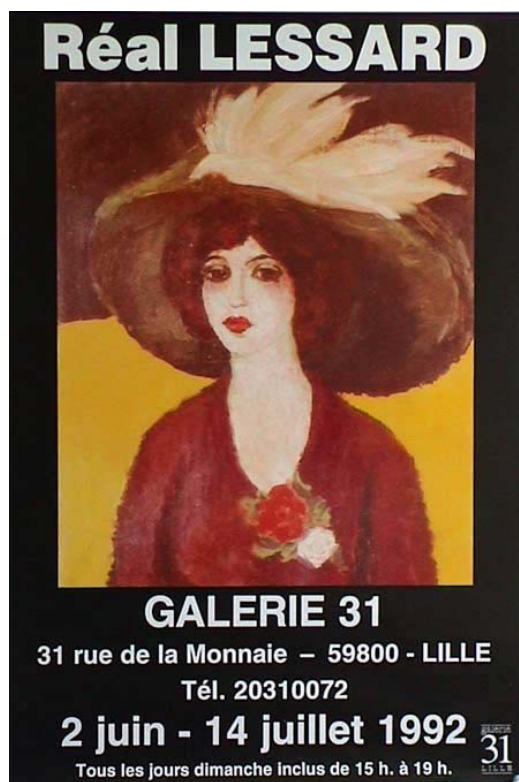
Er is ook het nog meer veelzeggende voorbeeld van de vervalsers Real LESSARD, die in 1958 een portret maakt van een jonge vrouw in de stijl van Kees VAN DONGEN. Hij geeft dit werk vervolgens aan de bekende Franse oplichter en kunsthandelaar Fernand LEGROS, die ermee naar Kees VAN DONGEN zelf trekt in het zuiden van Frankrijk. VAN DONGEN herkent dit portret als één van de vele vrouwenportretten die hij zelf geschilderd heeft en is zelfs zo vriendelijk om het niet gesigneerde werk voor LEGROS te signeren<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> THERIAULT, Mélissa, Faux tableaux, vrais problèmes : la question de la contrefaçon, in : Canadian Aethetics Journal-Revue canadienne d'Esthétique, vol. 11, Eté/Summer 2005, p. 8

<sup>12</sup> Cfr. Infra en JANSEN, Geert Jan, MAGENTA, Avonturen van een meestersvervalser, Prometheus, Amsterdam, 2001 ; SCHUTTEN, H., o.c., p. 61-76 ; POL, Evert-Jan, “Zelfs Appel herkende mijn werk als het zijne”, in De Morgen, 19.12.2005, p. 17

<sup>13</sup> Cfr. Infra en de site van Real LESSARD ; PEZECHKIAN, Johanna, L'affaire Legros et la question du faux. Etude comparative – mémoire de fin d'études – ULB Faculté de philosophie et lettres ; PEYREFITTE, R., Tableaux de chasse ou la vie extraordinaire de Fernand Legros, Albin Michel, Paris, 1976 ; LEGROS, F., Fausses histoires d'un faux marchand de tableaux, Albin Michel, Paris, 1979



Het fameuze schilderij van Real LESSARD, dat door Kees VAN DONGEN gesigneerd werd<sup>14</sup>

Het is natuurlijk ook niet zo eenvoudig. In de oudheid en het Oude Egypte is de individualiteit van de kunstenaar niet belangrijk. Bovendien werd het kopiëren van meesterwerken van voorgangers, gezien als een eerbetoon<sup>15</sup>. Enkele uitzonderingen niet te na gesproken, is het pas vanaf de Renaissance dat de kunstenaars hun werk signeren en beginnen op te komen voor de individualiteit van hun werk. Voorheen was een kunstenaar een ambachtsman en zoals alle andere ambachtslui, werd zijn werk wel in meer of mindere mate geapprecieerd, maar zou het nooit in hem opgekomen zijn om zijn naam eraan te verbinden.

Toch blijft het ook na de 15<sup>de</sup> eeuw niet altijd gemakkelijk om een individueel etiket te plakken op een kunstwerk. Gekende voorbeelden zijn de grote ateliers van Breughel<sup>16</sup> en Rubens, waarbij het niet altijd duidelijk is of een werk door de meester zelf, door de meester samen met een leerling of door een leerling alleen gemaakt is. Bij Rubens hanteert men nu dan ook vijf categorieën<sup>17</sup>:

1. Volledig eigenhandige werken, zoals “De drie gratiën” (Madrid, Prado) en de “Aanbidding der koningen (Antwerpen, KMSKA)

<sup>14</sup> Copyright Real LESSARD

<sup>15</sup> CONKLIN, J. E., Art Crime, Praeger, London, 1994, p. 48

<sup>16</sup> Zie bijvoorbeeld : VAN DEN BRINK, P. (ed.), De firma Brueghel, Ludion, Gent, 2001

<sup>17</sup> DAENEN, Ward, ‘Om de veertien dagen staat er iemand met een Rubens voor de deur’, in : De Morgen, 04.04.2006, p. 17

2. Werken van Rubens in samenwerking met een andere schilder, zoals bijvoorbeeld “Madonna in een bloemenkrans” (München, Alte Pinakothek), dat samen met Jan Breughel gemaakt werd
3. Door de meester geretoucheerde atelierstukken, zoals “Bekering van St-Bavo” (Gent, St-Baafskathedraal)
4. Atelierstukken waarbij de meester niet eigenhandig betrokken was, zoals negen portretten, geschilderd door Balthasar MORETUS (Antwerpen, Museum Plantin Moretus)
5. De copieën die buiten Rubens’ atelier zijn ontstaan, in de Zeventiende eeuw of later. Een voorbeeld hiervan zou “De Madonna met de rozenkrans” zijn, die in Luik in 2003 herontdekt is.

Het grote probleem is dat iedere definitie van authenticiteit tijdsgebonden is en dus varieert naargelang de sociale organisatie en geldende conventies van de wereld van kunst en antiek op een bepaald moment in een bepaald land.

Voor LESSING ligt de authenticiteit van een werk in de artistieke vernieuwing die het belichaamt en in het feit dat het een uiting is van een totale artistieke productie van één kunstenaar of van een school en niet alleen beperkt blijft tot een éénmalige “artistieke” (re)productie<sup>18</sup>.

Het authentieke werk is dan het kunstwerk dat door de artiest zelf geconcipieerd werd en dat een reflectie vormt van zijn persoonlijke interpretatie en opvatting van het weergegeven onderwerp<sup>19</sup>.

In veilingcatalogi vinden we een specifieke terminologie terug, die in België meestal (lichtelijk) varieert en die in sommige veilingcatalogi bij aanvang duidelijk uitgelegd wordt (zoals bijvoorbeeld in de catalogi van het veilinghuis HORTA). Het gaat daarbij meestal om de volgende mogelijkheden<sup>20</sup>:

- “- *Pieter Paul RUBENS* : een werk van de hand van de meester zelf, de hoogste categorie van authenticiteit
- *Toegeschreven aan Rubens* : waarschijnlijk gemaakt door Rubens, hetzij gedeeltelijk, hetzij volledig
- *Atelier van Rubens* : een werk uit het atelier van Rubens, maar niet noodzakelijk onder zijn leiding
- *Omgeving van Rubens* : een werk uit de periode van Rubens, gemaakt onder zijn directe invloed
- *Navolger van Rubens* : een werk van een kunstenaar die gewerkt heeft in de stijl van Rubens, in dezelfde tijd, of bijna dezelfde tijd, maar niet noodzakelijkerwijs zijn leerling
- *Manier van Rubens* : een werk in een stijl die verwant is met Rubens, maar gemaakt op een latere datum
- *Naar Rubens* : een copie van een gekend werk van Rubens
- *Signatuur/datum* : handtekening en/of datum door Rubens zelf aangebracht
- *Draagt signatuur/datum* : iemand anders dan Rubens heeft de naam en/of de datum op het doek aangebracht

<sup>18</sup> Zoals geciteerd in : CONKLIN, J.E., o.c., p. 49 en THERIAULT, M., o.c., p. 5

<sup>19</sup> TARICA, A., 7 millions de dollars pour un faux, Paris, Lattès, 1991, zoals geciteerd in: PEZECHKIAN, J., o.c., p. 6

<sup>20</sup> Zie o.a. CALLENS, J-P, Aspecten van Kunst-en Antiekdiefstal en fraude (een politionele benadering), cursus in de SYNTRA-opleiding van antiekhandelaar, p. 28



### 2.2.2. Pastiches, copies,...

Zoals boven al uiteengezet, worden de termen copie, replica en pastiche kwistig door elkaar gebruikt in de literatuur, waarbij er soms tegenstrijdige definities gehanteerd worden.

Wij weerhouden volgende omschrijvingen:

- **Replica** : de herneming van een eerder gemaakt werk door de kunstenaar zelf, hetzij om tegemoet te komen aan een bijkomende bestelling, hetzij uit obsessie voor eenzelfde onderwerp. De replica kan volledig identiek zijn, maar kan ook verschillen vertonen met het initieel gemaakte werk. Een voorbeeld van een werk dat in veelvoud gemaakt werd door de artiest zelf is: “La mort de Marat” door DAVID.
- **Copie** : de (al dan niet) getrouwe imitatie van een kunstwerk door derden. Het kan hierbij gaan om ateliercopies, gemaakt door de leerlingen van de meester (sommigen aanzien dit ook als replica’s), om latere studies gemaakt door leerlingen van de academie of zelfs om interpretaties door bekende kunstenaars (een voorbeeld van dit laatste is het erbetoon van DELACROIX aan RUBENS)
- **Pastiche** : is een werk dat de stijl en de onderwerpen imiteert van een schilder, van een school of van een bepaalde periode. Het gaat daarbij niet om directe copieën van bestaand werk, maar om samenstellingen van elementen uit diverse bestaande werken tot een geheel dat klopt met de stijl en “de hand van de schilder” <sup>21</sup>.



Een goed voorbeeld van een pastiche : een tekening, zogezegd van de hand van Emile CLAUS, waarin we elementen uit zijn werk terugvinden, zoals het werken op het land, de koeien,...

<sup>21</sup> KOOISTRA, S. en HUIBERTS, A., Valse Kunst – Hoe de kunst koper bedrogen wordt, Uitgeverij L.J. Veen, Amsterdam/Antwerpen, 2003, p. 84

- **Reproductie of facsimile:** dit is een speciale vorm van de copie die bekomen wordt door een mechanisch of fotografisch procédé (seriegrafieën, offsetlithografieën, ...). Een goed voorbeeld hiervan zijn de affiches, die we in iedere museumshop kunnen kopen en die op verschillende formaten de tentoongestelde schilderijen hernemen.

Bovendien maken sommige auteurs nog eens een bijkomend onderscheid tussen **namaak** (copieën, vrije vervalsingen en pastiches) en **vervalsingen** (toevoegen van elementen op een reeds bestaand werk)<sup>22</sup>. Wanneer men voor ogen houdt dat er pas kan gesproken worden van strafrechtelijke inbreuken, wanneer niet-authentieke (en door de artiest niet-erkende) stukken bedrieglijk aangeboden worden als zijnde authentieke, dan wordt dit onderscheid overbodig. Immers, of het nu copieën, pastiches of naderhand bewerkte kunstwerken zijn, maakt niet uit, zolang de antiekhandelaar maar eerlijk genoeg is om ze als dusdanig te verkopen.

Trouwens zoals boven al uiteengezet kan in deze de term namaak volgens ons maar gebruikt worden in het licht van het auteursrecht, waar hij geduid wordt als kwaadwillig of bedrieglijk inbreuk plegen op het auteursrecht en de naburige rechten (en men van “namaking” spreekt i.p.v. “namaak”).

Om zich niet te laten vangen is het wel nodig dat de koper er zich van bewust is dat al deze afgeleiden van het authentieke werk bestaan en dat er soms ook geknoeid wordt met bestaande authentieke stukken, die dan een toevoeging krijgen van niet-authentieke signaturen, stempels, blazoenen, dateringen,... maar ook kunstmatig verouderd worden door imitatie van de craquelé, patina, wormstekigheid of sleet.

Deze laatste ingrepen gebeuren niet altijd met de bedoeling de argeloze koper te bedriegen. Ze kunnen ook aangewend worden bij de restauratie van een werk. Soms kan men zich echter de vraag stellen of een gerestaureerd werk wel nog authentiek is.

### 2.2.3. Authenticiteit en restauratie

Het zou voor ons bijna onmogelijk zijn om van schilderijen uit bijvoorbeeld de Renaissance-periode te genieten, indien er geen restaurateurs aan het werk waren geweest. In de honderden jaren die ons scheiden van het moment waarop een werk gemaakt wordt en het moment waarop we het in een museum gaan bekijken, kan er immers heel veel gebeuren: oorlogen, overstromingen, branden,... Restauratie van kunstwerken is dus in veel gevallen een absolute noodzaak.

Blijft dan de vraag: in hoeverre is een gerestaureerd kunstwerk nog helemaal authentiek en wanneer wordt het eerder een werk van de restaurateur? Dit is een moeilijke vraag, die niet éénduidig te beantwoorden valt. Sommige conservators gaan ervan uit dat maar 25 % van een werk gerestaureerd mag zijn, opdat het nog als een authentiek werk kan beschouwd worden<sup>23</sup>. Soms moet echter aan meer dan 25 % geraakt worden om het werk in zijn volle glorie te herstellen en dan moeten afwegingen gemaakt worden tussen de noodzaak tot herstelling en de weergave van het origineel. Het belangrijkste probleem voor de authenticiteit in zo'n geval is het feit dat er soms door slechte conservatie hele delen van een werk ontbreken, waarbij de restaurateur meer moet doen dan gewoon een

<sup>22</sup> VEROUGSTRAETE, H. e.a., *FAKE OR NOT FAKE – het verhaal van de restauratie van de Vlaamse primitieven*, Ludion, Gent, 2005, p. 10

<sup>23</sup> CONKLIN, J.E., o.c., p. 59



werk retoucheren: hij moet dan gaan zoeken naar de originele bedoeling van de artiest en trachten bepaalde delen zo getrouw mogelijk te reconstrueren. Hier zit men meestal op de dunne lijn tussen interpretatie van een werk en “hermaken” van een werk.

Bijkomend probleem is dat sommige restaurateurs de neiging hebben om de werken die ze in hun handen krijgen te “verbeteren” volgens hun eigen smaak of volgens de smaak van het moment. Wanneer er plots figuren en gebouwen verschijnen op een doek, die de originele schilder nooit gezien heeft, wordt het problematisch om nog te kunnen spreken van een totaal authentiek werk.

De kunsthistoricus FRIEDLANDER schreef al in 1946 over deze problemen: “Geen ondankbaarder beroep dan dat van restaurateur. In het beste geval ziet en weet men niets van hem. Is het resultaat goed, maar van eigen vinding, dan houdt men hem voor een vervalser. Laat het resultaat te wensen over, dan krijgt hij te horen dat hij een waardevol kunstwerk verprutst heeft. Zijn meesterschap ziet men niet, zijn ontoereikendheid des te meer.”<sup>24</sup>

Er is echter wel een ethische code, die (normaal gezien) gerespecteerd wordt door serieuze restaurateurs. Zij houden rekening met de volgende uitgangspunten<sup>25</sup>:

- Eerbiediging van de integriteit van het voorwerp : elk professioneel handelen van een restaurateur wordt gestuurd door onwankelbaar respect voor de esthetische en de historische waarde en voor de fysieke integriteit van het voorwerp. De belangrijkste taak van de restaurateur is dan ook het behoud van het cultureel erfgoed, zonder daarbij de functie of de bedoeling van het voorwerp uit het oog te verliezen.
- Reversibiliteit : de restaurateur tracht het gebruik van materialen waarvan hij moet weten of vermoeden dat ze niet meer verwijderd kunnen worden of waarvan het verwijderen schade aan het voorwerp kan berokkenen, te vermijden. Hij mijdt het gebruik van technieken die niet meer ongedaan gemaakt kunnen worden.
- Geschiktheid en noodzaak van de behandeling : de restaurateur zal geen behandeling van een voorwerp aanbevelen of uitvoeren die niet geschikt is voor onderhoud, conservering of restauratie en die niet het belang van het voorwerp dient. De noodzakelijkheid en de kwaliteit van de behandeling dienen voor de restaurateur van groter belang te zijn dan zijn honorarium en de overige kosten ten laste van de opdrachtgever
- Terughoudendheid bij behandeling : bij alle werkzaamheden zal de restaurateur een zo groot mogelijke terughoudendheid betrachten; slechts na zorgvuldig onderzoek, en uiteraard in overleg met de opdrachtgever kunnen restauraties geschieden. Verwijderde en/of vervangen onderdelen zullen de opdrachtgever ter hand gesteld worden.
- Kwaliteit : bij iedere behandeling van een voorwerp, streeft de restaurateur, ongeacht zijn mening over de waarde en de kwaliteit van dat voorwerp, altijd de best mogelijke behandeling na. Hoewel omstandigheden de uitgebreidheid van de behandeling kunnen beperken, mag de kwaliteit hiervan nooit beïnvloed worden door de waarde of de kwaliteit van het voorwerp.

---

<sup>24</sup> Als geciteerd in : VEROUGSTRAETE, H., e.a., o. c., p. 10

<sup>25</sup> Zie KRUIJSEN, B., De kunst van het bewaren – Restauratie en conservering van kunstvoorwerpen, Waanders uitgevers, 2003, p. 12-22

- Competentie en mogelijkheden : het is de verantwoordelijkheid van de restaurateur om alleen die onderzoeken en handelingen aan een voorwerp te verrichten welke binnen de grenzen van zijn competentie en mogelijkheden liggen.
- Permanente zelfeducatie : het is de verantwoordelijkheid van de restaurateur om op de hoogte te blijven van nieuwe ontwikkelingen in zijn vakgebied en om zijn bekwaamheid te blijven verbeteren, zodat hij altijd in staat is de best mogelijke behandeling te geven.
- Rapportage : de restaurateur houdt een verslag van zijn handelingen en gebruikte materialen bij zodat in de toekomst geput kan worden uit de opgebouwde documentatie
- Preventieve conservering : iedere restaurateur zou eerst moeten zorgen voor preventieve conservering voordat objecten van het cultureel erfgoed behandeld worden

Het spreekt natuurlijk vanzelf dat zo'n ethische code een goede zaak is, maar dat er geen standaardprocedure bestaat: de restaurateur zal voortdurend afwegingen moeten maken, maar daarbij zou toch moeten voorop staan dat bijvoorbeeld retouches zo gebeuren dat er nog steeds een onderscheid kan gemaakt worden tussen het oorspronkelijk materiaal en de later aangebrachte verf (daar bestaan verschillende technieken voor, maar de detaillering hiervan valt buiten het bestek van dit betoog).

Het grootste probleem voor een restaurateur (en voor degene die later een werk koopt dat door hem/haar gerestaureerd werd) is zijn opdrachtgever. Het is vrij gemakkelijk om zich aan de bovenvermelde deontologische regels te houden, wanneer men bijvoorbeeld voor een museum of een staatsinstelling (zoals het Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium – KIK) werkt, maar het wordt veel minder evident wanneer de opdrachtgever een privé-verzamelaar of een handelaar is. Zowel de handelaar als de privé-verzamelaar hebben meestal andere verwachtingen: ofwel willen ze dat hun werk gerestaureerd wordt volgens een ideaalbeeld dat ze voor ogen hebben ofwel willen ze een technisch zo perfect mogelijke hyperrestauratie (onzichtbaar voor het blote oog), die liefst de financiële waarde van een voorwerp verhoogt<sup>26</sup>. Het spreekt vanzelf dat alle mooie ethische codes hun aantrekkingskracht verliezen, wanneer er brood op de plank moet komen. Het gevaar blijft dan ook altijd reëel dat een stuk aangekocht wordt dat zodanig gerestaureerd werd, dat men eigenlijk niet meer van een authentiek stuk kan spreken.

De antiekhandelaar, die een werk koopt van een andere handelaar of een privé-verzamelaar, waarvan hij vermoedt dat het wel eens zwaar gerestaureerd kan zijn, moet dan ook duidelijk aan de verkoper garanties hieromtrent vragen (liefst schriftelijk). Bij twijfel is het zelfs aangeraden om één of ander stilistisch of wetenschappelijk onderzoek te laten uitvoeren (al dan niet op kosten van de verkoper). We weten natuurlijk ook wel dat dergelijke, meestal dure onderzoeken, niet zullen besteld worden, wanneer de waarde van het kunstwerk niet al te hoog is. Op dat moment moet de koper beroep doen op zijn gezond verstand en hopen dat de verkoper zich ook houdt aan een zekere deontologie...

Al deze afwegingen en problemen i.v.m. restauratie zijn vorig jaar aan bod gekomen in een prachtige tentoonstelling in het Brugse Groeningemuseum, "Fake or not Fake – Het

---

<sup>26</sup> CONKLIN, J.E., o.c., p. 59

verhaal van de restauratie van Vlaamse primitieven”<sup>27</sup>. Het was de neerslag van een project waarbij een aantal werken uit het Groeningemuseum, maar ook uit andere Belgische musea, geanalyseerd werden door het “Laboratoire d’études des oeuvres d’art par les méthodes scientifiques” van de UCL, o.l.v. Prof. Dr. Hélène VEROUGSTRAETE. Ze kwamen daarbij tot soms onthutsende conclusies. Zo bleek dat bijvoorbeeld twee aan Petrus CHRISTUS toegeschreven werken (een *Anunciatie* en een *Geboorte*), die in 1983 (voor een groot bedrag) door de stedelijke musea van Brugge aangekocht werden, zodanig gerestaureerd en geretoucheerd geweest waren, dat men bezwaarlijk nog van authentieke stukken kan spreken. Bij één van de twee schilderijen is de signatuur zelfs helemaal niet origineel. De penseelvoering is echter zo virtuoos en de kleurkeuze zo perfect, dat de kopers het verschil niet gezien hebben tussen de twee derde waarvoor de restaurateur verantwoordelijk was en het derde dat door Petrus CHRISTUS zelf gemaakt is.

Hieronder een afbeelding van één van de twee werken, (voor en stuk) van de hand van Petrus CHRISTUS, nl. “Geboorte” uit 1452<sup>28</sup>



<sup>27</sup> Zie het reeds vernoemd werk van VEROUGSTRAETE, H. e.a., *FAKE OR NOT FAKE – het verhaal van de restauratie van de vlaamse primitieven*, Ludion, Gent, 2005

<sup>28</sup> VEROUGSTRAETE, H. e.a., o.c., p. 99

Hierna volgt een verduidelijking van welke zones nog origineel zijn (grijs gekleurd), welke door de restaurateur volledig herschilderd zijn over zeer minieme resten van oude verf (rood gekleurd) en de zones waar de restaurateur hevig getoucheerd heeft, maar waar het origineel nog zichtbaar is (gearceerd)<sup>29</sup>.



<sup>29</sup> VEROUGSTRAETE, H. e.a., o.c., p. 100

Tijdens deze tentoonstelling is ook de persoon van Jef VANDERVEKEN (1872-1964) naar voren gekomen als een geniale, maar niet altijd even koosjere restaurateur. Hij werd zeer bekend als de man die een bijna perfecte copie maakte van het gestolen paneel van het Lam Gods te Gent. Uit de tentoonstelling (en uit onze eigen ervaring) blijkt echter dat VANDERVEKEN soms veel verder ging dan het louter restaureren van werken. Hij voegde zaken bij, “verbeterde” de werken en maakte er soms niet-authentieke werken van grote namen (zoals MEMLING) van.

Op die manier zijn wijzelf ook in contact gekomen met het werk van VANDERVEKEN. Op een koude winterdag, worden we door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) en door het Ministerie van Economische zaken gevraagd om eens langs te komen. Er zou immers een door de Nazi's geroofd schilderij opgedoken zijn, nl. de *Heilige Maria-Magdalena* (een copie, toegeschreven aan MEMLING, van het rechterluik van de beroemde *Braque triptiek* van Rogier VAN DER WEYDEN uit het Louvre). Dit werk maakte deel uit van de verzameling van een Belgisch bankier, Emile RENDERS. Sinds het einde van de oorlog was het schilderij spoorloos.

