

Whodunnit?

Conduct rules for experts attributing Flemish Renaissance and Baroque paintings

Word count: 36,461

Ann Van Eenaeme

Student number:19900374

Supervisor(s): Prof. Dr. Maximiliaan Martens

A dissertation submitted to Ghent University in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History

Academic year: 2022 - 2023

Copyright statement

The author and promotor grant permission to make this research paper available for consultation for personal use only. Any other use is subject to the restrictions imposed by copyright laws, especially the obligation to indicate the source when citing from or referring to (parts of) this paper.

*Now what is more foolish than refusing to learn,
simply because one has not been learning for a long time?¹
(Seneca, 4BCE- 65CE)*

Acknowledgements

A master thesis is not something one writes alone. This is not a hollow phrase, especially where this thesis is concerned. Hence, I would like to take the opportunity to thank everyone who helped me finalize this project.

First, I am very grateful to all the people that were willing to discuss and share their ideas with me on this interesting but complex topic: Mr. Michel Ceuterick, Prof. Dr. Jan de Maere, Prof. Dr. Bert Demarsin, Prof. Dr. Koenraad Jonckheere, Mrs. Amber Gardyn, Mr. Thomas Leysen, Prof. Dr. Georges Martyn, Prof. Dr. Maximiliaan Martens, Mr. Jan Muller, Mrs. Emily Overlaet, Prof. Dr. Jaya Remond, Prof. Dr. Manfred Sellink Mrs. Sabine Taevernier, Dr. Joost Vander Auwera and Dr. Cathérine Verleysen. Some of them answered my questions during an extensive interview, others shared their thoughts on a more informal basis, all of them were very enthusiastic, cooperative, and provided me with new ideas and perspectives. They certainly made me realize there is plenty of room for improvement on the crossroad between art and law. I cannot help but feel they wrote this thesis as much as I did.

Next to this, I want to express my sincere gratitude to my promotor, Prof. Dr. Maximiliaan Martens. Not only did he spark my interest for the process of and methodology used for attribution during his classes on technology and conservation. Considering my background in law and finance, he also proposed the subject for this master thesis. Even more, he took plenty of time to share his knowledge on the subject and he introduced me to some of his contacts, enabling me to obtain different points of view on this matter.

I also would like to thank my friends, who, each in their own way, were very supportive and helpful: by listening, reading, correcting, discussing, suggesting, and encouraging.

And finally, I explicitly want to thank my husband Johan and our children Jesse, Kato and Sander. It was not always easy to have a partner/mother deciding to quit her job as a legal professional, taking on the challenge of combining a family life with obtaining a masters degree in Art Sciences. I am very grateful to them letting me take this opportunity. Without their help, support, understanding and love, I would never have been able to finish this.

May 2023

¹ Seneca, Moral letters to Lucilius, Letter 76: 'On learning wisdom in old age'.

Abbreviations

BRAFA	Brussels Art Fair
CINOA	International Federation of Art and Antique Dealer Associations
KBS	King Baudouin Foundation
KIK - IRPA	Royal Institute for Cultural Heritage
RKD	Netherlands Institute for Art History
ROCAD	Royal Chamber of Art Dealers
TEFAF	The European Fine Art Fair Foundation

Abstract

Deze masterproef is een pleidooi voor het reguleren van kunstexpertise, meer bijzonder wanneer het gaat over het toeschrijven schilderijen aan oude meesters. Net zoals voor wat betreft de kunstmarkt in het algemeen, bestaat er in België op dit vlak weinig tot geen reglementering.

Een betere omkadering blijkt echter wenselijk. Samen met verschillende actoren uit het werkveld, werden zes topics geïdentificeerd waarrond regels zouden moeten worden voorzien: (i) de terminologie om te spreken over attributies, (ii) de kwalificaties waarover kunstexperts moeten beschikken, (iii) de manier waarop de kunstexpertise moet gebeuren, (iv) het feit dat naam en reputatie van experts (soms zonder hun medeweten) wordt gebruikt om waarde te creëren, (v) de informatie waarover kunstkopers idealiter zouden moeten beschikken voordat ze beslissen om tot een transactie over te gaan, en (vi) de aansprakelijkheid die experts oplopen bij het uitoefenen van hun werkzaamheden.

Omkadering is gewenst omwille van twee redenen. Certificaten zijn belangrijk voor de kunsthandel. Kopers en verkopers moeten kunnen vertrouwen op certificaten, maar moeten zich ook bewust zijn van de draagwijdte ervan. Het gaat echter veel verder dan dat. Het bewaken van de kwaliteit van expertise gaat immers ook over het bewaken en doorgeven van kennis. Sommige experts zijn terughoudend om hun kennis te delen omwille van de juridische gevolgen die daar mogelijk aan kunnen vasthangen

In deze masterproef worden drie zaken onderzocht.

In het eerste deel wordt ingegaan op de redenen waarom het toeschrijven van Vlaamse renaissance en barokke schilderijen complex is, en bovendien zelden (juridische) garanties kan bieden. Toeschrijvingen resulteren doorgaans in opinies, niet in zekerheden. Vaak worden echter aan toeschrijvingscertificaten verkeerde verwachtingen vastgeknoopt. Enerzijds omdat het attributieproces voor het grote publiek niet altijd even duidelijk is, anderzijds omdat de terminologie die experts in dit verband gebruiken in bepaalde gevallen verwarrend kan zijn.

Het tweede deel behandelt de vraag welke vorm een juridische omkadering voor de geïdentificeerde topics kan aannemen. De mogelijkheid bestaat om van kunstexperts een beschermde beroepsgroep te maken, met daaraan gekoppeld een verplichte registratie en erkenning en een deontologische code die de geïdentificeerde topics behandelt. Op korte termijn blijkt dergelijke wetgeving echter niet realistisch, onder meer omdat er binnen de groep van experts over verschillende onderwerpen geen overeenstemming bestaat. Bovendien vinden de meeste respondenten een dergelijke regelgeving te vergaand. Bijgevolg werd ook onderzocht of de verschillende punten elk afzonderlijk in wetgeving kunnen worden gegoten. Zo kan bijvoorbeeld een toeschrijvingsterminologie wettelijk worden vastgelegd en/of een standaard template voor een certificaat worden opgelegd.

Wetgeving maken is echter een proces dat tijd neemt en waarvan voor sommige punten de haalbaarheid eerder twijfelachtig is. In het derde deel worden dan ook mogelijke alternatieven bekeken. Mits de nodige steun van diverse instanties uit het werkveld, zoals universiteiten, musea, beroepsorganisaties en wetenschappelijke instellingen, kan een groot deel van de gesuggereerde oplossingen vrijwillig toegepast worden: experts kunnen ervoor opteren een éénvormige terminologie te gebruiken, het gebruik van modelcertificaten kan worden aangemoedigd, het publiek kan geïnformeerd worden via standaardbrochures, en *disclaimers* kunnen aansprakelijkheidsbeperkend werken.

Om dit te bewerkstelligen is het echter aangewezen, en wellicht zelfs vereist, om de huidige fragmentatie die er bestaat in de kunstwereld in het algemeen, en in het experts landschap in het bijzonder, een halt toe te roepen.

Table of Contents

Introduction and research questions	11
Art, law and expertise.....	11
Methodology.....	13
Part 1: <i>Attributing paintings: L'erreur est donc permise, elle est même parfois inévitable</i>	15
1.1 Difficulties experts may encounter relating to the creation process	16
Signatures	16
The organization of workshops.....	17
Collaboration between painters	18
Copies and replicas	19
Pastiches	20
1.2 Methods used to attribute paintings.....	21
Provenance research: back to the origin	21
Connoisseurship.....	22
Technological research: "Objectivity as the lowest degree of subjectivity"	24
1.3 Talking about authorship: what's in a name?.....	25
The need for a consistent vocabulary	25
Critical review of frequently used terms.....	25
1.4 Conclusion	35
Part 2: <i>Regulation of art expertise</i>.....	37
2.1 Overview of stakeholders in today's art market.....	38
Actors on the (secondary) art market.....	38
Art experts	41
2.2 The current regulatory framework for art expertise: caveat emptor!	44
Law.....	44
Codes of conduct	45
2.3 Necessity of legal intervention?.....	47
Taxonomy: using a consistent vocabulary	48
Qualifications required for art experts	48
The way in which art experts conduct their research.....	48
Using (scholarly) experts' names as a means of increasing value.....	49
Information to be provided to clients.....	49
Expert liability	50
2.4 Regulating the service of art expertise: legal interventions in different areas	53
General	53
Taxonomy: using a consistent vocabulary	54
Qualifications required for art experts: learning by doing!	55
The way in which art experts conduct their research: minimum requirements for 'Certificate Opinions'	56
Using (scholarly) experts' names as a means of increasing value.....	61
Information to be provide to clients: forewarned is forearmed!	61
Expert liability	62

2.5 Regulating the person of the art expert: towards a protected profession?	64
General	64
What could this mean for art expertise?	65
Advantages of structuring art expertise as a protected profession	66
2.6 Some thoughts on feasibility	68
2.7 Conclusion	68
<i>Part 3: Alternative solutions: there is always a way</i>	71
General	71
Taxonomy: using a consistent vocabulary	72
Qualifications required for art experts	73
The way in which art experts conduct their research: a golden standard for certificate opinions?.....	74
Using (scholarly) experts' names as a means of adding value	74
Information to be provided to clients: forewarned is forearmed!	75
Expert liability	76
<i>Conclusion.....</i>	79
<i>Bibliography</i>	81
Literature	81
Sector-specific sources.....	84
<i>Annexes</i>	1
<i>Annex 1: Interview transcripts.....</i>	1
Transcription interview RESPONDENT 1 – Professor (Art) / Expert	2
Transcription interview RESPONDENT 2 – Professor (Art) / Expert	21
Transcription interview RESPONDENT 3 – Professor (Law)	38
Transcription interview RESPONDENT 4 – Collector	46
Transcription interview RESPONDENT 5 – Expert / (retired) Dealer /Honorary Professor	52
Transcription interview RESPONDENT 6 - Museum Official / Guest Professor (Art)	60
Transcription interview RESPONDENT 7 - Independent Expert / (retired) Museum Official	68
Transcription interview RESPONDENT 8 - Independent Expert	83
Transcription interview RESPONDENT 9 - Private Banker/Art Advisor	83
Transcription interview RESPONDENT 10 – Dealer	96
Transcription interview RESPONDENT 11 – Expert / Dealer	100
<i>Annex 2: Attribution glossary</i>	109
<i>Annex 3: Form of Certificate Opinion.....</i>	110

*Laat ons zeggen dat ik nooit in kwaadwilligheid iemand heb geprezen of gelaakt,
maar dat ik het louter deed omwille van de waarheid
of dat wat ik voor waar hield.²
(Giorgio Vasari, 1511-1574)*

Introduction and research questions

Art, law and expertise

“Damn, this is a Caravaggio!” is the eye-catching heading of an article printed by *The Guardian* on April 23, 2021.³ According to this newspaper, it is also the answer Giancarlo Caroni, an Italian art dealer, received from Massimo Pulini of the Bologna Fine Arts Academy, when asking his opinion on a small oil painting Caroni wanted to buy in an auction organized by a Spanish auction house. The painting concerned was attributed to the circle of José de Ribera and was listed in auction at a guidance price of € 1.500. Pulini however, who is said to be an authority on Caravaggio, was convinced it was a painting made by the master himself and wrote a report on the subject. Other experts shared his opinion. In the following months a couple of things happened. First, the painting was banned from export by the Spanish government and consequently, it was pulled from auction. Furthermore, it was declared an item of cultural interest by the Spanish authorities. Finally, its value increased from a painting initially listed in auction at a guidance price of €1.500, to a painting that could be worth millions.

This last point is remarkable since the material characteristics of the painting were not altered. In this respect, the observation made by Koenraad Jonckheere is interesting:

Kunst en geld hebben iets weg van een verstandshuwelijk. Dat deze niet losstaan van elkaar wordt dag aan dag bewezen op veilingen waar soms vele tientallen miljoenen worden geboden op objecten die vaak, op de keper beschouwd, niet meer dan wat verf op een doek [...] zijn.⁴

In other words, the value of a work of art usually doesn't correlate with the value of the materials used. However, as the example of the Caravaggio shows, the name of the artist the work is accredited to, does.⁵ This being the case, a correct attribution of an artwork is crucial. But attributing a work of art is far from easy and requires a lot of skills. Apart from having an extensive knowledge on painting style and techniques used by the painter concerned, a very thorough knowledge of art history and of the history of art production, is an absolute requirement. After all, the way in which art is produced not only depends on the nature of the artwork, it is also time-bound. Research done in this paper is limited to the most important issues that may arise relating to an attribution of Flemish Renaissance and Baroque paintings, but it can serve as an indication of the problems experts may encounter trying to attribute paintings originated in different times and places. Next to using knowledge of art history and art production, the expert will execute provenance research to establish the pedigree of the artwork. Finally, to recognize ‘the hand of a painter’, technical scientific research may offer help. This research too, should be performed by qualified persons and the result of it will, again, require careful examination. It is crystal clear that attribution is an assignment for experts. But even when performed by qualified and skilled experts, the result will in most cases not be a matter of black or white. Consequently,

² Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, trans. Anthony Kee (Amsterdam/Antwerp: Atlas Contact, 1990), 632.

³ Lorenzo Tondo and Sam Jones, “Damn, this is a Caravaggio!: the inside story of an old master found in Spain,” *The Guardian*, April 23, 2021, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/apr/23/damn-this-is-a-caravaggio-the-inside-story-of-an-old-master-found-in-spain>.

⁴ Koenraad Jonckheere, *Another history of art: 2500 jaar Europese kunstgeschiedenis* (Veurne: Hannibal, 2020), 19.

⁵ Jonckheere, *Another history of art*, 25.

next to a careful examination of the work of art, it will be equally important to formulate the outcome of such examination very precisely.

Given the amount of money involved in today's art market, it is very important for market participants to be able to rely on the opinions of art experts. Therefore, it makes one wonder why at this moment, in Belgium, apart from general legal provisions on contract law, no (legal) standards exist as to the qualifications those experts need, the way they should behave while conducting their surveys, nor the form the certificates of authenticity they deliver should take. However, through membership of professional organizations, some experts voluntarily subscribed to codes of conduct. The question may be raised if these codes are helpful and, if not, if a legal framework would be preferable or if there are alternative ways to address this.

Consequently, this thesis consists of three parts, covering the following research questions:

- (i) What are the main reasons why attributing Flemish Renaissance or Baroque paintings is such a complex matter?

For anyone frequently involved in the market of old master paintings, this seems a rather straightforward question to answer. Indeed, as will be established, a lot of literature has already been published on this subject. Nonetheless, for anyone not extremely familiar with the art market and/or the attribution process, it is not that obvious. To be able to fully assess the desirability of a framework for art expertise, it is however necessary to understand, at least in broad terms, the complexities relating to the attribution of an old master painting. Therefore, in the first part of this thesis, I will provide a brief summary of the most important issues that may arise in this context. I will try to establish the difficulties experts may experience relating to the Renaissance and Baroque production process as well as to the methods contemporary experts use to attribute paintings. I will do so, to illustrate that attributing is an assignment that should be done very cautiously.

The decision to limit this research to Flemish Renaissance and Baroque paintings is pragmatical as well as ideological. Pragmatical because, within the framework of this thesis, it is impossible to give (even a short) overview of all working practices painters adopted from ancient times until now. Moreover, it is to be expected that the older the painting, the more problems will arise while trying to determine the artist who executed it. Ideological, because it was during the Renaissance and the Baroque that painters became more and more self-aware and gradually began to sign their work.

- (ii) Which form could a legal framework for art expertise take and what would be the consequences thereof?

As indicated above, the Belgian art market is as good as not regulated. On this subject, in 2008 Bert Demarsin already wrote an extensive PhD titled 'Authenticiteit en contracteren omtrent kunst: een rechtsvergelijkende analyse', which I gratefully used as a starting point for this paper.⁶ Demarsin focuses on the legal actions buyers have at their disposal when buying inauthentic works. He only slightly touches upon the organization of the profession of art expertise and the impact of codes of conduct.⁷

As I will argue, drafting a legal framework to organize a profession is not that difficult. Plenty examples are available. However, from a practical point of view, it is important to evaluate if legal intervention within a short term is feasible. Next to this, one must be careful not to over-regulate, as there is always a danger that overregulation may paralyze, or at least extremely complicate an entire sector. Therefore, it is crucial to

⁶ Bert Demarsin, "Authenticiteit en contracteren omtrent kunst: een rechtsvergelijkende analyse," (PhD diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2008).

⁷ Demarsin, "Authenticiteit", 92-95.

clearly understand what the art experts themselves prefer, which effort that would require and if such effort is proportionate compared to the intended goals.

(iii) Which alternatives to legal intervention are available?

Even if considered feasible, legal intervention relating to art expertise will most probably be a long-term process. Consequently, the third part of this thesis will address possible alternatives. Could (part of) the art sector take one or more initiatives to provide a (limited) framework for art expertise that may serve the experts as well as the art market in general? And if so, what could such initiatives look like?

Methodology

To write this thesis, an interdisciplinary approach was used looking at art topics from a legal perspective, based on (i) literature, (ii) sector-specific resources, and (iii) interviews.

(I) Literature

The first part of this thesis is primarily based upon available literature, completed with insights of art experts gathered during interviews (the methodology of which is discussed below) and with a very limited practical attribution experience I had as a student participant in the research seminar *Technologie van de Beeldende Kunsten* (2022-2023), taught by Prof. Dr. Maximiliaan Martens and Prof. Dr. Jaya Remond.

For the second and third part, literature was considered too, although I started from the interviews and primarily used literature to provide some more context, to clarify the existing framework and to substantiate how possible regulation could be designed.

(II) Sector-specific sources

Next to literature on art and legal doctrine, sector-specific resources were consulted, especially existing codes of conduct established by organizations uniting or supporting (art) experts, as well as some examples of regulation applicable to other professions.

(III) Interviews

As it was not my intention to provide an exhaustive description of all legal issues relating to this subject, I predominantly tried to use a practical approach, trying to establish how the sector responds to the idea of regulation relating to art expertise. What does the art industry consider as necessary, desirable and, equally important, feasible? To assess that, I talked to several art(expert) professionals, amongst others, academics, museum officials, art dealers as well as art collectors and people having a legal background.

Eleven of them agreed to a formal interview. The interviews took place between October 2022 and April 2023. To conduct those interviews, the guidelines provided by Dirk Mortelmans were applied.⁸ The interviews consisted of several open-ended questions, starting from a list of topics I wanted to address, but not based on a rigid standard question list.⁹ Depending on the background of each respondent and following his or her responses, different topics were discussed. All interviews were recorded and transcribed on an anonymous basis. Especially the guidelines from Bruno De Wever and Pieter François were considered:

⁸ Dirk Mortelmans, *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden* (Leuven: Acco, 2007).

⁹ Mortelmans, *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*, 195.

Transcriberen is [...] geen vrijblijvende activiteit. Het vraagt een voortdurende evenwichtsoefening tussen twee principes. Enerzijds is het de bedoeling dat de transcriptie zo nauw mogelijk aansluit bij het gesproken origineel. Anderzijds is het wenselijk dat de transcriptie hoog scoort inzake leesbaarheid. Welke mate van aanpassingen men ook toelaat, het is in de eerste plaats belangrijk om alle interviews binnen hetzelfde onderzoeksproject te transcriberen vanuit eenzelfde visie.¹⁰

Bearing this in mind:

- (i) before starting each interview, a general introduction was provided, basically explaining the purpose of the research. This introduction was similar for each interview and was not transcribed;
- (ii) where considered appropriate for privacy reason, names of persons were anonymized;
- (iii) where considered appropriate for consistency reasons, in the transcripts the sequence of the questions was altered; and
- (iv) notwithstanding they were interesting, if less useful for the purpose of this thesis, some parts were omitted.

Subsequently, each transcription was approved by the respondent concerned and, if requested, altered to his or her liking. This way of working was agreed with all respondents before conducting the interview. It enabled them to talk freely while realizing that the transcriptions would eventually be attached as an annex to this thesis. As a result, the transcriptions and not the recordings (which were deleted) are used as a source and attached as annex 1.

Notwithstanding this thesis is written in English, all interviews were conducted in Dutch, being the native language of all respondents. As a result, the transcripts are also attached in Dutch. However, for the ease of reading, when interviews were cited in this paper, in most of the cases an English translation was provided.

Besides the formal interviews, I also received a lot of useful information through informal conversations with several people involved in the art sector. Although those informal conversations helped me better understand some issues and sensitivities, they are not referred to in this thesis.

Obviously, eleven respondents do not provide for an exhaustive representation of the sectors' opinion. Therefore, this research does not qualify as qualitative nor quantitative research. It merely provides an indication of current issues existing in today's art industry.

Considering the outcome of this exercise, I tried to establish which actions would, in my opinion, be preferable and/or feasible at this moment to build a legal framework for art expertise and which difficulties may be expected when trying to implement it.

Attributing is a complex matter. Trying to establish a legal framework to do so, proved at least as complex. A variety of stakeholders is concerned and there are practical, (international) political, economic as well as legal constraints that need to be considered. Providing a one fits all solution is impossible, implementing law in short term unlikely. Yet, remember Confucius: "The man who moves a mountain begins by carrying away small stones".

¹⁰ Bruno De Wever and Pieter Francois, *Gestemd verleden: mondelinge geschiedenis als praktijk* (Brussels: Vlaams centrum voor volkscultuur, 2003), 26-27.

*The day will come, though, when people will see
that [my paintings are] worth more than the cost of the paint and my subsistence,
very meagre in fact, that we put into them.¹¹
(Vincent van Gogh, 1853-1890)*

Part 1: Attributing paintings: L'erreur est donc permise, elle est même parfois inévitable¹²

The glossary on the website of the London National Gallery defines an attribution as “an assessment of who was responsible for creating a particular work.”¹³ As already argued, an attribution and a change in attribution may have enormous economic consequences. Authorship is an essential component to establish the (monetary) value of a painting. The determination of that value is still too often considered a matter of black or white: a work is by Rubens, or it is not. It is a genuine van Dyck, or it is not. Or, to put it in other words: it is worth millions, or it is not. However, if you continue reading the glossary, you will find that:

Attributions are made with different degrees of certainty, depending on factors such as style and documentary and scientific evidence:

- ‘by Raphael’ shows reasonable certainty about the attribution;
- ‘attributed to Raphael’ imitates a degree of doubt about the authorship of the picture;
- ‘by the Studio of Raphael’ means painted by a pupil of the name artist, probably under his direction
- ‘a follower of Raphael’ is someone who admired the artist’s style, but was not necessarily a pupil of his; and
- ‘an imitator of Raphael’ is one who slavishly admired the artist but may have worked at a much later date.

This already indicates that there is a grey area.¹⁴ The difficulties experts may encounter relating to an attribution may be divided into two categories.

The first one concerns standard practices existing at the moment of the creation of a painting or soon thereafter and relating to the painting process itself. In this respect, there may arise some philosophical questions. For instance, twentieth century conceptual art considers an idea itself as a work of art.¹⁵ The artist ‘creates’ an idea. Who executes it, is totally irrelevant. One can argue that this concept started originating during the Renaissance and Baroque. In a way conceptual art is an extreme example of what was called *inventio*. Since the Renaissance, some artists started becoming more valued because of the concepts, the ‘inventions’ they came up with, rather than because of the execution thereof. Execution was (partly) dealt with by apprentices and journeymen, who, in a lot of cases, remained anonymous.¹⁶ Moreover, guild regulations stipulated that “only masters could practice the craft of painting in their own names.”¹⁷ Next to this, one also needs to bear in mind that during the Renaissance and the Baroque, intellectual property law (if any) was still in its infancy.

The second category of difficulties is related to the methods experts use to form an opinion on items created centuries ago. Methods that became more sophisticated over time. As such, contemporary experts are able

¹¹ Letter (771) from Vincent van Gogh to Theo van Gogh, Thursday, 25 October 1888.

¹² Henri Bounameaux, “Expertise des oeuvres d’art,” in *La fiscalité des oeuvres d’art et antiquités*, ed. François Derème (Brussels: Larcier, 2004), 318.

¹³ “Glossary”, National Gallery, accessed February 9, 2023, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/attribution>.

¹⁴ Roger H. Marijnissen, *Schilderijen. Echt - fraude - vals* (Brussels: Elsevier, 1985), 37.

¹⁵ Sol Lewitt, “Paragraphs on Conceptual art,” *Artforum*, (June 1967).

¹⁶ Maximiliaan Martens, *Artistic patronage in Bruges institutions, ca. 1440-1482* (Santa Barbara: University of California, 1992), 42 -45.

¹⁷ Lorne Campbell, “The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century,” *The Burlington Magazine* 118, no. 877 (1976): 191.

to justify their opinions based on objective data more profoundly than their colleagues in former times could. But still, they too are not infallible. As Henri Bounameaux puts it: “L’erreur est donc permise, elle est même parfois inévitable, pourvu cependant que l’on ait tout fait pour l’éviter”.

1.1 Difficulties experts may encounter relating to the creation process

Signatures

In his book *On art and connoisseurship*, Max Friedländer considers signatures and monograms as an objective criterium of authorship. The signature is indeed one of the first items we may look at when trying to identify a painting. However, Friedländer continues by saying that “[...] their evidence may be misleading. They may have been added later, bona fide or mala fide, the genuine may have been removed and replaced by a forged one”.¹⁸

Next to this, we must keep in mind that there are different ways of claiming authorship. Some painters used their full name,¹⁹ others only applied their initials, a symbol,²⁰ a monogram,²¹ an inscription in the picture²² or on the picture frame.²³ Moreover, the manner in which an artist signed and the name he or she used sometimes changed over time.²⁴ Furthermore, some may have preferred to sign on the back of a painting and some even did not sign their work at all,²⁵ which is the complete opposite of painters preferring to portray themselves as one of the figures in the painting leaving no doubt about who is their creator.²⁶ Thus, it will be important to consider the habits of the painter concerned, as well as the custom practices applicable in the area he or she was active.²⁷ Finally, André Chastel points out we should also remember signing is something which began to emerge during the Renaissance but which only became a general, standard practice during Romanticism.²⁸

It is also a misconception that signatures were only applied to finished paintings. Take Van Eyck’s *Saint Barbara (Antwerp, KMSKA)* for example. Many scholars still are unsure as to whether this is to be considered an unfinished work or not.²⁹ Yet, van Eyck signed (and dated) it. As a result, it might be argued that the signing of a work of art is to be considered more as a quality label rather than as an element proving authenticity, and that the *inventio* was considered more important than the execution, which might be taken care of by someone else, even after the master signed.³⁰

¹⁸ Max J. Friedländer, *On art and connoisseurship*, trans. Tancred Borenius (London: Cassirer, 1944), 163-64. In this respect André Chastel delicately points out that signatures are “[...] un grand secours à l’amateur [...]” since “[...] les experts, les connaisseurs et, avec eux, les historiens sérieux, sont beaucoup moins affirmatifs et moins confiants”. André Chastel, “Signature et signe,” *Revue de l’art*, no. 8 (1974): 8.

¹⁹ The signature was not necessarily added at the bottom or in a corner of a picture. Lots of examples exist of painters including name as broderie on draperies, ornaments of a nimbus or in other places in the picture. Chastel, “Signature et signe,” 12.

²⁰ For example, Lucas Cranach using a black snake which holds a ruby ring.

²¹ For example, the monogram used by Albrecht Dürer.

²² For example, Jan van Eyck’s inscription ‘Johannes de eyck fuit hic’ in the *Portrait of Giovanni Arnolfini and his wife* (London, National Gallery, 1434).

²³ For example, Jan van Eyck’s inscription “My husband Johannes completed me in the year 1439” in the frame of the *Portrait of Margaret van Eyck* (Bruges: Groeningemuseum, 1439).

²⁴ For example, Jan Gossart, signing as “Jennin Gossaert” in his early work but later using the name “Joannes Malbodius”. See Maryan W. Ainsworth, “The Painter Gossart in his artistic milieu,” in *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossart’s Renaissance: the complete works*, ed. Maryan W. Ainsworth (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010), 9-10.

²⁵ Chastel, “Signature et signe,” 9.

²⁶ For example, Peter Paul Rubens, *The adoration of the Magi* (Madrid; Prado, 1628-1629). In the upper right part, the painter inserted a self-portrait.

²⁷ Chastel, “Signature et signe,” 9.

²⁸ Chastel, “Signature et signe,” 10.

²⁹ Susie Nash, *Northern Renaissance Art* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 145.

³⁰ Till-Holger Borchert, “De makers. Jan van Eyck en zijn atelier: organisatie, medewerkers, nalatenschap,” in *Het Lam Gods*, ed. Danny Praet and Maximiliaan Martens (Veurne: Hannibal, 2019), 150.

Moreover, as Bounameaux argues, a false signature does not necessarily equal a false painting. After all, it remains possible that a not-signed painting received a (false) signature *a posteriori*, correctly reflecting the name of its creator, “simplement pour mieux convaincre”.³¹ However, as one can imagine, the addition of a signature or monogram which confirms authorship, is a common practice to upgrade the work of a less known artist to that of one of his famous, top-selling colleagues.³² Forging a signature is not a difficult thing to do...

The organization of workshops

The production of paintings during the Renaissance and the Baroque was frequently a collective undertaking. For Rubens for example, it would have been impossible to realize the large number of paintings he made during his lifetime, without any help.³³ Obviously, he was not the only one. A lot of painters trained apprentices and worked with assistants. Sometimes, they involved their family members in running the workshop and, in certain cases, even in the painting process.³⁴ As a result, several persons had a hand in the finalized works of art. Contemporary commissioners were aware of that and, in certain cases, agreements relating to specific assignments stipulated very precisely what was expected of the master himself and what could be left to his journeyman.³⁵

The existence and procedures used in workshops can be illustrated by means of two famous examples: the workshop of Jan van Eyck in Bruges and the workshop of Peter Paul Rubens in Antwerp. Those famous artists were also well known in their time and as such, served as an example for other contemporary artists.

(I) Jan van Eyck (ca 1390-1441)

There is little knowledge about Jan van Eyck 's workshop. However, a limited number of historical documents indicate the master did not work alone. In 1432, the city counsel of Bruges visited van Eyck's workshop. Documents from the city archive show that they donated a sum of money to his assistants.³⁶

The *Color Olivi*, and image part of the Nova Reperta series from Stradanus and Galle issued around 1600, points in the same direction. It is said the print pictures Jan van Eyck in his studio. In the center, the master is painting. Two assistants are rubbing pigments, some apprentices are studying, and the image also shows the master is assisted by a young painter. This print is dated long after Jan van Eyck deceased, but nonetheless suggests a workshop headed by him.

In this respect, Till-Holger Borchert states: “de Eyckiaanse medewerkers moeten heel getalenteerde professionelen zijn geweest, die getraind waren om perfect de stijl van hun meester te emuleren. [...] Elke assistent of ateliermedewerker, wiens verantwoordelijkheid meer inhield dan de bereiding van pigmenten en andere handenarbeid, zal ‘verplicht’ zijn geweest om te schilderen zoals de meester”.³⁷

³¹ Bounameaux, “Expertise des oeuvres d’art,” 315.

³² Marijnissen, *Schilderijen*, 39. A famous example in the printmaking business is Brueghel's drawing *Big fish eat little fish*, printed by Hieronymus Cock. Cock added Hieronymus Bosch's name as inventor instead of Brueghel's, because at that time Bosch was far more popular. See Alison G. Steward, “The birth of mass media. Printmaking in Early Modern Europe,” in *A companion to Renaissance and Baroque Art*, ed. Babette Bohn and James M. Saslow (Malden 2013), 260.

³³ Hans Vlieghe, *Flemish art and architecture 1585-1700* (New Haven: Yale University Press, 1998), 32.

³⁴ Nash, *Northern renaissance art*, 189.

³⁵ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 251.

³⁶ Borchert, “De makers,” 146. Borchert mentions at least twelve assistants. A statement which is contradicted by, amongst others Jan Dumolyn, who agrees there were assistants but indicated that the number of them probably is to be situated “somewhere between two and six”. Jan Dumolyn et al., “Margaret van Eyck, a house called ‘The Wild Sea’ and Jan van Eyck's posthumous workshop,” *The Burlington Magazine*, 164 (2022): 122.

³⁷ Borchert, “De makers,” 148.

(II) Peter Paul Rubens (1577-1640)

Contrary to the workshop of Jan van Eyck, scholars were able to find out more details about Rubens' workshop.³⁸ It is common knowledge he built a large house in Antwerp, where he set up a large studio according to the example of the painter Frans Floris the Elder (1519-1570). Rubens was a true entrepreneur, delivering quality as well as quantity. He made countless designs: he drew quick sketches in ink or painted the first designs in grisaille on a panel. Following this, Rubens produced a detailed *modello* in color, to be shown to the client who could either approve or comment on it. As soon as the client agreed, he started making studies of several details.³⁹ The final painting, however, was frequently executed by his assistants. Rubens gave directions, made corrections, approved, and finally sold the work under his name.⁴⁰ In this respect it is noteworthy Rubens is "famous for not signing his works, presumably to avoid discussions regarding his share in the actual production [...]".⁴¹ As Anna Tummers concludes, seventeenth century "Master painters could claim pictures as their own and even describe works as 'by their hand' which they had not literally painted themselves, as Rubens [...] did".⁴²

For this reason, and because of his large production, it is very difficult to establish 'authenticity' in this context. In most cases it is not possible to distinguish Rubens' own work from that of his pupils and assistants.⁴³ It would be wrong to presume only second rank painters were employed by Rubens. The child prodigy Anthony Van Dijck (1599-1641) for example, was one of Rubens' most famous collaborators. Unfortunately, there is not enough documentary evidence to establish an exhaustive list of the names of all of Rubens' collaborators. A database of all painters qualifying, would easily contain hundred names.⁴⁴ As a result, for a significant number of paintings signed solely by him, still today it remains very difficult to establish the names of the painter(s) Rubens collaborated with.⁴⁵

Collaboration between painters

During the Renaissance, paintings were usually considered as creations that originated in the brain of one specific artist. As indicated above, this *inventio* could be separated from the actual execution, which, in certain cases, was dealt with by employees. Next to this, there are examples of paintings created by artists working together.⁴⁶

During the Baroque, the idea of a single artist responsible for a creation changed.⁴⁷ The seventeenth century art lovers more and more accepted the idea of several artists working together on one painting, without them being in a hierarchical relationship. This was the result of the development of different genres in painting as from the early sixteenth century in the Netherlands.⁴⁸ Most painters specialized in one (or more) specific

³⁸ See, amongst others, Arnout Balis, "Rubens en zijn atelier: een probleemstelling," in *Rubens. Een genie aan het werk*, ed. Joost vander Auwera (Tielt: Lanoo, 2007); Vlieghe, *Flemish art*, 32-34.

³⁹ Vlieghe, *Flemish art*, 33.

⁴⁰ Jonckheere, *Another history of art*, 88.

⁴¹ Koenraad Jonckheere, "Supply and demand: some notes on the economy of seventeenth century connoisseurship," in *Art Market and Connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, ed. Koenraad Jonckheere and Anna Tummers. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 71.

⁴² Anna Tummers, "'By his hand': the paradox of Seventeenth century connoisseurship," in *Art Market and Connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, ed. Koenraad Jonckheere and Anna Tummers (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 57.

⁴³ Vlieghe, *Flemish art*, 33.

⁴⁴ Balis, "Rubens en zijn atelier," 41.

⁴⁵ Joost Vander Auwera, "Anonieme en minder anonieme handen in het atelier van Rubens. Een voetnoot bij de grenzen van het connoisseurship," in *Rubens. Een genie aan het werk*, ed. Joost Vander Auwera (Tielt: Lanoo, 2007), 125.

⁴⁶ For example, the collaboration between Quinten Massys and Joachim Patinier on *The temptation of Saint Anthony* (Madrid, Prado, 1520-1524).

⁴⁷ Christine Van Mulders, "De samenwerking tussen Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I," in *Rubens. Een genie aan het werk*, ed. Joost vander Auwera (Tielt: Lanoo, 2007), 110.

⁴⁸ Vlieghe, *Flemish art*, 7.

genre, resulting in the emergence of generations of history painters, portrait painters, genre painters, landscape painters and still-life painters. Consequently, to have a figure portrayed in a landscape for example, the best paintings would be obtained by joining forces.

Based on the status of the cooperating artists, in literature a difference is made between low-level and high-level collaborations.⁴⁹ A low-level collaboration is to be understood as a cooperation between 'second rank' painters. Such cooperation was considered a necessity since the advanced specialization of each of them and the fact that such cooperation facilitated a larger production. In this respect Christine Van Mulders points out: "Het auteurschap had vrijwel geen belang en werd door de handelaar, die dikwijls tussenpersoon en opdrachtgever was van de kunstenaars, geheimgehouden voor de kopers".⁵⁰ This being the opposite of a high-level collaboration, whereby each of the painters concerned was well known and delivered artworks of an exceptional quality. For the seventeenth century spectator, it was a popular pastime to try to establish the different hands.⁵¹

In this respect the question may be raised who signed these paintings. In most cases only one of them did. About twenty-five paintings are identified as resulting from a collaboration between Rubens and Brueghel, but only one of them is signed by both.⁵² In relation to Gossart's collaboration with Gerard David, Maryan Ainsworth indicates: "As argued as indicated by the example of Patinir and Metsys, and even later of Brueghel and Rubens, it was probably the artist who received the commission who signed the completed work".⁵³

Copies and replicas

Currently, the term 'copy' has a rather negative connotation. Basically, this is due to the modern avant-garde, constantly striving towards innovation. As far as Renaissance and Baroque paintings are concerned, we should however be more careful when judging copies, for there are different reasons why copying was widely practiced in workshops during these periods.⁵⁴

Workshops served as schools. Until the middle of the seventeenth century, there were no academies where one could learn to paint. Pupils studied in the workshop of their master/teacher.⁵⁵ The *Color Olivi* image discussed above, gives an indication as to the various stages pupils had to complete: they learned to draw, copied statues and eventually painted real life models. For sure, copying former and contemporary masters was included in this training. Still today, we can come across copyists in our museums.

As indicated above, making copies of the master's work was an important medium to adopt a similar style. Susie Nash indicates that, to acquire these skills, apprentices and assistants probably copied panels or produced replicas of pictures in the workshop stock.⁵⁶ In this respect, she refers to the two versions of *St Francis receiving the stigmata* may be explained in this way. The painting kept in Turin is considered to be the original and it is likely that the smaller version in Philadelphia, painted by a different hand, may be seen as a practice piece made by an assistant.

Also apart from education, copying was an activity many painters in workshops were frequently involved in. In this respect a distinction can be made between copies and replicas: a replica being a duplicate created by

⁴⁹ Van Mulders, "De samenwerking tussen Rubens en Brueghel," 109.

⁵⁰ Van Mulders, "De samenwerking tussen Rubens en Brueghel," 109.

⁵¹ Tummers, "By his hand," 31.

⁵² *Het aards paradijs met de zondeval van Adam en Eva* (Mauritushuis, Den Haag, 1615).

⁵³ Ainsworth, "The Painter Gossart," 15.

⁵⁴ Joost Vander Auwera, "Rubens gekopieerd en gerecycleerd. Een genie vermenigvuldigd," in *Rubens. Een genie aan het werk*, ed. Joost Vander Auwera (Tielt: Lanoo, 2007), 264.

⁵⁵ Nash, *Northern renaissance art*, 179.

⁵⁶ Nash, *Northern renaissance art*, 187.

the painter of the original, while a copy is made by another person.⁵⁷ Roger Marijnissen argues that successful masters running large workshops rather got their collaborators to make copies, while painters working alone performed the copying activities themselves.⁵⁸ But why would painters engage in such activities?

We must keep in mind that until the invention of photography, besides printmaking there were no other means of duplicating paintings. But there certainly was a market for copies: painters copied their work to satisfy a demand. After all, most painters needed to earn a living with their paintings and whatever sold, was worth making. Buyers could commission a copy, the price of which would not necessarily be less than the price of the original. Moreover, the archetype usually was kept in the workshop... to facilitate more copies.⁵⁹ In this respect, Anna Tummers clarifies the meaning of the word '*Principael*', stating this word commonly refers to an original painting as opposed to a copy. However, according to her, the term does not make any claim as to the execution, and as such, it is perfectly conceivable a *Principael* was executed by several painters.⁶⁰

Alongside the commercial and/or commissioned work performed in the workshops, master painters were engaged in copying too. Renaissance is all about copying old masters and trying to emulate them. Masters copied former masters if only to have the examples in their workshop and to be inspired by them.⁶¹ Rubens for instance, copied Titian (and was in its turn, copied by countless painters).

As a result, copies do not necessarily equal forgeries. Lots of copies have been (and still are) made without bad intentions. Max Friedländer even takes this discussion a step further and turns it into a philosophical debate: aren't all painters essentially copyists?

The copyist, by contrast to the creative master, takes from his starting point a picture, not life. [...]. In a way of course, there exists no such thing as absolutely original production. Strictly speaking it is a question of degrees. Even a great and independent painter has not only seen nature but also works of art, paintings by other masters and his own. He depends upon a tradition of art. To some extent every painter is an imitator and copyist [...].⁶²

Nevertheless, the fact that copies and replicas exist and that they are widely spread, does not make the work of an expert attributing a painting any easier.

Pastiches

Pastiches are paintings made by (sometimes less known) followers of a master painter, using a similar style. Several examples are available, for example paintings made by followers of Rubens.⁶³

The similarity between a master and a pastiche made by one of his followers, is sometimes very strong. Consequently, pastiches can easily be confused with works of that master painter.⁶⁴ Moreover, since style is imitated rather than composition, it may be harder to distinguish pastiches from paintings of the master than to distinguish copies from originals, since in case of a copy there is an original one can compare with (the possibility of the original being destroyed, not considered). As such, it seems likely that forgers might be interested more in making pastiches than in making forged copies.

⁵⁷ Elisabeth Ravaud, "Apport de la radiographie dans l'étude des originaux, répliques et copies," in *La Peinture ancienne et ses procédés*, ed. Hélène Verougstreat and Jaqueline Couvert (Leuven: Peeters, 2006), 98.

⁵⁸ Marijnissen, *Schilderijen*, 39.

⁵⁹ Vander Auwera, "Rubens gekopieerd en gerecycleerd," 264.

⁶⁰ Tummers, "By his hand," 36.

⁶¹ Vander Auwera, "Rubens gekopieerd en gerecycleerd," 265.

⁶² Friedländer, *On art and connoisseurship*, 234.

⁶³ Vander Auwera, "Anonieme en minder anonieme handen in het atelier van Rubens," 125-28.

⁶⁴ Marijnissen, *Schilderijen*, 32.

Others

In this part, it was the intention to provide a brief summary of some issues complicating attributions, to demonstrate such a process is far from simple. However, this brief overview may not be considered as exhaustive as there are a lot of other elements possibly complicating the attribution of paintings. One can imagine the difficulties arising when paintings are (partly) overpainted or partly destroyed. It is doubtful that a badly restored painting can be considered as an original.⁶⁵ But even a carefully executed restoration may complicate things. In each of these examples another person altered the original work, making the accreditation thereof less straightforward. And let's not forget some works were completed by someone else, because, for one reason or another, the initial painter did not finish the job. The most obvious reason of course being his decease. Examples are known of paintings by Bouts and Rubens.⁶⁶ And one of the most famous examples is of course the *Ghent Altarpiece (Ghent, St. Bavo Cathedral)*, an assignment Jan van Eyck completed after his brother Hubert deceased and resulting in one of the most difficult art historical questions ever: who did what?⁶⁷

1.2 Methods used to attribute paintings

Unfortunately, there is no such thing as 'a method to attribute paintings' nor is there a list of all items one must consider to be able to determine authorship. Experts have a whole set of methods at their disposal. Some of them are recent, others are older, and of course methods and practices evolved over time.

Roughly speaking there are three main areas of expertise that are indispensable: provenance research, connoisseurship, and scientific research. All of them have issues, none of them are infallible and, more important, the results of all three should be combined to obtain a satisfactory outcome as one area may (and probably should) have an influence on the others. However, it is not absolutely required these three areas are mastered by one and the same person.