Vóór de Tweede Wereldoorlog was de Rendersverzameling gekend als één van de voornaamste privé-verzamelingen van Vlaamse Primitieven in België. Deze werden door de Belgische Staat voor het eerst openbaar tentoongesteld in het Burlington House te Londen in 1927. RENDERS, een welvarende bankier, bouwde tijdens de jaren dertig eveneens een reputatie op als een deskundige van de 15de-eeuwse Vlaamse schilderkunst. Hij publiceerde over de kunst van Jan en Hubert VAN EYCK, Rogier VAN DER WEYDEN en de MESTER VAN FLEMALLE.

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden niet enkel kunstwerken geroofd maar bloeide, voornamelijk in West-Europa, een belangrijke kunsthandel op, door de “overname” van sommige bloeiende Joodse antiekzaken door louche handelaars en natuurlijk door de onverzadigbare honger naar kunstwerken van GÖRING. Renders wist gebruik te maken van deze situatie. Hij verkocht na maandenlange onderhandelingen in 1940 en 1941 zijn volledige collectie van 20 schilderijen van ‘Vlaamse Primitieven’, waaronder de *Maria-Magdalena*, aan GÖRING. Gesterkt door het oordeel van de grote specialisten van zijn tijd, liet de Nazileider zich de das omdoen door de verzamelaar die een tegenwaarde van 11 miljoen toenmalige Belgische franken in goudstaven eiste.

Een deel van de schilderijen kwam in zijn woning Karinhall terecht, een ander deel ruilde en verkocht hij tijdens de oorlogsjaren. Eén van de spilfiguren van de transactie GÖRING-RENDERS was Alois MIEDL, zijn vertrouwensman die in Amsterdam de Joodse kunsthandel Goudstikker in bezit genomen had.

Na de Bevrijding werd de restitutie van de Rendersverzameling de topprioriteit van de *Dienst voor Economische Recuperatie*, bevoegd voor de internationale recuperatie van goederen aan de Belgische Staat ontnomen. Ongeveer de helft van de Rendersverzameling werd gerecupereerd en wordt tot op heden bewaard in Brussel, Doornik, Brugge en Antwerpen. Twee schilderijen van de verzameling werden door de Belgische Staat verkocht. Maar de andere helft van de schilderijen bleef onvindbaar. Ze worden internationaal gezocht en gesignaleerd als verdwenen eigendom van België. De speurtochten liepen van Spanje tot de Verenigde Staten van Amerika en waren gebaseerd op ondervragingen van de betrokkenen. Alois MIEDL werd in 1946 in Spanje gesignaleerd met een deel van de ontbrekende Rendersverzameling, waartoe het paneel *Maria-Magdalena* behoorde.



Intussen, spande RENDERS in België een proceszaak aan tegen de Belgische Staat, waarbij hij beweerde niet betaald te zijn voor zijn verkochte verzameling. Hij viel door de mand toen bezwarende gegevens werden teruggevonden.

Toeval wil nu dat twee privé-verzamelaars uit Scandinavië in 2004 bij het KIK komen aankloppen voor een expertise van een schilderij van *Maria-Magdalena*, toegeschreven aan MEMLING. Een eerste onderzoek maakte al snel duidelijk dat het om het vermiste werk uit de Renderscollectie ging. Blijkbaar had Alois MIEDL het paneel *Maria-Magdalena* tijdens de jaren zestig verkocht aan een Scandinavische verzamelaar, die hij vanzelfsprekend in het ongewisse liet over de authenticiteit en het oorlogsverleden van het kunstwerk. Bij het overlijden van deze verzamelaar, hadden zijn kinderen besloten een deel van zijn collectie te verkopen, maar niet zonder een grondige expertise. Gezien de wereldfaam op het vlak van expertise van het werk van MEMLING, kwamen deze Scandinaven bij het KIK terecht. Groot was dan ook hun verbazing toen wij hen hebben moeten uitleggen dat ze het schilderij niet mee terug konden nemen, want dat het hier ging om Belgisch staatseigendom.

Nog groter was echter hun en onze verbazing, wanneer de vorsers van het KIK de uitslag van hun wetenschappelijke expertise bekendmaakten: het werk bleek bovendien niet-authentiek! Blijkbaar ging het om een origineel werk uit de tijd van MEMLING, dat in 1920 gekocht werd door RENDERS, maar zich in een lamentabele materiële toestand bevond. RENDERS liet het « restaureren » door ... VANDERVEKEN , die de originele verflaag bijna volledig weghaalde en er een nieuwe “authentieke” MEMLING opschilderde. De geslaagde gedaanteverandering zorgde ervoor dat het werk als een MEMLING te Londen in 1927 in de *Exhibition of Flemish and Belgian Art* werd tentoongesteld.



*Het paneel Maria-Magdalena uit de Rendersverzameling*

Sinds deze zaak en de tentoonstelling “Fake or not fake”, komen er nog andere meesterwerken boven water die door VANDERVEKEN zouden gemaakt zijn. Zo zou hij samen met zijn schoonzoon, Albert PHILLIPOT, een *Portret van een jonge man* van BOTTICELLI gemaakt hebben, dat in 1933 voor een fortuin door de National Galleries of Scotland gekocht werd<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> CORNWELL, T., “Art restorer may have painted fake Botticelli” in : The Scotsman, 23.05.2005

### 2.3. Soorten vervalsingen?

We kunnen de verschillende vervalste objecten meestal indelen in drie grote groepen<sup>31</sup>:

1. **Totale vervalsing** : dit is de volledige productie van een nieuw werk dat vervolgens al dan niet kunstmatig verouderd wordt en op de markt gebracht wordt als een authentiek antiek voorwerp. Een voorbeeld hiervan zijn de werken, zogezegd van de hand van Karel APPEL, die uit het atelier voortkwamen van de Nederlander Geert Jan JANSSEN. Het zijn volledig nieuwe werken, die soms door hem verouderd werden door ze in thee te drenken of er het stof uit de zak van de stofzuiger over te gieten, en die daarna aangeboden werden in veilingzalen en aan argeloze kopers verkocht werden als zijnde authentieke werken van APPEL.
2. **Halfvervalsing** : hierbij worden authentieke stukken of fragmenten samengevoegd om één of meerdere nieuwe stukken te maken. Zo gebeurt het bijvoorbeeld dat een authentiek schilderij in stukken gezaagd wordt en men met de originele stukken verschillende nieuwe schilderijen maakt, waarbij het niet altijd makkelijk is om de vervalsing te ontdekken, vermits een heel groot stuk van de nieuwe werken authentiek is. Deze techniek wordt soms gebruikt om meer te verdienen aan de verkoop van een kunstwerk (van één werk maakt men er immers twee of meer, met tweemaal meer winst als gevolg...), maar is ook een truc die door kunstdieven wordt toegepast om gemakkelijker gestolen kunstwerken op de markt te brengen. Als er twijfel bestaat over de herkomst van een werk, zal door deze truc een vergelijking tussen het verdachte werk en de foto van het originele gestolen kunstwerk, niet altijd leiden tot de ontdekking van het gestolen stuk. Met de nieuwste software, die door verschillende Europese politiediensten nu gebruikt wordt om hun databanken van gestolen kunstwerken te beheren (Franse politie, Italiaanse Carabinieri en binnenkort ook Nederlandse Rijksrecherche) is het echter mogelijk om bij fotografische vergelijking een gestolen kunstwerk te identificeren, zelfs al is er maar een foto van een deel van het werk voorhanden.
3. **“Verbetering” van authentieke, bestaande werken**: in tegenstelling tot de vorige categorie, worden de kunstwerken hier niet in stukken gehakt om totaal nieuwe niet-authentieke stukken te maken. Hier laat men het originele kunstwerk heel, maar gaat men bepaalde zaken toevoegen, zoals bijvoorbeeld een signatuur. Dit is één van de meest voorkomende vervalsingen. Tal van middelmatige schilderijen uit een bepaalde periode of van navolgers of leerlingen van bekende meesters, worden op die manier geüpgraded tot een hogere categorie, waardoor natuurlijk ook hun waarde stijgt. We moeten hier echter niet te snel van stapel lopen, want tal van authentieke werken uit de renaissance, die ongesigneerd waren, maar waarvan het duidelijk was wie de maker was, hebben in de 18<sup>de</sup> en de 19<sup>de</sup> eeuw soms een signatuur gekregen. Het was namelijk een gewoonte dat verzamelaars die zeker waren van de herkomst van hun objecten en van de makers ervan, zelf de signatuur van de maker lieten aanbrengen. Hoewel de signatuur op die werken dus niet authentiek is, gaat het hier wel degelijk om authentieke werken van de hand van de artiesten, wier naam onderaan het werk gezet werd<sup>32</sup>.  
Men moet hier ook zeer voorzichtig zijn met niet-authentieke werken waarop wel authentieke signaturen worden aangebracht door de artiesten. Het hierboven al

<sup>31</sup> Zie hierover o.a. ISNARD, G., o.c., p.8-44 ; X, Forgery relating to antiquities and ethnographica, in: [www.caslon.com](http://www.caslon.com) ; de lezingen van Janpiet CALLENS ; LEMANS, L., o.c. ;...

<sup>32</sup> MARIJNISSEN, R., o.c., p. 139



geciteerde voorbeeld van Kees VAN DONGEN, die een totale vervalsing signeerde, denkende dat ze van zijn hand was, is geen alleenstaand geval. Er zijn de werken van APPEL, door Geert Jan JANSEN gemaakt, en vervolgens gesigneerd door de artiest zelf, die dacht dat het een werk van hem betrof. Er is bijvoorbeeld ook Andy WARHOL die uit postmodernistische spelerei soms door anderen gemaakte copieën van zijn werk signeerde,...

## **2.4 Welke kunstwerken worden vervalst?**

Het antwoord op deze vraag is eenvoudig: bijna alle werken, die te koop aangeboden worden op de kunst-en antiekmarkt lopen de kans te worden vervalst. Of het nu gaat om schilderijen, bronzen beelden, Afrikaanse terracottabeelden, perkamenten, meubels,... Als het maar geld kan opbrengen, is er wel iemand die een niet-authentieke versie ervan zal trachten te verkopen.

Wanneer we de gigantische winsten zien die op de kunstmarkt gemaakt worden, is het logisch dat oplichters zich op elk segment van die markt storten en niet blijven stilstaan bij het vervalsen van alleen maar schilderijen (wat het meest bekend is bij het grote publiek), maar ook andere lucratieve markten aanboren, zoals bijvoorbeeld de etnische kunst.

Het is dan ook onmogelijk om in dit korte bestek een volledig overzicht te geven van alle soorten werken uit een bepaalde periode, waarvan geweten is dat er vervalsingen van bestaan. Hiervoor verwijzen we naar enkele uitstekende naslagwerken (de lijst is niet-limitatief):

- KURZ, Otto, Faux et faussaires, Flammarion, Paris, 1983
- ISNARD, Guy, Faux et imitations dans l'art – TOME I et II, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1959-1960
- JONES, Mark (ed.), Fake ? The art of deception, British Museum Publications Ltd., London, 1990

In de vorige en de volgende hoofdstukken trachten we echter wel verschillende voorbeelden aan te halen van meer dan alleen maar vervalsingen van schilderijen.

### 3. Overwegingen uit de praktijk

#### 3.1. Opsporingsmethodes

Het zal nu al wel duidelijk wezen dat vervalsers niet altijd amateurs zijn, maar soms heel ver gaan in hun “kunst”. Het is dan ook niet gemakkelijk om als koper (zij het een handelaar of een privé-verzamelaar) zich niet te laten vangen. Er kunnen echter verschillende stappen ondernomen worden om een vervalsing te ontmaskeren en ervoor te zorgen dat men geen rommel koopt.

##### *3.1.1. Stijl- en kunsthistorisch onderzoek*

Eerst en vooral is het belangrijk als potentiële koper om toch enige kennis te hebben van de kunstvoorwerpen die men wil aanschaffen. Een handelaar die stilistisch het verschil niet kan onderscheiden tussen een kast uit de tijd van Louis XV en een latere copie uit de negentiende eeuw, zal natuurlijk niet ver komen.

Dit geldt trouwens voor alle kunstvormen: een degelijke kennis van de stijlperiode, van bepaalde kunststromingen en van de geliefkoosde onderwerpen van een artiest is een must om geen vogel voor de kat te zijn.

Een voorbeeld hiervan is de volgende tekening die door ons bij de reeds vernoemde antiekhandelaar F. in beslag genomen werd. Ze is gesigneerd “L. Spilliaert 1936”. Buiten het feit dat de tekening in ieder geval kwalitatief niet hoogstaand is, heeft de experte van het werk van SPILLIAERT, Mevrouw ADRIAENS-PANNIER (conservator van het Museum voor Moderne Kunst te Brussel) ons duidelijk gemaakt dat SPILLIAERT dergelijke onderwerpen maar is beginnen schilderen en tekenen na zijn eerste verblijf in de Hoge Venen in... 1937! Er is duidelijk een incongruentie tussen de datum die naast de signatuur staat en het thema van het werk.



De tekening, gesigneerd SPILLIAERT, die door ons bij F. in beslag genomen werd



De signatuur op deze tekening, waarbij we duidelijk de vermelding "1936" zien

Dit voorbeeld bewijst dat een degelijke kennis van artiesten die men gaat verhandelen of verzamelen soms ander onderzoek overbodig maakt. Het is echter niet altijd even gemakkelijk.

Daarom is het interessant om in sommige gevallen een kunsthistoricus (zoals mevrouw ADRIAENS-PANNIER in bovenvermeld voorbeeld) of archeoloog te raadplegen die aan één of andere museale instelling verbonden is. Zij kunnen immers indicaties geven van stilistische incongruenties of anachronismen door een interdisciplinair onderzoek, waarbij bijvoorbeeld rekening gehouden wordt met de heraldiek (de leer van de wapenschilden en familiespreuken), de geschiedenis van verschillende kledingstukken, de iconografie en iconografie (die ons meer vertellen over het voorgestelde beeld),...<sup>33</sup>

Soms moet echter ook beroep gedaan worden op meer ingrijpende wetenschappelijke methodes (zoals supra in het voorbeeld van het werk van Petrus CHRISTUS uit het Brugse museum duidelijk geworden is). Deze methodes zijn meestal duur en in sommige gevallen ook nog tijdrovend. Alvorens een beroep te doen op één of ander universitair laboratorium, kunnen we eerst ook volgende eenvoudige onderzoeken verrichten.

### 3.1.2. Zijn ogen goed de kost geven

Een eerste stap bij een grondig onderzoek van een voorwerp is eenvoudigweg goed kijken. Sommige anomalieën zijn al met het **blote oog** zichtbaar. Zo heeft men bijvoorbeeld geen ingewikkelde apparatuur nodig om te zien dat er nieuwe nagels in een meubel zitten of dat er een nieuwe plank aan toegevoegd is.

Een volgende stap is het gebruik van een **loep** (en in sommige gevallen een eenvoudige optische **microscoop**). Bij keramieken voorwerpen kan men hiermee bijvoorbeeld soms onmiddellijk al sporen van herstellingen en toevoegingen zien. Ook voor schilderijen is het

<sup>33</sup> Zie hierover in extenso MARIJNISSEN, R.H., o.c., p. 137-147

gebruik van een loep onontbeerlijk: toevoegingen en overschilderingen kunnen dan al duidelijk worden. Bij grafiek kan men met een loep bijvoorbeeld een “puntstructuur” zien die kan wijzen op een recent procédé van offsetdruk. Een dure papieranalyse van de zogenoemde antieke gravure wordt dan onmiddellijk overbodig!

Ook voor de studie van de vele inscripties, etiketten, ... die meestal op oude kaders aanwezig zijn, kan de loep een nuttig instrument zijn.

Het is ook interessant een schilderij met **strijklicht** te bekijken. Bij strijklucht schijnt het licht van een sterke lamp (een goede zaklamp is al voldoende) parallel aan het schilderij, het ‘strijkt’ er van opzij overheen<sup>34</sup>. Dit maakt de oppervlaktestructuur goed zichtbaar. Het kan helpen om een eerste studie van het craquelé te maken, maar het is ook nuttig om de kwaststreken van de kunstenaar goed te zien. Dit verraaft soms het werk van een andere ‘hand’ dan van de ‘eigen hand’ van de kunstenaar aan wie het werk wordt toegeschreven.

Een variatie hierop is het kijken met **doorvallend licht**. Dit is gewoon het voorwerp voor een sterke lamp houden. Op die manier kunnen bijvoorbeeld watermerken zichtbaar worden, die heel veelzeggend kunnen zijn wanneer het eropaan komt te zien of een tekening dan wel van een 17<sup>de</sup> eeuwse meester is en niet van een hedendaagse academiestudent.

Een laatste zeer interessant hulpmiddel is de zogenaamde **Wood-lamp**, dit is een **ultravioletlamp** die een schilderij (of grafiek) laat fluoresceren in een donkere kamer. De intensiteit en de kleur van het fluoresceren in UV (ultraviolet) is voor elk materiaal verschillend. Daardoor kan een geoefend oog verschillende materialen herkennen in UV. Ook wordt duidelijk of bepaalde delen overschilderd zijn of niet. Men kan zelfs zien of er met de vernislaag geknoeid werd of niet (dit kan ook interessant zijn bij meubels, want ook daar kan men zien of vernis, lak of was aangebracht werd). Een signatuur die op het vernis aangebracht is i.p.v. eronder, zal donkerder oplichten onder UV-straling. Bovendien kunnen er ook een aantal zaken aangebracht zijn, die duidelijk oplichten onder UV : we denken hier bijvoorbeeld aan de merktekens op de copies van firma’s als “L’art du Faux” (cfr. supra).

De Nederlanders HUIBERTS en KOOISTRA pleiten er voor om alle werken die bij een veilingzaal binnengebracht worden, minstens met UV-licht te beschijnen. Wij zijn het trouwens eens met hen, wanneer ze stellen dat een koper bij een handelaar ook zou moeten eisen dat het werk dat hij wil aanschaffen, onder UV-licht gehouden wordt<sup>35</sup>.

### *3.1.3. Wetenschappelijke methodes*

Alle onderstaande technieken moeten in of door wetenschappelijke laboratoria uitgevoerd worden en zijn bijgevolg vrij duur. Wanneer er twijfels bestaan over een kunstwerk, dat van grote waarde is, kan het echter interessant zijn om beroep te doen op één van deze technieken.

Toch moet altijd voor ogen gehouden worden dat geen enkele techniek zaligmakend is en dat er meestal een combinatie van technieken nodig is om te komen tot een vrij goed resultaat. Zo is het bijvoorbeeld goed mogelijk dat uit een dateringstest blijkt dat een stuk 2.000 jaar oud is, omdat het uit materiaal opgebouwd is dat 2.000 jaar oud is, maar dat het gaat om een voorstelling van Mickey Mouse. Het is dan ook vrij belachelijk om alleen maar voort te gaan op een doorgedreven wetenschappelijke dateringsmethode, wanneer een simpel stilistisch onderzoek al uitsluitel gebracht had.

---

<sup>34</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 54

<sup>35</sup> HUIBERTS, A. en KOOISTRA, S., “Vals Licht” in : Origine 2003, nummer 4

Het blijft dus een kwestie van gezond verstand gebruiken en de juiste combinatie te maken van testen die met een minimum aan kosten, een maximum aan resultaat opleveren.

### **Infraroodreflectografie**

Hierbij wordt een schilderij bestraald met gewone halogeenlampen, die naast zichtbaar licht, ook veel infrarode straling produceren. De reflectie ervan wordt vervolgens opgevangen door een voor infrarode stralen gevoelige camera. Het resultaat is een reflectogram.

Dit type van onderzoek wordt voornamelijk gebruikt om de “ondertekening” of de schets bij schilderijen zichtbaar te maken. Het gaat hier om de tekening die door de artiest op de ondergrond gemaakt is voor hij de verf aanbrengt<sup>36</sup>. Er wordt door de verflagen heen a.h.w. “het handschrift” van de schilder zichtbaar.

De ondertekening wordt echter alleen zichtbaar wanneer deze is gemaakt met koolstofhoudend materiaal zoals zwarte waterverf, zwart krijt, houtskool, potlood en bepaalde soorten inkt<sup>37</sup>.

### **Röntgenfotografie<sup>38</sup>**

Röntgenstralen gaan door het hele werk heen en bieden een beeld van de densiteit van de materialen. Zware metalen, zoals lood, zijn heel dicht van structuur, daarom gaan röntgenstralen hier niet doorheen. Het pigment loodwit zal de stralen dan ook maar moeilijk doorlaten en verschijnt op de radiografie als een witte kleur. Hetzelfde geldt voor spijkers, nietjes,... Andere pigmenten (zoals oker, zwart, ...) hebben geen of zeer weinig densiteit, zodat ze op een radiografie niet of weinig te zien zijn.

Deze techniek kan inlichtingen verstrekken over de bewaringstoestand, over de drager, maar ook over het maakproces. Ze kan dus gebruikt worden om anomalieën die wijzen op latere ingrepen, te voorschijn te laten komen.

### **Multispectraal beeldanalyse**

Er is nu een camera ontwikkeld, die het mogelijk maakt om een kunstvoorwerp te analyseren met zowel zichtbaar licht (en een microscoop), als UV en IR. Die digitale camera is voorzien van computersoftware, die toelaat de opnamen onmiddellijk op een monitor te zien en te bewerken. Daardoor kunnen de resultaten, bekomen door het aanwenden van de verschillende onderzoekstechnieken, snel aan elkaar gekoppeld worden<sup>39</sup>.

Deze techniek, die men multispectraal analyse noemt, wordt ondermeer toegepast bij het onderzoek naar inkt en bepaalde chemische reacties, zoals “inktvraat” (dit is het oxydatieproces van bepaalde soorten oude inkt –ijzergalinkt- dat sommige werken zwaar aantast).

---

<sup>36</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 59 en VEROUGSTRAETE H. e.a., o.c., p.43

<sup>37</sup> KRUIJSSEN, B., ibid.

<sup>38</sup> Zie KRUIJSSEN, B., o.c., p. 61-62 en VEROUGSTRAETE, H. e.a., ibid.

<sup>39</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 63-64

## **Infraroodspectrometrie**<sup>40</sup>

Bij deze methode kunnen bindmiddelen, pigmenten, kleurstoffen en kunststoffen geïdentificeerd worden. Er wordt hier gebruik gemaakt van het feit dat licht dat over een object uitgestrooid wordt een interactie ondergaat met de moleculen ervan en zo een andere golflengte krijgt, die afhankelijk is van het soort molecuul. Bij analyse krijgt men een heel specifiek spectrum voor elke gebruikte verfsoort of materiaal.

In de praktijk wordt een laser gericht op een kunstwerk. Een lens vangt daarbij het teruggekaatste licht op en een spectrometer analyseert het. Die gegevens worden dan vergeleken met de referentiepigmenten in een databank, zodat het materiaal geïdentificeerd kan worden.

De Universiteit Gent heeft een mobiele infraroodspectrometer ontwikkeld, die ze **MArtA** (Mobile Art Analyser) gedoopt hebben. Het is een hoogtechnologische kunstdetective, die soms vervalsingen kan ontmaskeren. Zo hebben ze ooit een schilderij geanalyseerd waarvan de verzamelaar overtuigd was dat hij een Hans MEMLING in zijn bezit had. In het werk werden sporen gevonden van Pruisisch blauw, een verf die pas na 1704 gebruikt werd. MEMLING overleed op het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw en het schilderij was nooit geretoucheerd of gerestaureerd. Het was dan ook duidelijk dat MEMLING dit schilderij nooit gemaakt had.

Ook voor hedendaagse kunstenaars kan MArtA soms een indicatie geven of het al dan niet om een authentiek werk gaat, zelfs al zijn alle materialen die gebruikt worden ook nu nog voorhanden. Er wordt dan gekeken naar de pigmenten die een artiest in een bepaalde periode gebruikte. Zo werd bijvoorbeeld het werk van MAGRITTE ontleed. Daarbij vonden de onderzoekers een evolutie in zijn gebruik van bepaalde pigmenten. Daarvan werd een chronologie gemaakt. Wanneer er nu een werk opduikt uit een bepaalde periode, weten de onderzoekers welke pigmenten de artiest tijdens die periode gebruikte. Als die chronologie niet klopt, gaat het mogelijk om een vervalsing.