Provenance research: back to the origin

Provenance researchers basically investigate the history of the ownership of a painting. They try to establish the biography of a work of art, a pedigree, starting from the moment of its creation up till the moment of the expertise. To do so, they use historical sources: inventories, exhibition- or auction catalogues, written contractual agreements and other relevant (archive)documents.⁶⁸ To establish a pedigree, experts usually start from the painting itself and work their way through documents to arrive at present ownership.⁶⁹

Roger Marijnissen indicates that the pedigree of a work of art is traditionally considered as proof of its authenticity.⁷⁰ Nonetheless, he argues that it will seldom be the case that one can trace ownership of old paintings back to their origin, and that even then, researchers need to be careful.⁷¹ There are indeed several issues to be considered. It goes without saying that the older the painting, the harder it will be: wars, revolutions, the (voluntary or involuntary) destruction of archives or the simple fact that the ownership may have frequently changed, will make the task of the researcher more difficult. Next to this, one should be

⁶⁵ Bounameaux, "Expertise des oeuvres d'art," 315.

⁶⁶ Marijnissen, *Schilderijen*, 22.

⁶⁷ On this subject many articles and books have been published, the latest developments a.o. in Griet Steyaert et al, ed. *The Ghent Altarpiece: Research and conservation of the interior: the lower register* (Brussels: Royal Institute for Cultural Heritage, 2021).

⁶⁸ Johannes Gramlich, "Reflections on provenance research: values – politics – art markets," *Journal for art market studies*, no. 2 (2017): n.p.

⁶⁹ Within the context of looted art, investigators may work the other way around: starting from (persecuted) collectors and dealers and working their way back to establish the way their collection was shaped. See Gramlich, "Reflections on provenance research," n.p.

⁷⁰ Marijnissen, *Schilderijen*, 147.

⁷¹ Marijnissen, *Schilderijen*, 150.

careful with the investigated documents. Researchers need to be satisfied that these are authentic too, since not only paintings may be the subject of forgery... Moreover, the information these documents contain, may be confusing, descriptions may be rather vague and even unreliable.⁷² Historical documents relating to paintings will usually not reveal titles, dimensions may be left out or may not correspond with the dimensions of the actual painting.⁷³ One should also bear in mind the original purpose of the documents examined. In seventeenth-century catalogues for example, painters' names were not always used to identify the painters, but rather to divide the artworks in categories.⁷⁴ And finally, even when the necessary documents are available, reliable, and detailed, the question remains whether the painting they relate to is an original or a copy (which, then again, may or may not be fraudulent).

Nonetheless, provenance is an important element of the attribution (and thus valuation) of a painting. Here, Johannes Gramlich makes a fascinating observation: provenance research may lead to an increased value based on two aspects: "If an artwork had been in a prestigious collection or exhibition, this was an indication of authenticity as well as it elevated aesthetic quality."⁷⁵

Connoisseurship

Connoisseurship relates to the judgement of the artwork's quality, the attribution to a certain artist and the question whether the artwork is a copy or the original.⁷⁶ Art history primarily links connoisseurship to the names of a few individuals, famous examples being the American art historian Bernard Berenson, the Italian art critic and physician Giovanni Morelli and the German art historian Max Friedländer.

Although the core activities of all these individuals were "passing judgement on authenticity and authorship", the methods they used to achieve their goal were quite different.⁷⁷ Roughly speaking, these historical connoisseurs may be divided in two categories.

The first category used a predetermined set of rules to be followed to arrive at an attribution. Morelli for example, was convinced that the only aspects a connoisseur should rely on, were "the visual forms given in the artwork itself".⁷⁸ The forms he was especially paying attention to were 'unsignificant' details. For Morelli, items such as ears or hands, which usually do not impact the overall impression of a painting, function as a kind of handwriting. When we write, we form our letters automatically, without thinking. According to Morelli, painters do not particularly pay attention to those details when painting, resulting in those details being similar, and as such recognizable, in different paintings of the same painter.⁷⁹

In the second category of connoisseurs, we find individuals that are convinced there are few objective criteria one can rely on, as judgement and attribution primarily rest upon intuition.⁸⁰ In this respect Friedländer for example, used terminology such as 'inner certainty' and 'verdicts that are reached unconsciously'. He explains:

⁷² In this respect Marijnissen refers to the fact that historical documents usually apply baptismal names, and that, as a result, when reading them one should be aware that, e.g., "master Hughe" refers to Hugo van der Goes and that with "Mabus", Jan Gossaert is meant. Marijnissen, *Schilderijen*, 150-51.

⁷³ Marijnissen, *Schilderijen*, 150.

⁷⁴ Jonckheere, "Supply and demand," 77.

⁷⁵ Gramlich, "Reflections on provenance research," n.p.

⁷⁶ Joris C. Heyder, "Doing connoisseurship. Yesterday, today, tomorrow. Introductory remarks," *Journal of art history*, no. 24 (2021): 2.

⁷⁷ Michael Hatt and Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods* (Manchester: Manchester University Press, 2006), 40.

⁷⁸ Hatt and Klonk, *Art History*, 48.

⁷⁹ Hatt and Klonk, *Art History*, 52.

⁸⁰ Valérie Kobi, "The limits of connoisseurship. Attributing issues and mistakes. An introduction," *Journal of art historiography*, no. 6 (2017): 1.

One should retain, and steel, one's courage of subjective opinion, [...]. The inner certainty can only be gained from the impression of the whole, never from an analysis of the visible forms [...].⁸¹

It goes without saying knowledge is required to arrive at such inner certainty. "He who knows most, sees most."⁸² Since intuitive judgement is based on (even unconscious) comparison, one will need to have "a vigorous visual memory" and extensive knowledge of the work of several painters, to be able to compare.⁸³ But at the end of the day, it remains very difficult to describe the deciding factor for an attribution. Even more:

It is noticeable that gifted experts in particular, who make their decisions with inner certainty, have little inclination to provide 'proof' [...]. False attributions are often presented with an excessive display of acuteness, and of arguments which sound irrefutable [...]. The weaker the inner certainty, the stronger the need to convince others and oneself by lengthy demonstrations.⁸⁴

From a twenty-first century perspective, those methods may seem odd and in certain cases even unreliable. Indeed, sometimes they led to wrongful attributions. However, it is easy to criticize these pioneers. As Marijnissen puts it: "De verdiensten van geleerden als Friedländer kunnen pas op hun juiste waarde worden geschat in het licht van de toenmalige werkvoorwaarden. De bibliografie was mager, deels onbetrouwbaar, de beschikbare illustratie gebrekkig."⁸⁵ The above-mentioned connoisseurs, as most of their colleagues, are all valuable in one way or another and still today their insights are used by contemporary experts.

Today connoisseurs still play an important role. And also today, it remains impossible to clearly describe the process used to form their judgements, since they depend "on unstable or at least not explicitly stated criteria".⁸⁶

However, this does not mean connoisseurs just do as they please and randomly decide what to look for, an attribution being "the final affirmation of a long and manifold procedure".⁸⁷ They all have in common that their starting point is a close examination of the artwork. As did Friedländer, today's connoisseurs rely on comparisons. Comparisons with authentic works of the painter concerned and comparisons with the work of other painters. In this respect one should note that comparing works of art is far easier than it used to be, since the accessibility of artworks tremendously improved. Nowadays, high quality (macro)photographs of various paintings are digitally disclosed. Albeit connoisseurs need to be careful when using photographs, since "even the best and most color-true photographs can only give an incomplete impression of the original".⁸⁸

Based on extensive knowledge, connoisseurs will intuitively form an opinion, a hypothesis that will be the basis for a further analytical examination of the painting. Again, we may quote Friedländer, who explains that "[...] one should also skeptically and coolly put this (subjective) opinion to the test".⁸⁹ Such examination will consist of a material analysis and an analysis of the style. Amongst others, elements such as the material of the support and the paint will be examined, the original size of the work will be determined (to pass a judgement on the composition), the condition of the painting will be established, craquelure will be looked at as well as (under)drawing and the way paint is applied.⁹⁰ Such careful examination serving "[...] as check and argumentation".⁹¹

⁸¹ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 173.

⁸² Friedländer, *On art and connoisseurship*, 184.

⁸³ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 176.

⁸⁴ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 167.

⁸⁵ Marijnissen, *Schilderijen*, 40.

⁸⁶ Heyder, "Doing connoisseurship," 2-3.

⁸⁷ Kobi, "The limits of connoisseurship," 2.

⁸⁸ Heyder, "Doing connoisseurship," 6.

⁸⁹ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 173.

⁹⁰ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 184-96.

⁹¹ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 196.

Technological research: “Objectivity as the lowest degree of subjectivity”⁹²

Where connoisseurs submit their attribution hypotheses to a careful examination, technical research may offer some help. Since the second half of the twentieth century paintings are, amongst others, submitted to dendrochronology (to determine the age of wooden supports), infrared reflectography (to reveal underdrawings), X-radiography (to study structure of the support or pigments containing elements such as lead or mercury), ultraviolet fluorescence imaging (to identify binders or pigments), spectral analysis, spot and staining tests and other chemical analyses (to identify pigments used), weave maps (to examine surfaces made of woven fabrics) and X-ray fluorescence scanning (to identify pigments used).⁹³

These methods usually aim to date the painting or to reveal issues not visible with the naked eye. As such, technical investigation will not result in the name of a painter. It does offer ‘objective’ data.⁹⁴

Data that needs to be interpreted by art experts. As a result, the final attribution remains a subjective - albeit hopefully a substantiated - opinion.⁹⁵

In an article on the impact of technological research (more precisely Infrared Reflectography (IRR) used to study underdrawings of paintings), Noa Turel empathizes all results need to be carefully interpreted. Technology is not to be considered as a miracle solution to attribute paintings, but at the same time, its impact is bigger than simply refining attributions made by connoisseurs. She gives the example of a thorough examination of underdrawings of early Netherlandish paintings by IRR, not leading to the confirmation of attributions but providing insights on the creation process of those paintings and more specifically, on the existence of workshops and the determination of an authorship based on invention rather than on execution.⁹⁶

Even though technical research may offer new insights, there are some issues to be considered. It is expensive. As a result, the painting concerned will have (or is expected) to represent a certain value before it will be subjected to technical analyses. Not all art experts possess the necessary equipment nor skills to perform the analyses required. Technical research is frequently performed by scientists.⁹⁷ Moreover, techniques evolve quickly and not all experts are familiar with the newest possibilities. Finally, some of these techniques may damage the painting. A chemical analysis of the paint for example, requires a (tiny) sample to be taken from the painting. As a result, one should take care not to deploy such means lightly.

Nonetheless, technical examination of paintings is extremely useful. As Marijnissen indicates: “De kans dat een oude meester door de mazen van het laboratorium net glipt is erg klein geworden, althans in de veronderstelling dat het onderzoek vakkundig en naar behoren gebeurt.”⁹⁸

⁹² Roger H. Marijnissen, “De expertise van de expert,” *Groniek : Gronings historisch tijdschrift*, no. 142 (1998): 39.

⁹³ An extensive overview of techniques used is provided by Daniella Pinna, Monica Galeotti and Rocco Mazzeo in Daniella Pinna, Monica Galeotti, and Rocco Mazzeo, ed. *Scientific examination for the investigation of paintings. A handbook for conservators-restorers* (Firenze: Centro Di, 2009).

⁹⁴ In this respect Marijnissen points out that even ‘objective’ data is not always trustworthy, since, in case of fraudulent intentions, even scientific research may be manipulated. Marijnissen, “De expertise van de expert,” 39.

⁹⁵ Marijnissen, “De expertise van de expert,” 36.

⁹⁶ Noa Turel, “Genius disrobed: the early Netherlandish underdrawing craze and the end of a connoisseurship era,” *Journal of art history*, no. 16 (2017): 14-15.

⁹⁷ Bounameaux, “Expertise des oeuvres d’art,” 326.

⁹⁸ Marijnissen, “De expertise van de expert,” 38.

1.3 Talking about authorship: what's in a name?

The need for a consistent vocabulary

Apart from the difficulties related to making a correct attribution, attributions appear to be a difficult subject to talk about. Scholars, museums, and experts all address different degrees of certainty in their attributions by using specific wording. However, the meanings different experts attach to this specific wording (slightly) differs and is sometimes rather vague.

This is more challenging than it seems. What is the meaning of 'ANONYMOUS– signed'? According to a specific auction catalogue this means the painting is signed, however, not by the artist that made the painting.⁹⁹ According to Christie's general conditions of sale, the same interpretation should be given to a work of art mentioned on Christie's website as 'With signature'. As a result, a work 'With signature - Rubens', means that "in Christie's qualified opinion, the signature appears to be by the hand *other* than that of the artist", implying Rubens is NOT the painter who executed the artwork concerned.¹⁰⁰ Moreover, relating to the authenticity warranties given by Christie's, the general terms and conditions mention warranties are only given "for information shown in UPPERCASE type in the first line of the catalogue description ('the Heading'). They do not apply to any information other than in the Heading even if shown in UPPERCASE type", meaning for Christie's, 'Rubens' is not the same as 'RUBENS'.¹⁰¹

Not only auction houses sometimes use confusing terminology, also in exhibitions, wording used is not always unambiguous. In a recent exhibition on Theodoor Rombouts for example, a work 'attributed to Caravaggio' was on display. The label below the painting indeed stipulated "Toegeschreven aan / Attribué à / Attributed to Michelangelo Merisi da Caravaggio – Tooth Puller". The catalogue however, mentions "Caravaggio, Bij de tandentrekker", without the qualification 'attributed to'. Yet, the accompanying essay on the same page of the catalogue does indeed indicate the work is considered as 'attributed to' the painter.¹⁰² Without any doubt, it was not the museum's intention to mislead the public since the label next to the painting indeed provided correct information. And agreed, the wording used in the catalogue does not change the quality of the exhibition but unfortunately, a soon as an exhibition ends the catalogue is the only thing remaining, and relating to this particular painting, one needs to read the entire text to learn there is doubt about the attribution.

Another example: a quick search on the RKD database on the name 'Bouts' results in a number of different paintings and prints from Dieric or Albrecht Bouts, but also paintings and prints 'after', 'attributed to', 'studio of', 'circle of', 'manner of/after/was', 'follower of', 'manner of/after', 'school of', 'possibly', 'manner of/circle of', 'pasticcio after' or 'free after' one of these two painters.¹⁰³ On the RKD website, no glossary is available to clarify this wording.

Critical review of frequently used terms

In an art historical context, attempts have been made to provide clear definitions, some examples being provided below. Given no generally accepted glossary is available, this is done on a case-by-case basis. Not only does this mean that, to exclude ambiguities and confusion in the context of an attribution, experts each

⁹⁹ *Catalogus Oude Meesters 6-7 mei 2019*, Veilinghuis Bernaerts (Antwerp), 151.

¹⁰⁰ Christie's, "London Conditions of Sale buying at Christie's", accessed February 10, 2023, <https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/conditions-of-sale>.

¹⁰¹ Christie's, "London Conditions of Sale buying at Christie's", Point E - article 2 (b).

¹⁰² Valentine De Beir, "Bij de tandentrekker," in *Theodoor Rombouts*, ed. Frederica Van Dam (Ghent: Snoeck – MSK Gent, 2023), 213.

¹⁰³ RKD, accessed February 10, 2023, <https://rkd.nl/en/explore/images#query=bouts&start=150>.

time need to carefully define what they mean by the wording used in their reports, it also means it cannot be excluded two experts, while agreeing on who made it, use different wording relating to one and the same painting.

Below, the scope of some existing definitions is discussed from a legal perspective. After all, since authorship and value of paintings are closely intertwined, it is important that experts, and their clients, speak the same language to monitor expectations as well as legal claims. Obviously, since it was not the intention of the authors to provide legal wording, it is very easy to criticize those definitions from a legal point of view. I want to emphasize that all of these definitions, as well as the examples of terminology provided above, perfectly served their purpose. Merely criticizing is not the aim of this exercise.

The idea is to establish if it would be possible to agree on terms used and as such, to provide wording that is useful in an art as well as in a legal context. As a result, the purpose of this exercise is not only to provide a distinct description for each term, but to provide wording that can be used in 'legally binding' expert reports or contracts as well.

To be able to compare the definitions provided below, all definitions are copied in the language they were originally written. Words used in the definitions which, in my opinion, are key for the interpretation thereof, are put in bold. Personal reflections on the definitions are put directly underneath, in italics. Finally, for each term a (new) definition is suggested, and an overview of all proposed definitions attached in an 'Attribution Glossary' as annex 2.

For this exercise, wording from following sources is used:

- The French décret n° 81-255 du 3 mars 1981 sur la repression des frauds en matière de transactions d'oeuvres d'art et d'objets de collection (hereafter: 'Décret');¹⁰⁴
- The glossary available on the website of the London National Gallery (hereafter: 'Glossary');¹⁰⁵
- Terminology as described by Lorne Campbell in the National Gallery Catalogue (London) on the fifteenth century Netherlandish paintings (hereafter: 'Campbell');¹⁰⁶
- Terminology used by John Oliver Hand and Martha Wolff in the National Gallery of Art catalogue (Washington) on early Netherlandish Painting (hereafter: 'Hand & Wolff');¹⁰⁷
- Terminology used by Christie's (London) in its general terms and conditions (hereafter: "Christie's"); and¹⁰⁸
- Terminology used by the auction house Bernaerts in its Catalogue – Old Masters 2019 (hereafter: 'Bernaerts').¹⁰⁹

Obviously, other definitions exist, but the ones mentioned already give a strong indication of the confusion that might arise.

¹⁰⁴ Décret n° 81-225 (FR) of March 3, 1981 sur la repression des frauds en matière de transactions d'oeuvres d'art et d'objets de collection, JO March 20, 1981, <https://www.legifrance.gouv.fr/>.

¹⁰⁵ "Glossary."

¹⁰⁶ Lorne Campbell, *The fifteenth century Netherlandish paintings* (London: National Gallery Company / Yale University Press, 1998), 10.

¹⁰⁷ John O. Hand and Martha Wolff, *Early Netherlandish painting* (Washington: National Gallery of Art / Cambridge University Press, 1986), xii.

¹⁰⁸ "London conditions of sale buying at Christie's."

¹⁰⁹ Catalogus Oude Meesters 6-7 mei 2019, 151.

(I) **By - from (van - eigenhandig /par - de)**

JACOB JORDAENS or BY JACOB JORDAENS or JACOB JORDAENS, EIGENHANDIG

Décret (article 3): A moins qu'elle ne soit accompagnée d'une réserve expresse sur l'authenticité, l'indication qu'une oeuvre [...] porte la signature ou l'estampille d'un artiste entraîne **la garantie** que l'artiste mentionné en est effectivement l'auteur.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme "par" ou "de" suivi de la désignation de l'auteur. [...]

- *Obviously, the word 'garantie' is far-reaching. Especially within the context of the difficulties related to attributions as set out above. In this respect, one of the respondents argued that France uses "the legal fiction of authenticity as a fact that can be proven, which is, from an art historical point of view usually impossible".¹¹⁰ It is clear, when using this wording, experts will need to make specific reservations, clarifying that they only provide an opinion on the subject.*

Glossary: 'by Raphael' shows **reasonable certainty** about the attribution.

- *As such 'reasonable certainty' is what is the most realistic in a lot of attributions, especially in the event no further documentary evidence is available. It does not provide any legal guarantee. However, this definition does not take into account a painting can be 'by' a painter, even if different hands are being recognized in it.*

Campbell: If a painting is described as by a particular artist, it is assumed he painted it, with the usual amount of **help from his assistants**.

- *'It is assumed' is rather vague. Who assumes? The author, the market?*

Hand & Wolff: no definition provided.

Christie's: name(s) [...] without any qualification: in Christie's opinion a work by the artist.

Bernaerts: volgens onze expertise een werk van de kunstenaar.

Although the spirit of all these definitions is the same, the definitions provided by the Décret is the strongest, the word 'garantie' not leaving any room for manoeuvre. Other definitions refer to a reasonable amount of certainty or state authorship 'is assumed'. On the other hand, as already argued, one must always consider contemporary working conditions and knowledge. It may well be that an attribution of which experts/scholars agree upon at a given moment in time, becomes more doubtful when using new methods and techniques. As will be argued in part II of this thesis, this can however be addressed by way of a general disclaimer, and as a result, the definition suggested hereafter does not consider this aspect.

The explanation Henri Pauwels provides when describing the way the *Corpus of the fifteenth century paintings in the Southern Netherlands* was established, seems to imply that to be able to determine a painting as being 'from' a certain master, documentary evidence should be available.¹¹¹ If not, a work should be described as 'attributed to' a given artist, instead as 'from' that artist. This criterium is probably too severe.

¹¹⁰ Respondent 5, Interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), March 2023, 58.

¹¹¹ The exact wording used by Pauwels being: "Zoals reeds vermeld, bevat een groep alle werken die met een bepaalde meester in verband worden gebracht: originele werken - gedocumenteerd of toegeschreven -, atelierwerken en kopieën." Henri Pauwels, "Het Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden," in *Om iets te weten van de oude meesters. De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, ed. Bernhard Ridderbos and Henk van Veen (Nijmegen: Sun, 1995), 340.

Moreover, when using this definition, legal clarification on what precisely is to be understood by 'documentary evidence' is required.

Considering the above, and considering common working practices of old masters, a definition based on the one provided by Campbell seems the most appropriate:

Proposed definition: If a painting is described as 'by' or 'from' a particular artist, or if the description only mentions the name of a particular artist without any qualification, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by that artist, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any).

This definition indeed leaves some interpretation, as the wording 'usual amount of help' is rather vague. But on the other hand, this wording needs to be included since a work 'by' a particular master does not always imply the work being 100% single handed. 'Usual' could then be interpreted on a case-by-case basis, taking into account common work practices given the painter and the period concerned.

(II) **Attributed to (toegeschreven aan / attribué à)**

ATTRIBUTED TO JACOB JORDAENS

Décret (article 4): L'emploi du terme "attribué à" suivi d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre [...] a été exécutée pendant **la période de production** de l'artiste mentionné et que **des présomptions sérieuses** désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable.

Glossary: attributed to Raphael' imitates **a degree of doubt** about the authorship of the picture.

- *The wording 'a degree of doubt' is vague and therefore not preferable. Moreover, as illustrated above, relating to old masters there will most likely be a degree of doubt in any event.*

Campbell: indicates **some** degree of doubt about the precise classification.

- *The wording 'some degree of doubt' is vague.*

Hand & Wolff: no definition provided.

Christies: in Christie's qualified opinion **probably** a work by the artist **in whole or in part**.

- *A strict reading of this definition may result in a work attributed to a certain artist, while the artist's involvement in the painting process was rather limited. It is odd this qualification is not made when Christie's indicates a work is 'by' or 'from' a painter (see point (I)), since in old master paintings, 100% single handed paintings by painters working with assistants and apprentices are not common.*

Bernaerts: volgens onze expertise **mogelijk** een werk van de kunstenaar maar **verdere studie dringt zich op**.