## **Chromatografie**

Dit is ook een techniek waarmee de samenstelling van de pigmenten kan ontleed worden. De chromatograaf ontleedt een stof tot op het punt dat het oorspronkelijke mengsel van de moleculen kan worden gelezen. Deze informatie wordt omgezet in een grafiek: een spectrum. Door een massaspectrometer te gebruiken wordt bijvoorbeeld een verschillende massa gedetecteerd en zo de verschillende deeltjes benoemd<sup>41</sup>.

Bij deze techniek moet wel een deel van de te analyseren stof afgeschraapt worden (of op een andere manier verkregen worden) om de analyses te kunnen doen. Daarom is het niet altijd aangewezen deze methode te gebruiken.

## **XRF (röntgenfluorescentie)**<sup>42</sup>

Hier wordt het onderzochte materiaal bestraald met laagenergetische röntgenstralen. De bestraalde atomen zenden daarop een fluorescentiestraling uit, die voor ieder deeltje een ander

---

<sup>40</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 68 en VERSTRAETE, J., MArtA ontleedt kunst – Vingerafdruk van de materie, in Universiteit Gent, april 2004, p. 2-3

<sup>41</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 68

<sup>42</sup> Ibid.

energieniveau heeft. Een detector meet deze hoeveelheid door de fluorescentie om te zetten in een elektrisch signaal. Een bepaald energieniveau is daarbij de maat voor de concentratie van een element in het onderzochte materiaal.

Deze methode kan dus kwalitatieve informatie geven (in de zin van welke pigmenten waren aanwezig) en kwantitatieve informatie (over de densiteit van de pigmenten in het onderzochte materiaal).

Vroeger was dit een zwaar proces. Nu is het mogelijk geworden om met een kleine en lichte opstelling kunstvoorwerpen te scannen en de verdeling van verschillende elementen over heel het oppervlak te analyseren.

Deze techniek wordt bijvoorbeeld gebruikt om na te gaan of antieke zilveren objecten wel authentiek zijn. Doordat de samenstelling van verschillende zilveren objecten tijdens verschillende tijdsperiodes gekend is, kan men zeggen of de samenstelling van het onderzochte zilverwerk wel in overeenstemming is met deze van de periode waaruit het zou moeten stammen. Indien dit niet het geval is, kan dit wijzen op mogelijke fraude<sup>43</sup>.

### **Dendrochronologie**

Dit onderzoek wordt gebruikt om hout te dateren en is dus toepasbaar op alle kunstvoorwerpen uit hout (schilderijen op paneel, meubels,...) in zoverre de jaarringen maar te tellen zijn. Jaarringen of ouderdomsringen ontstaan tijdens de groei van een boom. Ieder jaar komt er één ring bij. De ringen variëren in breedte naargelang het klimaat van de plaats waar de boom groeit en het seizoen. Het patroon van de jaarringen is dan ook uniek en kan helpen om het hout van bomen uit dezelfde streek te dateren<sup>44</sup>.

Er zijn echter beperkingen bij deze methode : ze werkt niet voor alle bomen (lindehout kan moeilijk gedateerd worden met dendrochronologie, omdat de bomen te snel groeien) en er moet voldoende materiaal (dus houten planken) met de juiste breedte beschikbaar zijn, om genoeg ringen te kunnen identificeren<sup>45</sup>.

Toch kan dit interessante informatie opleveren. Zo kan een schilderij bijvoorbeeld gemaakt zijn op een houten paneel, afkomstig van een boom die nog niet gekapt was op het moment dat de schilder, aan wie het werk wordt toegeschreven, al lang gestorven was.

Omgekeerd kan ook: in het bovenvermelde voorbeeld van de Heilige Maria Magdalena uit de Rendersverzameling, die aan MEMLING was toegeschreven, heeft dendrochronologie uitgewezen dat het werk geschilderd was op een eiken paneel van het begin van de 15de eeuw en afkomstig uit de Baltische regio, maar dat de gebruikte verf opgebouwd was uit meerdere moderne pigmenten.

### **C 14 – methode van datering<sup>46</sup>**

Deze dateringsmethode werkt alleen bij het onderzoek naar levende wezens. Er wordt dan ook veel gebruik van gemaakt bij dateringen van skeletten op archeologische sites, maar ze kan

---

<sup>43</sup> X, Finding fake Art, in: American Institute of Physics, Ed. 46, n° 4

<sup>44</sup> KRUIJSSEN, B., o.c., p. 64-65 , MARIJNISSEN, R.H., o.c., p. 62-63 en VAN STRYDONCK, M., CESSION, C., GEELLEN, I., Radioactieve koolstof en dendrochronologie, folder van het K.I.K., p. 2-4

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> VAN STRYDONCK, M., CESSION, C., GEELLEN, I., o.c., p. 1-2



ook dienen om bijvoorbeeld een idee te geven van het tijdstip waarop een boom gehakt is, waaruit dan later een houten paneel gewonnen wordt, dat kan dienen als ondergrond voor een schilderij.

Deze methode is gebaseerd op de vaststelling dat we elke dag blootgesteld worden aan (radioactieve) straling, kosmische straling (uit de ruimte). Deze kosmische straling treft ook planten, dieren, ... . Deze straling is er de oorzaak van dat sommige stikstofatomen omgezet worden in radioactieve C-14. De C-14 reageert met zuurstof en vormt kooldioxide. Dit gas wordt door fotosynthese opgenomen door planten. Mensen en dieren eten planten en nemen dus indirect ook kooldioxide op.

Men kan de straling van C-14 meten en zo de ouderdom van het object bepalen want zodra een levend wezen sterft, neemt het geen koolstof meer op. In de lucht vindt men zowel C-12 (niet radioactief) als C-14 (radioactief) terug. Het levend wezen heeft dus beide opgenomen en bij de dood is hun verhouding constant. Maar de C-14 vervalt en de C-12 niet. Dit radioactief verval is constant: er verdwijnt om de 5730 jaar de helft. Dit wil dus zeggen dat er na 5730 jaar nog de helft overblijft, na 11.460 nog een vierde,....Men kan dan ook het moment dateren waarop een levend organisme afgesneden wordt van de koolstofcyclus en dus sterft.

Er zijn echter nadelen verbonden aan deze methode. Zo werkt ze voor heel oude objecten (meer dan 60.000 jaar oud) niet zo goed, omdat de hoeveelheid C-14 dan wel heel erg klein wordt.

Daar komt nog bij dat deze methode vertrekt van het principe dat de verhouding C-12 en C-14 in de atmosfeer constant blijft. De laatste 50 jaar is dat in ieder geval niet zo, door de massale CO<sup>2</sup>-uitstoot.

### **De thermoluminescentietest (TL-test) als analyse-instrument voor ouderdomsbepaling.**

Het principe van de TL-test is vrij eenvoudig. De aarde (dus ook klei) bevat radioactieve elementen en slaat energie op die afkomstig is van radioactieve straling. Wanneer een keramieken voorwerp gebakken wordt, verliest de grondstof (zijnde de klei) haar radioactiviteit volledig. Vanaf dat moment, is het voorwerp als het ware “gekuist” en begint het opnieuw op relatief constante wijze energie op te slaan, afkomstig van de radioactieve straling, waaraan het voorwerp jaarlijks onderworpen wordt. Men gaat ervan uit dat die in de hele wereld dezelfde is. Het is dus mogelijk de radioactieve straling te meten, waaraan het voorwerp blootgesteld is sinds het gebakken werd, en op die manier te berekenen hoeveel jaar geleden dat voorwerp uit de oven gekomen is. De meting van de hoeveelheid radioactieve straling, waaraan het voorwerp werd onderworpen, gebeurt via het meten van de hoeveelheid lichtstralen (of thermoluminescentie) die door de keramiek wordt vrijgegeven. De opgeslagen energie, afkomstig van de radioactieve straling, wordt immers vrijgegeven in de vorm van lichtstralen en dit vanaf het moment dat het voorwerp gebakken werd.

Deze test is dus een goed middel om tot een datering te komen. De test vormt ook een *indicatie* van de authenticiteit van het voorwerp: een nieuw gebakken voorwerp zal immers geen thermoluminescentie bevatten! Men moet echter goed voor ogen houden dat het hier enkel om een element gaat in de authenticifiëring van een voorwerp en dat de TL-test geen authenticiteitstest op zich is (zoals hij nog steeds teveel gepresenteerd wordt). Vervalsers doen er immers alles aan om de controlemomenten te omzeilen en zo hun vals stuk voor nieuw te laten doorgaan. Er worden dan ook verschillende technieken gebruikt om de resultaten van een TL-test te beïnvloeden.

Vroeger werden gevallen vastgesteld waarbij nieuwe keramiek radioactief bestraald werd, om zo te komen tot een test waarbij het voorwerp toch TL bezat. Deze techniek werd meer dan dertig jaar geleden al in Italië gebruikt bij vervalsingen van aardewerk. Probleem hierbij is echter dat de bestraling van de vervalsingen nooit zo gelijkmatig kan gebeuren als de natuurlijke bestraling. Zo kan het gebeuren dat een voorwerp dat stilistisch en historisch gezien 2000 jaar oud is, plotseling een TL-test krijgt waaruit blijkt dat het 5000 jaar oud zou zijn!

De vervalsers hebben dus naar andere oplossingen gezocht. Eén van de gebruikte technieken is daarbij de kunstmatige bestraling van het voorwerp, gevolgd door een opwarming tot 150 ° C. Hierdoor zorgt men ervoor dat de afwijkingen bij de TL-test gereduceerd worden.

De techniek die echter nu het meeste gebruikt wordt, is de volgende. Men gaat op archeologische sites, in grafmonumenten,... waardeloze scherven verzamelen. Deze scherven worden vermalen tot fijn stof en er wordt een bindmiddel gebruikt om een afgietsel samen te stellen. Wanneer men dan een TL-test uitvoert, krijgt men een datering die wijst op een eeuwenoud voorwerp, hoewel het voorwerp nieuw is. Dit komt omdat de keramiek niet opnieuw gebakken wordt en de grondstof voor het voorwerp uit de juiste periode stamt. Er bestaan hier verschillende varianten op: vroeger werd een heel nieuw voorwerp samengesteld door het maken van een volledig afgietsel, nu gaat men meer minderwaardige of sterk beschadigde stukken samenbrengen om tot een voorwerp van een grotere waarde te komen. Hierdoor wordt de manipulatie beperkt en wordt het risico op ontdekking verminderd, doordat er minder bindmiddel gebruikt wordt.

De soorten gebruikte bindmiddelen zijn trouwens ook geëvolueerd. Vroeger gebruikten de vervalsers veelal organische bindmiddelen, zoals hars. Dit verzwaart echter het voorwerp en maakt het pseudo-antiek voorwerp minder poreus, wat de kans op ontdekking vergroot. Men is dan ook overgegaan tot het gebruik van niet-organische bindmiddelen, zoals pleisterkalk of cement. Dit heeft voor de vervalsers verschillende voordelen: met de juiste dosering, verzwaart het de keramiek minder en vooral: door chemische analyses kan de aanwezigheid van die bindmiddelen moeilijker aangetoond worden.

Een bijkomend probleem in het gebruik van TL-tests als authenticatie-instrument, vloeit niet voort uit het genie van de vervalsers zelf, maar ligt in de kwaliteit van de tests die door sommige laboratoria uitgevoerd worden. Waar men bij bepaalde laboratoria er nog van kan uitgaan dat de problematische testresultaten voortkomen uit onkunde of simpel winstbejag (een klant hoort immers niet graag dat zijn stuk niet-authentiek blijkt!), moet men zich bij andere laboratoria (vooral in Hongkong!) toch de vraag stellen of er geen regelrechte samenwerking bestaat met de criminelen die profiteren van de verkoop van vervalsingen.

Het gebruik van TL-tests als authenticiteitscertificaten, is dan ook uit den boze. Het bovenstaande heeft duidelijk gemaakt dat deze TL-tests een goede indicatie kunnen geven van de ouderdom van het voorwerp, maar vervalsers slagen erin deze dateringstest te misleiden.

### **CAT-scans als hulpmiddel bij authenticatie**

De toepassing van de tomografie - of het scannen van beelden met een CAT-scanner (Gecomputeriseerde Axiale Tomografie) – op kunstvoorwerpen, laat toe dat deze als het ware “ontbloot” worden. Het is dankzij de CAT-scan immers mogelijk om met grotere precisie de

soortgelijke massa of dichtheid van een object te bepalen en zo de interne fysische staat van een kunstwerk bloot te leggen.

Het gebruik van de CAT-scanner voor het bestuderen van kunstwerken is geen nieuw fenomeen : in 1979 werd reeds het eerste scanonderzoek van Egyptische mummies gedaan. Sindsdien is de apparatuur echter enorm geperfectioneerd en zijn vooral de softwareprogramma's die helpen bij de interpretatie van de beelden sterk verbeterd. Het is nu dan ook mogelijk om op een visueel aantrekkelijke en overzichtelijke wijze de opbouw van een kunstwerk te tonen. In België is er vooral één persoon die zich hierin gespecialiseerd heeft : de radioloog Dr. Marc GHYSELS.

Het grote voordeel van het gebruik van CAT-scans om antieke voorwerpen te bestuderen, is de niet-destructieve aard ervan. De kunstwerken worden door het CAT-scan-onderzoek niet beschadigd en latere tests, zoals een TL-test, worden door deze methode niet beïnvloed.

Bijkomend voordeel is dat de CAT-scan een object in zijn geheel onderzoekt, in plaats van slechts een staal ervan. Bijgevolg is het mogelijk om een idee te geven van de fabricagewijze van de artefacten en zo eventuele incoherenties opsporen. Dit is immers ook één van de problemen van een TL-test : men neemt maar enkele stalen, die bovendien meestal op dezelfde plekken genomen worden (men kan niet anders, wil men het voorwerp geen onherroepelijke esthetische schade toebrengen).

Deze techniek is dan ook zeer efficiënt bij het opsporen van de boven uiteengezette vervalsingstechniek, waarbij een nieuw voorwerp gemaakt wordt uit echt oud materiaal. De resultaten zijn daarbij het spectaculairst als het gaat om namaakt terracotta, maar ook bij houten sculpturen kunnen latere toevoegingen aan het licht komen door CAT-scan onderzoek. Bij stenen beelden kan men tevens manipulaties blootleggen : een hoofd dat op een ander lichaam staat, maar van een andere steensoort is, is bijvoorbeeld een duidelijke aanwijzing dat er met het beeld geknoeid werd.

Als voorbeeld van de toepasbaarheid van scanonderzoek in het detecteren van vervalsingen, kunnen we het onderzoek nemen dat werd uitgevoerd op een terracottabeeldje van een hond uit de periode van de Han-dynastie. De TL-test gaf aan dat dit artefact 2.000 jaar oud was en de chemische analyse van de gebakken klei bracht geen enkele anomalie aan het licht<sup>47</sup>.

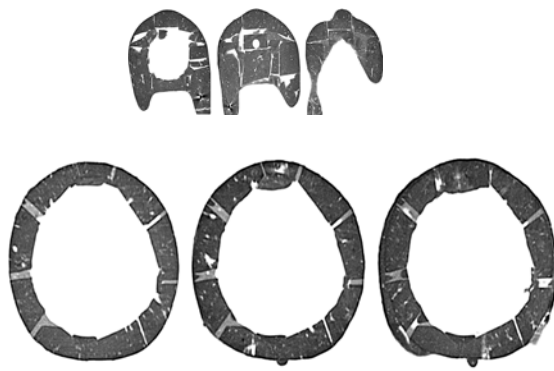


---

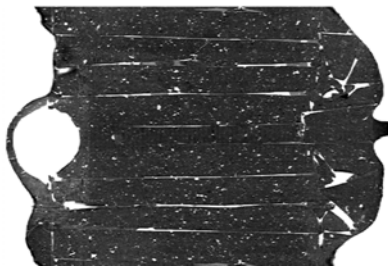
<sup>47</sup> Copyright Marc GHYSELS

Dr. GHYSELS bestudeerde dit object met de CAT-scan. Hieruit bleek dat het object opgebouwd was uit verschillende symmetrische “plaketten” uit terracotta. De scanner toonde duidelijk de verschillende densiteit van de onderdelen aan, wat wees op een montage. Bovendien was het mogelijk om tussen de delen die samen het beeld vormden, een soort cement te ontwaren, dat duidelijk een lichtere reflectie gaf. Deze “antieke” hond bleek dan ook een recente constructie te zijn, opgebouwd uit “plaketten” die gesneden werden uit echt oud materiaal (zoals bijvoorbeeld antieke bakstenen of delen van oude grafmonumenten).

Hieronder ziet men een dwarse doorsnede van de hond, waarbij duidelijk te merken is dat dit beeld uit verschillende delen samengesteld is<sup>48</sup>:



Wanneer men deze ronde structuur als het ware “uitrolt”, ziet men nog beter de symmetrische lagen, die de structuur vormen:



### Computermodellen<sup>49</sup>

Sinds kort bestaat er ook een methode, die ontwikkeld werd door drie wetenschappers van het Dartmouth College uit Boston in de Verenigde Staten, waarbij aan de hand van verschillende statistische en mathematische parameters, kunstwerken geanalyseerd worden. Dit onderzoek is gebaseerd op het principe dat een artiest steeds volgens een bepaald patroon werkt. De

---

<sup>48</sup> Copyright Marc GHYSELS

<sup>49</sup> EDGERS, G., Computers put to work on detecting fake art, in: The Indian Express, 24.11.2004 en HORA, R., New computer program identifies fake art, in : internetsite Cool Tech Zone

wetenschappers brengen dit patroon mathematisch in kaart, door een gescande versie van het kunstwerk te analyseren met ingewikkelde modellen. Eenmaal het patroon voor een artiest vastgelegd is, worden de te onderzoeken werken vergeleken met dit patroon. Indien de resultaten buiten de parameters vallen, zou er een indicatie kunnen zijn dat het werk niet van de hand van de artiest is, aan wie het wordt toegeschreven.

De wetenschappers die dit model uitvonden wijzen echter zelf op een aantal tekortkomingen: het werkt niet voor hedendaagse kunst en is heel moeilijk toepasbaar voor artiesten die in de loop van hun carrière van stijl veranderen.

### **3.2. “The tricks of the trade” : enkele door vervalsers gebruikte trucs**

Na deze opsomming van alle mogelijke wetenschappelijke en andere methodes, die gebruikt kunnen worden om vervalsingen op te sporen, zouden we nog enkele trucs willen uiteenzetten die soms door vervalsers aangewend worden. Wanneer men weet waarop men moet letten, wordt het immers weer minder eenvoudig om gefopt te worden. Zoals steeds gaat het hier niet om de ultieme encyclopedie van door vervalsers gebruikte methodes, maar om een overzicht dat de leek toch al een eindje op weg moet helpen in het ontmaskeren van onorthodoxe kunstgrepen. We hebben ons ook beperkt tot kunsttakken, zoals de beeldhouwkunst, die we nog niet veel besproken hebben. Vandaar dat de schilderkunst hier niet behandeld wordt, vermits ze al uitgebreid aan bod gekomen is in de vorige hoofdstukken (en voor een interessant en heel gedetailleerd overzicht van de kunstgrepen die op schilderijen kunnen uitgevoerd worden, zoals bijvoorbeeld het namaken van craquelures, verwijzen we naar het boek van Roger MARIJNISSEN - *Tableaux, authentiques, maquillés, faux*, Elsevier, Brussel, 1985). Bovendien hebben we ons beperkt tot een aantal kunsttakken waarmee de beginnende antiekhandelaar waarschijnlijk vlugger in aanraking zal komen dan andere. Zo bespreken we bijvoorbeeld niet de vervalsing van postzegels of van verzamelingen van zeldzame vlinders.

#### *3.2.1. Meubels<sup>50</sup>*

Er is in Azië een bloeiende industrie ontstaan van copieën van meubels uit de hoogdagen van de Franse meubelkunst (17<sup>de</sup> – 18<sup>de</sup> eeuw). Het gaat hierbij meestal om meubels die duidelijk te onderscheiden zijn als copie en die ook als dusdanig verkocht zullen worden in decoratiewinkels. Toch moet men voorzichtig blijven, want occasioneel worden dergelijke meubels aan de man gebracht als authentiek.

We mogen daarbij ook niet vergeten dat in Azië niet alleen copieën gemaakt worden van onze westerse antieke meubels. In de Chinese provincie Guangdong worden aan de lopende band “antieke” Chinese meubels geproduceerd. De copieën worden zo goed, dat het bijna onmogelijk wordt om het verschil te zien tussen een echt antiek stuk en een gisteren in elkaar gezette kast, indien men ze niet uit elkaar haalt (wat natuurlijk niet altijd evident is).

Het wordt al moeilijker wanneer we te maken hebben met copieën uit de 19<sup>de</sup> eeuw van meubels uit de 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuw. Immers, met de opkomende industrialisatie en uit liefde voor de voorbije historische periodes, is men massaal “meubles de style” gaan maken (dit tegenover de “meubles d’époque”, die volledig stammen uit de periode, waarnaar de stijl van het meubel verwijst). Het spreekt vanzelf dat deze meubels, gezien hun ouderdom, al een zeker patina gekregen hebben en dus moeilijker te onderscheiden zijn van de authentieke meubels dan de hedendaagse copieën.

Zetels en commodes worden het meest vervalst. Wanneer we een aankoop overwegen van een door de handelaar als authentiek aangeprezen zetel of commode uit de 17<sup>de</sup> of 18<sup>de</sup> eeuw, moeten we er dan ook altijd voor beducht zijn dat het om een copie kan gaan. Evengoed kan het een halfvervalsing zijn. Het is immers niet ongewoon om uit verschillende meubels een nieuw meubel samen te stellen of stukken authentieke oude meubels aan te passen met pas gemaakte onderdelen. Eerste regel is dan ook: kijk goed naar de coherentie van de stijl met de gebruikte houtsoort en onderwerp het meubel aan een minutieus onderzoek.

---

<sup>50</sup> CHAVANNE, S. e.a., “Vrai ou faux? Toutes les ruses des faussaires » in : Arts Magazine, juli-augustus 2005, p. 48-49 en 52-53 en de cursus gegeven door de heer Karel WAEGEMANS in het opleidingsinstituut SYNTRA

Goed om weten is dat volgende trucs door vervalsers gebruikt worden:

### **1.Ze vervalsen de wormgaten**

Met zeer fijne puntige objecten worden valse wormgaten gemaakt in meubels. Dit is vrij gemakkelijk te onderzoeken, nl. door een naald in de wormgaten te steken. Echte wormgaten zijn nooit rechtlijnig, terwijl vervalste wormgaten meestal wel loodrecht in het houtoppervlak geboord zijn. Door er een naald in te steken, voelt men dit. Het is wel oppassen geblazen met de meubels die samengesteld worden uit authentieke stukken. Deze hebben immers ook authentieke wormgaten. Er moet dan ook evenveel aandacht besteed worden aan de samenstelling van het meubel.

### **2.Ze imiteren het patina van het hout**

Er zijn verschillende manieren om hout een oud patina te geven met chemische producten, zoals ammoniak dat gebruikt wordt om eikenhout kunstmatig te verouderen. Soms wordt ook cichorei gebruikt om het hout donkerder te maken.

### **3.Ze simuleren sleet**

Het is evident dat een meubel door de eeuwen heen heel wat tekenen van sleet vertoont. Vooral de poten en de laden zien fel af door het dagelijks gebruik en zijn dan meestal ook nogal afgesleten. Dit wordt meestal nagemaakt door met schuurpapier de poten en de schuifoppervlakken van de laden te bewerken. Het gebeurt ook dat het meubel met een sleutelbos of met kettingen bewerkt wordt om krassen en deuken te simuleren. Het is dan ook interessant om deze tekenen van sleet goed te bestuderen bij de aanschaf van een meubel. Wanneer ze te gelijkmatig verdeeld zijn, kan dit wijzen op vervalsing. Hetzelfde geldt voor de beschadigingen die aangebracht worden op de “moulores” van bijvoorbeeld een stoel. Als ze te symmetrisch en gelijkmatig zijn, is er iets niet pluis.

### **4.Ze gebruiken soms moderne technieken en materialen**

Een zekere kennis van de technieken, gebruikt in de 17<sup>de</sup> en de 18<sup>de</sup> eeuw is nodig om zich niet te laten vangen. Belangrijk is eerst en vooral te kijken naar de manier waarop de planken gezaagd zijn: tot in de 19<sup>de</sup> eeuw gebeurde dit met de hand en niet mechanisch, waardoor er een minder gelijkmatig zaagoppervlak ontstaat. Het is ook belangrijk te kijken naar de manier waarop bijvoorbeeld een schuif in elkaar gezet is. Vroeger werden de stukken in elkaar gepast door de uiteinden uit te zagen volgens het “zwaluwstaartenpatroon”, terwijl het later meer om meer regelmatig geworden is. Ook moet er bijzondere aandacht geschonken worden aan de vijzen en nagels : soms worden oude vijzen en nagels gerecupereerd door vervalsers, maar soms ook niet en dan valt het op dat een zetel van drie eeuwen oud bewerkt is met nagels van nu. Het is ook belangrijk naar de maten te kijken. Oude meubels werden altijd afgemeten volgens de oude maten: een duim (2,7 cm) en een voet (33 cm). Wanneer een meubel een marmeren blad heeft, moet men altijd kijken naar de manier waarop het marmer gezaagd werd. Opnieuw is het uitkijken geblazen, wanneer blijkt dat het marmeren blad op een regelmatige, mechanische wijze gezaagd werd.

### **5.Ze maken de merktekens van de grote meubelmakers na**

Al te veel worden de merktekens (estampilles) gezien als een bewijs van authenticiteit. Het gebeurt immers regelmatig dat een authentiek oud meubel een niet-authentiek merkteken toegevoegd krijgt van een grote meester (zoals Jean-François LELEU).

### 3.2.2. Grafiek<sup>51</sup>

Dit is één van de kunsttakken waar men bij uitstek voorzichtig moet zijn. Grafiek (en dan vooral de lithografieën) wordt immers ook wanneer het om authentieke stukken gaat, in groter getale gemaakt dan bijvoorbeeld een schilderij.

De verhalen van de Nederlandse meestersvervalser Geert Jan JANSEN en zijn litho's van Karel APPEL, rechtstreeks uit "een bloembollenschuur" in Noord-Holland, zoals hij het zelf zegt<sup>52</sup>, zijn genoegzaam bekend. Originele litho's worden immers in de regel in beperkte oplage gedrukt, met enkele drukken die de afkorting "E.A." (of *épreuve d'artiste*) dragen. Er is hier echter bitterweinig controle op en zoals we verder zullen zien, zijn er niet alleen veel handelaars, maar ook kleinere veilingzalen die 'originele' lithografieën bij de kilo verkopen<sup>53</sup>. Het gaat daarbij in het beste geval om litho's die gedrukt werden met de originele platen (nog door de artiest gemaakt), maar zonder toestemming van de artiest. Soms worden er nog cijfers op aangebracht of een niet-authentieke signatuur. In het slechtste geval gaat het gewoonweg om reproducties (gemaakt via het offsetprocédé), die verkocht worden als originele litho's. Interessant om weten is dat er bij offsetdruk een soort rasterstructuur ontstaat, die met de loep (of het blote oog) te onderscheiden is. Bij lithografieën moet men ook kijken naar de manier waarop de kleuren van elkaar afgebakend zijn: indien ze een beetje in elkaar vloeien, is er veel kans, dat het op zijn minst om een echte litho gaat. Of ze dan ook nog authentiek is, dat is een andere vraag.

Zo wordt er bijvoorbeeld beweerd dat Salvador DALI zelf duizenden witte bladen zou gesigneerd hebben, die daarna gebruikt werden om er niet-authentieke litho's op af te drukken. Hier komt men terug bij de hoger gestelde vraag: wanneer is iets authentiek en wanneer niet meer? Temeer daar Dali zelf in 1975 gezegd heeft : "Je veux qu'il y ait un faux Dali avec une vraie signature Dali dans chaque épicerie des cinq continents"<sup>54</sup>

Bij de aankoop van tekeningen is dan ook voorzichtigheid geboden. Hier zijn enkele trucs die gebruikt worden:

#### **1. Vervalsers verouderen hun papier**

Er zijn ontelbare technieken die gebruikt worden om papier kunstmatig te verouderen, waarvan het drenken in thee of het donker maken met roet maar twee van de meest eenvoudige zijn.

Interessant om weten is dat er boeken bestaan die niet alleen een opsomming geven van de soorten papier die door sommige artiesten gebruikt werden, maar ook van het al dan niet bestaan van een watermerk in dit papier en een beschrijving ervan. Wanneer het om een heel duur stuk gaat, dat men wil aankopen, kan natuurlijk altijd beroep gedaan worden op een gespecialiseerd laboratorium om na te gaan of het wel degelijk om oud papier gaat. Zo heeft de sectie kunstcriminaliteit in een zaak van valse werken van SPILLIAERT, beroep gedaan op het laboratorium van de UCL (dat ook meewerkte aan de tentoonstelling "Fake or not Fake" zie supra), en hebben we dankzij het wetenschappelijk onderzoek kunnen bewijzen dat de papiersoort te recent was om door SPILLIAERT gebruikt te kunnen zijn en dat het bijgevolg om niet-authentieke stukken ging.

---

<sup>51</sup> Zie o.a. CHAVANNE, S. e.a., o.c., p. 50-51

<sup>52</sup> Zie JANSEN, G.J., o.c., p. 33-41

<sup>53</sup> Niet alleen in België, maar ook in Nederland : zie KOOISTRA, S. en HUIBERTS, A., o.c., p. 11

<sup>54</sup> CHAVANNE, S. e.a., *ibid.*



## **2. Vervalzers recyclen oud papier**

Een ideale manier om ontdekking te omzeilen is natuurlijk werken op oud papier. Verschillende vervalzers kopen dan ook gretig oude boeken op, waarvan de tekst bijvoorbeeld met bleekwater uitgewist wordt en waarop dan een nieuwe tekening aangebracht wordt. Dit zorgt soms voor een soort “uitlopen” van de inkt, omdat het bleekwater de bovenste laag van het papier weghaalt en daarmee de capaciteit van het papier om de inkt “vast te houden” vermindert.

Een meester in deze techniek was de bekende Engelse vervalser Eric HEBBORN, die trouwens een soort handboek geschreven heeft voor de beginnende vervalser: *Art Forger's Handbook*. Vijf weken na de publicatie van dit boek in 1996, werd HEBBORN dood aangetroffen in de straten van Rome. Een dood die nooit volledig uitgeklaard werd.

## **3. Sleet wordt nageemaakt**

Opnieuw zien we hier dat het papier zelf niet alleen kunstmatig verouderd wordt, maar dat de normale slijtage nagebootst wordt. Zo worden de randen van het papier lichtelijk beschadigd met een scalpel of worden kunstmatig met verf zogezegde vochtvlekjes aangebracht.

## **4. Offsetdrukken of gravures worden verkocht als tekeningen**

Een tekening heeft veel meer waarde dan een gravure en zeker veel meer dan een doorgewone offsetdruk (of poster) van een tekening. De gravures worden lichtelijk geretoucheerd (soms ingekleurd) en worden zo aan nietsvermoedende kopers aangeboden als zijnde authentieke tekeningen. Zoals boven al gezegd : altijd een loep meedragen en goed kijken.

Dit is hetzelfde voor de offsetdrukken die als tekening aangeboden worden. Meestal zitten ze in een goeden kader, zodat de studie van het object niet altijd mogelijk is. Bij twijfel, vraag echter aan de verkoper of hij het stuk uit de kader wil halen. Meestal ziet men dan al veel klaarder.



*Een voorbeeld van een poster die als tekening van DEGAS aangeboden werd in een kleine veilingzaal*

### 3.2.3 Beeldhouwkunst<sup>55</sup>

Dit is waarschijnlijk één van de kunsttakken waar het meest vervalst wordt. Hier zijn verschillende redenen voor. Ten eerste moeten we een onderscheid maken tussen meer recente beeldhouwwerken en beelden uit de Oudheid of etnische kunst uit Afrika, Cambodja,... Voor wat betreft deze laatste categorie, spelen vervalsters in op het feit dat een groot deel van deze werken zelfs al zijn ze authentiek, in ieder geval illegaal op de kunstmarkt komen, omdat ze geroofd worden in het land van herkomst van archeologische sites en via verschillende smokkelroutes uiteindelijk op onze Westerse kunstmarkt komen. Dat bevordert natuurlijk niet de zin van potentiële kopers om veel indringende vragen te stellen naar de herkomst ervan. Bovendien gaat het (zeker bij ethnografische kunst) bijna altijd om anonieme kunstenaars en bestaan er geen duidelijke overzichten van alle beschikbare werken.

Zo heeft onze sectie kunstcriminaliteit een aantal jaren geleden een dertigtal NOK-beelden in beslag genomen bij een Brussels antiekhandelaar. I.t.t. bepaalde andere Westerse landen, die het UNESCO-verdrag van 1970 i.v.m. de strijd tegen de illegale export van cultuurobjecten wel ondertekend en geratificeerd hebben, is de verkoop van kunstwerken uit de oude Nigeriaanse NOK-cultuur niet verboden in België. Wat echter wel verboden is, is de verkoop van niet-authentieke stukken en daar is onze Brusselse antiekhandelaar tegen de lamp gelopen. Deze beelden worden in grote getale in Afrika zelf gemaakt door het vernalen van fragmenten van authentieke stukken om ze dan opnieuw te construeren tot een nieuw beeld. Het voordeel van deze methode voor de vervalsters, is dat de TL-test omzeild wordt, vermits het gebruikte materiaal de gewenste ouderdom heeft (cfr. supra). Uit het onderzoek is uiteindelijk gebleken dat het grootste deel van die beelden in België te koop aangeboden werden door een Fransman, die ze niet kwijt kon in Frankrijk waar de verkoop ervan verboden is. Natuurlijk had hij niet te veel vragen gesteld bij de aankoop van die beelden en bovendien was hij er verkeerdelijk van uitgegaan dat een gunstige uitslag van de TL-test een garantie voor de authenticiteit was. Wij hebben o.b.v. een stilistisch onderzoek door meerdere experts en door een onderzoek met de scanner van verschillende beelden, kunnen bewijzen dat het om niet-authentieke stukken ging.

---

<sup>55</sup> Zie o.a. CHAVANNE, S. e.a., o.c., p. 62-63 en RINCKHOUT, E., "Rodin of geen Rodin?" in : De Morgen, 19.11.2004, p. 18



*Een door ons in beslag genomen  
“authentiek” beeld uit de NOK-cultuur*

Voor wat betreft de eerste categorie van beelden (beelden van recentere artiesten) komt het probleem voort uit het feit dat ten eerste de artiesten zelf geregeld beelden laten maken in grote oplage en dat er ten tweede geen duidelijke wetgeving bestaat in België. Veel artiesten laten bijvoorbeeld bronzen beelden gieten naar een origineel gipsen model door hen gemaakt. In Frankrijk is bepaald dat een beeld om als origineel beschouwd te worden, in twaalfvoud moet gemaakt worden, waarnaast nog eens “épreuves d’artiste” mogen gemaakt worden. Er moet ook de stempel van de bronsgieterij opstaan, alsook een nummering en het jaar van de geut. Ook zogenaamde “postume geuten” zijn gereguleerd: een decreet uit 1981 bepaalt dat zeventig jaar na het overlijden van de kunstenaar, een bronzen beeld opnieuw mag gegoten worden, maar enkel met het originele gipsmodel als basis. De zo gegoten beelden moeten de stempel “reproduction” dragen. In België is dit allemaal niet bij wet geregeld. Er is enkel een soort gewoonterecht ontstaan dat het Franse voorbeeld volgt (mede doordat de fiscus een reglement heeft waarin de Franse wetgeving gevolgd wordt). Het is duidelijk dat in zo’n situatie van “flou artistique” vele wanpraktijken mogelijk zijn. Dit zijn enkele gebruikte praktijken:

### **1. Vervalsers begraven beelden om ze te verouderen**

Eén van de meest gebruikte technieken om een oud patina te bekomen, is het begraven van nieuw gegoten bronzen beelden. Geert Jan JANSEN vertelt in zijn boek hoe hij samen met een Franse boer enkele “authentieke” beelden van o.a. DEGAS begraaft in het zand van een eilandje aan een rivier, om enkele maanden later te moeten vaststellen dat de zandbanken bewogen hebben en dat de beelden onvindbaar zijn...<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> JANSEN, G.J., o.c., p. 144-150

Er wordt ook beweerd dat niemand minder dan MICHELANGELO een antieken beeld zou nagemaakt hebben en het zou begraven hebben om het authentiek te laten lijken.

## **2. Er worden massaal beelden gekocht bij Aziatische bronsgieters**

Zoals ook op andere gebieden, blinkt Azië uit in het namaken van bronzen beelden van grote namen. Enkele details kunnen er wel op wijzen dat het hier om een recente Aziatische copie gaat: het gewicht (te licht of te zwaar), de kanalen om lucht te laten ontsnappen, die nog niet togedaan zijn, de patina,...

## **3. Vervalsers gebruiken soms de originele gietvormen**

Soms gebeurt het dat vervalsers de hand kunnen leggen op de originele gietvormen van een belangrijk stuk. Meestal is dit het geval bij het faillissement van een bronsgieterij, die voor een bekend artiest gewerkt heeft, of wanneer zo'n gieterij in financiële problemen geraakt.

## **4. Vervalsers maken een “surmoulage” van een bestaand werk**

Hierbij trachten ze een copie op ware grootte van een bekend stuk te verkrijgen (en nogal wat musea verkopen die) en gaan ze hierover een gietvorm maken (een “surmoulage”) die dan gebruikt wordt om op grote schaal niet-authentieke bronzen beelden te gieten. Soms vergeten ze wel eens dat metaal krimpt bij afkoeling en dan zijn de afmetingen van het beeld dus niet helemaal correct meer.



*Een door ons in beslag genomen niet-authentiek bronzen beeld naar Rik WOUTERS*

### 3.2.4. Fotografie<sup>57</sup>

De fotografie is een heel moeilijk domein, wanneer het over niet-authentieke stukken gaat. Het is immers bij uitstek een kunstvorm waar multipels gemaakt worden en waar het moeilijk is om te zeggen wat nu een originele foto is en wat een later ontwikkelde fotoreeks is. Er wordt in de wereld van de fotografie meestal een onderscheid gemaakt tussen:

- een authentieke oude foto : een foto daterend uit een bepaalde periode (bijvoorbeeld begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw) waarvan de auteur meestal niet gekend is, maar die ontwikkeld werd op het papier van die periode en met de techniek van die periode
- een “vintage” foto : dit zijn foto’s die door een bepaald artiest gemaakt werden (bijvoorbeeld Henri CARTIER-BRESSON) en die onder zijn controle ontwikkeld werden op een oplage, die door hem bepaald werd. Het spreekt vanzelf dat dit meestal de duurste exemplaren zijn
- een recente afdruk : dit is een foto die nu afgedrukt werd, al dan niet o.b.v. de oude originele negatieven

Welke trucs worden door vervalsers gebruikt om foto’s voor een veel hogere prijs aan de man te brengen, dan ze waard zijn?

#### **1. Vervalsers liegen over de datum van de afdruk**

Het is vrij gemakkelijk om een nieuwe afdruk te maken van een foto en deze te laten doorgaan voor een “vintage” foto. Het is het gemakkelijkst wanneer de oplichter beschikt over de originele negatieven. Dit gebeurt meer dan men denkt. Zo is er in de jaren negentig een zaak geweest, waarbij een Duitse verzamelaar (Werner BOKELBERG) voor 1,5 miljoen € een zeventigtal (zogezegde) “vintage” foto’s van MAN RAY gekocht had van een zekere Benjamin WALTER. Uiteindelijk bleek het te gaan om foto’s die in de jaren zeventig afgedrukt werden op oud papier en in de jaren negentig op “Nostalgia”-papier van de firma AGFA. Waarschijnlijk hebben de vervalsers in dit geval de hand kunnen leggen op een aantal negatieven van MAN RAY. Het is immers een publiek geheim dat deze geniale fotograaf niet echt zorgvuldig met zijn negatieven omsprong...

Wanneer de oplichter niet over de originele negatieven beschikt, gebeurt het ook dat een nieuwe foto gemaakt wordt van de originele foto en dat zo een nieuw negatief gecreëerd wordt, dat op haar beurt kan gebruikt worden om afdrukken in grote oplage te maken (dit zijn de zogenaamde “internegatieven” en de nieuwe afdrukken worden “contretypes” genoemd). Tot slot is het met de huidige technologie (digitale fotografie, scanners,...) nog gemakkelijker geworden om een copie van een originele foto te maken en deze op grote schaal te verspreiden.

Belangrijk is dan ook goed te kijken naar het type papier dat gebruikt wordt. Als het al niet om oud papier gaat, dan weet men al met zekerheid dat het een recente afdruk is. Men kan ook (wanneer er zeer veel geld mee gemoeid is) een analyse laten doen door een labo om te kijken naar de chemische samenstelling van de foto en de producten die gebruikt zijn voor de ontwikkeling. Dit kan opnieuw een idee geven van de ouderdom van de foto.

#### **2. Vervalsers gebruiken een papiersoort die dezelfde is als bij het origineel**

Dit komt soms voor. Het is echter niet zo gemakkelijk om de hand te leggen op oud fotopapier. Soms lukt dit, wanneer een fotolaboratorium failliet gaat of de deuren sluit

---

<sup>57</sup> Zie o.a. CHAVANNE, S. e.a., o.c., p. 58-59

en nog een stock oud fotopapier overheeft, die voor een appel en een ei gekocht wordt door de oplichter. Meestal gaat het echter om recente afdrukken op fotopapier, dat opnieuw door de fabrikanten uitgegeven werd (zoals in het boven vermelde voorbeeld van MAN RAY, waarbij het fotopapier “Nostalgia” van AGFA gebruikt werd). Soms wordt de nieuwe afdruk ook gewoon in thee gedrenkt om hem een aspect van oude foto te geven.

Opnieuw zal hier een beroep gedaan moeten worden op labo’s om het papier te dateren. Het is wel mogelijk om met een gewone WOOD-lamp het verschil te maken tussen recent fotopapier en papier van voor de Tweede Wereldoorlog. Het blijft echter heel moeilijk en meestal kan enkele een doorgedreven kennis van het werk zelf van de artiest helpen om een vervalsing aan het licht te brengen.

### **3. Vervalsers imiteren een stempel of een signatuur**

“Vintage”-afdrukken zijn meestal genummerd of gesigneerd. Een fotograaf die zelf zijn foto’s niet ontwikkeld, werkt meestal met eenzelfde labo, dat op haar beurt een stempel op de foto aanbrengt. Het spreekt vanzelf dat een vervalsers al deze elementen zal proberen na te maken. Het is vrij moeilijk om de goede vervalsers te ontmaskeren, wanneer een stempel of een signatuur goed nagemaakt is. Opnieuw kan een goede kennis van het werk van een artiest uitsluitend brengen. Zo signeerde BRASAÏ bijvoorbeeld met zijn volledige Hogaarse naam (Gyula HALASZ) en Henri CARTIER-BRESSON met “Henri CARTIER”.

### **4. Vervalsers vinden “vintage” afdrukken uit**

Het is duidelijk dat de gemakkelijkste manier om geld te verdienen gewoon bestaat uit het verkopen van originele, oude, maar door de fotograaf niet genummerde en goedgekeurde afdrukken, als zijnde echte “vintage”-afdrukken. Ook hier is er geen mirakeloplossing om deze oplichting te ontmaskeren : vooral een goed doorgedreven kennis van het werk van de artiest zal de koper in staat stellen om zulke pogingen tot oplichting bloot te leggen.

#### *3.2.5. Zilverwerk*

Samengevat kunnen we stellen dat vooral volgende trucs door vervalsers gebruikt worden<sup>58</sup>:

#### **1. Vervalsers kopiëren de merktekens:**

Vervalsing situeert zich bij zilverwerk veelal ter hoogte van de merktekens of “poinçons”. Zo heeft de Dienst Kunstcriminaliteit in 2003 een oplichter geïdentificeerd, die waarschijnlijk uit Azië, recent gemaakte, massieven zilveren stukken importeerde en er merktekens liet opzetten, die dateerden uit de 18<sup>de</sup> eeuw. Verschillende stukken werden door hem in (soms gerenommeerde) veilingzalen binnengebracht, onder eigen naam, maar met opgave van een Brits postadres. Een bekend veilinghuis had zelfs een stuk van onze oplichter op de catalogus gezet en heeft het juist voor de verkoop moeten intrekken!

---

<sup>58</sup> Zie o.a. CHAVANNE, S. e.a., o.c., p. 60-61 en de cursus van de heer Toni DANGIS voor SYNTRA





Het zilveren object met niet-authentieke stempels, dat uit veiling genomen werd

Deze “poinçons” worden niet altijd met kennis van zaken aangebracht : soms zijn er incongruenties o.g.v. coherentie tussen de verschillende merktekens of tussen de stijl van het voorwerp en het soort merkteken.

Het is interessant voor iedere beginnende verzamelaar of handelaar om zich de nodige naslagwerken i.v.m. merktekens aan te schaffen. Er bestaan er heel wat, die meestal specifiek zijn per land en per tijdsperiode.

### **2.Vervalsers “recycleren” authentieke merktekens**

Soms worden authentieke merktekens verwijderd uit zilverwerk van mindere waarde (zoals bestek) om ze te plaatsen op zilverwerk dat meer kan opbrengen (zoals een schotel). Een heel eenvoudige truc kan hier de vervalsing aan het licht brengen: blaas op het stuk om een lichte damp erop aan te brengen en kijk vervolgens goed naar de merktekens: normaal gezien verschijnt het spoor van het laswerk!

### **3.Vervalsingen worden door “surmoulage” gemaakt**

Zoals we hoger bij de bronzen beelden gezien hebben, gebeurt het soms dat vervalsers gietvormen maken van een authentiek oud zilveren stuk om er afgietsels van te maken. Hier is het een kwestie van goed kijken (en van een minimumkennis van de objecten) : de copie zal meestal een “vettiger” aspect hebben dan het origineel en de groeven en merktekens zullen “vager” zijn dan bij het origineel.

### 3.2.6. Keramiek<sup>59</sup>

De vervalsing van keramiek is geen marginaal probleem, zoals sommigen denken. Integendeel, zeker als het op Aziatische keramiek aankomt. De winsten zijn zo groot, de kostprijs zo laag en de technische knowhow in het China van vandaag zo groot dat de Chinese keramiek één van de meest problematische kunsttakken is op het gebied van vervalsingen. De ovens van het porseleinmekka Jingdezhen draaien dan ook weer op volle toeren. Er worden nu echter vooral imitaties van de grote creaties uit het roemrijke verleden gemaakt. De kunst van de Ming- en de Qing-dynastie komt weer tot leven in de perfecte (of minder goede) copieën die dagelijks met duizenden uit de ovens komen.

De draaischijf van deze handel in vervalste stukken, is Hongkong. De uitvoer van échte antiquiteiten uit China is immers verboden, maar Hongkong vormt hier een uitzondering op: het heeft zijn speciaal statuut bewaard. Hierdoor worden ongehinderd antiquiteiten uitgevoerd: de echte zowel als de vervalsingen. Door hun historische connectie met Hongkong zijn de Angelsaksische landen hier het eerste en grootste slachtoffer van. We moeten echter niet denken dat ons land bespaard blijft van deze plaag. Ook bij ons zijn er reeds dossiers geweest.

Een bijkomend probleem is dat kopiëren in China niet altijd dezelfde negatieve connotatie heeft als bij ons. In vroegere tijden werd het wordt soms als een regelrecht eerbetoon beschouwd. Onder keizer Qianlong werden bijvoorbeeld ook imitaties van Ming-stukken gemaakt. Een attent handelaar of verzamelaar moet dan ook beducht zijn voor het kopen van deze antieke copieën van minder scrupuleuze handelaars. Andermaal kan een gedegen kennis van de keramiek uit de periode en het land waarin men geïnteresseerd is, heel wat misleiding voorkomen.