- *From a legal point of view, this definition is not helpful in any way. It seems to imply that there are certain elements that could point in the direction of a certain artist, but it does not encompass more than that.*

It is obvious that the wording 'attributed to' is less strong than a mere 'by' or 'from'. There seems to be an amount of doubt, at least in the opinion of some people.

The reasons for this doubt may vary, e.g. (but not limited to) a dissenting opinion of another expert,¹¹² the fact the painting was badly or heavily restored, the painting being in a bad condition or the need for further (technical) inquiries. The Décret however also provides a positive criterium that needs to be fulfilled: the work needs to be executed in the period during which the painter was active and reasonable presumptions indicating authorship should exist. As such, this seems the most correct definition.

Proposed definition: If a painting is described as 'attributed to' a particular artist, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is executed in the period during which the painter was active and that there are serious presumptions available making it plausible that the painter executed the painting, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any).

(III) Studio of / Workshop of (*atelier van / atelier de*)

STUDIO OF JACOB JORDAENS or WORKSHOP OF JACOB JORDAENS

Décret (article 5): L'emploi des termes 'atelier de' suivis d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre a été exécutée dans l'atelier du maître cité **ou** sous sa direction.

La mention d'un atelier est obligatoire suivi d'une indication d'époque dans le cas **d'un atelier familial ayant conservé le même nom sur plusieurs générations.**

- *Decisive criterium in this definition is the place where the work is executed OR the fact that is executed under the direction of a master. According to this definition one of both criteria is sufficient. Specific wording is provided to be used in the case of studios where different generations of painters work under the same name.*

Glossary: 'by the Studio of Raphael' means painted by a pupil of the named artist, **probably under** his direction.

- *In this definition, location is not important. Moreover, a strict legal reading could result in each work of Giulio Romano being a work 'by the Studio of Raphael', since Romano indeed was a pupil of Raphael. Obviously, this does not reflect what is meant by the National Gallery. Next, it is odd this definition is limited to executions by pupils, assistant not being mentioned. Finally, the word 'probably' weakens this definition. 'Most likely' would be stronger.*

Campbell: If a picture is described as by the artist and his workshop, it is implied that the assistants were very largely responsible but that there was some direct intervention by the master. If a picture is described as from an artist's workshop, it is implied that it was painted by one or more assistants under the master's supervision, perhaps from his designs, but without his direct intervention.

- *It is interesting this definition makes a difference between 'by the artist and his workshop' and 'from an artist's workshop'. Nonetheless, as illustrated above most old master paintings will indeed be executed by an artist with the usual amount of help from his workshop.*

Hand & Wolff: produced in the named artist's workshop or studio, by students or assistants, possibly with some participation by the named artist. It is important that the creative concept is by the named artist and **that the work was meant to leave the studio as his.**

- *This definition implies responsibility of the master, since "the work is meant to leave the studio as his".*

¹¹² It is unclear how many persons should doubt to change an attribution from 'by' to 'attributed to'. On this question, one of the respondents answered that a lot depends on the reputation of the expert(s) doubting. Respondent 7, Interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), February 6, 2023, 92.

- *The reference to the creative concept is however an element that will be hard to determine, and as such, should better not be included in a definition.*

Christie's: In Christie's qualified opinion a work executed in the studio or workshop of the artist, possibly under his supervision.

- *The word possibly seems even weaker than the word 'probably', used in the Glossary.*

Bernaerts: volgens onze expertise een werk uit het atelier van de kunstenaar, misschien met zijn medewerking.

The definition provided by Hand & Wolff seems most useful and complete and comes closest to what is implied in the corporative system where every object left the studio under the legal responsibility of the master (and only him).¹¹³

Proposed definition: If a painting is described as 'workshop of' or 'studio of' an artist, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by the artist's pupils or assistants, under the direction and possibly with some participation by the named artist and the work was meant to leave the studio as a work under the responsibility of the named artist.

(IV) Circle of (*omgeving van / entourage de*) – Follower of (*volger van / suivant*)

None of the compared sources provide a sharp distinction between the terms 'circle of' and 'follower of'. Frequently, only one of both terms is defined and moreover, there seems to be some overlap. As it is the intention to clearly show the difference between the two terms, below, both of them are addressed simultaneously.

CIRCLE OF JACOB JORDAENS FOLLOWER OF JACOB JORDAENS

Décret: no definition provided.

Glossary: 'a Follower of Raphael' is someone who admired the artist's style, but was **not necessarily** a pupil of his.

- *From a legal perspective, this definition is unclear, even when reading it together with the definition of 'workshop of'. A strict reading implies that a painting by an assistant is considered a painting of a follower, rather than a workshop painting. The word 'admiring' in this context is meaningless, since obviously, not every artist who admires the style of a colleague is to be seen as a 'follower of'.*

Campbell: If a picture is described as by a 'follower', the implication is that the follower was an imitator active outside the workshop, though he might have been a former assistant.

- *In this definition especially the word 'imitator' is confusing, to imitate being something different than 'to follow'. 'Imitating the style' is probably a better alternative. Next to this, it is unclear why the definition is limited to a former "assistant". Pupils too, can become followers.*

¹¹³ This can be inferred from the interdiction for assistants who did not have a 'free master' title to undertake legal actions relating to their profession, amongst which concluding a contract with a client.

Hand & Wolff – definition ‘follower of’: an unknown artist working specifically in the style of the named artists, who may or may not have been trained by the named artist.

- *The criterium ‘unknown’ relating to the artist concerned seems irrelevant. An artist whose name is known may also be considered a follower, even though in such case, it is probable that his or her name will clearly be mentioned (however, for commercial reasons, one could imagine circumstances where this is not the case). For consistency reasons, the predict ‘unknown’ should be left out.*

Christie’s – definition ‘circle of’: in Christie’s qualified opinion a work of the **period of** the artist and showing his **influence**

- *The definition used by Christie’s, is the only one containing an indication of time. ‘Circle of’ is to be situated in the same period as the named artist, ‘follower of’ is not.*
- *Influence is a rather vague term, the word ‘style’ probably describing better what is meant.*

Christie’s – definition ‘follower of’: in Christie’s qualified opinion of work executed in the artist’s **style** but not necessarily by a pupil.

- *This difference with Christie’s definition of ‘circle of’ is not entirely clear.*
- *It seems that a work painted by a pupil, in the period of the named artist would rather be defined as ‘workshop of’.*
- *Instead of the word ‘influence’ used in the previous definition, in this definition ‘style’ is mentioned, which seems to be more narrow.*
- *Moreover, pupil is to be extended to ‘pupil or assistant’.*

Bernaerts – definition ‘omgeving’: volgens onze expertise een werk gemaakt door een kunstenaar uit de tijd en de omgeving van de genoemde kunstenaar.

- *Bernaerts defines ‘omgeving’ als ‘uit de tijd en de omgeving’, which is basically saying the same while adding a time element.*

As indicated above, the difference between ‘circle of’ and ‘follower of’ is rather vague. ‘Circle of’ does seem to imply a stronger connection with the named artist. Therefore, it is useful to keep both definitions. To clearly distinguish between circle and follower of, adding a more specific timeframe might be relevant.

Proposed definition: If a painting is described ‘circle of’ a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by an artist imitating the style of and active in the same period as the named artist or maximum thirty years after his death. An artist belonging to the circle of a named artist may or may not have been trained by that named artist.

If a painting is described as ‘follower of’ a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by an artist imitating the style of the named artist, but not active in the approximate period the named artist was active or maximum thirty years after his death.

The consequence of these definitions may be illustrated with the example of Bartolomeo Manfredi (1587-1620/1621). Manfredi may be considered as a follower of Caravaggio. However, since his paintings are all made before 1620-1621 (being then years after the date Caravaggio deceased), he may be considered as a painter belonging to the circle of Caravaggio. Obviously, it will not be possible to provide a very precise date for all paintings an expert wants to attribute. In cases of doubt, it seems wise to opt for the less restrictive definition, being ‘follower of’.

(V) Signed (*getekend/met handtekening van*) – (*signé, portant la signature de*)

SIGNED JACOB JORDAENS >< WITH SIGNATURE JACOB JORDAENS

Décret (article 3): A moins qu'elle ne soit accompagnée d'une réserve expresse sur l'authenticité, l'indication qu'une oeuvre (...) porte la signature ou l'estampille d'un artiste entraîne la garantie que l'artiste mentionné en est effectivement l'auteur.

Le même effet s'attache à l'emploi du terme «par» ou «de» suivi de la désignation de l'auteur.

Il en va de même lorsque le nom de l'artiste est immédiatement suivi de la désignation ou du titre de l'oeuvre.

Glossary: no definition provided.

Campbell: no definition provided.

Hand & Wolff: no definition provided.

Christie's – definition 'signed': in Christie's qualified opinion the signature (...) inscribed by the artist.

Christie's – definition 'with signature': in Christie's qualified opinion the signature (...) appears to be by a hand other than that of the artist.

Bernaerts – definition 'handtekeningdragend / portant une signature): volgens onze expertise niet de handtekening van de kunstenaar.

- *Where, strictly speaking, this is correct, this wording (as is the wording in the previous definition from Christie's) is extremely confusing, especially for people not familiar with buying art at auctions.*

Especially confusing is the use of the word 'signed'. First, one could argue that a painting 'signed by' a particular artist is not necessarily painted by that artist, his interference being limited to putting his signature on the painting. Second, a painting may be signed afterwards, and signatures may be falsified. In that case mentioning the painting is 'signed Jacob Jordaens' is, strictly speaking, correct, albeit extremely deceptive since this does not make any claim as to who painted it. If the French regulator felt the urge of defining an attribution vocabulary, it is obvious he wanted to avoid confusion on this topic as far as possible. As a result, the Décret is very clear about this, stating that if it is indicated a work carries the signature of an artist, it is guaranteed the work is indeed by his or her hand. Otherwise, in an expert report an expert may mention a painting is signed, however, he or she should clearly mention that, in his or her reasonable opinion, the signature does not correspond with the painter who executed the painting.

Proposed definition: If a painting is described 'signed', 'signed by' or 'with signature of' accompanied by the name of a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by that artist, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any).

(VI) School

ANTWERP SCHOOL SCHOOL OF RUBENS

Décret (article 6): L'emploi des termes 'écoles de' suivi d'un nom d'artiste entraîne la garantie que l'auteur de l'œuvre a été l'élève du maître cité, a notoirement subi son influence ou bénéficié de sa technique. Ces termes ne peuvent s'appliquer qu'à une œuvre exécutée du vivant de l'artiste ou dans un délai inférieur à cinquante ans après sa mort.

Lorsqu'il se réfère à un lieu précis, l'emploi du terme 'école de' garanti que l'œuvre a été exécutée pendant la durée d'existence du mouvement artistique désigné dont l'époque doit être précisée et par un artiste ayant participé à ce mouvement.

- *The first part of this definition should rather be captured by the definition of 'circle of'.*

Glossary: This is an art historian's label used to refer to a group of artists or paintings of the same geographical origin, and with stylistic similarities. (...) In a broader sense it is used to group artists by nationality (...).

Campbell: no definition provided.

Hand & Wolff: the geographical distinction only and is used where it is impossible to designate a specific artist, his studio or following.

- *This definition seems to imply the term is to be used when no other specific details are available.*

Bernaerts: no definition provided.

The word 'school' provides info relating to date and geographical location. As Hand and Wolff stipulate, it might be helpful when no other specific attribution is available, the Décret providing a clear and comprehensible description of the term:

Proposed definition: If a painting is described 'school of', it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by an artist belonging to a group of artists working in the same geographical area and having stylistic similarities.

In this respect it should be noted that it is more appropriate to use the definition of 'school' while talking about paintings originated as from the late eighteenth centuries. In the corporative setting of renaissance and baroque, it is less useful.

(VII) Others

It goes without saying that these terms are not the only ones used to talk about attributions. Moreover, I do realize the definitions provided may (and should) be questioned. As such, I regard them as the starting point of a discussion rather than as the outcome thereof. I merely wanted to illustrate that at present, differences do exist and that those differences unnecessarily complicate things.

Below, examples are provided of some other meaningful terms that may, at first sight, also be deemed useful when talking about attributions. However, in my opinion they are not.

After (naar/après) – copy (kopie/copie)

AFTER JACOB JORDAENS / COPY AFTER JACOB JORDAENS

Décret(article 7): Les expressions “dans le goût de”, “style”, manière de”, “genre de”, “d’après”, “façon de”, ne confèrent **aucune garantie** particulière d’identité d’artiste, [...], ou d’école.

Glossary: no definition provided.

Campbell: no definition provided.

Hand & Wolff - definition ‘after’: a copy of any date.

Hand & Wolff - definition ‘imitator of’: someone working in the style of an artist with the **intention to deceive**.

- *As argued above, clearly not every copy has the intention to deceive.*

Christie's - definition ‘after’: in Christie’s qualified opinion a copy (of any date) of the work of the artist.

Christie's - definition ‘manner of’: in Christie's qualified opinion a work executed in the artist style but of a later date

Bernaerts - definition ‘naar/d’après’: volgens onze expertise een werk, niet van de kunstenaar zelf, maar erdoor geïnspireerd, uit de periode of later.

Bernaerts - definition ‘genre’: volgens onze expertise een werk, gemaakt door een in de tijd verder verwijderde kunstenaar van de genoemde kunstenaar, die zich qua thema liet inspireren door deze kunstenaar.

A painting ‘after Jordaens’ for example, does not necessarily has anything to do with Jordaens, except that one of his works served as an inspiration for the artist who made it. As to the identity of the latter however, this has no added value. The same goes for ‘manner of Jordaens’ or ‘copy of Jordaens’. A copy could have been made by anyone, at any date. However, should the copy be made in Jordaens’ workshop, it is a different story. But there, the use of the wording ‘workshop of’ is more accurate.

Principael

As already indicated (see point 1.1), the word ‘principael’ is commonly used for ‘an original’, contrary to ‘a copy’. However, in Anna Tummer’s opinion it is only saying the principael work is not a copy, and as such it is not making any statement as to who executed it.

In this context, also the article of Jan De Maere is interesting. Relating to Anthony van Dyck, he refers to a traditional definition of ‘principael”, being “the result of the master’s sequential creative progress, which served as a model for other versions and studio copies, and as an educative too” but argues that “in some

cases the painter started more than one version at the same moment [which] permitted stylistic and pictorial experimentation.”¹¹⁴ Obviously, in such a case it is not possible to talk about an original and a copy.

Therefore, although the term ‘principael’ is indeed valuable to talk about old master paintings, it seems less useful to use it in a context of attribution.¹¹⁵

Group of

When writing about the Corpus of fifteenth century painting in the Southern Netherlands, Pauwels defines, ‘a group’ of paintings as consisting of “all artworks that can be connected to a certain master: original paintings - documented or attributed - works made in his or her studio and copies”.¹¹⁶

In their work about the Flemish Primitives in the Belgium Royal Museums of Fine Arts, Cyriel Stroo and Pascale Syfer-d’Olné explain their definition of group.¹¹⁷ Paintings belonging to the group of a particular painter, relate to works directly attributed to that painter, works originating from his shop, with his possible participation, as well as paintings created in other ateliers, sometimes of much later date, but which were inspired by his work. Within a group, the authors use the following classification:

- secure works (being works authenticated by signature, monogram or an archival source);
- attributed works;
- shop works;
- works executed in the circle of the painter; and
- copies.

This definition of ‘group’ is larger than the first one, since it also included works executed in the circle of a painter. What is understood by ‘circle of’ is not defined. On the other hand it is explicitly stated copies may be of a much later date. As a result, when a painting belongs to a group, that gives no indication as to the date such painting was made. Consequently, a copy of a painting of the master of Flémalle could as well be a painting executed in the twenty-first century.

This classification is valuable when trying to provide an overview of the oeuvre of a painter. Relating to attribution, it seems less useful since wording such as ‘circle of’ or ‘follower of’ is more specific.

1.4 Conclusion

“There are works of Rubens that are not painted by Rubens, whilst there is not one Van Gogh painting not painted by Van Gogh.”¹¹⁸ This sentence perfectly summarizes what attributing is about. While attributing (working) habits need to be considered, available documentation needs to be carefully studied and technical research needs to be performed precisely.

It is crystal-clear that attribution is something to be done by people knowledgeable on the subject: art historical knowledge on the painter concerned, on other painters, knowledge of the time period, knowledge of materials used, restoration and conservation techniques and the ageing process of paintings. In other

¹¹⁴ Jan De Maere, “A taxonomy of authorship and the hand of sir Anthony van Dyck: an analysis of several versions of an early portrait of Cornelis de Vos with his family,” *Acta Museu Bruhenthal* 17, no. 4 (2022): 555.

¹¹⁵ Tummers, “By his hand,” 36.

¹¹⁶ Pauwels, “Het Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden,” 340.

¹¹⁷ Cyriel Stroo and Pascale Syfer-d’Olné, *The Flemish Primitives I. The master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups: Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of fine arts of Belgium* (Brussels: Brepols – Royal museums of Fine Arts of Belgium, 1996), 25.

¹¹⁸ Marijnissen, *Schilderijen*, 17.

words, attribution should be done by experts, in an ideal world even multi-disciplinary experts working together with scientists using sophisticated equipment to submit paintings to extensive examination. And while providing their opinions, experts should use wording which is generally accepted, and precise.

Obviously, those experts should use all reasonable efforts to make a correct attribution. Hence, adding up rigorous provenance research, carefully performed connoisseurship and the newest features of technical research, does not necessarily equal a correct attribution. Even nowadays, with more technical research being available resulting in the availability of objective data, putting a name on an old master painting remains complicated.

As a result, it cannot be stressed enough that even qualified art experts can make mistakes, and they mostly do so unwillingly. Relating to old master paintings, art experts provide an opinion. An expert opinion. But still, it remains an opinion which, in certain cases may be disputed, the recent discussion about Vermeer's *Girl with flute* (Washington, *National Gallery of Art*) being a perfect example thereof.¹¹⁹

Nonetheless, everyone will agree incorrect attributions should be avoided as much as possible whilst the public needs to be aware of the implications of an attribution. Which brings us to the second part of this master thesis, addressing questions such as: Do inexperienced clients realize there are different levels of authenticity? Is there a way of knowing which expert is capable? And which rules are applicable to art experts providing their services?

¹¹⁹ Geert Sels, "Een beetje Vermeer of minder," *De Standaard*, November 3, 2022.

*All suggestions made, and measures taken,
in order to combat the degeneration of 'expertizing'
have done more harm than good.*

*[...] a number of the best experts have been excluded, and the field has been
thrown open to unofficial, professional writers of expert opinions.¹²⁰
(Max J. Friedländer, 1867-1958)*

Part 2: Regulation of art expertise

On today's art market, various problems exist. As the transcriptions of the interviews attached as [annex 3](#) illustrate, when talking about current practices, wording such as 'money laundering', 'illegal trade', 'the artificial maintaining of high price levels', 'the disadvantageous treatment of buyers to the benefit of sellers', 'deception' and even 'insider trading' and 'market manipulation' is used. Everyone will agree those practices are not favorable from an economic point of view, nor are they in line with the ethical values upheld in our society.

In addition, the art market is growing. A recent study conducted by the Antwerp University outlines the consequences thereof:

Hiernaast zijn de steeds grotere bedragen die gemeoid zijn met de groeiende kunstmarkt niet meer weg te denken. Het financiële gewicht dat vandaag aan kunst wordt gekoppeld, onderstreept de steeds zwaardere verantwoordelijkheid die de prive-verzamelaar en de musea met zich meedragen. Hieruit vloeit een belangrijke nood voor gedegen onafhankelijke ondersteuning/begeleiding (zowel op vlak van kunst expertise als op juridisch/fiscaal/ financieel vlak).¹²¹

Notwithstanding several malpractices and notwithstanding the fact that the art market is becoming increasingly important, regulation is almost completely absent. Within the area of criminal law, some actions were taken. Since 2020, art is included in the anti-money laundering legislation.¹²² Unfortunately, in the civil and commercial law areas which are of importance for this research, the legislator remains silent.

This does not mean that buyers of non-authentic art have no means of recovering their losses. Several legal practitioners and scholars wrote about the possibilities available for buyers and the circumstances under which they could successfully claim against sellers and intermediaries.¹²³ However, legal proceedings are not beneficial to the art market. Trust is key. It is to be expected that when buyers fear they cannot trust sellers, art traded will be negatively affected. Obviously, this is where the expert comes in. Buyers rely on experts to learn if a painting is authentic or not, if it might be valuable and what its condition is. They value the opinions of experts, experts provide confidence... as long as they are trustworthy.

¹²⁰ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 182.

¹²¹ Laura D'hoore and Annick Schramme, *Onderzoeksrapport samenwerking tussen privéverzamelaars/private collectiebeherende instellingen en (semi-) publieke cultureelerfgoedinstellingen in Vlaanderen in opdracht van Departement Cultuur, Jeugd en Media*, (Antwerp: Universiteit Antwerpen, 2022) 57.

¹²² Law of 20 July 2020 houdende diverse bepalingen tot voorkoming van het witwassen van geld en de financiering van terrorisme en tot beperking van het gebruik van contanten, *BS August 5, 2020*.

¹²³ See for example Bert Demarsin, *Knelpunten bij de koop van kunst- en cultuurvoorwerpen: contractuele aandachtspunten* (Antwerp: Intersentia, 2015); Olivier Lenaerts, ed. *Handboek kunstrecht: een juridische schets van het kunstenlandschap* (Antwerp: Intersentia, 2021). Relating the art sold by Belgian auction houses: Bert Demarsin, "Wel geveild...maar ook verkocht? Kanttekeningen bij de rechtspositie van Belgische veilingshuizen," in *Kunst en recht*, eds. Frederik Swennen and Renate Barbaix (Antwerp: Intersentia, 2007), 136-58; Michel Segers, "Duiding van de contractuele relatie van het veilinghuis met de inbrenger en de koper en de rol van afdwingbare exoneration clauses," in *Handboek kunstrecht*, ed. Olivier Lenaerts (Antwerp: Intersentia, 2021); Alain Verbeke and Bernard Tilleman, "Kunsthandel: een complex distributiesysteem" in *Knelpunten bij de koop van kunst- en cultuurvoorwerpen*, ed. Bert Demarsin (Antwerp: Intersentia, 2015), 41-78.