Dit is echter niet alleen een probleem van het Chinees porselein, er worden bijvoorbeeld ook nogal wat oude copieën verkocht van Sèvresporselein voor authentieke keramiek van deze manufactuur. Een voorbeeld hiervan is het werk van de manufactuur Samson. Deze Franse manufactuur heeft vanaf 1849 tot in 1980 verschillende copieën gemaakt van keramiek uit de grote Franse musea. Daarbij bracht de manufactuur echter wel een speciaal merk aan op de stukken. Onnodig te zeggen dat sommige oplichters deze merktekens verwijderden en de stukken toch op de markt brengen als authentiek Sèvresporselein. Bovendien heeft de manufactuur Samson zelf sommige stukken ongesigneerd verkocht aan bepaalde klanten, dat maakt het natuurlijk nog gemakkelijker voor de malafide verkoper. Er is echter een vrij eenvoudige manier om het grootste deel van dit imitatiesèvres te ontdekken. Wanneer men er met een WOOD-lamp (UV-licht, cfr. supra) op schijnt ligt het echte Sèvresporselein roze of wit op, terwijl het porselein van Samson geel zal oplichten.

De manufactuur Samson is niet de enige die degelijk imitatiesèvres gemaakt heeft. Er is bijvoorbeeld ook de Engelse manufactuur Coalport, die in de 19<sup>de</sup> eeuw zeer gedetailleerde copieën gemaakt heeft van het Sèvresporselein, tot de merktekens toe.

Een ander probleem met Sèvresporselein is het echte, door Sèvres geproduceerde porselein dat ongedecoreerd verkocht werd. Op het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw, heeft de directeur van de manufactuur van Sèvres immers een aantal niet-gedecoreerde stukken verkocht. Deze stukken werden door veelal Parijse fabrikanten aangekocht en gedecoreerd. Het is hier moeilijk om

---

<sup>59</sup> Zie o.a. CHAVANNE, S. e.a., o.c., p. 6, KURZ, O., o.c., p. 229-257 en de cursus van Arianne MASSEZ, gegeven in het opleidingsinstituut SYNTRA



het verschil te zien met het authentieke Sèvresporselein voor wat betreft de textuur, maar opnieuw kan een gedegen stilistische kennis hier een oplossing bieden.

Ook het porselein van de Duitse manufactuur MEISSEN is reeds in de 19<sup>de</sup> eeuw geregeld nagemaakt. Opnieuw en bijna tot vervelens toe, moeten we hier zeggen dat men met een gedegen kennis van een bepaalde stijl uit een bepaalde periode veel misleiding kan voorkomen : het gebeurt immers heel veel dat de stijl van het porselein en het aangebrachte merkteken weinig met elkaar te maken hebben ofwel worden er anachronismen in de stijl van het porselein gemaakt (men maakt afbeeldingen of men schikt figuren op een bepaalde manier die niet strookt met de stijl die in die bepaalde tijdsperiode in de manufactuur gebezigd werd).

Het is duidelijk dat een beschrijving in extenso van alle mogelijke vervalsingen o.g.v. keramiek buiten het bestek van dit betoog valt. De aandachtige lezer met een gedegen kennis van keramiek zal ons wijzen op een aantal vergetelheden en op een aantal keramieksoorten die hier niet genoemd werden, maar waarvan hij/zij toch al vervalsingen op de markt gezien hebben. Zo hebben we het bijvoorbeeld niet gehad over de uitgebreide vervalsing van antieke Chinese keramieken beelden uit de T'ang-dynastie (zoals de gekende paarden kamelen, ...), die de Europese markt reeds vanaf het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw overspoeld hebben. Ook hier weer moeten we trouwens vaststellen dat vele van deze vervalsingen (zeker uit de beginjaren) stilistisch mijlenver van de authentieke stukken staan en dus gemakkelijk ontmaskerd kunnen worden met een minimum aan kennis. Wij verwijzen ook naar het stukje over de wetenschappelijke opsporingsmethodes van vervalsingen en dan meer bepaald het CAT-scan onderzoek als mogelijke oplossing om vervalsingen te ontmaskeren.

We kunnen zo nog lang doorgaan, maar het komt altijd op hetzelfde neer: als een bepaalde soort kunst goed begint te verkopen, zijn er altijd oplichters die een graantje trachten mee te pikken door vervalsingen aan de man te brengen. Men moet dan ook steeds op zijn hoede zijn. Een voorbeeld van de invloed van de markt op vervalsingen, zijn de imitaties die nu her en der opduiken van de vazen ontworpen door Charles CATEAU voor BOCH KERAMIS. Enkele jaren geleden was het nog mogelijk de authentieke versies op brocantes te vinden voor de modale prijs van 50 € à 150 €. Sinds sommige vazen nu verkocht worden voor 26.000 € of meer (onlangs bij veilinghuis HORTA te Brussel), wordt het dus blijkbaar interessant om er namaakversies van te produceren en ze voor authentieke op de markt te brengen. Wijzelf hebben zo'n vervalsingen nog niet in onze handen gehad, maar kenners hebben ons verzekerd dat het mogelijk is om ze te onderscheiden door hun grovere textuur en de niet zo zorgvuldige wijze waarop het decor en het merkteken aangebracht is.

### 3.2.7. Ivoor<sup>60</sup>

De malafide handelaars, gebruiken volgende trucs bij het verhandelen van ivoren voorwerpen:

#### **1. Kunstmatig ivoor wordt voor echt verkocht**

Bij het aankopen van voorwerpen in ivoor, moet men er altijd voor beducht zijn dat het niet gaat om kunstmatig ivoor. Ivoor is een organisch materiaal (afkomstig van dieren), terwijl kunstmatig ivoor een mengsel is van lijm, plastic en ivoorpoeder. De beeldjes in ivoor worden gebeeldhouwd en gepolijst, terwijl een object in kunstmatig ivoor in een vorm gegoten wordt.

---

<sup>60</sup> Zie hierover o.a. LEEMANS, L., o.c., p. 19

Er bestaan verschillende manieren om kunstmatig ivoor van echt ivoor te onderscheiden. Om te beginnen heeft authentiek ivoor een nerfstructuur, die heel moeilijk na te maken is. Daarnaast is het mogelijk het verschil bloot te leggen, door een warme naald op de materie te drukken: bij de authentieke stukken kan men deze naald niet in de materie steken en bij de kunstmatige wel (zelfs bij de recente kunstmatige stukken, die steviger zijn, zal er toch nog een geur van verbrand plastic opstijgen).

## **2.Nijlpaard- of walrusivoor wordt verkocht voor olifantenvoor**

Soms wordt het (veel goedkopere) nijlpaard- en walrusivoor verkocht als olifantenvoor. Het is veel moeilijker om hier een verschil te maken, maar werken in olifantenvoor worden meestal in één stuk gemaakt, terwijl het werk in nijlpaard- en walrusivoor uit samengestelde stukken bestaat.

Vermelden we ook dat er ook nog mammoettand bestaat, die donkerder is dan ivoor.

## **3.Sculpturen in been worden als ivoren sculpturen verkocht**

Sinds een vijftiental jaar, worden er verschillende sculpturen, die uit dierenbeenderen gemaakt zijn, op de markt gebracht als ivoren stukken. Men kan ze onderscheiden van echt ivoor door kleine zwarte puntjes in de structuur en de afwezigheid van nerven.

We vermelden hier ook een oplichtingstruc waarmee wijzelf en de Franse politie reeds jaren geconfronteerd worden. Professionele Franse oplichtersbendes slagen erin waardeloze voorwerpen, zogezegd in jade en ivoor te verkopen aan nietsvermoedende slachtoffers en hen op die manier vele tientallen miljoenen euro te ontfutselen.

Er bestaan vele varianten op de klassieke werkwijze, maar meestal start de affaire met een rondreizende handelaar (dikwijls in oosterse tapijten), die het vertrouwen wint van potentiële slachtoffers. Op een gegeven ogenblik vertrouwt hij hen een collectie Chinese beelden in “jade” en “ivoor” toe, zogezegd gewoon om enkele dagen te bewaren.

Vervolgens duikt “geheel toevallig” een kunstexpert ter zake op, die de slachtoffers van de enorme waarde van de stukken overtuigd.

De eerste oplichter komt opnieuw bij de slachtoffers aankloppen en hoort met “verbazing” aan dat een expert de beeldjes zo hoog in waarde geschat heeft. Hij brengt hen op het idee om zelf te investeren in de handel en om meteen daarop de beelden met grote winst verder te verkopen via de expert.

Zodra de daders het geld in handen hebben, duiken er allerlei “onvoorziene” complicaties op: de expert belandt bijvoorbeeld in het ziekenhuis of wordt in het buitenland gearresteerd. Uiteindelijk verdwijnen alle betrokkenen spoorloos en blijft het slachtoffer achter met duur betaalde beelden van inferieure kwaliteit. Veel slachtoffers dienen geen klacht in, omdat ze zich ofwel van geen kwaad bewust zijn, ofwel zwart geld geïnvesteerd hebben ofwel gewoonweg de beschaamd zijn omdat ze met open ogen in de val gelopen zijn.

### 3.3. De rol van de expert

Een expert is een deskundige, die geacht wordt genoeg vakkennis te bezitten opdat op hem beroep gedaan kan worden om onderzoek te doen naar en inlichtingen te verschaffen over een (kunst)voorwerp<sup>61</sup>. De rol van de experts in de huidige kunst- en antiekwereld kan nauwelijks onderschat worden. Gezien de kolossale sommen geld, die gegenereerd worden op de kunstmarkt, is het normaal dat sommige kopers toch enige garantie willen over de authenticiteit van de werken die ze kopen. Kunstwerken worden immers minder uit esthetische motieven gekocht dan uit eerder laag bij de grondse bezits- en investeringsdrang. De zekerheid van zijn investering wordt o.a. gezocht in het rapport of de opinie van een expert, die al dan niet een certificaat aflevert. Het lijkt minder om minder mogelijk om grote werken te verkopen, zonder deze passage bij één of meerdere experts.

Daarom is het ook zo verwonderlijk dat dit beroep, dat een sleutelrol vervult in de kunstwereld, totaal niet wettelijk geregeld is. De functie van expert in kunst en antiek is totaal geen beschermd en erkend beroep<sup>62</sup>. Het adagium zegt “Est expert qui veut”. En zo is het ook in werkelijkheid : er zijn heel serieuze mensen actief in het expertisewereldje met een grote wetenschappelijke basis, die hun beroep met veel ernst uitvoeren, maar er zijn er evenveel die uit puur geldgewin handelen en het helemaal niet zo nauw nemen met éénder welke beroepseer.

Er zijn natuurlijk wel beroepsverenigingen van experts, zoals de Belgische Kamer van Deskundigen in Kunstwerken<sup>63</sup>, die een reglement hebben waar ieder lid zich moet aan houden en die een zekere kwaliteit nastreven. Zo vinden we in hun reglement bijvoorbeeld:

- 1. Elk lid verbindt zich formeel zijn praktijk in alle onpartijdigheid uit te oefenen.*
- 2. Indien door de eiser een tegensprekelijke expertise aangevraagd wordt dan verbindt de deskundige zich aanwezig te zijn ten einde zijn rapporten en besluiten te verdedigen.*
- 3. De deskundige die onmogelijk een opdracht kan aanvaarden zal aan zijn verzoeker voorstellen zich te laten vervangen door een collega van zijn specialiteit.*
- 4. De deskundige schuldig bevonden aan herhaaldelijke grove vergissingen of die kennelijk blijkt heeft gegeven onbevoegd te zijn, kan door de sancties, voorzien in artikels 8 en 15 der statuten, getroffen worden.*

Daarnaast vinden we in België o.a. ook nog volgende verenigingen van experts:

- Vlaamse Vereniging van experts in Kunst en Antiquiteiten<sup>64</sup>
- Belgische kamer der Experts in Stripverhalen<sup>65</sup>
- Argus Vereniging van Kunstexperts<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Zie CALLENS, J-P, o.c., p. 24 en VANDEN DRIESSCHE, R., Procedureproblemen tijdens het medisch deskundigenonderzoek, in: Studiën I.B. 2003/3, p. 314

<sup>62</sup> CALLENS, J-P, o.c., p. 23

<sup>63</sup> Zij hebben een internetsite waar men een volledige lijst van de leden vindt, gerangschikt per naam, per specialiteit of per stad : [www.artexperts.be](http://www.artexperts.be)

<sup>64</sup> [www.vveka.be](http://www.vveka.be)

<sup>65</sup> [www.expertbd.com](http://www.expertbd.com)

<sup>66</sup> [www.argus.com](http://www.argus.com)

- Onafhankelijke Antiekexperten<sup>67</sup>

Dit is natuurlijk geen limitatieve lijst van “expertenverenigingen” en dat op zich is al veelzeggend. Wij hebben de indruk dat niet alleen iedereen zich “expert” kan noemen, maar dat ook meer en meer “expertenkamers, -groepen, ...” opgericht worden wat enkel maar tot resultaat heeft dat men door de bomen het bos niet meer ziet. Wij zouden hier dan ook willen pleiten voor een zekere “unificatie” van al deze “expertengroeperingen” onder één koepel, bijvoorbeeld de Belgische Kamer van Deskundigen in Kunstwerken. Dit zou op zich de bestaande toestand al een beetje uitklaren.

Daarmee zullen echter niet alle problemen met experts opgelost worden, want een groot deel van de mensen die actief zijn in al deze “expertengroeperingen”, zijn handelaars of sterk betrokken in het verhandelen van kunstwerken (bijvoorbeeld in een veilingzaal). Het risico dat dergelijke “handelaars-experts” tegelijk rechter en partij zijn, is immers groot. Des te meer wanneer het bijvoorbeeld gaat om een slecht gedocumenteerde en zeer besloten kunststuk, zoals de Afrikaanse kunst uit Congo (of andere Afrikaanse landen). In dit geval is het gevaar reëel dat de zogenaamde experts, die tegelijk handelaar zijn, minder oog gaan hebben voor de authenticiteit van het ter expertise aangeboden stuk, dan wel om de mogelijkheid om het zelf te verhandelen of om de concurrentie uit te schakelen door het niet te authenticifiëren.

Daar komt nog bij dat bijna alle expertises betaald moeten worden. De verschillende experts(en kamers waarin ze gegroepeerd zijn) hanteren allen hun eigen tarieven, maar niet zelden wordt het tarief bepaald pro rata de geschatte waarde van het kunstwerk. Dat dit de deur open zetten is voor mogelijke misbruiken, weet natuurlijk het kleinste kind. Daarom pleiten we er voor om expertises enkel te laten uitvoeren bij onafhankelijke experts, die bij de berekening van hun honoraria rekening houden met objectieve criteria, zoals aantal gepresteerde uren,...

Naar onze bescheiden mening zou het trouwens ideaal zijn om één groot onafhankelijk expertise-instituut uit te bouwen, dat zowel door particulieren als handelaars geraadpleegd kan worden en waar vooral academici, onafhankelijke docenten en wetenschappers werkzaam zouden zijn. Wanneer er dan toch beroep zou moeten gedaan worden op een handelaar-expert, zou dit volgens strikte regels moeten gebeuren. We komen hier nog op terug in onze conclusies.

Toch moeten we optimistisch zijn: de kwaliteit van de meeste expertises (en dus ook experts) is er de laatste jaren sterk op vooruitgegaan, mede ook door een betere kennis van de klanten zelf, die dus ook een meer gedegen kunde vragen van de expert door wie ze zich laten bijstaan. Een gezonde dosis wantrouwen t.o.v. de uitspraken van één of andere expert, blijft echter altijd een noodzaak. Het is trouwens aangewezen in de mate van het mogelijke (vooral financieel) de mening van verschillende experts te vragen. Er zijn immers in veel gevallen tegenstrijdigheden tussen expertises van verschillende experts. Zo is er bijvoorbeeld lang een oorlog geweest tussen experts over het al dan niet authentiek zijn van het schilderij “De zonnebloemen” van VAN GOGH<sup>68</sup>.

Het zal dan ook niemand verwonderen dat in iedere beruchte zaak van vervalsing, er steeds weer problemen ontstaan rond de expertises van de kunstwerken.

<sup>67</sup> [www.antiekexperten.com](http://www.antiekexperten.com)

<sup>68</sup> Zie hierover o.a. GLEADELL, C., “Expert fuels row over Van Gogh’s Sunflowers”, op [www.museum-security.org](http://www.museum-security.org) en BENNETT, W., “ ‘Fake’ Van Gogh ruled genuine” in: Internetsite Telegraph Group Limited, 27.03.2002

Een goed voorbeeld hiervan is de fameuze affaire VAN MEEGEREN. Han VAN MEEGEREN was een middelmatige Nederlandse schilder, die tijdens het Interbellum door trachtte te breken als kunstschilder, maar steevast door de critici afgekraakt werd voor zijn te academische stijl. Na zich gewaagd te hebben aan een imitatie van Frans HALS, die de kunsthistoricus C. Hofstede de Groot laaiend enthousiast maakt (hij koopt zelfs een schilderij voor zijn eigen collectie), stort VAN MEEGEREN zich op het werk van VERMEER. Voor het maken van zijn werken van VERMEER, gebruikt hij een mengsel van kunsthars en etherische olie als bindmiddel voor de verf die hij aanbrengt op een 17<sup>de</sup> eeuwse doek (waar hij de originele verflaag van afgeschraapt heeft). Vervolgens verhit hij het voltooide schilderij gedurende vier uur op 120° C en wanneer de verf keihard geworden is, rolt hij het doek om een stok, zodat de verf een beetje barst en de indruk van craquelures geeft.

In augustus 1937 biedt hij een werk zozegzegd van VERMEER te koop aan : het gaat om “De Emmaüsgangers”. Uiteindelijk wordt het werk via de bemiddeling van Dr. Abraham BREDIUS, de hoogste autoriteit van het moment op gebied van 17<sup>de</sup> eeuwse Nederlandse kunst, verkocht aan het Museum Boymans in Rotterdam. Ze betalen er de hoge som van 520.000 gulden voor en BREDIUS strijkt 10.000 gulden op voor zijn expertise van een “authentieke VAN MEEGEREN”. BREDIUS had bij het zien van het doek trouwens de volgende gevleugelde woorden gesproken: “Dat is een Vermeer, een ontwijfelbare en wonderschone Vermeer”. Ook andere “experts” laten het niet na hun lof te uiten over “de schoonste wellicht die Vermeer ooit geschilderd heeft” (Dr. VAN THIENEN in een Vermeermonografie). Na deze succesvolle transactie, mede mogelijk gemaakt door het ontsellend gebrek aan expertise van deskundigen, verkoopt VAN MEEGEREN nog twee schilderijen in de trant van DE HOOGH en vijf in de stijl van VERMEER.

Hij zet zijn succesvolle business ook voort na de inval van de Nazi's in Nederland en juist dat zal hem uiteindelijk fataal worden. Na de bevrijding wordt immers een voorstelling van een overspelige vrouw zozegzegd van de hand van VERMEER gevonden in de villa van GOERING. Het spoor leidt naar VAN MEEGEREN, die beschuldigd wordt van collaboratie, omdat hij nationaal cultureel erfgoed aan de vijand heeft verkocht. Voor VAN MEEGEREN blijft er dan geen andere optie open dan te bekennen dat hij de maker is van die zozegde VERMEER. Om te bewijzen dat hij de VERMEER zelf gemaakt heeft en dus in feite niet schuldig is aan collaboratie, maakt hij in zijn cel zijn laatste “VERMEER”, nl. een voorstelling van Christus in de tempel. Uiteindelijk wordt hij op 12 oktober 1947 veroordeeld tot een jaar cel. Twee maanden later, overlijdt hij op 58-jarige leeftijd.

### 3.3.1. Soorten experts

- **Generalisten:** dit zijn de experts die alles aankunnen. Ze kunnen zowel expertises afleveren voor een antieke Griekse vaas als voor een werk van Floris JESPERS. Dit was vroeger meer de regel dan de uitzondering. Onnodig te zeggen dat het werk van deze “experts” veelal met een korreltje zout moet genomen worden. Het gebied dat ze bestrijken is zo uitgebreid dat hun expertises nooit zo kwaliteitsvol kunnen zijn dan deze van iemand die zich bijvoorbeeld specialiseert in porselein alleen, in meubelkunst alleen (en ook daar kunnen er nog specialismen in optreden), of in de schilderkunst uit een bepaalde periode of van een bepaalde artiest.
- **Experts gespecialiseerd in het oeuvre van één artiest of school:** deze mensen hebben zich gespecialiseerd in het werk van één artiest (of per uitbreiding van één bepaalde school). Belgische voorbeelden hiervan zijn Mevrouw OLLINGER-ZINQUE, de oud-

conservator van het Museum voor Moderne Kunst te Brussel, die gespecialiseerd is in het werk van Fernand KHNOPFF of nog: Mevrouw ADRIAENS-PANNIER, op dit moment werkzaam in het Museum voor Moderne Kunst te Brussel, die gespecialiseerd is in het werk van Léon SPILLIAERT.

Het voordeel van deze experts is dat ze écht gespecialiseerd zijn in hun onderwerp en dat hun expertises over het algemeen heel wat waardevoller zijn dan deze van de zogenaamde “generalisten”. Het nadeel is dan weer dat zij een soort monopolie van kennis uitbouwen en dat een werk ten langen leste niet meer verkocht geraakt als zij hun zegen er niet over gegeven hebben. Zelfs al zitten hier heel eerlijke en kwaliteitsvolle experts tussen, toch is dit geen gezonde situatie, want zoals een Frans adagium zegt : “Le pouvoir corrompt, mais le pouvoir absolu corrompt absolument”. Het gevaar bestaat immers dat zo een expert niet-authentieke stukken gaat authenticifiëren of nog erger authentieke stukken als vals gaat bestempelen, om uiteenlopende redenen : een vergoeding die niet hoog genoeg is, antipathie tegenover de persoon die beroep doet op zijn expertise,... Wij pleiten er dan ook voor dat de kunst- en antiekmarkt weliswaar beroep doet op deze uitermate gespecialiseerde experts, maar dat hun woord niet als wet beschouwd zou worden.

Het wordt trouwens al helemaal moeilijk om uit te maken wie het gelijk aan zijn kant heeft, wanneer twee experts onder elkaar een hevig gevecht voeren over het alleenrecht van het “expertendom” van het werk van een bepaald artiest. Een voorbeeld hiervan is de animositeit tussen Ronald FELTKAMP, auteur van de catalogue raisonné van het oeuvre van de Belgische schilder VAN RYSELBERGHE en Olivier BERTRAND, commissaris van de retrospectieve van het werk van VAN RYSELBERGHE, die op dit ogenblik loopt in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel<sup>69</sup>. De éne beweert immers dat er niet-authentieke werken in de oeuvrecatalogus van zijn tegenstander staan, terwijl de andere er stellig van overtuigd is dat er valse werken op de tentoonstelling hangen, die mede door zijn opponent georganiseerd werd. Het is al erg genoeg dat deze twee experts hun gevecht binnenskamers voeren, maar wanneer het, zoals in dit geval, in de dagbladpers en in de gespecialiseerde magazines gevoerd wordt, bevordert dit niet het imago van de expert.

Dit brengt ons bij de “*catalogue raisonné*”. Dit boek heeft de bedoeling door te gaan als het gezaghebbende, ultieme naslagwerk van het oeuvre van een bepaald artiest.<sup>70</sup> Deze boeken worden niet zelden door onze gespecialiseerde experts geschreven en het is mede daaruit dat ze hun unieke positie op de kunstmarkt halen. Zo heeft Mevrouw OLLINGER-ZINQUE de “*catalogue raisonné*” van het werk van KHNOPFF geschreven. Dergelijke “*catalogue raisonné*” wettigt of authenticifieert a.h.w. de werken die erin vermeld staan. Veel privé-verzamelaars staan dan ook meestal te dringen om de werken in hun bezit in dergelijke beredeneerde catalogoog vermeld te zien, want de waarde van de werken in hun verzameling verhoogt bij publicatie van het boek.

Het spreekt vanzelf dat voor iedere handelaar zo een “*catalogue raisonné*” een onmisbaar instrument is om informatie in te winnen over een bepaald werk dat aangeboden wordt en de afkomst of de “provenance” van dit werk.

Toch moeten we ook hier weer voorzichtig zijn. Niet alleen is er soms betwisting over de inhoud, zoals bij de beredeneerde catalogoog van het werk van VAN RYSELBERGHE van de hand van Ronald FELTKAMP, bovendien hebben de opdrachtgevers, financiers of uitvoerders van dergelijke catalogoog soms motieven die

---

<sup>69</sup> Zie bijvoorbeeld MUND, S., “VAN RYSELBERGHE : UNE EXPOSITION CONTROVERSEE? Ronald Feltkamp crée la polémique” in: Art Antiques Auctions, april 2005, p. 105

<sup>70</sup> CALLENS, J-P, o.c., p. 27

minder verheven zijn dan enkel de “bevordering van de kunsten”. Zoals reeds gezegd, levert een vermelding in een “catalogue raisonné een serieuze financiële meerwaarde op en kan dit soms meespelen als motief om een werk al dan niet op te nemen. Het is dan ook niet ondenkbaar dat in sommige beredeneerde catalogi werken opgenomen zijn, die niet zo authentiek zijn dan ze op het eerste gezicht wel lijken.

Vandaar onze tip aan iedere beginnende handelaar of kunst koper: neem de “catalogue raisonné” voor wat hij is, zijnde een goed naslagwerk, maar informeer u nog verder en doe nog meer opzoekingen, alvorens een werk te kopen.

- **Experts de sang** : dit is veruit de meest problematische categorie. Het gaat hier om de naaste (of soms verre) familie van de artiest. Er werd (en wordt soms nog) gedacht dat zij bij uitstek de kenners waren van het oeuvre van hun familielid. Hun expertises werden dan ook boven alle andere verheven. Sinds enkele tijd (en vooral enkele schandalen) hebben ze hun aura echter verloren. Meestal blijkt hun kennis gering (zoals iemand uit de kunstwereld het ooit stelde: “het is niet omdat men als kind op zijn fietsje door het atelier van zijn grootvader gereden heeft, dat men ook alle nuances van zijn werk kent”). Bovendien hebben sommige familieleden van overleden artiesten de kwalijke neiging om hun authenticatie te laten afhangen van de vergoeding die ze ervoor krijgen.

De voorbeelden zijn legio. In de affaire LEGROS bijvoorbeeld, was de oplichter Fernand LEGROS erin geslaagd om zes certificaten te verkrijgen van Alice DERAÏN, eveneens zes certificaten van Jeanne MODIGLIANI en één certificaat van Berthe VLAMINCK. Telkens ging het hier om vervalsingen van het werk van hun familieleden, die de malafide handelaar liet maken door handlangers (zoals de boven al genoemde Real LESSARD of de beruchte Elmyr de HORY) en die uiteindelijk toch zonder problemen als authentiek bestempeld werden door de “experts de sang”. Buiten Jeanne MODIGLIANI werd geen enkele erfgenaam in deze affaire vergoed voor haar expertise<sup>71</sup>. Anders is het bijvoorbeeld gesteld met de weduwe van Wassily KANDINSKY, die tekening goedkeurde, die haar man dertig jaar voor haar geboorte gemaakt zou hebben, tegen... tien procent van de waarde<sup>72</sup>.

Het hoeft echter niet altijd iets te kosten. Een gekende techniek van de oplichters is de volgende: men maakt zich bij de familieleden sympathiek om zo certificaten af te troggelen of simpelweg iedere scepsis weg te nemen, wanneer de oplichters met een werk komen aandraven dat moet geauthentificeerd worden. Geert Jan JANSEN vertelt in zijn boek hoe Ary REDON, zoon van Odilon REDON, uiteindelijk schilderijen goedkeurde, die pas door JANSEN gemaakt waren<sup>73</sup>.

Het wordt nog erger, wanneer de erfgenamen zelf een oplichting opzetten. Guy ISNARD citeert het voorbeeld van Jean-Charles MILLET, één van de kleinzonen van de artiest, die zelf vervalsingen liet maken en die ze met een malafide handelaar op de markt bracht<sup>74</sup>.

Dat dit in België ook gebeurt, bewijst een zaak van niet-authentieke werken van Gust DE SMET, die in de jaren negentig op de Belgische markt gebracht werden door een voormalige galerijhoudster. Een deel van deze werken werd verkocht met een certificaat van de neef van de artiest. Wanneer de leden van de dienst kunstcriminaliteit erin slagen om de oplichtster te betrappen op heterdaad in de woonst

---

<sup>71</sup> PEZECHKIAN, J., o.c. p. 57

<sup>72</sup> JANSEN, G.J., o.c., p. 46

<sup>73</sup> Ibid., p. 42-46

<sup>74</sup> ISNARD, G., Les pirates de la peinture, o.c., p. 6

van deze “expert de sang”, blijkt dat hij nogal makkelijk certificaten afleverde, verblind door zijn verliefdheid voor de malafide galerijhoudster...<sup>75</sup>.

- **Stichtingen**<sup>76</sup>: dit is een vrij recent fenomeen in de kunstwereld. Een aantal mensen (meestal erfgenamen of soms de artiest zelf) richten een stichting op die het werk van een bepaalde artiest beheert. Zo is er bijvoorbeeld de Fondazione Fontana in Italië, die het werk beheert van de artiest Lucio FONTANA. In België kennen we de Fondation FOLON of nog de Fondation MAGRITTE. Nogal wat van die stichtingen vestigen een totaal monopolie m.b.t. de belangenverdediging van de artiest. Het spreekt vanzelf dat zij ook op het gebied van de authenticatie van werken een monopolie trachten te vestigen. In die zin treden zij een beetje op als de gespecialiseerde expert (cfr. supra). Soms gaan ze zelfs zo ver dat een werk enkel maar mag gerestaureerd worden door de stichting, anders riskeert het zijn status van authentiek werk te verliezen. Een voorbeeld hiervan is de al genoemde Fondazione Fontana, die zo een monopoliepositie verworven heeft dat het bijna onmogelijk wordt om nog een werk van FONTANA te verkopen, indien het niet goedgekeurd is door de stichting, maar die bovendien iedereen verplicht om voor restauratie bij hen aan te kloppen.

- **Wetenschappelijk experts**

*-kunsthistorici uit musea,...*: vele kunsthistorici of andere academici uit musea (of ook het Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium – KIK) hebben zo een grondige kennis van het oeuvre van een bepaald artiest, dat ze gerust als referentie kunnen fungeren bij de expertise van een voorwerp. De expertise van deze mensen is meestal gratis, maar zij weigeren veelal om deontologische redenen om een expertise te doen van een kunstwerk in het kader van een verkoop. Toch zal men verschillende museumexperts bereid vinden om een opinie te geven over een werk en die kan op zich al veelzeggend zijn.

We moeten echter wel voor ogen houden dat het hier om een stilistische bespreking van een oeuvre zal gaan. Zoals we gezien hebben, kan dit al voor een groot stuk uitsluitend geven, maar soms is het nodig om meer diepgravende wetenschappelijke onderzoeken te laten uitvoeren door de volgende categorie experts.

*-wetenschappers zoals dokters, chemici,...*: zij zijn degene die de verschillende boven opgesomde testen uitvoeren (TL-test, dendrochronologie, CAT-scan,...). Hun bijdrage aan de expertise van (vooral heel dure) antieke objecten wordt groter. Een goede interpretatie van de door hen bekomen resultaten, is echter onontbeerlijk om van een kwaliteitsvolle expertise te kunnen spreken.

Het grote nadeel van deze tests is de kostprijs, die in vele gevallen zeer hoog is.

- **Speciale onderzoekscommissies**: soms gebeurt het dat er m.b.t. het werk van één artiest een commissie samengesteld wordt met verschillende deskundigen, die een grondige studie moeten maken van het totale oeuvre van de artiest en dus moeten bepalen wat authentiek is en wat niet. Een voorbeeld hiervan is het “Rembrandt Research Project”, dat indertijd opgericht werd in Nederland om in de stroom van valse, halfvalse en authentieke werken van REMBRANDT het kaf van het koren te scheiden. Dezelfde problemen die we aangehaald hebben i.v.m. de gespecialiseerde experts en de stichtingen (gevaar van de monopoliepositie,...) gelden hier ook.

---

<sup>75</sup> Zie hierover o.a. LEEMANS, L., o.c., p. 29

<sup>76</sup> Zie ook CALLENS, J-P, o.c. p. 26



Bovendien ligt bijvoorbeeld het Rembrandt Research Project onder vuur, omdat een aantal werken van REMBRANDT die als vals bestempeld werden, nu toch van de meester zelf blijken te zijn<sup>77</sup>.

- ***Gerechtelijke expert***<sup>78</sup>: dit is een deskundige aangesteld door de rechtbank. De gerechtelijke deskundige vervult een taak in opdracht van de rechter. Het is een tijdelijke opdracht, die moet uitvloeien in een deskundigenverslag. Belangrijk is ook dat de gerechtelijke expert de eed moet afleggen (op straffe van nietigheid), zoals voorzien door art. 979 van het Ger. Wetboek, nl. “Ik zweer dat ik mijn opdracht in eer en geweten, nauwgezet en eerlijk vervuld heb”<sup>79</sup>.  
Interessant om te weten is dat de titel van gerechtelijk expert uitdooft, wanneer men zijn deskundigenverslag ingeleverd heeft. Men wordt immers maar voor een specifieke taak aangesteld en men is dus niet ad vitam aeternam “gerechtsexpert”, zoals sommigen wel eens durven beweren. Elke boven geciteerde expert kan trouwens gerechtsexpert worden.
- ***Taxateur***<sup>80</sup>: dit is wat in de volksmond een “schatter” genoemd wordt. De taxateur is een persoon die soms aangeduid wordt door een notaris of door een familielid, wanneer een inboedel moet geschat worden. Ook verzekeringen doen geregeld beroep op zijn diensten bij opstellen van het contract en in geval van schade, diefstal,... Hij/zij moet dus een beetje van alle markten thuis zijn en is dus een beetje zoals de bovengenoemde “generalist”. Verschil is dat de taxateur zich normaal gezien niet uitsprekt over de authenticiteit van de stukken. Er wordt enkel verwacht dat hij een uitspraak doet over de venale waarde van een kunstvoorwerp.  
Wij zouden met Janpiet CALLENS willen pleiten voor de vervanging in de veilingzalen van het begrip “expert” door de titel “taxateur”. Het is inderdaad zo dat deze “experts”, werkzaam in de veilingzalen, een grote deskundigheid opgebouwd hebben, wegens het volume van de stukken die door hun handen komen, maar wanneer er een betwisting is i.v.m. de authenticiteit, meestal hun handen in onschuld wassen (cfr. infra).

### 3.3.2. Het certificaat

De experts maken certificaten. Deze certificaten werden vroeger (maar nu ook nog) beschouwd als het ultieme bewijs van de authenticiteit van een kunstwerk. Het certificaat is (vooral voor heel dure werken) bijna belangrijker dan het werk zelf. Men kan zich afvragen wat de koper koopt: een certificaat of een kunstwerk<sup>81</sup>. Geert Jan JANSEN zegt hierover<sup>82</sup>: “Een schilderij zonder certificaat is moeilijk te verkopen. In de kunsthandel lijkt het vaak of een echtheidsverklaring meer waard is dan het bijbehorende kunstwerk.”

Men verwacht dan ook, gezien het manifeste belang van deze certificaten, dat het minstens om gestandaardiseerde, uitgewerkte, haast academische epistels gaat. Niets is minder waar. Om te beginnen is er geen echte standaard voor het maken van een certificaat. Naar analogie met het adagium “est expert, qui veut”, kunnen we dus zeggen “l’expert fabrique le certificat

<sup>77</sup> RINCKHOUT, E., “Almaar meer ‘valse’ Rembrandts blijken toch van de meester zelf”, in: De Morgen, 19.01.2006, p. 17

<sup>78</sup> Zie CALLENS, J-P, o.c., p. 25

<sup>79</sup> VANDEN DRIESSCHE, R., o.c., p. 315

<sup>80</sup> Zie Ibid., p. 26

<sup>81</sup> MARIJNISSEN, R.H., o.c., p. 14

<sup>82</sup> JANSEN, G.J., o.c., p. 46

qu'il veut". Sommige certificaten zijn vrij pompeus met lakzegels bewerkt en mooie handtekeningen. In andere gevallen gaat het gewoon om een tekst die vanachter op een foto van een kunstwerk of op een visitekaartje gekrabbeld wordt.

Bovendien verschuilen de experts zich altijd achter het feit dat ze in hun certificaat maar een mening verwoorden, wanneer ze juridisch aangevallen worden. Men kan zich dan ook de vraag stellen wat de waarde is van dit zo fel begeerde document?

Gezien zijn belang bij de verkoop van een kunstwerk, zal het niet verwonderen dat oplichters gretig certificaten vervalsen om hun niet-authentieke stukken verkocht te krijgen. Soms lopen ze daardoor tegen de lamp. Een schrijffout op een echtheidscertificaat voor een penseeltekening van CHAGALL, is de Nederlandse vervalsers Geert Jan JANSEN fataal geworden. Inderdaad op zijn certificaat stond "environs" waar het "environ" moet zijn. Het Duitse veilinghuis, waar hij het werk van CHAGALL binnengebracht had in de maand maart van 1994, kreeg argwaan en contacteerde het CHAGALL-comité in Parijs. Dit liet weten dat het werk vals was. Daarop trok de directie van het veilinghuis met de zaak naar de divisie Kunst und Antiquitäten van het Landeskriminalamt in Stuttgart. Het onderzoek leidde naar Orléans en vandaar kwamen de speurders via een aantal postbusadressen terecht bij Geert Jan JANSEN in een herenboerderij in Linazay bij Poitiers in Frankrijk. Op 6 mei 1994 werd hij gearresteerd. In zijn boerderij vonden de Duitse en Franse politiemensen ongeveer 1600 verdachte tekeningen en schilderijen, waaronder werk van PICASSO, MATISSE, DUFY, MIRO, COCTEAU en APPEL.

Gezien de risico's verbonden aan het vervalsen van certificaten, proberen sommige oplichters eerder échte certificaten voor hun valse werken te krijgen. We hebben al verschillende malen van Fernand LEGROS gesproken. Eén van zijn lievelingsmethodes was het vluchtig tonen van een schilderij aan een expert, tijdens de pauze bij een openbare verkoop. Iets later kwam hij dan terug met een foto van datzelfde schilderij en vroeg aan de expert in kwestie om de authenticiteit van het werk te bevestigen. Op die manier kwam hij aan ontelbare échte certificaten voor zijn valse werken. Wanneer hij trouwens "echte" valse certificaten gebruikte, was dit meestal alleen maar als tussenstadium om opnieuw van bijvoorbeeld een "expert de sang" een authentiek certificaat te verkrijgen voor zijn niet-authentieke stukken. Zijn techniek was daarbij de volgende : hij kwam aanzetten bij de erfgenamen van de artiest in kwestie met het valse certificaat, zogezegd afgeleverd door een eminente expert. De erfgenamen, die verblind waren door het oordeel van de eminente expert, waren vervolgens maar al te graag bereid om de opinie van deze expert te bevestigen en een certificaat van hun hand te maken<sup>83</sup>.

### 3.3.3 De "provenance"

Een groot deel van het authenticatieproces en van een goede expertise, berust op het reconstrueren van de "provenance" of afstamming van een kunstwerk. Dit betekent de zoektocht naar de vorige eigenaars en/of plaatsen waar het werk tentoongesteld of verkocht werd.

We kunnen het belang hiervan niet genoeg benadrukken. De potentiële koper (zij het een particulier of een handelaar) zou veel meer dan vandaag het geval is, moeten vragen van de verkoper dat hij een duidelijke afstamming van het kunstwerk kan geven. Het is meestal hier dat oplichters ontmaskerd worden. Om hun oplichting bloot te leggen, moet men echter wel een beetje onderzoekswerk verrichten om de verstrekte gegevens te checken. In het geval van

---

<sup>83</sup> PEZECHKIAN, J., o.c., p. 53-54

onze malafide handelaar F. bijvoorbeeld (cfr. supra), had het slachtoffer van de aankoop van het “Portret van Mevrouw Stokis” zich heel wat ellende kunnen besparen, indien hij op zoek gegaan was naar het bestaan van de collectie van één René STOKIS.

Wij weten ook wel dat het niet altijd even gemakkelijk is en de potentiële kopers van kunstwerken moeten geen inspecteurs worden die een diepgaand onderzoek gaan voeren naar de juistheid van de verstrekte gegevens, maar in veel gevallen (vooral als het om minder dure werken gaat) wordt er gewoon geen informatie verstrekt of is de verstrekte informatie zo summier dat ze gemakkelijk na te trekken is.

Dat men zelfs bij een grondig onderzoek van verschillende bronnen in archieven van musea toch nog moet opletten, bewijst de ongelooflijke fraude van het duo MYATT-DREWE<sup>84</sup>. John MYATT is een man van twaalf stielen en dertien ongelukken (hij heeft zelfs een hit gehad met een popsong in 1979), die in 1986 een advertentie plaatst in een Londens magazine, waarin hij de verkoop aanprijst van “19th- and 20th- century fakes for \$ 240”. Hij wordt onmiddellijk gecontacteerd door éne John DREWE. Deze DREWE (een duister figuur, geboren als John COCKETT) begint de vervalsingen van MYATT (werk van o.a. BRAQUE, MATISSE, GIACOMETTI,...) in grote veilingzalen binnen te brengen en slaagt erin ze te laten verkopen voor grote bedragen, ondanks het feit dat ze allemaal geschilderd zijn met een gewone huishoudverf (die maar op de markt is sinds 1960).

Zijn truc is dan ook magistraal, via donaties en leugenachtige verklaringen, slaagt hij erin toegang te krijgen tot het archief van de TATE GALLERY en het VICTORIA & ALBERT MUSEUM (sommigen vermoeden ook het MOMA in New York). Gedurende tien jaar, past hij de archieven van deze musea aan: hij voegt valse informatie toe over de afstamming van de schilderijen door MYATT gemaakt, slaagt erin foto's van deze schilderijen in bepaalde oude verkoopcatalogi toe te voegen,... Verblind door deze bijna perfecte “provenance” beginnen gereputeerde veilinghuizen, zoals SOTHEBY'S en CHRISTIE'S, de vervalsingen van de hand van MYATT te verkopen als authentieke werken. Uiteindelijk wordt DREWE verraden door zijn ex-vriendin en bekent MYATT alles aan de Londense politie.

---

<sup>84</sup> LANDESMAN, Peter, “A 20th-Century Master scam”, 18.07.1999 op [www. museum-security.org](http://www.museum-security.org)

### **3.4. “Als het te mooi is om waar te zijn...” : de verkooptechnieken van valse kunst**

Het adagium zegt: “Een verwittigd man (of vrouw) is er twee waard”, vandaar dit hoofdstukje gewijd aan de technieken die gebruikt worden om valse kunst aan de man te brengen. Het doelpubliek is opnieuw niet alleen de nietsvermoedende privé-koper, maar ook de beginnende (of reeds gevestigde) antiekhandelaar. Er wordt immers heel veel handel gedreven onder professionelen, alvorens een kunstwerk effectief aan een particulier verkocht wordt.

We moeten daarbij toch even blijven stilstaan bij het gebruik in kringen van kunst- en antiekhandelaars om een niet-authentiek kunstwerk terug te nemen tegen terugbetaling van de betaalde prijs. Vanuit politieel oogpunt, maar ook voor het welzijn van de kunstmarkt, vinden we dit geen goede werkwijze. De gedupeerde koper wordt inderdaad vergoed en terecht! Maar de kans is groot dat het geviseerde niet-authentieke stuk terug in circulatie komt en alsnog in een verder stadium als authentiek verkocht wordt, waardoor er opnieuw slachtoffers gemaakt worden. Wij zouden het beter vinden dat iedereen tracht een vergoeding te krijgen en dat het niet-authentieke werk vervolgens aan de politie (in casu de sectie kunstcriminaliteit) overgedragen wordt of op een lijst gezet wordt van niet-authentieke werken (cfr. infra).

We zouden trouwens ook willen signaleren dat in het burgerlijk recht deze praktijk niet aanvaard wordt als algemeen geldend, zoals volgend citaat uit een vonnis van het Hof van Beroep van Luik (21.03.2005) duidelijk maakt:

“Par ailleurs, l’appelant invoque que les usages imposent la reprise d’un tableau faux. Cet usage n’est pas démontré, l’article paru dans la revue ‘L’Evènement’ n’étant pas une preuve suffisante.  
En outre, la clause énoncée dans les conditions de vente laquelle est entrée dans le champ contractuel prime. »

Enkel wanneer er tijdens de verkoop rekening gehouden werd met een ‘ontbindende voorwaarde’ (zoals uitgelegd in art. 1183 BW), kan de schuldeiser verplicht worden om “ingeval de door de voorwaarde bedoelde gebeurtenis plaatsheeft, terug te geven hetgeen hij ontvangen heeft.”<sup>85</sup> Dergelijke ontbindende voorwaarde bij een verkoop is bijvoorbeeld duidelijk stipuleren dat men zal overgaan tot “in geval van niet authenticiteit van het hogervernoemd schilderij de verkoopsom terug te betalen”<sup>86</sup>. Ook in dit geval is het echter mogelijk om niet over te gaan tot de teruggave van het niet-authentieke kunstwerk zelf, want in hetzelfde vonnis wordt duidelijk bepaald: “Indien dergelijke teruggave in natura onmogelijk is bestaat er aanleiding tot teruggave bij equivalent”<sup>87</sup>.

#### *3.4.1. Bij antiekhandelaars*

Het is eerst en vooral belangrijk te weten dat niet altijd (zelfs heel zelden) niet-authentieke belangrijke werken van grote meesters (zoals VAN GOGH, GAUGUIN, RENOIR,...) verkocht worden. Integendeel zelfs, het is onze ervaring dat men meestal tracht ofwel vervalste minder bekende werken van grote namen aan de man te brengen, ofwel zelfs

---

<sup>85</sup> Arrest van het Hof van Cassatie van 09.05.2003 (Nr. C.01.0010.N)

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

uitdrukkelijk vervalsingen gaat op de markt brengen van recent overleden regionale schilders<sup>88</sup>.

Enkele jaren gelden nam de sectie kunstcriminaliteit bijvoorbeeld een dertigtal vervalste doeken in beslag van artiesten als Maurice HAEGEMANS, Piet VOLCKAERT en Marie HOWET. Pikant detail: de verf op sommige doeken was nog niet eens droog!



Een voorbeeld van een door ons in beslag genomen werk, zogezegd van VOLCKAERT

Dat men het ook lang kan uithouden door B-werken van grote namen te verkopen, bewijst de zaak van de kunsthandelaar Ely SAKHAI in New York, die verschillende vervalste werken van GAUGUIN, VAN GOGH, MONET, RENOIR, REMBRANDT en Maurice de VLAMINCK op de markt gebracht heeft alvorens tegen de lamp te lopen<sup>89</sup>. Zijn systeem was eenvoudig. Hij kocht eerst authentieke werken van grote namen, maar steeds middenklassestukken, die niet te duur waren en vooral niet te bekend. Vervolgens liet hij van die werken een goede copie maken door ingehuurde kunstenaars (mogelijk in China). Hij liet zelfs de lijsten en merktekens erop namaken. De echtheidscertificaten, die hij soms bij de werken kreeg, haalde hij van de originelen en bevestigde hij op de copieën.

Daarna verkocht hij de vervalste schilderijen aan nietsvermoedende slachtoffers bij voorkeur in Japan, want daar wordt niet alleen grof geld betaald voor werken van VAN GOGH, ... maar bovendien zijn de experts van westerse kunst (en zeker van middelmatige werken van grote namen) dun gezaaid in Azië.

Enkele jaren na de verkoop van de copie, bracht SAKHAI zijn originelen binnen bij gerenommeerde veilinghuizen, zoals SOTHEBY'S en CHRISTIE'S. Hij deed dat zonder de echtheidscertificaten (die hingen immers aan de copieën), maar hij maakte zich geen zorgen: hij verkocht immers de echte schilderijen.

Zijn handeltje bracht hem een mooie duit op. In 1993 verkocht hij bijvoorbeeld een vervalzing van een werk van CHAGALL ('La nappe mauve') voor 514.000 \$ aan een kunsthandelaar uit Tokio. Hijzelf had het originele werk in 1990 bij CHRISTIE'S gekocht voor 312.000 \$ en verkocht het origineel opnieuw via CHRISTIE'S voor 340.000 \$ in 1999. Resultaat: op het

<sup>88</sup> Zie hierover ondermeer CALLENS, J-P, o.c., p. 22

<sup>89</sup> PIETERS, R., Toen botste de valse Gauguin op de echte Gauguin, in: De Morgen, 19.06.2004, p. 23 en THOMPSON, C., How to Make a fake, in : New Yorkmetro.com

origineel had hij zijn investering teruggewonnen (en zelfs nog winst gemaakt) en de 514.000\$ voor het valse schilderij was pure winst!