Still, the art expert business is not regulated either. Given the amount of money involved in the art market this is rather surprising. Professions such as accountants, external auditors, lawyers, architects, bankers, or real estate agents are subject to professional regulation. Experts judging on paintings that may be worth millions are not. This is scaring.

Fortunately, the sector seems to be aware of this. Various respondents indeed indicate that legal intervention in several areas would be meaningful (see below point 2.3). Moreover, some experts active on the art market united themselves in professional organizations. Their members are submitted to self-regulation shaped by codes of conduct, dictating their behavior when providing services.

The second part of this paper will focus on the position of art experts in the Belgian art market, the regulation applicable to their activities, and the necessity / feasibility of legal intervention in this respect.

2.1 Overview of stakeholders in today's art market

The art market consists of a primary and a secondary market.¹²⁴ On the primary market, after being produced by an artist, works are sold for the first time. In this market attribution is less an issue, since on the primary market, galleries, dealers or auction houses basically represent living artists.

On the secondary market, existing artworks are re-sold. This thesis focuses on the actors and practices on the secondary market, since this is where old master paintings are traded. Hence, unless explicitly mentioned otherwise, whenever is referred to 'the art market', the secondary art market of old master paintings is meant.

First, a brief overview of the most important stakeholders is provided. Second, art experts and the way they relate to other stakeholders will be discussed in a more extensive way.

Actors on the (secondary) art market

In today's art market, many stakeholders are involved. Within the framework of this master thesis, especially the position of buyers, sellers and galleries or auction houses facilitating a purchase and sale of artworks, is interesting. Next, there are several other stakeholders not directly interfering as buyers or sellers, but whose actions may nonetheless have influence on the art market and the prices paid.

(I) Private buyers and sellers

Whether we like it or not, buying art is not merely an aesthetic question. Taste changes over time and several artworks among which religious renaissance paintings or baroque still life paintings, have become far less popular than they used to be, which is obviously reflected in prices paid. Moreover, the market is sensitive to the general economic environment.¹²⁵ Nonetheless, a market for old masters is still existing.¹²⁶ Albeit that in some cases those paintings will be acquired for investment purposes.¹²⁷

¹²⁴ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 52.

¹²⁵ Respondent 1, Interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), October 7, 2022, 5; Respondent 2, Interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), October 14, 2022, 34; Respondent 7, Interview, 69.

¹²⁶ The report on the art market in 2022 by Artprice.com includes seven artists from the Low Countries (Flanders and The Netherlands) in the (worldwide) top 500 artists ranked by fine art auction revenue: Lucas I Cranach (place 170), Jan II Brueghel (place 195), Rembrandt Van Rijn (place 253), Jan I Brueghel (place 398), Jacob van Ruisdael (place 407), Peter Paul Rubens (443) and Jan Davidz De Heem (place 500). Artprice.com, 'The art market in 2022', 57-66.

¹²⁷ Nowadays, buyers can even rely on (financial) advisors assisting them with such investment decisions. Olivier Lenaerts, 'Regulering op de kunstmarkt: enige context' in *Handboek kunstrecht*, ed. Olivier Lenaerts (Antwerpen: Intersentia, 2021): 318.

If one focusses on financial rather than on aesthetic issues, the identity of the artist becomes even more important. Already in the forties, Friedländer referred to an “[...] insatiable hunger for names on the part of the collectors and dealers”.¹²⁸ Obviously, buyers consider the name of the painter of the utmost importance, since, as illustrated with the Caravaggio, it has a huge impact on price.¹²⁹

Basically, the legal position of art buyers and art sellers in Belgium is the same as the position of buyers and sellers of almost all other moveable objects. There is no specific legislation for buying art: to have a transaction annulled or claim compensation, buyers of art dispose of the same legal actions as buyers of most other objects. As will be argued below, the legal form through which buyers operate is important. In this respect it is important to note that nowadays, important collections are increasingly being structured as private foundations or other legal forms.¹³⁰

Clearly, buyers and sellers have financially conflicting interests. As a result, especially when large amounts are at stake, they will consult independent experts for matters such as authenticity and valuation.

(II) Art galleries and auction houses

Art galleries and auction houses match buyers and sellers. Galleries may buy artworks themselves and resell them afterwards, or they may act as an intermediary between a seller and a (potential) buyer. Auction houses will typically be contacted by sellers requesting to sell a work of art.

One of the main differences between galleries and auction houses is the way prices are determined. In a gallery, price negotiation (if any) is a negotiation between two parties: the buyer and the gallery owner. This is different for auction houses, where a minimum starting price is set and a final price is determined by the highest bidder during an auction, without the seller having any further influence on it.¹³¹ Depending on the type of the artwork involved, works may be expected to sell better on one of both platforms.¹³²

In Belgium, art galleries nor auction houses are submitted to any specific legislation concerning the authenticity of the works sold.¹³³ Auction houses do have the obligation to ensure the presence of a judicial officer (*gerechtsdeurwaarder / huissier de justice*) during the auction.¹³⁴ This has no impact on the quality of the auction process, nor does it provide any warranty relating to the objects. The judicial officer only safeguards the interests of the treasury by passing information to the tax authorities. He or she is not involved in the authenticity debate. As a result, anyone may auction art without certifying his competence.¹³⁵

It is noteworthy that in France, the legislator used a different approach. In France, auction houses are regulated. Voluntary public auctions need to be handled by a *commissaire-priseur de ventes volontaires* or a *société de ventes volontaires*. They require an accreditation of the *Conseil des ventes volontaires de*

¹²⁸ Friedländer, *On art and connoisseurship*, 216.

¹²⁹ Demarsin illustrates this through an extensive list of Belgian, UK, French and American court actions relating to authenticity. Demarsin, “Authenticiteit,” annexes 2 to 5.

¹³⁰ D’hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 106.

¹³¹ One of the respondents explained that, for important works, it is not uncommon for the seller to receive a ‘guaranteed price’ by a guarantor. If the work is sold in auction for a price with is higher than the guaranteed price, the difference will not be due to the seller but is divided between the guarantor and the auction house. Respondent 8, Interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), March 14, 2023, 83.

¹³² In an article on *Artsy*, Doug Woodham, the former president of Christie’s for the Americas elaborates on the most suitable platform depending on the type of artwork. Doug Woodham, “Gallery or auction house? When to buy from each,” March 20, 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gallery-auction-house-buy>.

¹³³ Legislation applicable to forced public sales not taken into consideration.

¹³⁴ Art. 226 W. Reg.

¹³⁵ Marijnissen, “De expertise van de expert,” 31.

meubles aux échères publiques and French law contains some conduct rules to be complied with by auction houses.¹³⁶

(III) Others

Art fairs

Each year several art fairs are organized worldwide. They provide a platform where numerous art dealers can present their work to potential buyers. Two examples nearby, attended by *marchands* of old master painters, are the Brussels antiques and fine arts fair BRAFA and the larger TEFAF organized by the European Fine Art Foundation in Maastricht.

Private bankers

Recently, some private bankers active in Belgium expanded their services, providing advice relating to different art topics, amongst which the purchase of art and referral to external art experts.¹³⁷ One of the interviewed experts indicated being approached by investors to set up a structure for investments in art.¹³⁸ It is clear that art collecting is no longer solely related to passion but also seen as a tool investors may use to diversify assets.¹³⁹

Museums

Apart from their role in society, museums have a direct, as well as an indirect influence on the art market.

Direct, since museums can act as buyers. To strengthen their collections, paintings may be acquired through auctions as well as through galleries. Dealers and auction houses try to maintain good relationships with museums and contact them directly in view of a potential transaction.¹⁴⁰ Important to note is that contacts between the seller-side and museums are not only maintained in light of the possible sale of an artwork, but also to enable them to call upon the expertise museums possess. Expertise which dealers and auction houses may use in respect with the authentication of works they want to put on the market.¹⁴¹

On the other hand, museums have a legitimizing role. Including an artwork in an exhibition or accepting it in loan to be displayed in a museum, will implicitly authenticate the work and as such, influence its price.¹⁴² Museums are aware of this and usually take care to consider the different interests of the parties concerned.¹⁴³ Unfortunately, *mala fide* owners are aware of this too, as some respondents indicate it is not uncommon museums are put under pressure to include certain works in exhibitions they organize.¹⁴⁴ That authenticity represents a major challenge for museums, may be illustrated with the example of the twenty-four avant-garde paintings from the private collection of the Toprovski family exhibited in 2017 the fine arts museum MSK in Ghent.¹⁴⁵

¹³⁶ Art. L-321-1 till L321-38 Code de commerce (FR), <https://www.legifrance.gouv.fr>.

¹³⁷ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 56. Respondent 9 worked in a private banking environment, advising on several topics relating to art.

¹³⁸ Respondent 7, Interview, 73.

¹³⁹ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 57.

¹⁴⁰ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 52; Respondent 11, interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), February 24, 2023, 103.

¹⁴¹ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 52.

¹⁴² Respondent 2, Interview, 35; Respondent 6, interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), March 7, 2023; 66; Respondent 7, Interview, 71.

¹⁴³ Respondent 7, Interview, 71.

¹⁴⁴ Respondent 6, Interview, 66; Respondent 7, Interview, 71.

¹⁴⁵ D'hoore and Schramme, *Onderzoeksrapport*, 38.

Relating to museums, the role of ICOM is important. ICOM is “a non-governmental organization which established professional and ethical standards for museum activities” and is active in more than one hundred and thirty countries.¹⁴⁶

Art experts

(I) There is no such thing as *the expert*

Serge Lemoine defines an expert as:

[...] une personne choisie pour ses compétences, ses connaissances techniques dans un domaine précis [...]. L'expert est réputé compétent en raison de connaissances qu'il a acquises à la suite d'études, de formations qu'il a suivies, de titres qu'il a obtenus, et surtout de la pratique qu'il a exercée [...].¹⁴⁷

Hence, experts in art may be of assistance to any of the parties involved in the art market, since they will be able to appreciate the quality, history, and authenticity of a work of art.¹⁴⁸ They may advise buyers and/or sellers, owners and their heirs, insurance companies and courts. Without being exhaustive, they can be employed by auction houses, universities, research institutes, authentication committees, non-profit organizations or work as independent advisors. They may run a gallery, decide on the acquisition of paintings in their capacity as museum conservator, restore paintings or use their expertise to teach, publish books, or to establish a *catalogue raisonné*. In other words, there is no such thing as *the expert*.

Authors have classified experts in several ways. Lemoine distinguishes public and private experts. Experts working for clients privately owning art, such as buyers, sellers, galleries or auction houses, and experts working for 'the public' on public collections, for instance in museums.¹⁴⁹

Demarsin makes a distinction between non-commercial and commercial experts. The work of commercial experts being based on an assignment, usually within the framework of an envisaged transaction, an insurance or inheritance taxation or simply to learn the financial value of a painting. Non-commercial experts are engaged in scientific research without any commercial intention. They usually act on their own initiative and without (directly) serving the interests of a third party.¹⁵⁰ Non-commercial expertise will for example be performed by scholars at university, experts working within the framework of research institutions such as the Rubenianum, on projects such as the Bosch research and conservation project or for organizations such as the KIK-IPRA.

At first sight, these classifications may seem purely theoretical and even irrelevant, but as will be argued further on, within the framework of regulation, they are useful (see below points 2.4 and 3.1). Nonetheless, one must take care not to use them all too strictly. Non-commercial work done by academics or museum officials adding a work to a *catalogue raisonné* after extensive research, will indeed influence the work's market value, even unintentionally. Moreover, the work of those specialized individuals is highly valued by courts deciding on authenticity issues.¹⁵¹ Finally, several examples of auction houses and art galleries referring to their opinions in lot essays and catalogues are available.¹⁵²

¹⁴⁶ "Missions and objectives," ICOM International council of museums, accessed April 7, 2023, <https://icom.museum/en/about-us/>.

¹⁴⁷ Serge Lemoine, "Le rôle de l'expert dans la pratique," in *L'expertise dans la vente d'objets d'art. Aspects juridiques et pratiques*, ed. Quentin Byrne-Sutton and Marc-André Renold (Zurich: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1992), 67.

¹⁴⁸ Lemoine, "Le rôle de l'expert," 68.

¹⁴⁹ Lemoine, "Le rôle de l'expert," 68.

¹⁵⁰ Demarsin, "Authenticiteit," 100.

¹⁵¹ Demarsin, "Authenticiteit," 90; Lemoine, "Le rôle de l'expert," 69.

¹⁵² Numerous examples are available. In Christie's lot essay on *Christ Salvator Mundi* attributed to Quinten Massys' studio is mentioned "Nous remercions le Dr. Maximiliaan Martens et Till-Hoger Borchert d'avoir confirmé l'attribution de ce *Salvator Mundi* à l'atelier de Quentin Massys sur la base d'un examen direct de l'oeuvre"; the essay on *The portrait of John Frederick I* by Lucas Cranach

It is important to note that belonging to a certain category of experts, in no way influences the abilities and qualities of the expert concerned. It may however impact the way services are provided or research is conducted, and it may influence the independence of the expert and the occurrence of conflicts of interest.

(II) Expert methodology – practical arrangements

As discussed in part 1, there is no strict methodology experts use. As to the practical arrangements experts comply with when delivering their services, some observations can be made.

- The art world is a world based on reputation and trust. As a result, the obligations of different parties are seldom specified in written agreements. This is also valid for art expertise. None of the experts consulted uses a written agreement to clarify its obligations towards its client.¹⁵³
- Working merely on the basis of photographs is a method which is no longer customary. The condition of an artwork is important to decide on attribution, and pictures are considered unreliable to establish this.¹⁵⁴
- Attributions are not always formally laid down in a written opinion. Dealers as well as auction houses frequently use informal expert opinions, being opinions not backed by a report nor paid for.¹⁵⁵
- Several respondents indicated specialization is of the utmost importance when performing expertise.¹⁵⁶
- Experts do not work alone. It is not uncommon to consult colleagues.¹⁵⁷

(III) Professional (art)expert organizations

In Belgium, there is not *one* professional organization uniting all Belgian art experts. Contrary, there are several Belgian organizations bringing (art) experts together and trying to defend the interests of their members.

An overview:

The **Association of Belgian Art Experts (Belgische Kamer van Deskundigen in Kunstvoorwerpen / Chambre Belge des Experts en Oeuvres d'Art)** is founded as a professional association in 1964. Their website clarifies that their members “value works of art and provide advice regarding that valuation”.¹⁵⁸

A list of members is available on the website. The exact number of members is not mentioned. All of them need to register in one or more categories of specialization, as specialization is regarded as the best safeguard against amateurism. After all: “How can [one and the same

I mentions “We are grateful to Dr. Dieter Koeplin for endorsing the attribution to Lucas Cranach The Elder upon firsthand inspection of the painting”; the lot essay on Govaert Flinck’s *An old man at a casement* refers to the fact that the painting is “to be included in T. van der Molen’s forthcoming *catalogue raisonné* of the paintings of Govaert Flinck. The essay on Adriaens Van Utrecht’s and Theodoor Rombouts’ *Property of a Lady* states “[...] those here have been convincingly attributed to Theodoor Rombouts by Ben van Beneden of the Rubenshuis, Antwerp, to whom we are grateful”. At the website of Sotheby’s similar wording is used. E.g., relating to the *Madonna of the Cherries* is mentioned “[...] Prof. Dr. Martens will be including it in the *catalogue raisonné* of the artist that he is currently preparing” and “We are very grateful to Maximiliaan P.J. Martens and Peter van den Brink for confirming the attribution to Massys and for their help in preparing this note.”

¹⁵³ Respondent 1, Interview, 6 and 8; Respondent 5, Interview, 57.

¹⁵⁴ Respondent 1, Interview, 7; Respondent 7, Interview, 76.

¹⁵⁵ Respondent 1, Interview, 6 and 7; Respondent 2, Interview, 21; Respondent 4, interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), January 10, 2023, 47; Respondent 6, Interview, 60 and 62; Respondent 7, Interview, 75; Respondent 10, interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), March 14, 2023, 96.

¹⁵⁶ Respondent 1, Interview, 17; Respondent 3, interviewed by Ann Van Eenaeme (Student Universiteit Gent), December 8, 2022, 44; Respondent 8, Interview, 93.

¹⁵⁷ Respondent 1, Interview, 6; Respondent 8, Interview, 92.

¹⁵⁸ “Who are we,” Association of Belgian Artexperts, accessed April 23, 2023, <https://www.artexperts.be/en/who.html>.

person] give an opinion on a painting, a piece of pottery and an item of silverware?”¹⁵⁹ Within the framework of this master thesis, only the categories ‘paintings and drawings’ and the subcategory fifteenth to eighteenth century seems relevant. Four members fit into this category.

Next to the ‘working’ members, the website also mentions three honorary members, of which two professors and one director of an art museum.

Argus Association of Art Experts (Argus Vereniging van Kunstexperten / Argus Association d’experts d’art) – founding member of **FEBEX - Federation of Belgian Expert organizations (Federatie van Belgische expertenverenigingen / La Fédération Belge des Associations d’Experts)**. This association is founded in 1987 as an association for “authorized art experts specialized in the investigation and valuations of art and antique”.¹⁶⁰ The expert members work for private individuals as well as for courts, notary publics, lawyers, insurance companies, government bodies and companies, making inventories, investigating authenticity, and performing taxations for successions, insurances, etc. Members need to register in one or more categories of specialization. The website shows four members admitted to the category ‘paintings’, two of them in the subcategory ‘old masters’.

The **ABEX - Association of Belgian Experts (Associatie van Belgische Experten / Association Belge des Experts)** is a professional organization, uniting experts active in different professional sectors. The organization is the legal successor of an interprofessional organization incorporated in 1933. Amongst others, the aim of the ABEX is to protect the professional occupation of its members and to establish and control a code of conduct. Article 1 of its articles of association explicitly states that through its actions “it is justifying the trust and the esteem that needs to characterize the expert profession”.¹⁶¹

Activities performed by its members are, amongst others, technical advice, consultancy and judicial or private expertise.¹⁶²

As is the case for the other organizations mentioned, the ABEX website contains a search engine by which one can find an appropriate expert. The exact number of members is not mentioned.

Members need to be registered in one of the categories of specialization. For this paper, two specializations seem relevant: (i) antiquities and (ii) paintings, drawings and prints. Ten members are admitted to ‘antiquities’, six of them are also included in ‘paintings, drawings and prints’.

The **KSGA/CEJA - Belgian Chamber of Experts charged with judicial and arbitration assignments (Belgische Kamer van Deskundigen gelast met Gerechtelijke en Scheidsrechterlijke Opdrachten / Chambre Belge des experts chargés de Missions Judiciaires et d’Arbitrages)** founded in 1985, units experts which may be assigned by courts and arbitrational organizations.¹⁶³ As ABEX, KSGA/CEJA’s experts operate in different professional sectors.

¹⁵⁹ Belgian Artexperts, “Who are we”.

¹⁶⁰ ARGUS vereniging van kunstexperten, accessed April 23, 2023, <http://www.argus-art-experts.be/nl/home>.

¹⁶¹ “Opdracht van de ABEX,” ABEX, accessed April 23, 2023, <https://www.abex.be/nl/voorstelling-van-abex/opdracht-van-de-abex/>.

¹⁶² The full list of activities if available on the website of ABEX, “Listing of activiteiten,” accessed April 23, 2023, <https://experts.abex.be/nl/activiteiten>.

¹⁶³ “Over ons,” Belgische Kamer van Deskundigen gelast met gerechtelijke en scheidsrechterlijke opdrachten, accessed April 23, 2023, <https://www.ceja-kqso.be/nl/>.

On the website, courts and lawyers can find experts through a search engine. Also at KSGA/CEJA, experts are organized according to their specialization. The specialization 'Antiques, jewelry and art' results in thirteen names. However, none of them indicates to have knowledge on 'Painting, etches, drawings and prints'. Because judicial assignments are very particular, amongst others requiring a legally determined independence for court experts, this organization is not further considered in this research.

It is important to note that all these organizations focus on different forms of commercial expertise and as such, non-commercial experts such as scholars or museum officials typically not become (regular) members. Moreover, there is no obligation whatsoever to join. Consequently, a lot of experts active on the art market are not represented by any association.

2.2 The current regulatory framework for art expertise: caveat emptor!

Law

Already in 2008, Demarsin indicated there are no legal arguments why Belgium could not establish a regulated art market. At the same time, he also referred to the unwillingness of the art sector towards mandatory professional rules.¹⁶⁴

Also abroad, similar ideas existed. In 1991 in Geneva a conference was held to address this topic. It was attended by art dealers, collectors, museum conservators, auction houses, experts as well as legal practitioners. The conference was reported on by Byrne-Sutton and Renold. Participants recognized that, related to art expertise, several problems existed.¹⁶⁵

- An increasing amount of experts were offering their services, some of them not having sufficient qualifications.
- Such qualifications were said to be gained by experience, rather than at school (however, one participant did mention that certain courses offered by reputable institutions are available and indeed provided a more solid background).
- The art buyer had no way of knowing which expert was capable. Several lists of experts did exist, but unfortunately, those lists did not always lead to the most qualified and capable individuals.
- There were no guarantees as to the independence of experts and, in certain cases, the way they were remunerated was considered as problematic.

However, according to the participants of this conference, it was impossible to solve these problems by submitting art expertise to detailed laws, simply because, in their opinion:

- Obligatory legal provisions would only increase the underground market.
- Since more and more *catalogues raisonné* became available and, as a result, knowledge became more and more publicly spread, the expert profession would become irrelevant.
- Laws could never adequately capture practical experience.

Byrne-Sutton and Renold concluded that, in general, the sector lacked motivation:

¹⁶⁴ Demarsin, "Authenticiteit," 94.

¹⁶⁵ Quetin Byrne-Sutton and Marc-André Renold, "Introduction," in *L'expertise dans la vente d'objets d'art. Aspects juridique et pratiques*, ed. Quentin Byrne-Sutton and Marc-André Renold (Geneva: Schulthess Polygraphischer Verlag, 1992), 11-13.

Ce qui fut peut-être le plus frappant dans les propos et l'attitude de bon nombre de professionnels présents fut l'apparente absence de motivation pour tenter d'améliorer l'organisation interne de la profession d'expert, par exemple dans le but de faire progresser la qualité des prestations, l'accès aux experts et leur indépendance.¹⁶⁶

Anno 2023, in Belgium (as in a lot of other countries) there still is no regulatory framework for art expertise. At the same time, we find art experts uniting themselves and adopting codes of conduct. It is clear that (at least some) art experts are convinced a framework is necessary. Could it be time for change?

Codes of conduct

(I) Self-regulation, the best of two worlds?

Codes of conduct are a form of self-regulation, meaning they usually originate without, or with only limited, interference of a state body. To resort minimal effect, a code of conduct relating to the art expert business, should in my opinion at least entail the following issues: (i) scope: who is considered an expert and as a result, needs to comply with the code, (ii) operating rules: how should the art expert organize its work, and (iii) disciplinary sanctions: what happens should an art expert not comply with the applicable code.

From the perspective of the different expert organizations, codes have a huge advantage upon laws. An organization adopting a code, is free to choose how far it is willing to go and which restrictions, limits, and rules it wants to impose on its members. Consequently, codes will be as broad or as limited as the relevant organization deems fit. Furthermore, rules and restrictions may easily be altered by the organization itself.

On the other hand, codes of conduct do not provide the same guarantees as laws do. Not necessarily because their scope is insufficient, but mainly because experts can freely choose whether they want to become members of an expert organization or not. Next, they can choose which one. It is only following such membership they will need to comply with a specific code. As a result, individuals wanting to rely on an expert's opinion, need to find out themselves which rules the expert has agreed to adhere to (if any).

(II) Assessment of the existing codes: the story about the forest and the trees...

As a starting point, a first observation is that all organizations mentioned in point 2.1 above, do have a set of ethical rules, be it in their articles of incorporation, in a code of conduct or through internal rules (*réglement general/ huishoudelijk reglement*). Usually, these rules are disclosed on the websites of the organizations concerned.¹⁶⁷

As is to be expected, depending on the organization, the content of those rules differs. It is difficult to establish to what extent potential clients requesting an advice concerning an attribution, are aware that (some) experts are bound by conduct rules and which ones, let alone they can estimate the implications thereof. In fact, to fully understand the framework wherein an expert operates, buyers should do some research. Since there

¹⁶⁶ Byrne-Sutton and Renold, "Introduction," 13.

¹⁶⁷ In 1995 the Association of Belgian Art Experts changed its articles of association and adopted a code of ethics. Both are disclosed on the website. "General information," Association of Belgian Artexperts, assessed April 17, 2023, <https://www.artexperts.be/nl/info.html>. The website of Argus does not disclose articles of association nor any code of internal rules. However, Argus is a founding member of FEBEX vzw, the federation of Belgian Expert organizations. All members of Argus need to comply with the code established by the federation.¹⁶⁷ An extract of the articles and conduct rules are available on the website ABEX, "Voorstelling," accessed April 17, 2023, <https://www.abex.be/nl/voorstelling-van-abex/deontologie-discipline/>. Members of the KSGA/CEJA need to comply with the provisions of the Royal Decree of 25 April 2017 establishing the ethical code of court experts and with a code established by the KSGA/CEJA itself. Royal Decree of 25 April 2017 tot vaststelling van de deontologische code van gerechtsdeskundigen in toepassing van artikel 991quater 7° van het gerechtelijk wetboek, BS May 31, 2017. To be able to act as a court expert, one needs to comply with the provisions of the Royal Decree mentioned above, but membership of the KSGA/CEJA is not a requirement.

are a couple of professional organizations, each of them having adopted a different set of rules which, on top of that, are spread across multiple documents, this is not an easy job.

Second, as illustrated, the number of art experts being members of one of the organizations examined, is limited. As indicated above, already in 1991 it was established that more and more experts were operating on the art market, and that a lot of them were not submitted to any codes at all.¹⁶⁸ An observation which evidently nuances the importance of such codes.

Scope

Since all organizations use a different definition, there seems no agreement on what exactly is to be understood by an 'expert'. The Association of Belgian Art Experts and ARGUS emphasize the idea that expertise is grounded in "a real competence and experience". FEBEX refers to experience and education. It explains experts are 'capable of providing advice' whilst for the Association of Belgian Art Experts, experts act as 'authorities'.¹⁶⁹

All codes mention the activities experts can be involved in. They are drafted with a view to commercial activities which extend, amongst others, to making inventories, providing advice, and estimating value.

The organizations adopted admission criteria. At the Association of Belgian Art Experts and ABEX, a candidate needs to be nominated by at least one existing member. All candidates need to have sufficient experience. Specific degrees are not an absolute requirement. The admission criteria used by ARGUS as described in their *Deontologische Beroepscode* are rather vague. They might be further detailed in the articles of association or in the internal rules of the organization, but those rules are not disclosed on the website, neither were they provided upon request.

Following admission, permanent education is adopted as a general principle by all three organizations. FEBEX is the only organization requesting strict rules to monitor this obligation: however, notwithstanding ARGUS being a member of FEBEX, the documentation received from ARGUS does not document this obligation being implemented.

Operating rules

As to conflicts of interest, the expert organizations emphasize experts need to be independent and may not have any personal interest when conducting their expertise. There are some rules on remuneration, but they are formulated in a rather general way. It is mentioned that experts typically receive an assignment which they are paid for (contrary to art dealers who are indirectly paid since they usually receive a margin/commission on a sale).

Noteworthy is that none of the organizations clearly describes if and what information should be provided to inform buyers on topics relating to the acquisition of art. That is a missed opportunity.

Disciplinary sanctions

Within their operation, all three expert organizations designated a body responsible to judge on compliance with the imposed rules. They all refer to procedures in this respect, although not all of them are publicly disclosed.

¹⁶⁸ Byrne-Sutton and Renold, "Introduction," 11.

¹⁶⁹ Articles 1.1. of the FEBEX code of ethics and point a of the *Deontologische Beroepscode* of Argus; Article 2.1 of the code of ethics of the Association of Belgian Art Experts.

(III) ICOM

Also ICOM established an ethical code. As Museum officials do act as experts in several cases, it is worthwhile to see if rules mentioned in that code are useful in this respect.

As a general principle, the code indicates that worldwide, museums “utilize a wide variety of specialisms, skills and physical resources that have a far broader application than in the museum” and as such it is considered important that “these should be organized in such a way that they do not compromise the museum’s stated mission.”¹⁷⁰

Article 5 of the ethical code deals with authentication and valuation, but only provides direction in the event a museum provides an estimation of the monetary value of a work.

Next to this, there is only one general clause which may impact art expertise. Article 8.9 states museum officials must realize that no private business or professional interest can be wholly separated from their employment institution.

As a result, although there is a code existing, the rules included in it are rather vague.

2.3 Necessity of legal intervention?

Currently, the influence of codes imposed by professional expert organizations is limited. They do however illustrate that there is an awareness ethical (or other) issues may arise while performing art expertise. As a result, it is not surprising each of the respondents interviewed within the framework of this thesis, indicate several practices they regard as ‘issues’ influencing the art market in a rather negative way.

Before addressing the issues that will be further examined within the framework of this master thesis, I want to point out some respondents addressed topics that are less relevant for this research, yet very relevant for the art market in general. I deemed it important to list them, as a sort of reminder that there is still a lot of work to do in different areas and that this thesis is in no way exhaustive in this respect.

Tax issues. There are several tax issues complicating the art market. The tax status of an expert opinion for instance, or issues related to inheritance tax.¹⁷¹

Illicit trade. In 1970, Belgium cooperated in the drafting of the UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property. As to this date, no implementation in Belgian law occurred.¹⁷²

The decree on Masterpieces (het Topstukendecreet).¹⁷³ Relating to the legislation on masterpieces, a number of practical problems were addressed. The absence of an obligation for experts to report the existence of a possible masterpiece for example, which may be considered as a loophole in the legislation. Or the fact that there is a different system for the Flemish, and the French Community.¹⁷⁴

¹⁷⁰ “Code of ethics for museums,” ICOM, June 2017, 28, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf>.

¹⁷¹ Respondent 7, Interview, 77. Respondent 9, Interview, 87.

¹⁷² Respondent 3, Interview, 39 and 43.

¹⁷³ Decree of January 24, 2003 houdende bescherming van het roerend cultureel erfgoed van uitzonderlijk belang BS March 14, 2003.

¹⁷⁴ Respondent 1, Interview, 15; Respondent 7, Interview, 79; Respondent 8, 90.

Auction practices. Some respondents indicate that the auction world is a world where unexperienced actors should be careful. They describe various malpractices relating to the sale of artworks.¹⁷⁵ “When one is not familiar with bidding in an auction, one is easily deceived”.¹⁷⁶

Topics addressed relating to civil law aspects of art expertise and thus within the scope of this research, can be roughly divided into six areas where improvement is considered desirable: taxonomy, qualifications required for art experts, the way in which art expertise is carried out, the (unfair) use of experts’ names merely for financial purposes, information requirements and expert liability.

Taxonomy: using a consistent vocabulary

Several respondents indicate a clarification of the terminology used in attributions could provide added value. “We need greater clarity, especially in the grey areas: what is ‘school of’, ‘follower of’? This should be defined in a very precise manner and the client should be informed thereof unambiguously”¹⁷⁷ Or: “There is a lot of subtlety in terms used by auction houses. Maybe that should be defined.”¹⁷⁸

As illustrated in point 1.3 above, in France, legislation addressing this point does exist and also some American states implemented a taxonomy to attribute paintings.¹⁷⁹

Qualifications required for art experts

As to the qualifications experts require, some respondents are dissatisfied since “everyone can act as an expert”.¹⁸⁰ There seem to be experts active on the market “who don’t know what they are taking about”.¹⁸¹ Indeed, since the art expert is currently not submitted to any professional regulation, everybody who desires can present himself as such.¹⁸² On the other hand, there is no consensus at all about the education art experts require.¹⁸³

The way in which art experts conduct their research

Several respondents indicate that some art experts do comply with basic ethical standards, as some of them are especially guided by economical motives. “Connoisseurship too, involves a lot of money. There are people receiving thousands of euros for each opinion they provide.”¹⁸⁴ Some experts are said to be “known to be *être vendues* to the *marchands*”¹⁸⁵ And: “Also today, there are still experts certifying authenticity in a couple of lines, just for a few hundred euros.”¹⁸⁶ On top of that, some experts seem to have a monopoly of authenticating works of one specific painter, and they can “obviously charge a lot” to do so.¹⁸⁷ Not surprisingly, one of the respondents argues: “We need binding rules for people providing art expert services”.¹⁸⁸

¹⁷⁵ Respondent 7, Interview, 79; Respondent 7, Interview, 79.

¹⁷⁶ Respondent 2, Interview, 24.

¹⁷⁷ Respondent 1, Interview, 15.

¹⁷⁸ Respondent 2, Interview, 34. Also Respondent 3, Interview, 38; Respondent 11, Interview, 107.

¹⁷⁹ Demarsin, “Authenticiteit,” 472 and 478.

¹⁸⁰ Respondents 8 and 9, Interview, 89.

¹⁸¹ Respondent 2, Interview, 30. Also Respondent 1, Interview, 11; Respondent 5, Interview, 57; Respondent 6, Interview, 63; Respondent 11, Interview, 103.

¹⁸² Demarsin, “Authenticiteit,” 92.

¹⁸³ Respondent 3, Interview, 39.

¹⁸⁴ Respondent 2, Interview, 25. Also Respondent 5, Interview, 54.

¹⁸⁵ Respondent 1, Interview, 7. Also Respondent 2, Interview, 28.

¹⁸⁶ Respondent 7, Interview, 74.

¹⁸⁷ Respondent 7, Interview, 74. See also Respondent 10, Interview, 96.

¹⁸⁸ Respondent 2, Interview, 28.

However, as already argued there is no compelling professional regulation nor does an obligatory code of conduct exist, because there is free access to the profession of art expertise.¹⁸⁹

Using (scholarly) experts' names as a means of increasing value

On the part of several experts, there seems to be a frustration their "names are used to generate money".¹⁹⁰ Respondents argue "Auction houses frequently try to obtain free advice", subsequently, the names of experts are mentioned in the auction catalogue, "resulting in an increase of the value of the artwork."¹⁹¹ But it even becomes worse:

On a certain moment, I receive a phone call from a college [present] at an art fair in Paris. There were a lot of dealers exhibiting works. [...] They all showed beautiful paintings, amongst others a work of Pourbus, accompanied by a label indicating: "In the opinion of [name respondent], this painting is by Frans Pourbus." I had never seen the painting.¹⁹²

Unfortunately, this is not the only example:

[...] on a fair a work was labeled as 'attributed to' a certain artist by [a person I knew]. He had not expressed himself on this subject.¹⁹³

Information to be provided to clients

Several respondents agree that buyers are not always being sufficiently informed. "In each market, transparency of knowledge is important. The art market is not transparent [...]. Contrary, it is a closed market with internal knowledge shared by an inner circle of people [...] and where suddenly, hardly backed by any information, enormous amounts appear. That closed nature of the art market is a huge problem".¹⁹⁴

Apart from the nature of the art market, also the services art experts provide are not always correctly understood: "The public does not always understand [attribution] is not always a matter of black or white. Even judges don't always understand this. [...] Courts often expect [...] a 'yes' or a 'no'. An expert is not expected to express a degree of probability".¹⁹⁵ Also: "I keep repeating that there is no guarantee as far as attribution is concerned. Clients do not understand this. They expect a sort of infallibility."¹⁹⁶

However, as discussed in Part 1, attribution is a complex matter and various people are unaware of the problems that may arise when trying to attribute. Moreover, those same people are not always capable of asking the relevant questions. The condition of a work for example, is an important aspect clients sometimes tend to forget as some of them have no idea this indeed may influence the value of a painting.¹⁹⁷

Finally, as one of the respondents explains: "certificates of attribution depend on how serious they are, who made them, what research has been done. Except for a collector having a lot of money and capable of finding qualified experts, [a buyer] does not always know that. For those, there is indeed a need for information."¹⁹⁸

¹⁸⁹ Demarsin, "Authenticiteit," 93.

¹⁹⁰ Respondent 2, Interview, 26; Respondent 6, Interview, 62.

¹⁹¹ Respondent 1, Interview, 7.

¹⁹² Respondent 2, Interview, 25.

¹⁹³ Respondent 6, Interview, 62.

¹⁹⁴ Respondent 2, Interview, 36.

¹⁹⁵ Respondent 5, Interview, 52.

¹⁹⁶ Respondent 7, Interview, 70. Also Respondent 5, Interview, 52; Respondent 6, Interview, 63.

¹⁹⁷ Respondent 1, Interview, 15. Respondent 9, Interview, 86.

¹⁹⁸ Respondent 6, Interview, 67.

Expert liability

Some recent claims, even when not held up in court, led to an increased awareness of liability.¹⁹⁹ As a result, several qualified experts became reluctant to express their opinions. This is hardly surprising, since even in cases where, strictly speaking, it is unlikely a court will hold an expert liable, building a defense requires a lot of effort and money.²⁰⁰

At the same time, other experts seem to be less informed about possible liabilities they might incur when providing their (written and paid) opinions.²⁰¹

Liability is a complicated topic. Moreover, one must keep in mind that in an international environment as the art market, different rules may apply. Opinions expressed in a publication written by an author living in Belgium but for example (also) published in the US, may, in certain cases, be subjected to Belgian law as well as to US regulation. Within the framework of this master thesis, it is impossible to include all issues related to (cross-border) liability of experts. However, to understand the topics on liability as discussed further below, it is important to get a feeling of the very basic principles of such liability under Belgian Law. For that purpose, hereafter, an extremely simplified overview is provided. The overview is based on a detailed description of this subject by Demarsin, to which is referred to for a more profound understanding of the legal subtleties in this respect.²⁰²

(I) The client's claim

A first distinction one should recall in the discussion on liability, is the distinction between commercial and non-commercial expertise. As discussed in point 2.1, in this respect especially the intentions of the expert are important. Non-commercial expertise has no commercial interest whatsoever, contrary to commercial expertise which is basically performed with a view to a transaction.

Second, there are two main types of liability under Belgian law: contract liability and tort liability.

Contract liability may arise when a contractual relationship exists between different parties. For instance, with the view to a possible sale, an owner of a painting may request a certificate of authenticity of an expert. Assuming an attribution is provided, which proves to be wrong, the owner may claim compensation from the expert. In this respect, the owner will need to prove three things: (i) the expert made a mistake (being the wrong attribution), (ii) he suffered damages (e.g., a financial loss), and (iii) there is causal link between the mistake and the damages (e.g., should the owner have known, he would have sold the painting for a much higher amount).

Next to this, Belgian law stipulates that “any act of man which causes damage to another person, obliges him by whose fault the damages occurred, to compensate”.²⁰³ This type of liability is referred to as extra-contractual or tort liability and means that, under certain conditions, if one person harms the interests of another person, that last one may claim damages, even in the absence of any contractual relationship between them.

¹⁹⁹ Respondent 3, Interview, 41; Respondent 6, Interview, 61; Respondent 8, Interview, 88.

²⁰⁰ Respondent 3, Interview, 41; Respondent 4, Interview, 49; Respondent 5, Interview, 55; Respondent 6, Interview, 61.

²⁰¹ Respondent 2, Interview, 25; Respondent 6, Interview, 66.

²⁰² Demarsin, “Authenticiteit”, 523-87 and 787-858. Currently, the Belgian Civil Law Code is under review. A new Book 5 on contractual liability entered into force on January 1, 2023. The chapters related to extra-contractual liability and the coexistence between contractual and extra-contractual liability are still under review.

²⁰³ Article 1382 Civil Code.

It would seem obvious that contractual liability may only be invoked when there is a contract between parties, and tort liability in case a contract is absent. In most cases that will indeed be the case. When to use what type of liability is however a legal technical issue where some more nuance is appropriate, since, in a limited amount of cases, contract liability may be invoked even in the absence of a contract and tort liability in cases there is a contract. To understand what will follow, these nuances are less important and as such, they are not addressed.²⁰⁴

Combining the types of liability with the difference between commercial and non-commercial expertise results in the following scheme:

	Commercial expertise	Non-commercial expertise
Contractual liability	Example: Party A (the client) requests a certificate of authentication of Party B (the expert), the idea being to support authenticity within the framework of an envisaged transaction with party C. There is a contractual relationship between Party A and Party B.	
Tort liability		Example: A work owned by Party A (the owner) is mentioned (or is not mentioned) in a <i>Catalogue Raisonné</i> established by Party B (the expert). There is no contractual relationship between Party A and Party B.

(II) The expert's defense

Commercial expertise - contractual liability

Relating to a contract, two different types of obligations may arise: (i) an obligation of result (*resultaatsverbintenis/ obligation de résultat*) and (ii) an obligation of means (*middelenverbintenis / obligation de moyens*).

- When a party is submitted to an obligation of result, it is committed to deliver a predetermined action or result (e.g., the obligation to deliver a certain good). The effort of such party to deliver the promised result, is not taken into account.
- In case of an obligation of means, a party is not held to deliver a specified result but he or she should act as a careful and reasonable person when trying to honor his or her commitments.

The most important consequence of this distinction is related to the concept of 'fault' in this context.

- When a party is committed to an obligation of result, it means that unless specific circumstances such as an 'Act of God' (*force majeure / overmacht*) are available, a contracting party will be considered to make a mistake as soon as the promised result is not obtained.

²⁰⁴ Demarsin also extensively addressed this topic in Demarsin, "Authenticiteit," 523-87 and 787-858.

- Contrary, when committed to an obligation of means, a contracting party will only be held liable when not having applied the necessary means, independent of whether or not the promised result is obtained.

It is generally accepted that, relating to commercial expertise, an expert has an obligation of means: if the expert acts as a careful and reasonable expert would, he or she is not to blame and as such will not be held liable to pay damages. It is important to understand that, at the end of the day, 'acting as a careful and reasonable expert' is a question of fact and will be evaluated by a court on a case-by-case basis. 'Reasonable care' will be assessed differently depending on issues such as the level of expertise of an expert or whether the assignment was paid for. In this respect, it is also important to note that the more nuance is put in the wording used and the more substantiated an opinion is, the easier it will be for an expert to demonstrate all means reasonably required to form his opinion were used.

Non-commercial expertise – tort liability

As a general rule, scholars performing scientific research and publishing their findings, are not liable for the content thereof. This is based on the right to freedom of expression as inscribed in the Belgian Constitution as well as in the European Convention on Human Rights and is commonly referred to as the 'opinion defense'.²⁰⁵ Nonetheless, liability will occur when intentionally deceiving, committing fraud or being negligent.

Moreover, within this framework, civil law responsibility is not submitted to any specific regulation, meaning that all general provisions of tort liability remain applicable to non-commercial expertise : in order to avoid liability, also scholars should act as reasonable and careful scholars do.

	Commercial expertise	Non-commercial expertise
Contractual liability	Acting as a careful and reasonable expert	
Tort liability		Opinion defense + acting as a careful and reasonable scholar

Some observations relating to commercial and non-commercial expertise

Relating to the liability of experts providing commercial and/or non-commercial expertise, some observations can be made.

First, the difference between commercial and non-commercial expertise is not related to the expert providing the opinion but to the context in which the opinion is provided. A scholar writing an expert report and receiving a payment to do so, is providing commercial expertise. Contrary, a professional expert frequently delivering certificates of authentication to his clients, but also contributing to a *catalogue raisonné* or publishing his or her findings in a magazine, is performing non-commercial expertise.

Second, sometimes experts in a commercial expertise do try to call on the opinion defense while performing commercial expertise. However, as Demarsin rightly observes:

Laat ons echter redelijk blijven. Is het engagement van een expert werkelijk verschillend als hij stelt: "Dit schilderij is een Picasso", dan wel: "Naar mijn mening is dit schilderij een Picasso", zeker wanneer men daarbij in rekening brengt dat het voorzien van kunstvoorwerpen van een toeschrijving zijn beroep uitmaakt? Kan een kunstexpert werkelijk hard maken dat de toevoeging van de magische formule "naar mijn mening" een bindende

²⁰⁵ Article 25 Belgian Constitution and article 10 European Convention on Human Rights.

toeschrijving transformeert in een onverbiddelijke mening. Meningen zijn per slot van rekening niet “waar” of “onwaar”, hoogstens “redelijk” of “onredelijk”, “aangenaam” of “onaangenaam”, “goed” of “slecht”.²⁰⁶

Finally, as already stated, the above describes the situation according to Belgian Law. When Belgian experts are summoned before court in another jurisdiction, other rules may apply.