Uiteindelijk is hij door zijn eigen winstbejag genekt. In 2000 kwam immers een vervalsing op de markt van GAGUIN's 'Vase de fleurs', die door SAKHAI in 1997 aan een Japanse verzamelaar verkocht was. De Japanse verzamelaar bood dit werk bij CHRISTIE'S in New York aan. Pech voor SAKHAI : juist in diezelfde maand bood hij zijn originele GAUGUIN ('Vase de fleurs') aan via SOTHEBY'S-New York. De twee veilinghuizen stuurden hun versies naar een Parijse expert, die vaststelde dat de versie van de Japanner een fake was. Zonder SAKHAI op de hoogte te brengen, werd de valse teruggestuurd naar Japan en werd de echte verkocht door SOTHEBY'S. De veilinghuizen hadden echter het FBI ingelicht en na een lang onderzoek werd SAKHAI op 9 maart 2004 gearresteerd.

Deze voorbeelden bewijzen dat men steeds op zijn hoede moet zijn en dat men niet moet denken dat een werk niet vervalst wordt, omdat het om een regionale schilder gaat of om minder bekend werk van grote namen. Trouwens er is uitzonderlijke voorzichtigheid geboden met grafisch (en dus minder duur) werk van bekende artiesten. Het komt er dus op aan om zich steeds goed te informeren voor elke aankoop, indien men zelf niet zeker is. Wij weten ook wel dat dit niet altijd mogelijk is, bijvoorbeeld op een brocante (zie verder), maar dan moet de afweging gemaakt worden tussen het risico dat het om een niet-authentiek werk gaat en de vraagprijs. Als de prijs niet te hoog is, dan zal de geleden schade ook niet te hoog zijn in het geval het om een niet-authentiek stuk gaat.

Indien de prijs van een kunstwerk laag is, kan dit echter op zich al een indicatie zijn dat het om een niet-authentiek werk gaat. Uit onze politionele ervaring en uit de literatuur<sup>90</sup>, blijkt immers dat dit een verkooptechniek is die veel gebruikt wordt om naïeve en minder ervaren kopers om de tuin te leiden. Het gaat er hier om dat de malafide handelaar de vervalsingen verkoopt voor een prijs, die veel hoger is dan hun reële waarde, maar die lager is dan de gangbare prijs voor een gelijkaardig authentiek stuk. Hoewel laag, zijn deze prijzen toch nog hoog genoeg om de illusie te geven aan de gedupeerde koper dat het om een authentiek stuk kan gaan.

Deze techniek heeft verschillende voordelen voor de malafide handelaar:

1. De prijzen zijn laag genoeg om een publiek van onervaren kunstminnaars aan te trekken, dat verleid wordt door de mogelijkheid om voor een redelijke prijs een kunstwerk van een door hen fel bewonderde artiest te bemachtigen. Gezien het gebrek aan kennis en het brandende verlangen om een kunstwerk te bezitten van een artiest, die men onbetaalbaar waant, staat de argeloze koper meestal niet argwanend tegenover de authenticiteit van het werk. Meer nog, meestal denkt hij dat hij "een goede zaak" gedaan heeft. Daarom moet niet alleen de onervaren kunstminnaar op zijn hoede zijn, maar ook de beginnende antiekhandelaar. Want ook hij/zij zal opgevreten worden door het verlangen om voor een redelijke prijs een werk van goede artiest op de kop te tikken.
2. Wanneer er toch een probleem opduikt i.v.m. het verkochte werk, kan deze verkooptechniek zelfs als excuus dienen voor de malafide handelaar: hij zal dan trachten de verantwoordelijkheid voor de verkoop van een niet-authentiek stuk af te wentelen op de gedupeerde koper met argumenten als "de koper zou moeten weten dat

---

<sup>90</sup> CONKLIN, J., o.c., p.48 e.v. en KOOISTRA, S. en HUIBERTS, A., o.c., p. 39 e.v.

men aan zo'n prijs onmogelijk een authentiek stuk kan kopen". De oplichter zal meestal ook gewag maken van "het winstbejag" van de koper en erop wijzen dat deze, verblind door zijn drang om winst te maken, het belang van de authenticiteit uit het oog verloren heeft. Ook hier wordt weer getracht om de verantwoordelijkheid op de argeloze koper af te wentelen, terwijl er eigenlijk maar één persoon is die wel degelijk handelt uit winstbejag, namelijk de verkoper zelf die wetens en willens niet-authentieke stukken verkoopt voor een prijs, die ver boven hun reële waarde ligt.

3. Op het moment dat het slachtoffer zich realiseert dat het een waardeloze vervalsing gekocht heeft aan een veel te hoge prijs (maar die toch lager is dan de prijs van een authentiek stuk), ontstaat er meestal een gevoel van gêne en de angst om door te gaan voor een dom, onwetend persoon. Daarom twijfelt de gedupeerde soms om klacht in te dienen of om zijn rechten te laten gelden.

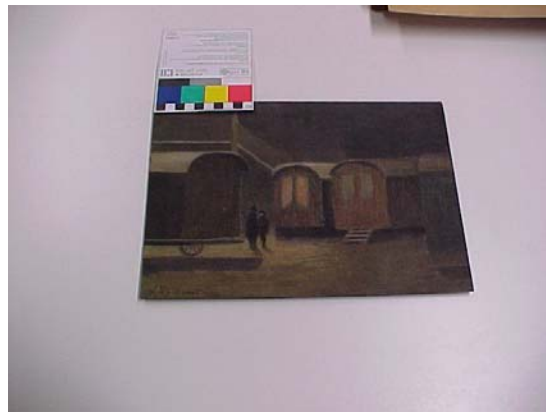
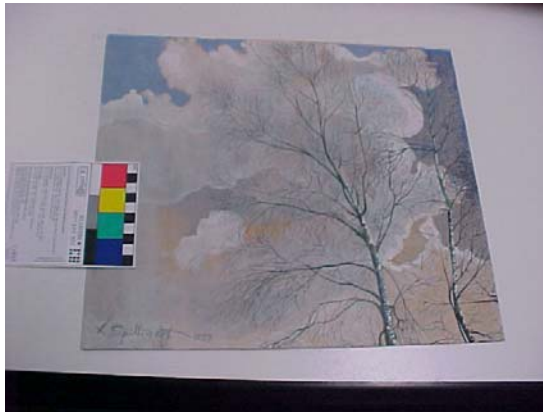
4. De relatief lage prijs die betaald werd voor het niet-authentiek stuk, is meestal ook een struikelblok om gerechtelijke stappen te ondernemen. De klant twijfelt om de frauduleuze verkoper voor het gerecht te dagen omdat hij vreest dat de gerechtskosten (en advocaatkosten) veel hoger zullen liggen dan de prijs die hij betaald heeft voor het niet-authentiek stuk.

Dit mechanisme is duidelijk naar voren gekomen in onze zaak tegen antiekhandelaar F. (cfr. supra). De door hem gevraagde prijzen waren duidelijk laag genoeg om onervaren kunstliefhebbers, zoals één van de klagers, aan te trekken, maar juist hoog genoeg om de illusie van authenticiteit te laten zweven. Zo verkocht hij bijvoorbeeld een landschap en een tekening van twee kinderen, zeggend van KHNOPFF, voor 1.500 € per tekening, terwijl deze werken respectievelijk ongeveer 8.000 € en 10.000 € waard zijn. De door het slachtoffer betaalde 1.500 € stuk, is duidelijk veel te veel voor niet-authentieke werken die misschien maar 20 à 50 € waard zijn.



De door F. voor 1.500 € verkochte tekening, zeggend van KHNOPFF

Hetzelfde gebeurde met verschillende niet-authentieke tekeningen en gravures van SPILLIAERT (waarvan hieronder twee voorbeelden weergegeven worden), die ook voor lage prijzen verkocht werden: 833 € tot 1.500 €, terwijl soortgelijke authentieke stukken 2.000 € à 12.500 € waard zijn.



In zijn verhoor, wees onze malafide handelaar F. duidelijk op het winstbejag van één van zijn slachtoffers en liet hij niet na erop te wijzen dat hij nooit authenticiteitscertificaten verleende. Bovendien stelde hij dat “het slachtoffer moest weten dat aan de lage prijs waaraan hij de stukken verkocht, de authenticiteit niet gegarandeerd kon worden”.

### 3.4.2. In veilingen

Veel mensen aanzien veilingen als de ultieme “authenticiteitsmachine”. Hoeveel maal hebben wij in ons bureau een slachtoffer niet horen zeggen: “maar, dat kan geen vals kunstwerk zijn, want ik heb het in een veiling gekocht”. Het is onnodig erop te wijzen dat dit natuurlijk onwaar is. Het is echter wel zo dat meer gerenommeerde veilinghuizen, zoals HORTA, SERVARTS en BEIRNAERT in België of SOTHEBY’S en CHRISTIE’S in het buitenland (die trouwens een vijfjarige garantie van authenticiteit geven, onder bepaalde voorwaarden<sup>91</sup>), algemeen gesproken heel wat opzoekingswerk verrichten over de ingebrachte stukken en een zekere kwaliteit willen aanhouden. Bovendien worden de catalogi van de grotere veilinghuizen over heel de wereld verstuurd en tijdens de kijkdagen gebeurt het dat experts of familieleden van de artiest zeer nauwgezet de werken bestuderen, wat natuurlijk de kans op ontdekking vergroot.

Toch trachten malafide handelaars of vervalsers hun stukken door een openbare verkoop te loodsden, juist omdat ze een “aura” van authenticiteit krijgen. Zo vertelt Geert Jan JANSEN in zijn boek “Magenta - Avonturen van een meestervervalser” de anekdote van een door hem gemaakte gouache, getekend APPEL, die hij binnenbrengt in een vrij groot Amsterdams veilinghuis. Uiteindelijk wordt het werk ontmaskerd als een niet-authentiek en moet hij het terugnemen. Maar, zo zegt hij “over een jaar zou het ongeval vergeten zijn. En een schilderij dat afgebeeld staat in de catalogus van een voornaam veilinghuis is niet zo moeilijk te verkopen. Dat bleek ook in dit geval zo te zijn<sup>92</sup>”.

Dezelfde techniek werd door de fameuze Franse oplichter Fernand LEGROS gebruikt. Hij trachtte geregeld schilderijen van recent overleden artiesten als DUFY of DERAÏN door een kleinere, regionale veilingzaal te loodsden en liet ze opkopen door een medeplichtige. Op die manier creëerde hij een pedigree voor zijn valse kunstwerken<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> POLK, K., Who wins and who loses when art is stolen or forged?, paper presented at the Art Crime Conference, Sydney, 2-3.12.1999, p. 8

<sup>92</sup> JANSEN, G.J., o.c., p. 132

<sup>93</sup> PEZECHKIAN, J., o.c., p. 28



Het weze dus duidelijk dat men ook in veilingzalen moet oppassen, wanneer men een kunstwerk aanschaft. Temeer de Belgische veilingzalen steevast in hun verkoopvoorwaarden hun verantwoordelijkheid afwenden op de koper en de burgerlijke rechter dit aanvaardt, zoals blijkt uit het boven reeds aangehaalde vonnis van het Hof van Beroep van Luik (21.03.2005):

“(…) Cette clause est entrée dans le champ contractuel, sans qu’il faille une acceptation expresse ou signature de document.

En effet, l’appelant non seulement a été en possession et a consulté avant la vente le catalogue dans lequel la clause litigieuse est bien mise en évidence, mais en outre il n’a fait valoir aucune contestation sur ce point avant l’adjudication.

Par cette clause, la charge des risques d’erreur quant à l’authenticité de l’œuvre vendue est mise à charge de l’acheteur.

(…)

Cette clause est licite et a pour conséquence, si ces conditions d’application sont remplies, que l’acheteur n’est pas en droit de demander l’annulation de la vente en raison de son consentement vicié par l’erreur sur la substance (…)

In de rechtsleer wordt dit trouwens nog benadrukt, bijvoorbeeld in le *Traité Élémentaire de Droit civil belge*, H. de Page, tome 4, volume I 4ème édition, 1997, page 119:

“Dans les ventes publiques d’œuvres d’art, il est toujours stipulé dans le catalogue qu’ ‘il ne sera admis, après l’adjudication, aucune réclamation de quelque nature que ce soit, l’exposition mettant le public à même de se rendre compte de l’état et de la nature de tous les objets présentés en vente ». C’est là une clause mettant les risques d’erreurs à charge de l’acheteur, et excluant par conséquent, tout recours du chef d’erreur substantielle... Sans pareille clause, les ventes publiques d’œuvres d’art seraient pratiquement impossibles. »

Tot slot heeft ook een recent vonnis van het Hof van Beroep van Brussel dit bevestigd :

“Est valable, à l’exclusion de tout dol du vendeur qui connaissait le défaut d’authenticité, la clause d’un catalogue des ventes d’une galerie d’art selon laquelle celle-ci ne garantit « ni l’exactitude relative à un auteur ni l’origine, la date, l’âge, l’attribution ou la provenance des lots » vendues. A défaut d’apporter la preuve de la connaissance par la galerie du défaut d’authenticité, l’acheteur ne peut prétendre à la nullité de la vente »<sup>94</sup>.

De gedupeerde koper staat dus vrij machteloos tegenover een veilinghuis. Toch moet hij niet wanhopen. Ten eerste, heeft het vonnis van het Hof van Beroep van Luik (21.03.2005) duidelijk gesteld dat een veilingzaal zich niet mag verbergen achter het feit dat ze maar “tussenpersoon” is<sup>95</sup>. Vervolgens zegt zowel het vonnis van Luik als dat van Brussel duidelijk dat boven becommentarieerde verkoopvoorwaarde enkel geldig is voor zover de veilingzaal niet op de hoogte was van de niet-authenticiteit van een werk<sup>96</sup>.

Toch moeten we ook hier weer voorzichtig zijn, want de burgerlijke rechter kan heel meegaand zijn t.o.v. de uitbaters van veilingzalen:

---

<sup>94</sup> Cour d’appel de Bruxelles, 14.09.2005, *Journal des Tribunaux*, 2006, p. 95, als geciteerd in : X, *Vente d’objets d’art*, *Trends-tendances*, 06.04.2006, p. 67

<sup>95</sup> “les entrepreneurs de salle de vente publique sont des commissionnaires, partant personnellement responsables”

<sup>96</sup> “Toutefois, la clause serait nulle en cas de dol du vendeur soit en l’espèce si l’intimée connaissait lors de la vente le défaut d’authenticité du tableau”

“En effet, lorsqu’elle (noot: de veilingzaal) a été avertie par téléphone de la première impression négative de la nièce d’Albert R. à la vue du catalogue et lorsque le sieur G de F lui a signalé que pour lui, il ne s’agissait pas d’une œuvre authentique, elle aurait dû comme elle le faisait habituellement, adresser l’œuvre à la nièce d’Albert R. ou consulter un expert en l’œuvre du peintre, plutôt que de se fier à sa propre analyse selon laquelle il s’agissait d’une œuvre atypique du peintre, comme elle l’a qualifiée durant l’expertise. Cette faute doit être qualifiée de légère vu le contexte des ventes dans les salles publiques déjà décrit ci-dessus en sorte qu’elle ne peut donner lieu à aucune sanction, vu la clause précitée contenue dans les conditions de vente (...) »

Men zou zich kunnen afvragen wat door de burgerlijke rechter dan wel als « faute lourde » aanzien wordt.

Wij zijn dan ook van mening dat er dringend een wet dient te komen, die de openbare verkopen van kunst- en antiekobjecten regelt (die bestaat vooralsnog in België niet!) en waarin de verantwoordelijkheden van de veilingzaal en haar veilingmeester strenger afgebakend worden. Men zou hier als voorbeeld het Franse systeem kunnen nemen, waarbij het ambt van “commissaire-priseur” duidelijk wettelijk geregeld is en zij werken “sous la surveillance des procureurs de la République des tribunaux de première instance”<sup>97</sup>. Bovendien heeft de “commissaire-priseur” een persoonlijke verantwoordelijkheid bij het onderzoek naar de authenticiteit van de ingebrachte stukken<sup>98</sup>.

In afwachting van dergelijke wet, kan de gedupeerde zich nog steeds beroepen op de artikels uit het strafrecht i.v.m. oplichting en bedriegerij (cfr. supra) en klacht indienen bij onze diensten. Er bestaat ook de mogelijkheid om basis van de Wet op de Handelspraktijken (meer bepaald de algemene artikels over oneerlijke handelspraktijken), een schriftelijke klacht te richten aan de economische inspectie, die bij voldoende grond op haar beurt de Procureur des Konings inlicht.

Tot slot nog een woordje over de problematiek van kleinere, regionale veilinghuizen, waarmee de sectie kunstcriminaliteit al verscheidene malen geconfronteerd werd. Veel van die veilingzalen verkopen recente copieën van werken van grote meesters (zoals RODIN, DALI, WOUTERS, MAGRITTE,...) aan een nietsvermoedend publiek als zijnde echte<sup>99</sup>. Het gaat zelfs zo ver dat regelrechte reproducties verkocht worden als originele lithografieën. In de veilingcatalogi staat trouwens nooit vermeld dat het gaat om copieën of recente uitvoeringen en ook tijdens de veiling zelf zal “de oproeper” dit nooit vermelden. Integendeel zelfs, hij zal de zaal nog ophitsen en de nadruk leggen op de authenticiteit van de aangeboden werken. Onlangs hebben we nog moeten ingrijpen in een veilingzaal in de rand van Brussel, waar we ongeveer negentig stukken in beslag genomen hebben, die allen als authentiek in de catalogus vermeld stonden en als dusdanig tijdens de kijkdagen aangeboden werden<sup>100</sup>.

<sup>97</sup> Article 14 de l’Ordonnance du 26 juin 1816, als geciteerd in : ISNARD, G., o.c., p. 81

<sup>98</sup> “Il encourt une responsabilité personnelle s’il ne surveille pas lui-même la valeur et l’authenticité des objets mis en vente » uit een arrest van het Hof van Beroep van Parijs, dd. 12.02.1954, als geciteerd in : ISNARD, G., o.c., p. 84

<sup>99</sup> Dat dit geen exclusief Belgisch probleem is, bewijst het artikel in het Amerikaanse blad *Maine Antique Digest*: HEWETT, D., “Flood of fake art raises wrath of experts”, in: *Maine Antique Digest*, maart 1997 en wordt in extenso uit de doeken gedaan voor de toestand in Nederland door KOOISTRA, S. en HUIBERTS, A.,

<sup>100</sup> HEWETT, D., “Flood of fake art raises wrath of experts”, in: *Maine Antique Digest*, maart 1997  
HAQUIN, E., “De faux Modigliani vendus pour vrai”, in : *Le Soir*, 03.05.2006, p. 31  
X, “Veilingzaal verkoopt valse kunstwerken”, in: *Het Laatste Nieuws*, 03.05.2006, p. 15

Tijdens de veiling zelf, die we incognito bijwoonden, hitste de “oproeper” de zaal nog op door te wijzen op de authenticiteit en het exclusieve karakter van de aangeboden waren.

Het is duidelijk dat de veilingzaal zich in dergelijk geval niet kan beroepen op de bovengenoemde verkoopvoorwaarden, die haar ontlasten van haar verantwoordelijkheid. Niet alleen gaat het hier niet om een vergissing in toeschrijving van één stuk, maar wel over de verkoop van tientallen niet-authentieke stukken, die samen 1/3 van de te koop aangeboden stukken uitmaken. Bovendien wordt het duidelijk, wanneer we de facturen en de bonnen van de inbrengers bekijken, dat deze veilingzalen bezwaarlijk kunnen stellen dat ze niet op de hoogte waren van de niet-authenticiteit van de stukken.

### *3.4.3. Op markten en brocantes*

Dit is samen met ebay (en andere internetverkoopsites) de gevaarlijkste plaats om beetgenomen te worden, maar tegelijk ook nog steeds de plaats waar goede zaken kunnen gedaan worden. Als er één plaats is, waar soms nog eens een juweeltje voor een zachte prijs op de kop getikt kan worden, dan is het wel op een brocante (en heel zelden op een rommelmarkt).

Probleem is echter dat er natuurlijk veel minder zekerheid is bij een brocanteur dan bij een gevestigde antiekhandelaar. Waar de antiekhandelaar (doorgaans) een winkel heeft met een BTW-nummer, weigert de doorsnee-brocanteur meestal zelfs zijn gegevens of naam te geven, laat staan dat hij een factuur wil verstrekken.

Daar komt nog bij dat er vlug moet beslist worden, want er zijn continu kapers op de kust. Bovendien worden de waren soms letterlijk in het donker uitgesteld, want het beste moment om zaakjes te doen is bij de “déballage” ’s morgens vroeg ( rond 5 uur).

Onnodig te vertellen dat dit een droomscenario is voor malafide handelaars. Ze kunnen niet alleen potentiële klanten onder druk zetten, door er op te wijzen dat er snel moet beslist worden, want dat er anderen staan te wachten. Door de manier van verkopen (niet altijd in optimale omstandigheden, buiten in open lucht), is het ook moeilijk om al was het maar een summier onderzoek van de werken uit te voeren. Daar komt nog bij dat het niet altijd om verkopers gaat die door de andere handelaars gekend zijn en die hun vaste stek hebben. Wat het dan weer moeilijker maakt om later te komen klagen (of om ze gewoon al te identificeren). Ook de totale afwezigheid van facturen en verkoopbewijzen in deze wereld van brocante, is natuurlijk niet bevorderlijk om zijn rechten te laten gelden, wanneer er iets verkeerd gegaan is.

Betekent dit dat men dan nooit kan kopen op een brocante en dat men altijd slachtoffer zal worden van vervalsers? Natuurlijk niet. Zoals wij boven al gezegd hebben, kunnen er soms nog juweeltjes gevonden worden (al moet men zich hier niet al te veel illusies maken). Het komt er gewoon op aan om het hoofd koel te houden en zich niet te laten opjutten. Als het te snel moet gaan, maakt men inschattingfouten en is er meestal ook een probleem met het object. Men moet er zich bewust van zijn dat het beter is een goed object aan zijn neus te laten voorbijgaan, dan een keer teveel slachtoffer te worden van een oplichter.

---

VERHOEVEN, K., “Veilinghuizen verkopen valse kunst uit de fabriek”, in : De Standaard, 03.05.2006, p. C-3  
DAENEN, W., “Jacht op vervalsingen kleine veilinghuizen”, in: De Morgen, 03.05.2006, p. 3

Een andere regel die men moet voor ogen houden, is: beperk u tot de zaken die u beheerst. Zoals we boven al uiteengezet hebben, is het goed om een zekere kennis op te bouwen over bepaalde artiesten en kunststromingen, die uw interesse meedragen en zich dan (zij het niet altijd exclusief) zo veel mogelijk te beperken tot het kopen van deze werken. Dat zal de kans verkleinen opgelicht te worden en dat maakt het ook gemakkelijker om in een situatie van druk (snel moeten beslissen, andere geïnteresseerden,...) op een adequate manier te beslissen of een object al dan niet de moeite waard is.

Als bewijs dat ook geroutineerde handelaars zich kunnen laten vangen, kan het volgende verhaal volstaan. Tijdens één van onze wandelingen in de Zavelwijk, worden we binnengeropen door een handelaar. Blijkt dat hij met een vervelende zaak opgescheept zit. Hij heeft zich immers laten verleiden tot de aankoop van een doek getekend Emile CLAUS op de brocante in de Marollen in Brussel op het Vossenplein. Hij legt ons uit dat hij vlug een beslissing moest nemen, want dat er andere handelaars op hetzelfde stuk aasden. Uiteindelijk heeft hij het doek binnengerijfd voor de modale som van 1.500 €. Deze prijs leek hem op het moment van de aankoop niet te laag voor een authentieke Emile CLAUS, gezien de toestand van het doek en het feit dat het maar om een “esquisse” zou gaan voor een groter werk. Eénmaal in zijn winkel aangekomen, is hij bijlange niet meer zo zeker van de authenticiteit van het werk. Hij doet wat meer onderzoek en komt erop uit dat het om een vervalsing gaat die waarschijnlijk in de jaren dertig of veertig van de vorige eeuw gemaakt werd door een middelmatige schilder, éne Raphaël DUBOIS (van wie onlangs een schilderij voor 2.500 € bij Salle de Vente Moderne verkocht is).