2.4 Regulating the service of art expertise: legal interventions in different areas

General

That in Belgium the art market is as good as not regulated, does not mean other countries did not establish a legal framework applicable to the art industry. Point 1.3 already refers to French legislation, but e.g., also the New York Arts and Cultural affairs law, already adopted in 1966, nicely illustrates that art and law indeed match. Relating to the Belgian context however, two big constraints are put forward.

Political support. There seems to be no political enthusiasm to address cultural issues. Past attempts led nowhere and unfortunately, also today seem to be “not losing sleep over culture.”²⁰⁷ On the other hand, as Respondent 4 states: “One minister taking a serious interest in this matter is sufficient.”²⁰⁸

Federal structure of Belgium - culture as a Community prerogative. The Belgian state structure, and the fact that culture is a prerogative of the different Communities and not of the Federal State, is considered a difficult issue.²⁰⁹ “Everyone looks at each other [...]. Regulation should be taken care of on a federal level, and preferably even internationally”.²¹⁰ Indeed, to avoid loopholes, expert regulation should be dealt with federally, and preferably even internationally since obviously, it should be avoided at all costs that only Flemish experts are impacted.

Notwithstanding existing constraints in a Belgian context, sitting around and waiting is not the solution either. “Things like this often only happen after a scandal”.²¹¹ This argument does not make one a doomsayer. Should, twenty years ago, anyone has suggested that a Belgian institution, working on a *catalogue raisonné* would need to defend itself against a claim of an owner of a painting not inserted in such catalogue, this would have been considered totally absurd. Unfortunately, today, it is reality.²¹² Moreover, “As all industries become more and more regulated, it is naive to think one industry will escape.”²¹³ So why wait until it is too late, and legislation is simply imposed? Why not think about this now?

Moreover, there is another argument which is, in my opinion, at least as important. During the Renaissance and the Baroque period, a lot of famous painters lived and worked in the Low Countries. Listing all names is impossible, but even to non-art historians, the most famous ones immediately come to mind: Rubens, Rembrandt, Bosch, van Eyck, Bruegel, Vermeer... Evidently, in our region, a lot of knowledge on these painters is present. That knowledge is extremely valuable. For the art collector as well as for the public. Respondent 9 phrased it very accurately: “The focus on expertise is not uninteresting since by doing so, one

²⁰⁶ Demarsin, “Authenticiteit,” 112.

²⁰⁷ Respondent 8, Interview, 86. See also Respondent 2, Interview, 34; Respondent 3, Interview, 38; Respondent 4, Interview, 47.

²⁰⁸ Respondent 3, Interview, 43.

²⁰⁹ Respondent 4, Interview, 47.

²¹⁰ Respondent 3, Interview, 39 and 43; Respondent 7, Interview, 79.

²¹¹ Respondent 4, Interview, 47; Respondent 6, Interview, 66; Respondent 7, Interview, 80 .

²¹² Respondent 1, Interview, 8; Respondent 4, Interview, 49.

²¹³ Respondent 3, Interview, 45; Respondent 9, Interview, 86.

guards knowledge”.²¹⁴ In the current environment however, it seems we are not protecting knowledge. To do so, scholars should be encouraged to publish and to share knowledge instead of being discouraged by possible liability. Programs should be available to provide necessary training. The work of experts should be properly valued, and clients should receive clear and correct information. There are several ways to do this. And legal intervention in several areas certainly may offer help.

Hereafter, the point of improvement listed under 2.3 will be examined to determine how legal intervention in these areas could look like. Next to this, feasibility of such legislation will be assessed from a purely Belgian (and in some cases even purely Flemish perspective). Federal and international issues will be further considered in part 3.

Taxonomy: using a consistent vocabulary

The demand for a consistent attribution vocabulary is not new. In his PhD dissertation, Demarsin already advocated a taxonomy for attributions and nowadays, a lot of respondents agree that an attribution vocabulary would indeed be a helpful tool for a lot of parties on the art market.²¹⁵

At first sight, implementing a law imposing an attribution glossary is not hard to do. However, some respondents did share some concerns relating to this topic:

Historical practice vs the art market. One respondent argued that “the art market nor the judicial apparatus have any interest in an art historical approach of attribution.”²¹⁶ As courts need a ‘yes’ or a ‘no’, they are not interested in the different gradations an attribution may have. When referring to the French system, the same respondent responded that “in France there is a legal fiction of authenticity as a well-established fact, which is, from an art historical point of view in most cases impossible.” Another respondent agreed that indeed, there is a distance between the historical practice and taxonomy used in the art market.²¹⁷

Obviously, wording can (and, for as long as there is no legislation, should) be agreed between parties in an agreement. From this point of view, legislation is not necessary. However, given the answers of several respondents, it became clear that parties on the art market not commonly document their obligations through written agreements. As a result, I do think it is important to try to reconcile the art historical approach and the legal approach by proposing a vocabulary that could serve both.

Agreement amongst experts. Looking at this from a practical point of view, another respondent indicated that agreeing on an attribution glossary would be fantastic, yet very difficult to attain. “Even relating to something as simple as the orthography of the name Bruegel (Is it ‘Breugel’, ‘Bruegel’, ‘Bruegel’ or ‘Brueghel’?) it is almost impossible to come to an agreement, let alone a definition of the grey areas of ‘attributed to’ or ‘circle of’ ”.²¹⁸

Strictly speaking, should wording be legally imposed, not everyone should agree, but this is of course a rather short-sighted attitude. Legally determined definitions should be a refinement of what is commonly used today and agreed on by a large part of the sector.

²¹⁴ Respondents 8 and 9, Interview, 93.

²¹⁵ Demarsin, “Authenticiteit,” 457.

²¹⁶ Respondent 5, Interview, 53.

²¹⁷ Respondent 7, Interview, 68.

²¹⁸ Respondent 6, Interview, 64.

Notwithstanding these constraints, same as Demarsin, I am personally convinced that putting a glossary in a legal framework is a minor intervention of which the importance can be hardly overestimated. As such, a proposal for an attribution glossary is extensively discussed in point 1.3 and attached as [annex 2](#).

Qualifications required for art experts: learning by doing!

It will probably be even harder to reach an agreement on the qualifications art experts need to attribute, than on the wording to be used while attributing. In this respect, especially practical obstacles seem to exist.

Education requirements. None of the respondents is able to clearly define the education an art expert requires. Art sciences seems to be the most appropriate education, albeit all respondents nuance this since there are various 'self-taught' experts who do not have an art historical degree, but without any doubt possess the necessary skills to perform attributions.²¹⁹

Nevertheless, art sciences is considered a logical basis and is as such recommended given that a university degree in art science is helpful though not sufficient. Advanced training is necessary. "Attributing is only possible after some sort of specialization, by reading a lot and seeing plenty of artworks in museums all over the world."²²⁰

Availability of courses teaching connoisseurship. Unfortunately, nowadays, there are not a lot of possibilities for such advance training. "It has been a long time since connoisseurship was considered an academic discipline."²²¹ Respondents refer to courses provided by auction houses, but immediately add those courses are expensive.²²² Universities could consider setting up an advanced master program, however, to set up a course is one thing, to find experts willing and able to teach, is another.²²³ Next to this, specialization is absolutely required, but "one can hardly provide training in all these areas".²²⁴

This being said, all the respondents referring to themselves as experts did possess an art history degree, albeit that one of them only obtained it later in his career.²²⁵

Traineeships. Practical experience on the field is considered vital. Most respondents agree that, when wanting to become an art expert, traineeships are more valuable than a theoretical education.²²⁶ "One becomes an expert by practicing expertise."²²⁷

To the question where such traineeships should be organized, several respondents refer to museums, since in art trade, it is much more tempting to put a name on a work of art for commercial reasons.²²⁸ Traineeships with other art experts is another suggestion.²²⁹ And maybe it could be an idea to incorporate a traineeship in an advanced master program, should that be established.

²¹⁹ Respondent 1, Interview, 10; Respondent 3, Interview, 39. Respondent 5, Interview, 59; Respondent 7, Interview, 76.

²²⁰ Respondent 1, Interview, 11.

²²¹ Respondent 2, Interview, 30.

²²² Respondent 2, Interview 30; Respondent 8, Interview, 93.

²²³ Respondent 2, Interview, 30.

²²⁴ Respondent 6, Interview, 67.

²²⁵ Respondent 5, interview, 59.

²²⁶ Respondent 1, Interview, 11; Respondent 5, Interview, 59; Respondent 8, Interview, 89.

²²⁷ Respondent 1, Interview, 11.

²²⁸ Respondent 1, Interview, 11.

²²⁹ Respondent 8, Interview, 89.

But what about existing experts? Various respondents indicate that at present, experts need to be very specialized and therefore, there are not a lot of experts per specialization.²³⁰ Imposing legislation to prevent existing experts from acting because they lack a certain degree, would even enlarge this problem.

From a legal perspective, this is sometimes dealt with by 'grandfathering clauses'. When a law is imposed or changed, such clauses typically allow existing situations to continue. In practice that could mean that experts that have been active for many years would not need to comply with the newly imposed regulation. Contrary, all new experts would. Relating to art expertise this would however be difficult to arrange. At present, experts do not need to be registered. As a result, currently there is no way of knowing who is an expert, and who is not, making it impossible to define who would need to comply and who would be 'grandfathered'.

Another way to work around this is to set the date on which legislation comes into force in the distant future, giving existing experts plenty of time to comply with newly imposed requirements.

It is interesting to see how existing expert organizations deal with this. At the Association of Belgian Art experts and at ABEX, a candidate needs to have sufficient experience. Specific degrees are not an absolute requirement. Through a traineeship, expertise is assessed by the other expert members. At the end of the day, this seems to be regarded as the way to go by several respondents, one of them explicitly stating: "For me, it would be an absolute requirement that it is not about a certain type of education, but about a group of peers that can decide when a certain person may be considered an expert".²³¹

From the above, it is clear that this point will remain difficult and should be addressed carefully, since it should be avoided that skilled experts could no longer perform art expertise. Moreover, it is unlikely this could be addressed by separate legislation as it should be rather looked at within the framework of structuring experts as a protected profession (see below point 2.5).

The way in which art experts conduct their research: minimum requirements for 'Certificate Opinions'

(I) Regulating certificates

Certificates are important for the art market. Not only for potential buyers, but also for art dealers and auction houses selling old master paintings, since clients demand certificates.²³²

One of the respondents accurately described the value of such certificates: "De facto zijn certificaten waardepapieren."²³³ As such, an amount of guidance to draft these certificates seems justified.

Before addressing how certificates should look like, it is important to keep the following in mind.

Certificates exist in various forms. Respondents talk about the (mal)practice of "attributions on the back side of a photograph", about certificates consisting of "a few lines", as well as about "reports using technical research, based on arguments supported by documentation."²³⁴

²³⁰ Respondent 9, Interview, 93.

²³¹ Respondent 6, Interview, 67.

²³² Respondent 10, Interview, 96-97.

²³³ Respondent 2, Interview, 36.

²³⁴ Amongst others: Respondent 1, Interview, 16 and 17; Respondent 7, Interview, 75.

Of course, there is a demand for different types of certificates, since different questions are submitted to experts: a valuation of fifty paintings following an inheritance is another type of expertise than an attribution of one very specific painting.²³⁵

In this respect, also the cost will typically be a decisive element.²³⁶ It goes without saying that an extensive report requires a lot of effort. It is to be reasonably expected that such a report will be more expensive than a certificate encompassing just a few lines. As a result, the willingness of a client to pay will most likely increase proportionally with the (estimated) value of the artwork concerned. Some respondents do argue it is not always easy to determine the price of an expertise report beforehand. Occasionally an original price is set, but is, with the consent of the client, reviewed along the way.²³⁷

Intrinsic quality. Certificates are not only about putting the name of an artist on a painting. They are equally important to determine the intrinsic quality of a work.²³⁸ What is its condition? Was it substantially retouched or restored? Are there any consequences for the value of the work? Or even for its authenticity?

Taxonomy. As there is no agreement on the wording used, for an inexperienced buyer (or seller), it will not always be clear what exactly is certified.

Legally determining the content of a certificate would be beneficial in various ways.

By focusing on the content of the certificate, the discussion on the qualifications experts need, is avoided. This is important, since, as illustrated above, reaching an agreement on expert qualifications will be a difficult assignment. When detaching the content of a certificate from the person of the expert, legislation might become more feasible.²³⁹

For sure, reputation and qualifications of the expert will remain important. Yet, by legally defining content, a client would at least be able to trust that the certificate mentions what it should mention. When some of the required information cannot be included, the expert should explain the reasons for this.

The observation that today certificates (rightfully) exist in various forms, does not pose any problem. It is up to the client to decide what type of certificate he or she desires, while considering the fee he or she is willing to pay: a certificate executed according to the highest standards or another one. In this respect, it seems appropriate to emphasize the difference between the different types of certificates by using a different terminology. 'Certificate opinion' seems appropriate to refer to the certificate drafted according to the legally determined form, opposed to 'expert opinion' to refer to certificates not taking into account the legally determined standards.²⁴⁰

Finally, a well-defined standard certificate would certainly not be a disadvantage for the expert himself. Quite the contrary: a substantiated report will reduce possible liability and by default, a standard disclaimer clarifying the exact scope of the report could be included (see below).

²³⁵ Respondent 1, Interview, 18; Respondent 5, Interview, 52; Respondent 8, Interview, 91.

²³⁶ Amongst others: Respondent 3, Interview, 40; Respondent 5, Interview, 52; Respondent 11, Interview, 106.

²³⁷ Respondent 1, Interview, 16; Respondent 5, Interview, 56.

²³⁸ Respondent 1, Interview, 12.

²³⁹ Respondent 6, Interview, 63.

²⁴⁰ "Certificate opinion" is a term used by the College Art Association of America ("CAA") in their Standards & Guidelines on Authentications and Attributions. "Standards & Guidelines- Authentications and Attributions," CAA, last modified October 25, 2009. www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/authentications.

(II) Content of ‘certificate opinions’²⁴¹

Several respondents listed items that, according to them, should be mentioned in a certificate. Topics as defining the wording used, qualifications of an expert, a condition report, technical research performed, documentary evidence and, if applicable, how value is determined, were suggested.²⁴² Next to this, there is a need to explicitly state that experts’ opinions are provided based on the means and the insights available at the date of the opinion.²⁴³ Even a ‘certificate opinion’ remains an opinion.

What could all this mean in practice? A draft proposal for a ‘certificate opinion’ is attached as [annex 3](#), topics addressed therein are discussed below. Obviously, it will not always be possible to include all these items in each certificate. It is for example possible that there is no budget available to perform technical research, that no valuation is requested or that an expert simply is not capable to provide certain information. As long as the certificate indicates why certain information is not mentioned, that should not pose a problem.

General disclaimer

Since not all clients are aware of difficulties relating to attributions and valuations, they should be reminded of the fact that the opinion of the expert is based on the insights known at the date the opinion is rendered and on the technical research performed as indicated in the certificate opinion. This can be done by inserting a standard disclaimer in each certificate opinion:

This certificate opinion provides an opinion based on the insights known at the date of this opinion, and on the technical research performed as indicated in this opinion. Insofar this opinion contains a valuation, anyone relying on it should understand the value of a painting may fluctuate over time. Valuation is to be considered as a substantiated estimation at the date of the opinion and provides no guarantee for the future.

Part I: Identification

(i) Identification of the expert and credentials

Obviously, a certificate opinion should identify the expert delivering it.

Furthermore, to enable a client to assess the qualifications of such expert, it would be helpful to include those. In an ideal world, clients should have a clear view on an expert’s qualifications before assigning an expertise. However, since art experts usually don’t utilize written agreements, it is a good alternative to include them in the certificate. Qualifications may be illustrated based on degrees, experience, or publications, according to the preference of the expert. They could also be provided through a link to a website, or the registration with a professional organization.

Finally, it is not only important qualifications are mentioned, also the field of expertise should also be clarified.

²⁴¹ The content proposed is based on the answers of several respondents, existing reports examined, amongst which the standard form used by the Ghent Interdisciplinary Centre for Art & Science, and the guidelines on Authentications and attributions provided by the CAA, the sample AIA standards-compliant expert report recommended by the authentication in art congress held in 2014 in the Netherlands, https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014_Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group_Official-Release.pdf and, especially for the paragraph on the condition report, on the Notes and on the sample reports provided by the Canadian Conservation Institute, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/condition-reporting-paintings-introduction.html>.

²⁴² Respondent 1, Interview, 15 and 16; Respondent 2, Interview, 26 and 30; Respondent 3, Interview, 40; Respondent 4, Interview, 47.

²⁴³ Respondent 4, Interview, 47; Respondent 5, Interview, 54; Respondent 6, Interview, 63; Respondent 7, Interview, 74.

(ii) Attestation on the independence of the expert

Clients should be able to trust experts provide their opinions in an independent way. However, conflicts of interest cannot be excluded. To inform the client, existing conflicts of interest, if any, should be clearly mentioned in the certificate opinion.

(iii) Purpose of the certificate

Opinions may be requested with a different purpose. Amongst others, clients may, expect the expert to focus on value (e.g., for insurance or tax purposes), on intrinsic quality or on attribution. In view of possible liability and to clearly establish the client's demands, it is prudent to include the purpose in the certificate. When an estimated value is provided, this becomes even more important since valuation may differ considering the purpose of the certificate. In certain cases the owner will require the fair market value without expenses while others might for example be more interested in the acquisition value.

(iv) Identification of the object

Insofar as possible and relevant, the object concerned needs to be described as detailed as possible, including, but not limited to: type of object, medium and technique, dimensions (including dimensions of the frame, if any), date of origination (if known), name of the artist (if known) and inscriptions (if any).

If available, information on provenance and on exhibitions the work was included in, should be mentioned.

Part II: Research and opinion

(i) Overview of (technical) research performed

Before expressing an opinion, the expert should make clear which steps were taken to examine the painting and which documentation was available. Is the opinion based on a study of the artwork or merely on a photograph? Which literature was consulted? Was technical examination performed?

(ii) Condition report

Since a lot of clients seem to be unaware that this may have an impact on the (financial and other) value of a painting, it is critical a certified opinion includes a part on the condition of the artwork.²⁴⁴ As one respondent puts it: "a very nicely painted scene is not per se a good painting. For all we know, it might be restored for more than 70%."²⁴⁵

Also with a view to a possible restoration, it is important to indicate, amongst others, if the painting was retouched or repaired, the canvas redoubled, the painting cracked, the carrier reinforced or if there is delamination.

²⁴⁴ Respondent 1, Interview, 15; Respondent 5, Interview, 53; Respondent 7, Interview, 72; Respondent 9, Interview, 86.

²⁴⁵ Respondent 2, Interview, 36.

For a very elaborated checklist on items to be mentioned related to condition, reference is made to the website of the Canadian Conservation Institute, which not only includes an example of a condition report but also of a glossary that may be used relating to condition.²⁴⁶

(iii) Opinion and justification of the opinion

This is the main part of the opinion and should entail the expert's opinions and a detailed justification thereof. Why does the expert conclude to an attribution (or not)? Do other experts agree with this opinion, or do they contradict it? Does literature support these findings, etc.?

It is of the utmost importance the opinion of the expert is documented and sufficiently nuanced where necessary. Obviously, it is critical that, when the expert is unsure, this too is clearly indicated.

(iv) If requested: valuation of the painting

Whenever an estimation of value is requested, the expert should not only provide such estimation but should also detail the different elements the valuation is composed of. Are taxes, auction or costs included?

Part III: Recommendations

As condition is important, and remains important for conservation purposes, it is helpful that the expert indicates steps to be taken by the owner to ensure the painting is adequately preserved. Also recommendations for restoration can be included.

It is equally important that the expert explains if he or she recommends any other (technical) research. In this respect, budget (and other) constraints preventing the use of certain research considered useful, should be mentioned, as should the way in which additional research could impact the expert's opinion.

Annexes

(i) Photographs

The expert should include the photographs and the (technical) images used to substantiate his opinion.

To inform clients, instead of having to repeat the same information in each certificate opinion, it would be helpful to include standardized information in an annex, such as an:

(ii) Attribution glossary

As discussed above, in an ideal world the expert should use a generally recognized, preferably even legally determined, attribution glossary to express the degree of certainty of the attribution. If such

²⁴⁶ "Condition reporting – paintings. Part II: Examination Techniques and a checklist- Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 10/7 and 10/11," CCI, accessed April 23, 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/condition-reporting-paintings-examination-techniques.html>.

glossary is not available, this means the expert should clearly define terminology used in each certificate.

(iii) *Information brochure*

It would be useful to include a brochure to inform clients of the way attributions are performed, on commonly used methods of technical research, their purpose, and limits. Obviously, this should be a standardized brochure as one can hardly expect each expert to develop this.

Using (scholarly) experts' names as a means of increasing value

Even if this seems off, the problem relating to an involuntary use of the names of experts to increase the value of an old master painting is already captured by legislation. Under Belgian Law, using someone's name without his or her permission may under certain conditions be considered as a wrongful act, and as such, the victim could claim damages. Unfortunately, that would mean that the victim should take the initiative to initiate court procedures (and as such, bear the costs of legal advice). Moreover, it will be difficult to clearly establish the damage incurred.

Clearly defining the difference between types of expertise by legally imposing a standard for a certificate opinion as mentioned above, may offer a tiny bit of help: potential buyers should realize that, unless a 'certificate opinion' is provided, the expertise is not drafted according to the highest standards. As such, when a client prefers a binding opinion according to the highest standards, they should request (and pay for) a certificate opinion, all other opinions being less strict, some of them even informal and/or non-binding.

Information to be provide to clients: forewarned is forearmed!

(I) **General**

"It is the task of a bona fide art dealer to inform the client thereof", is the response of an art dealer on the question if clients realize there are degrees of certainty in attributions.²⁴⁷ Indeed, this seems the way to address this and *bona fide* dealers will, but unfortunately it is to be expected not all art dealers will do so. Moreover, as some respondents indicate, there seem to be clients who simply do not understand and as such express unrealistic expectations on experts attributing, demanding a 'yes' or 'no' where 'almost certainly' or 'very likely' would be a better way to describe an attribution.

On the other hand, if clients do not realize which problems may arise, they will obviously not be capable of asking the right questions when buying art.²⁴⁸ As such, for the client as well as for the expert, it is important clients understand the framework within which art experts work and the expectations they may realistically have. It is the task of the art industry to explain.