Wanneer hij ons vertelt bij wie hij dit doek gekocht heeft, gaat ons een licht op: dezelfde naam is niet lang daarvoor boven gekomen in een ander onderzoek naar de verkoop van een niet-authentieke tekening van Fernand KHNOPFF met bijhorend “authenticiteitscertificaat”, dat van de hand van de handelaar zelf blijkt.

Wij besluiten dan ook toe te slaan op de markt zelf en interpellieren de handelaar, een zekere V. Deze leidt ons naar een winkel in de buurt van het Vossenplein, die hij vroeger zelf uitbaatte, maar die hij nu overgelaten heeft aan een vriend van hem, F. Hij beweert dat het van deze vriend is dat hij de niet-authentieke CLAUS gekregen heeft. We trekken meteen naar dit brocantewinkeltje en vallen op F., die na enig aandringen toegeeft dat hij de valse CLAUS in het circuit gebracht heeft, maar volgens hem op vraag van een derde, namelijk de “marchand en chambre” B. Toeval wil dat B. de winkel binnengewandeld komt tijdens onze aanwezigheid. We nemen iedereen mee voor verhoor en bij huiszoeken bij F. en bij B. vinden we nog een dertigtal andere doeken, allen gesigneerd met grote namen als UTRILLO, DUFY, RENOIR,... De doeken worden door ons in beslag genomen, maar uiteindelijk wordt enkel V. vervolgd.



Het niet-authentieke werk zogezegd van Emile CLAUS, dat de onfortuinlijke handelaar gekocht had op het Vossenplein in Brussel

#### 3.4.4. eBay

Zoals boven al gezegd moet er nog voorzichtiger omgesprongen worden met aankopen op ebay dan op brocantes. Dezelfde regels van voorzichtigheid gelden hier ook, maar daar komt nog bij dat men eigenlijk zaken koopt, die men meestal nooit te zien krijgt voor ze aan huis geleverd worden. Van eBay zelf moet er trouwens niet veel controle verwacht worden. Zij verschuilen zich achter de massa verkopen, die ze verwerken en het feit dat ze enkel een marktplaats zijn en dus niet verantwoordelijk zijn voor de inbrengers<sup>101</sup>.

Enkele te volgen basisregels zijn dan ook : alvorens iets te kopen, tracht een aantal verduidelijkingen te bekomen van de verkoper via e-mail (vraag o.a. naar zijn gegevens, zelfs al is eBay normaal gezien een anoniem forum, maar vraag ook duidelijk naar de authenticiteit van het stuk, de afstamming,...), probeer de door u gekochte waren te gaan afhalen bij de verkoper, eerder dan ze per post te laten bestellen (voor zover de verkoper natuurlijk uit België of de ons omringende landen komt). Wees ook voorzichtig met het doorgeven van kredietkaartnummers, want een aantal criminelen hebben het op het net ook steeds gemunt op de elektronische betaal- en kredietkaarten (het zogenaamde “phishing”). Vraag dan ook steeds een rekeningnummer waarop het geld kan gestort worden, dat vergemakkelijkt al een beetje de identificatie van de verkoper<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> DAENEN, W., “eBay doet te weinig tegen fraude” in: De Morgen, 30.01.2006, p. 8

<sup>102</sup> Zie hierover bijvoorbeeld : BAMBERGER, A., “How to sell fake art on ebay and make big money”, 2003, in: [www.ArtBusiness.com](http://www.ArtBusiness.com)

#### **4. Conclusie: “To make art is work, to sell it, is an art”**

Degenen die, na het lezen van onze (summiere) opsomming van alle mogelijke oplichtingen met niet-authentieke kunst, besloten hebben om ver weg te blijven van de kunst- en antiekmarkt, kunnen we toch (gedeeltelijk) geruststellen: er zijn (grote) problemen, maar er kunnen nog altijd goede zaken gedaan worden en de waar die verhandeld wordt, is in vele gevallen zo prachtig, dat het zonde zou zijn om er zich ver van af te houden.

Natuurlijk wil dit niet zeggen dat wij, zoals de meerderheid van de veilinghuizen en handelaars, onze kop in het zand willen steken en meedoen aan de samenzwering van het stilzwijgen van de kunstmarkt, wanneer een vervalsing ontdekt wordt. Dit is trouwens één van de redenen waarom het zo moeilijk is om dit probleem uit te roeien.

Andere redenen zijn<sup>103</sup>: de onwil van de slachtoffers om klacht in te dienen of een rechtszaak aan te spannen, de lage prioriteit die sommige parketten en politiediensten geven aan de aanpak van dit fenomeen (niet in Brussel!), problemen met de expertises (partijdigheid experts, tegenstrijdige expertises,...), vervalste of afwezige “provenance” en tot slot een gebrek aan wetgevend initiatief.

We zouden hier nog aan toe kunnen voegen dat de vervalzers in de media en door het grote publiek meestal aanzien worden als sympathieke rebellen tegen een corrupt systeem. Denken we maar aan Real LESSARD, die nu zijn werken onder eigen naam verkoopt voor veel geld of nog Geert Jan JANSEN, die niet alleen een boek geschreven heeft, maar sinds kort ook opnieuw een kunstgalerie in Amsterdam uitbaat, waar hij trots zijn schilderijen in de trant van BOTERO, APPEL,... tentoonstelt en verkoopt. Zo vindt men bijvoorbeeld ook op het Vossenplein in Brussel een gedenkplaat voor de vervalser “William l’Anglais” die de markt overspoelde met zijn vervalste schilderijen, maar die bij zijn dood toch deze gedenkplaat gekregen heeft, die zelfs onthuld werd door de burgemeester van Brussel!

In vergelijking met de geweldscriminaliteit die soms onze steden teistert, gaat het hier natuurlijk om een “zachtere” vorm van misdaad, maar we mogen toch niet uit het oog verliezen dat dit voor de kunst-en antiekmarkt een serieus probleem is. Niet alleen jaagt men immers potentiële kopers weg, maar soms kan zelfs de verkoopwaarde van een artiest aangetast worden, doordat de vele vervalsingen van zijn werk een gebrek aan vertrouwen genereren.

Gezien de complexiteit van deze materie, bestaat er echter geen eenvoudige oplossing. Toch zien we ruimte voor enkele maatregelen, die het begin van een goede remedie kunnen zijn.

Ten eerste is een goed geïnformeerde kunstmarkt de beste bescherming tegen de introductie van niet-authentieke stukken. Dit betekent niet alleen dat de toekomstige handelaars zelf een grotere intellectuele en culturele bagage moeten hebben, dan nu soms het geval is, maar ook dat de kopers meer accurate informatie moeten vragen en krijgen over het werk dat ze willen kopen. We denken hier dan meer in het bijzonder aan een duidelijke opgave van de afstamming van het werk. Voor duurdere werken is dit nu soms

---

<sup>103</sup> Zie hierover ook BAKER, P., Policing Fakes, als geciteerd in : X, Old Masters, fresh paint?, www.caslon.com

al het geval, maar voor werken uit de middenmoot blijft dit spijtig genoeg bijna altijd achterwege. We zouden dan ook graag de introductie zien van een éénvormig document met relevante informatie over de artiest, het werk en de afstamming. Dit “paspoort” zou dan een volwaardige vervanger kunnen zijn van de heterocliete certificaten, die nu de kunstmarkt onveilig maken.

Voor wat betreft de kennisbevordering van de (toekomstige) handelaars juichen we beroepsopleidingen, zoals deze van SYNTRA toe. Er moet echter meer op gehamerd worden dat het werken in de kunst-en antieksector een permanente uitbouw van de kennis vergt en zoals we boven veelvuldig uiteengezet hebben is dit de eerste en beste verdediging tegen oplichters: wanneer men zijn materie goed beheerst, is men minder kwetsbaar.

We zouden er ook van willen profiteren om grotere aandacht te vragen voor de uitbouw van een deontologische code voor kunst- en antiekhandelaars. De UNESCO heeft in 1999 een deontologische code op punt gesteld voor “handelaars in cultuurgoederen”. Deze code werd vooral op poten gezet om de handel in geroofde kunst tegen te gaan, maar een handelaar die de vooropgestelde gedragscode volgt, zal ook o.g.v. niet-authentieke stukken een goede houding kunnen aannemen. Het ingang doen vinden van zo’n gedragscode impliceert natuurlijk wel dat handelaars zich verenigen in één overkoepelende kamer (evenals experts trouwens), die zelfregulerend zou kunnen werken, naar analogie met de orde van geneesheren of de balie (voor advocaten). Hoewel we hier nog ver van af zijn, kan misschien de introductie van een soort kwaliteitslabel (cfr. het ISO-systeem) een uitweg bieden: wanneer één overkoepelende groep begint met de uitbouw van een goede deontologische code en daaraan gekoppeld de uitbouw van een reëel kwaliteitslabel, kan dit wervend werken. Bovendien zouden de klanten dan ook weten dat ze met een gerust gemoed bij die handelaars kunnen kopen.

Via deze deontologische code en via een uitgebreide sensibiliseringscampagne, zou het misschien ook mogelijk zijn om de verwerpelijke gewoonte van het terugnemen van niet-authentieke kunst (die daarna terug in omloop gebracht wordt) uit te roeien. Wij weten dat vele handelaars deze gewoonte aanzien als een garantie om hun geld terug te krijgen van hun handelspartners bij problemen, maar vanuit politieel oogpunt, en ook voor de sanering van de markt, vinden we dat deze gewoonte niet getolereerd kan worden.

Wij pleiten er dan ook voor om i.p.v. een systeem waar alles toegedekt wordt en een niet-authentiek stuk vlug verkocht wordt aan een andere nietsvermoedende koper, te komen tot een systeem waarbij de handelaars (maar zeker ook de experts en de academici) onmiddellijk de politie verwittigen, wanneer ze met een niet-authentiek stuk geconfronteerd worden. Samen met de politie zouden de actoren van de kunstmarkt ervoor moeten zorgen dat dergelijke stukken verdwijnen uit de markt of op zijn minst als niet-authentiek geboekstaafd blijven. Daarom pleiten wij met de Australische professor Ken POLK<sup>104</sup> voor de invoering van een soort FAKE ART REGISTER. I.p.v. zoals nu de informatie angstvallig voor zichzelf te houden, zouden we graag zien dat de handelaars, academici en experts in de toekomst alle informatie, die ze in handen krijgen over een niet-authentiek stuk, op dergelijk register zouden plaatsen, zodat iedereen met kennis van zaken werken zou kunnen kopen op de antiekmarkt.

---

<sup>104</sup> POLK, K., o.c., p. 9

De uitbouw van zo'n register zal niet van een leien dakje lopen (er zijn nu al enkele initiatieven in die richting op het Internet, maar zonder veel resultaat) en we vrezen dat het dode letter zou blijven, indien we het overlaten aan de goodwill van de kunst- en antiekmarkt. Daarom vinden we dat dit register door een onafhankelijke instelling zou moeten beheerd worden, zoals het KIK (Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium). Dit zou trouwens een opportuniteit kunnen zijn om het KIK uit te bouwen tot een volwaardig onafhankelijk expertise-orgaan, dat als overkoepelende organisatie zou kunnen fungeren voor de vele "expertengroepen, en – kamers" die nu bestaan. Bovendien heeft het KIK nu al de nodige kunsthistorische en wetenschappelijke expertise in huis om die rol ten volle te vervullen (en beschikt het over een gigantisch archief).

Tot slot, zou het volgens ons ook absoluut nodig zijn om de Wet op de Handelspraktijken te veranderen, zodat de openbare verkopen van kunst- en antiekvoorwerpen eindelijk wettelijk geregeld worden. Er zou hierbij zeker de nadruk gelegd moeten worden op de verantwoordelijkheid van de veilinghuizen i.v.m. de authenticiteit van de stukken die ze veilen.

Trouwens niet alleen de Wet op de Handelspraktijken zou moeten aangepast worden, als terreinpolitiepleiten we (samen met Janpiet CALLENS) voor een wetswijziging van het Strafrecht, zodat de verkoop van niet-authentieke stukken een zelfstandig misdrijf wordt met een eigen strafmaat en met eigen regels voor de inbeslagname (en eventueel vernietiging) van de vervalste stukken.

Wij zijn er ons van bewust dat dit verlanglijstje niet onmiddellijk zal uitgevoerd worden, daarom willen we intussen aan de beginnende antiekhandelaars nog de volgende raadgevingen meegeven<sup>105</sup>:

- Koop kunstwerken niet vanwege de naam die erop staat, maar om de intrinsieke kwaliteit die ze uitstralen
- Stel een limiet voor wat betreft de investering, waartoe je bereid bent (zowel op veilingen en brocantes, als bij andere handelaars)
- Doe van tevoren goed je huiswerk: koop alleen werken van kunstenaars, scholen of tijdsperiodes die je goed bestudeerd hebt (wees trouwens niet te trots om raad in te winnen)
- Nooit op te veel paarden tegelijk wedden. Wanneer er meerdere werken zijn die je interesseren, kies er één uit en ga ervoor
- Bij twijfel: laat vallen
- Hoe moeilijk het ook is: laat je niet meeslepen door opgelegde tijdsdruk of door aanwezige concurrenten. Neem de tijd, alvorens tot een aankoop over te gaan

Wij hopen tot slot dat we in ons opzet geslaagd zijn en dat dit werk een hulp kan zijn voor de beginnende antiekhandelaar (en particuliere koper) om geen slachtoffer te worden van de oplichters die de kunstwereld onveilig maken.

---

<sup>105</sup> Geïnspireerd door Sander KOOISTRA en Ard HUIBERTS, o.c., p. 41-46



## *Bibliografie*

- BAMBERGER, A., “How to sell fake art on ebay and make big money”, 2003, in:  
[www.ArtBusiness.com](http://www.ArtBusiness.com)
- BRAECKMAN, F., “ ‘Ik heb sympathie voor vervalsers’ – gesprek met misdaadschrijver Elvin Post”, in : De Morgen, 20.01.2006, p. 14-15
- BROUCKE, N., “Meestervervalser opent eigen galerie”, in: De Morgen, 10.12.2005, p. 8
- BENNETT, W., “ ‘Fake’ Van Gogh ruled genuine” in: Internetsite Telegraph Group Limited, 27.03.2002
- CALLENS, J-P, Aspecten van Kunst-en Antiekdiefstal en fraude (een politionele benadering), cursus in de SYNTRA-opleiding van antiekhandelaar
- CHAVANNE, S. e.a., “Vrai ou faux? Toutes les ruses des faussaires » in : Arts Magazine, juli-augustus 2005, p. 46-63
- CONKLIN, J. E., Art Crime, Praeger, 1994
- CORNWELL, T., “Art restorer may have painted fake Botticelli” in : The Scotsman, 23.05.2005
- DAENEN, W., “eBay doet te weinig tegen fraude” in: De Morgen, 30.01.2006, p. 8
- DAENEN, W., ‘Om de veertien dagen staat er iemand met een Rubens voor de deur’, in : De Morgen, 04.04.2006, p. 17
- DAENEN, W., “Jacht op vervalsingen kleine veilinghuizen”, in: De Morgen, 03.05.2006, p. 3
- DE GRAAF, A., “Een mooi gezicht dat geen euro waard was – Brusselse kunsthandelaar loodst vals Khnopff-schilderij binnen bij Sotheby’s in Londen”, in: De Morgen, 02.07.2005, p. 5
- DEVINE THOMAS, K., “The newfound Pollocks : real or fake?”, in ARTnews, datum onbekend
- Dr. GHYSELS, Marc, Scanner à rayons X d’oeuvres d’art, draft versie, 2003, 17 p.
- Dr. GHYSELS, Marc, Afrikaanse beelden onderzocht aan de hand van CAT-scans, Art Antiques Auctions, juni 2004, p. 3 – p. 5
- DUPONT, G., “Dix-huit fausses oeuvres...”, in: La Dernière Heure, 04.07.2005
- DUTTON, D., “Death of a forger”, paper for the University of Canterbury, zonder datum

- EDGERS, G., Computers put to work on detecting fake art, in: The Indian Express, 24.11.2004
- ESTEROW, M., “Fakes, frauds and fake fakers”, in: ARTnews, juni 2005
- FARCY, P., “Des nuances entre faux et problèmes d’attribution”, in : Art Antiques Auctions, zonder datum
- FEDERAL TRADE COMMISSION, “Art Fraud”, Publication n° 006, juli 1994
- GLUCKMAN, Ron , Re-Made in China, Destinasian, juni 2002, 4p.
- GLEADELL, C., “Expert fuels row over Van Gogh’s Sunflowers”, op [www. museum-security.org](http://www.museum-security.org)
- HAQUIN, E., “De faux Modigliani vendus pour vrai”, in : Le Soir, 03.05.2006, p. 31
- HERBOTS, K., “De dunne grens tussen echt en nep”, in: De Morgen, 06.04.2006, p. 18
- HEWETT, D., “Flood of fake art raises wrath of experts”, in: Maine Antique Digest, maart 1997
- HORA, R., New computer program identifies fake art, in : internetsite Cool Tech Zone
- HUIBERTS, A. en KOOISTRA, S., “Vals Licht” in : Origine 2003, nummer 4
- ISNARD, Guy, Faux et imitations dans l’art, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1959
- ISNARD, Guy, Faux et imitations dans l’art – TOME II, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1960
- ISNARD, Guy, Les Pirates de la peinture, Flammarion, Paris, 1955
- JANSEN, Geert Jan, MAGENTA, Avonturen van een meestervervalser, Prometheus, Amsterdam, 2001
- JONES, Mark (ed.), Fake ? The art of deception, British Museum Publications Ltd., London, 1990
- KONINKLIJK INSTITUUT VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM (KIK) – Persmap van de persconferentie bij de voorstelling van de Maria Magdalena uit de Renderscollectie
- KOOISTRA, S. en HUIBERTS, A., Valse Kunst – Hoe de kunst koper bedrogen wordt, Uitgeverij L.J. Veen, Antwerpen-Amsterdam, 2003
- KRUIJSEN, B., De kunst van het bewaren – Restauratie en conservering van kunstvoorwerpen, Waanders uitgevers, Zwolle, 2003
- KURZ, Otto, Faux et faussaires, Flammarion, Paris, 1983

- LANDESMAN, Peter, “A 20th-Century Master scam”, 18.07.1999 op [www. museum-security.org](http://www.museum-security.org)
- LANGLEY, William, Fake art meets real money, 30.06.2003, in: site van Telegraph Group Ltd.
- LEEMANS, L., Le faux dans l’art – approche policière, Police Judiciaire de Bruxelles, 31.05.1999
- LEGROS, F., Fausses histoires d’un faux marchand de tableaux, Albin Michel, Paris, 1979
- L.V.R. - “La guerre des faux jumeaux” in Le Vif/L’Express, 31.03.2006, p. 32-38
- MARIJNISSEN, R.H. – Tableaux, authentiques, maquillés, faux, Elsevier, Brussel, 1985
- MAZURKEWICH, Karen, New Chinese “Antiques” draw plenty of interest, The Wall Street Journal, 04.11.2002, 3 p.
- MOULIN, Annie, Datering via thermoluminescentie, Algemene Directie Gerechtelijke Politie – Art Research Team, intern document, 26.09.2003, 30 p.
- MUND, S., “VAN RYSELBERGHE : UNE EXPOSITION CONTROVERSE? Ronald Feltkamp crée la polémique” in: Art Antiques Auctions, april 2005, p. 105
- NOVOSTI (Russian News & Information Agency), « Fake Chagall fetches \$ 650.000 at antiques auction in Belarus », 14.06.2005
- NIELSEN, K., « Fake art, real money », in : [www.miaminewtimes.com](http://www.miaminewtimes.com) , 28.04.2005
- PEYREFITTE, R., Tableaux de chasse-ou la vie extraordinaire de Fernand Legros, Albin Michel, Paris, 1976
- PEZECHKIAN, Johanna, L’affaire Legros et la question du faux. Etude comparative – mémoire de fin d’études – ULB Faculté de philosophie et lettres
- PIETERS, R., Toen botste de valse Gauguin op de echte Gauguin, in: De Morgen, 19.06.2004, p. 2
- POBLETE, M., « Les filières de l’industrie du faux en France », in : Museart, n° 67, februari 1997, p. 32-40
- POELS, A., « Vervalsing van Chinese kunstobjecten – thermoluminescentie en CAT-scans als hulpmiddelen bij de detectie ervan », paper gepresenteerd bij het opleidingsonderdeel Aziatische Kunstgeschiedenis, SYNTRA-opleiding antiekhandelaar, juni 2005
- POL, Evert-Jan, “Zelfs Appel herkende mijn werk als het zijne”, in De Morgen, 19.12.2005, p. 17
- POLK, K., “Who wins and who loses when art is stolen or forged?”, paper presented at the Art Crime Conference, Sydney, 2-3.12.1999, p. 2-12

- PRAET, E., “Faux tableaux, vraies fortunes!”, in : La Dernière Heure, 03.05.2006, p. 12
- RINCKHOUT, E., “Almaar meer ‘valse’ Rembrandts blijken toch van de meester zelf”, in: De Morgen, 19.01.2006, p. 17
- RINCKHOUT, E., “Vlaamse primitieven moderner dan je denkt”, in: De Morgen, 25.11.2004, p. 17
- RINCKHOUT, E., “Rodin of geen Rodin?” in : De Morgen, 19.11.2004, p. 18
- RAZZOUK, Nayla, “L’art du faux” exhibit in Dubai on April 9-17, 01.04.2005, in : Middle East Online
- SCHUTTEN, H., Kunstmaffia, Meulenhoff, Amsterdam, 2000
- SPITZER, E., “Spitzer reaches settlement with gallery selling fake art work over the Internet”, press release of the Office of the New York State Attorney General, 24.01.2001
- THERIAULT, Mélissa, Faux tableaux, vrais problèmes : la question de la contrefaçon, in : Canadian Aethetics Journal-Revue canadienne d’Esthétique, vol. 11, Été/Summer 2005, p. 8
- THOMPSON, C., How to Make a fake, in : New Yorkmetro.com
- UNESCO, Code International de déontologie pour les négociants en biens culturels, documentatiemap, uitgegeven door UNESCO-division patrimoine culturel, Paris
- VAN DEN BRINK, P. (ed.), De firma Brueghel, Ludion, Gent, 2001
- VANDEN DRIESSCHE, R., Procedureproblemen tijdens het medisch deskundigenonderzoek, in: Studiën I.B. 2003/3, p. 313-342
- VAN STRYDONCK, M., CESSION, C., GEELEN, I., Radioactieve koolstof en dendrochronologie, folder van het K.I.K., p. 2-4
- VERHOEVEN, K., “Veilinghuizen verkopen valse kunst uit de fabriek”, in : De Standaard, 03.05.2006, p. C-3
- VERSTRAETE, J., MArtA ontleedt kunst – Vingerafdruk van de materie, in Universiteit Gent, april 2004, p. 2-3
- VEROUGSTRAETE, H. e.a., FAKE OR NOT FAKE – het verhaal van de restauratie van de Vlaamse primitieven, Ludion, Gent, 2005
- X, “Forgery relating to antiquities and ethnographica”, in: [www.caslon.com](http://www.caslon.com)
- X, “Finding fake Art”, in: American Institute of Physics, Ed. 46, n° 4
- X, “Problems with Nigerian terracottas and bronzes”, [www.daybreaknuclear.com](http://www.daybreaknuclear.com), 4 p.
- X, “Old Masters, fresh paint?”, [www.caslon.com](http://www.caslon.com)

X, “Munch fakes foil thieves”, in: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk), 03.08.2005

X, “Ils cherchent des Munch et repartent avec des copies” in: [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), 03.08.2005

X., « De Margareta in Mechelen is vals », in : De Morgen, 16.12.2005, p. 20

X, “Man arrested in fake art sting”, in: Maine Antique Digest, februari 2005

X, “Degas’ sculptures – Real or fake? Florida artist claims display at Milwaukee Art Museum not authentic”, in: [www.themilwaukeechannel.com](http://www.themilwaukeechannel.com) , 18.02.2005

X, “New ceramics test will help defeat the fakers Clay make-up, will identify quarry and even kiln”, in: Antiques Trade Gazette, zonder datum

X, “Veilingzaal verkoopt valse kunstwerken”, in: Het Laatste Nieuws, 03.05.2006, p. 15