In this respect, consumer protection regulation could help. Since clients do not always realize what to ask for, on some occasions consumer protection laws reverse the roles. Instead of voluntarily providing information to clients in order to create more awareness, or expecting clients to ask for it themselves, an obligation to inform is legally imposed on the service provider. Credit institutions for example, are obliged to inform their customers of risks related to financial instruments. Buyers of real estate should be provided with, amongst others, an asbestos and a soil certificate. An owner is required to provide his tenant with an *EPC* certificate.

²⁴⁷ Respondent 10, Interview, 97.

²⁴⁸ Respondent 3, Interview 40; Respondent 9, Interview, 86.

In this respect, it is noteworthy France imposed an information duty relating to a previous restoration of a painting. The same décret providing an attribution glossary, stipulates that when “une ou plusieurs parties de l’oeuvre [...] sont de fabrication postérieure, l’acquéreur doit en être informé”. This means in France, a legal obligation to inform buyers of previous restorations, retouching of other alterations of the work, is existing.²⁴⁹

The question is if all this should be addressed by law, or if potential buyers could be informed in another way. A lot is already available on the internet. Moreover, in the event an attribution glossary would be legally determined, the buyer’s situation would already be substantially improved. Should the content of a certificate opinion be legally imposed, it would improve even more.

Obviously, the more a client understands, the better for the client and for the expert. But in my personal opinion, this should not necessarily be dictated by additional legislation.

(II) And what about investing in art?

A very specific situation arises when buying a painting is considered a monetary investment to diversify an investment portfolio. Some respondents indeed confirm that paintings are being bought for investment purposes.²⁵⁰

When investing in financial instruments, it is a legal obligation to inform (potential) buyers about the risks attached to such investment. In this respect, the article of Olivier Lenaerts, discussing if investing in art is to be considered as investing in a financial instrument and as such, amongst others, requires the application of Belgian prospectus legislation, is interesting. However, as Lenaerts rightfully concludes:

verdient het debat of kunst niets anders is dan een financiële belegging dan wel allesbehalve een financiële belegging, zeker enige aandacht, maar dan allicht eerder met het oog op de invoering van een alternatieve wetgeving betreffende informatieverplichtingen bij kunstaankopen dan de toepassing van de Prospectuswet.²⁵¹

Indeed, a painting is not a security. Real estate too, is sometimes considered as an investment. As long as it is not structured as a financial instrument (e.g., a real estate certificate or a real estate fund), financial regulation does not apply either.

In this respect is referred to the art security token, recently used by the KSMKA. Here, investors can buy a token representing part of a painting and may be attributed some of the profit (or losses) should the painting be sold. An art security token is indeed a financial instrument, provoking financial legislation, including detailed information requirements.²⁵²

Expert liability

As discussed above, there is no deviating liability law for experts. The Belgian liability regime does prevent a floodgate of claims because expertise is considered an obligation of means. To be held liable, proof that the expert did not act as a careful and reasonable expert, needs to be delivered. This is not easy, but it does

²⁴⁹ Article 2 of the Décret n° 81-225 (FR) of March 3, 1981 sur la repression des frauds en matière de transactions d’oeuvres d’art et d’objets de collection, JO March 20, 1981.

²⁵⁰ Respondent 1, Interview, 14.

²⁵¹ Olivier Lenaerts, “Regulering op de kunstmarkt: enige context,” 326.

²⁵² Information relating to this investment is provided on the website of the KSMKA, <https://kmska.be/en/kmska-first-european-museum-use-art-security-tokens-make-masterpiece-publicly-accessible> and on the website of the issuer, <https://www.rubey.be>.

not prevent lawsuits either. And even if lawsuits are unlikely to be upheld in court, experts still need to invest money to defend themselves which may result in experts being reluctant to authenticate.²⁵³

(I) Commercial expertise

When regulating expert liability, obviously a balance needs to be found between the interests of the art collector and the interest of the art buyer. People are incentivized to buy art based on a certificate of authentication. This is one of the main reasons why, in 1981, the French legislator interfered: art buyers are protected by clearly defining the attribution wording used.

Similar legislation already came into existence in 1966 in New York.²⁵⁴ Roughly speaking, New York art buyers receive a 'warranty' that what is on the certificate is guaranteed.

From the experts' point of view, this resulted in experts leaving no room for doubt and being very careful about what they put on a certificate. Next, in a lot of certificates disclaimers are inserted, to limit liability. Since the use of disclaimers is not a legal requirement, but a means voluntarily used by experts to limit their liability, disclaimers are discussed in part 3 of this thesis.

(II) Non-commercial expertise

The situation is different for experts rendering an opinion outside a commercial process, for example by including a work in a *catalogue raisonné* (or by not doing so). Even without any commercial intention, such an act will indeed have an influence on the artwork's price.²⁵⁵

The inclusion in a *catalogue* or the attribution of an artwork in an academic publication, may increase the economic value of it. Contrary, the omission may cause a decrease of the economic value of the work of art and, as such, of the owner's capital. In both circumstances, (previous) owners could try to claim against the author. The question is which defense the author can call on in such an event.

As already indicated, the general liability rules apply. Authors need to act reasonable, also when working on a *catalogue* or another scientific publication. Same as for commercial expertise, the use of disclaimers may offer some help (see below part 3).

In 1966, the New York legislator tried to take this a step further by proposing academic immunity for 'accredited' art experts. These experts were deemed not to have any financial interest in the work they attribute, the most obvious example being university professors. The legislative proposal aimed at declaring claims directed towards them inadmissible, this way avoiding long court procedures. An exception was made for experts acting in bad faith. Unfortunately, the proposed legislation was not adopted, but occasionally, the topic still comes up through new proposals.²⁵⁶

The underlying idea is of course clear: the New York proposal wanted to stimulate experts to express their opinions without having to fear claims:

²⁵³ Judith Wallace, "Art Law on Protecting Expert Opinion," *Artnet news*, February 14, 2016, 3, <https://news.artnet.com/market/art-law-on-protecting-experts-opinion-419132>.

This article reflects the American situation. As indicated in point 2.3 also amongst Belgian experts there is an increased awareness of possible liability claims.

²⁵⁴ New York Arts and Cultural Affairs Law, <https://www.nysenate.gov/legislation/laws/ACA/TC>.

²⁵⁵ Demarsin, "Authenticiteit," 104.

²⁵⁶ In 1966, the proposal was not accepted because the art dealers opposed it since they were excluded from the proposed immunity. Wallace discussed a similar proposal made in 2016. Wallace, "Art Law," 3.

It is fair to amend the law to make it clear that an opinion by an expert with no financial interest in the artwork is not a warranty backed by the expert's bank account (since) no scholar could afford to create a *catalogue raisonné* if doing so constituted a warranty of authenticity for every work included.²⁵⁷

The proposed legislation in 1966 aimed to prevent fraud, as, in the late sixties, on the American art markets several forged paintings were offered for sale. But to protect knowledge production too; academic immunity is very important. Academic art expert opinions are statements in the public interest. As argued above, there is a lot of knowledge on old master paintings at our universities as well as in our museums. It is understandable, hence regrettable that scholarly experts are reluctant to provide their opinions and, in this way, share their knowledge, because of the possible legal consequences.²⁵⁸ Art expertise is so much more than providing economical value, it is about the distribution of knowledge on our cultural heritage. As such, it deserves protection.

2.5 Regulating the person of the art expert: towards a protected profession?

General

From a theoretical point of view, most concerns mentioned in point 2.3 could also be addressed by organizing art expertise as a 'protected profession'. In Flanders, there are currently forty-seven of them. A list of all occupations requiring recognition is available on the website of *NARIC-Vlaanderen*.²⁵⁹ On that list, without being exhaustive, professions such as lawyers, architects, physicians, firefighters, private detectives, and real estate agents are included.

For some of these professions only the title is protected. Take psychologists for instance. The title 'psychologist' is protected by law.²⁶⁰ Only people possessing the necessary degrees may use it. Even more, to do so, they need to be registered. Once registered they need to comply with specific codes of conduct, dictating how they should conduct their activities. However, the activities of a psychologist themselves, are not regulated as such. This means that even people without the required degrees and/or registration may perform the activities psychologist usually engage in. Only, they are prohibited to use the title 'psychologist' and should instead refer to themselves by wording such as 'coach', 'advisor' or 'mental care consultant'.

Relating to some other professions, the legislator protects title as well as activities, one of the oldest examples being lawyers. Belgian law requires lawyers to be registered at the bar.²⁶¹ Registration is only possible following a university degree in law, bar exams and traineeship. Only a person registered at the bar may call himself 'a lawyer'. Furthermore, to perform certain activities, one needs to be a lawyer: only lawyers are admitted to pleading before a court.²⁶²

Geens argues that the legislator should only take the initiative to regulate a certain profession in the event he is convinced that the existing general legal framework is not sufficient to ensure an adequate provision of services. Basically, that is the case when general law fails to ensure (i) the client is able to assess the qualities of the service provider and/or of a service which touches upon certain values the legislator deems important, (ii) the client is aware he needs advise and is willing to obtain it, and (iii) a client desires to receive advise in

²⁵⁷ Wallace, "Art Law," 5.

²⁵⁸ Respondent 2, Interview, 26; Respondent 6, Interview, 61.

²⁵⁹ National Academic Recognition Centre Vlaanderen, <https://www.naricvlaanderen.be/nl/gereguleerde-en-gezondheidszorgberoepen/lijst-met-professionele-erkenningen>.

²⁶⁰ Law of November 8, 1993 tot bescherming van de titel van psycholoog, *BS* May, 31, 1994.

²⁶¹ Article 428 Judicial Code.

²⁶² Article 440 Judicial Code.

a discrete way.²⁶³ If general law provisions prove not to be sufficient to achieve these goals, special and sometimes deviating professional law can be put in place.²⁶⁴

What could this mean for art expertise?

As far as art expertise is concerned, the three basic conditions referred to above are fulfilled. Clients indeed approach art advisors because they require (discrete) advice. As indicated above, some respondents confirm that it would be helpful to provide clients with the necessary information to make them aware of the problems that may arise when buying art, since some of them are ignorant on this matter. As discussed, at present, it is difficult to assess the qualities of an art expert. In this respect 'reputation' is recognized by several, if not all, respondents, as the most important indicator.²⁶⁵ Yet, as Geens argues:

Het probleem met reputatie als kwaliteitssignaal is vooreerst dat argumenten 'van horen zeggen' (heresay) niet zelden subjectief, gevoelsgeladen en daarom onjuist zijn. Daar komt nog bij dat de echt gereputeerde dienstverstrekkers, wier naam in wijde kring de ronde doet, veelal onvoldoende in aantal zijn [...]. Zo zou er een merkwaardige selectie in het cliënteel van deze gereputeerde dienstverstrekkers tot stand komen: vooral 'well to do-clients' en mensen die menen dat zij met een zeer ernstig probleem geconfronteerd worden zullen er deel van uitmaken.²⁶⁶

The danger attached to 'reputation' may be illustrated by the example provided by several respondents, of experts having a rather poor reputation, providing certificates of authentication largely incentivized by financial goals: "if one wants to have a painting declared an original, just pay for the certificate and it will be declared original".²⁶⁷ Notwithstanding this seems to be common knowledge, part of the art market remains attaching value to those certificates. As to the question how this is possible, one of the respondents argued that there is indeed "[...] a difference between an academic reputation and a reputation on the art market [...]".²⁶⁸

Should the legislator opt for a regime protecting the title 'art expert', only registered art experts will be able to use that title. This would of course not completely disregard the reputation of the expert concerned, however anyone requesting its services, would have at its disposal an objective tool to make a more informed choice, since registration would only be possible under certain conditions, particularly relating to education and specialization.

Once registered, art experts typically would need to comply with a code of conduct containing provisions relating to the way they should perform their expertise. Failing to do so, could result in their registration being withdrawn. However, this would not refrain non-registered persons to perform art expertise, choosing not to comply with the prescribed conduct rules. Only, they would not be allowed to use the title 'art expert'.

To prevent that, the legislator would need to go one step further by introducing a monopoly allowing only registered art experts to provide art expert services.

Rather than looking into the pros and cons of each system, within the framework of this thesis, feasibility is considered.²⁶⁹ Unfortunately, taking into account the demands and expectations of the sector, both systems mentioned above seem problematic, since:

²⁶³ Koen Geens, "De reglementering van het vrij beroep," *Tijdschrift voor Privaatrecht*, nr. 25 (1988): 144 -65.

²⁶⁴ Geens, "De reglementering van het vrij beroep," 136.

²⁶⁵ Respondent 1, Interview 8; Respondent 2, Interview, 28 ; Respondent 4, Interview, 47; Respondent 5, Interview, 57 – 58; Respondent 6, Interview, 62; Respondent 7, Interview 73 and 81; Respondent 8, Interview, 96; Respondent 10, Interview, 98-99.

²⁶⁶ Geens, "De reglementering van het vrij beroep," 167.

²⁶⁷ Respondent 2, Interview, 28.

²⁶⁸ Respondent 6, Interview, 62.

²⁶⁹ For an overview of pros and cons is referred to Geens, "De reglementering van het vrij beroep," 198-204.

- currently, there is no agreement as to what an expert is, which experts should be in scope, nor which training is necessary;
- it would be necessary to legally maintain only one professional organization for art experts and prescribe obligatory membership of such organization;
- an agreement on the content of a code of conduct will be required; and
- it will be necessary to provide for and execute disciplinary sanctions (including a possible exclusion of the profession in the event individual members fail to comply with the code).

Reaching an agreement on all four points cited above is rather unlikely in short time. Moreover, there is no such example in neighboring countries.²⁷⁰ Should Belgium (or Flanders) not want to isolate its experts, this is something which should be dealt with internationally.

As a result, even though some respondents are, under certain conditions, not opposed to, or even in favor of, such a system, in short term most of them consider structuring art expertise as a regulated profession unlikely and even undesirable.²⁷¹

Advantages of structuring art expertise as a protected profession

Nonetheless, if art expertise was to be established as a protected profession, the art world would indeed become more transparent. Every expert would possess a set of determined (minimum) qualifications and would be obliged to provide its services complying with well-defined minimum ethical standards. Those standards would address qualifications to become registered as an expert, detailed requirements for a continuous education once registered, the way to deal with conflicts of interest when performing art expertise, provisions relating to remuneration, the requirement for specialization and to only work within one's competence, information requirements towards clients, the use of a standardized attribution glossary and/or certificate opinion and finally disciplinary sanctions when not complying with each of these rules. Consequently, when considering the six areas of improvement identified in point 2.3, almost all of them could be captured:

Taxonomy. A code of conduct could clearly define terminology to be used and oblige experts to use such wording. As a result, clients would not have to spend time investigating general terms and conditions to understand the scope of certain attributions, and things would become less confusing since everyone would speak the same language.

Required qualifications. Obviously, only experts possessing well defined qualifications would be able to register as experts. Reputation will continue to be important, but as to (practical or theoretical) education, minimum standards would be required. Moreover, experts could be registered according to their specialization.

The way in which research is performed. Since experts would become obliged to provide the same level of information to their clients, all of them will basically investigate similar research. Moreover, the content of a certificate of opinion as described in point 2.4 above could be well defined.

²⁷⁰ Demarsin, "Authenticiteit," 92.

²⁷¹ Respondent 1, Interview, 10; Respondent 2, Interview, 32; Respondent 6, Interview, 63.

Using expert's names to increase value. A code of conduct could clearly make a distinction between formal and informal expertise. Formal expertise would need to be provided through a written document, preferably in a standardized form, against payment (unless otherwise agreed) and invoking liability. All other opinions should explicitly be referred to as 'informal opinions', and clients would be able to better understand the value of a reference to such informal opinion. Obviously, it would remain possible to refer to scholarly publications of experts, expert liability in such cases however being covered by the 'opinion defense' as illustrated above.

Information requirements. Organizing art expertise as a protected profession would also mean the establishment of one professional organization all experts would need to become members of. Professional organizations commonly engage in drafting brochures, explaining to clients how expertise works and how it should be interpreted. Standardized brochures could be distributed through the organization's website as well as by all members and even by other actors in the art market relying on experts, meaning all similar information would become available to all interested parties.

Expert liability. As illustrated above, to avoid liability, experts should act as careful and reasonable people. Standards prescribed by a professional organization could in this respect provide some guidance to experts, but of course, professional regulation will never prevent claims. Obviously, there is no problem whatsoever by holding experts liable for their actions when NOT acting with reasonable care.

Clearly, all this would be advantageous to (less experienced) buyers and sellers. But on top of that, most of those provisions would also provide an advantage to the expert as well.

The title 'expert in art' would become a protected title. Only those qualifying according to the admission rules, would be accepted as an expert in art. The proliferation of art experts that is considered disadvantageous by some respondents would in any case be put to an end.

Next to this, professional organizations defend the interests of their members. Experts would be represented in several debates as a profession. Professional organizations can act as a lobby group and address topics directly with the competent authorities in a more structured way. One lobby group could in any event have more influence than the different groups active today.

The professional organization could to a large extent structure its code of conduct itself, and consequently, insert all rules it deems important to the provision of expert services.

Finally, it might also be a way for experts to resist to external pressure, since:

[...] il peut être difficile pour certains types d'experts d'approfondir leurs recherches pour des raisons économique ou par manque de temps, notamment pour les experts mandatés par les maisons de ventes, puisque les ventes publiques supposent l'expertise d'un grand nombre d'oeuvres d'art en peu de temps.²⁷²

Some respondents indeed confirmed pressure being put on experts.²⁷³ As an expert however, it is crucial to be able to 'agir en toute indépendance face à son client'.²⁷⁴ A professional organization could help guarantee this.

²⁷² Byrne-Sutton and Renold, 'Introduction', 10.

²⁷³ Respondent 2, Interview, 27; Respondent 4, Interview, 49.

²⁷⁴ Byrne-Sutton and Renold, 'Introduction', 10.

2.6 Some thoughts on feasibility

Adapting new the legislation is rarely a quick process. It starts by convincing politicians. Since at this moment, it does not seem as there is a lot of political enthusiasm for the subject, it will be necessary to get political attention and convince politicians of the necessity of legal intervention in some areas of the art industry. Indeed, politicians not uncommonly learn about existing problems through the work of lobby groups or, because a situation totally gets out of control, giving rise to a scandal receiving a lot of press attention. Obviously, that last situation is not desirable.

As to possible lobby groups: as indicated the current landscape is rather fragmented. An existing expert organization could certainly pass the message, but, in an ideal world, all expert organizations together should. Moreover, when thinking about specific legal interventions, the support of a large independent organization active in the arts sector seems indispensable.²⁷⁵ In this respect KIK-IPRA was suggested, and in Flanders maybe the Rubenianum or the KBS can be of assistance.²⁷⁶

At present, providing legislation in different areas indeed seems the way to go, since organizing experts as a regulated profession is considered far-reaching and no examples exist in neighboring countries.

As to the territorial scope of legislation, the federal state structure needs to be taken into account. Legislation in the field of culture is a Flemish matter, and implications thereof will as such only resort effect in the Flemish Community. This should be addressed very carefully because it should be avoided that Flemish experts, as a result of legislation, are placed in a competitive disadvantage in relation to experts acting outside the Flemish Community.

It would be interesting to investigate to what extent the legislation suggested could be considered as consumer protection. The use of a certificate opinion for example, or the use of a standardized attribution taxonomy, is in the advantage of the art expert as well as in the advantage of the consumer. Contrary to culture, consumer protection is the prerogative of the federal State and as a result, rules imposed in this respect would resort effect in the entire Belgian territory. However, it should be noted that consumer protection regulation typically only applies to private individuals and not to private art collections that are structured through foundations of other legal forms.

Finally, as several respondents indicated, legislation in the art world is something that needs to be dealt with internationally. International law, however, is extremely difficult to implement in the different sovereign states. The UNESCO treaty agreed in 1970 is still not implemented in Belgian law. In my opinion, it is totally unrealistic to believe legislation on art expertise will be introduced internationally.

2.7 Conclusion

Various stakeholders in the art market indicated during an interview that relating to the attribution of old master paintings, several problems exist. Those problems can be classified in six areas, (i) the wording used to attribute paintings, (ii) the qualifications experts require to provide their services, (iii) the way in which those services are provided, (iv) the fact that the names of several experts are used to generate money (v) the (lack of) information provided to clients and (vi) liability.

It was examined in how far legislation would be able to provide an answer to these issues. As illustrated, regulation could indeed address part of them. It goes without saying that regulation will of course never

²⁷⁵ Respondent 6, Interview, 65.

²⁷⁶ Respondent 6, Interview, 65; Respondent 8, Interview, 90.

completely eliminate malpractices. We do have a very extensive criminal code, and still, crimes are committed each day. Hence, legislation does have the ability to take out excesses, and to create awareness.

Theoretically, a legal intervention is possible on two levels: regulating (some areas) of the service of art expertise by implementing legislation on different topics or regulating the person of the art expert by creating a protected profession and imposing a comprehensive code of conduct.

From a practical point of view, implementing legislation is however not as easy as it looks. First, there does not seem to be a lot of political enthusiasm. This is pitiful. Art expertise is so much more than providing economical value, it is about the distribution of knowledge on our cultural heritage. As such, it deserves protection.

Unfortunately, the Belgian state structure and the fact that culture is a prerogative of the Communities is not helpful either. However, a lot of the issues examined do entail consumer protection. Consumer protection is a prerogative of the federal state and consumer legislation resorts effect on the entire Belgian territory.

Structuring art experts as a protected profession seems unlikely. Implementing specific regulation in well-defined areas such as an attribution glossary, seems more feasible, but will however need time. Therefore, in Part III, some alternative solutions are examined.

Part 3: Alternative solutions: there is always a way

General

A legal framework entailing conduct rules for art expertise through a standard certificate opinion and the use of a well-defined attribution glossary, would be beneficial to several parties. From a practical point of view, that means politicians should be made aware of the importance of new legislation, it should be drafted, discussed, and voted. Existing organizations such as the Association of Belgian Art experts would certainly be a most valuable lobby group in this respect, as would existing research institutions active in the art sector. However, it is rather unlikely legislation will be adopted in short term. As such, it is equally important to consider alternatives.

Instead of imposing obligations by law, a voluntarily adoption of the 'highest standards' is a possibility. However, that too is more easily said than done.

While awareness could be created through publications and lectures, to be successful, each initiative should start from within the art sector itself. Even without aiming at legislation, to have an impact it will be critical to have the support of at least one, and preferably more sector organizations.

During this research, it was interesting to observe that the issues raised are not restricted to Belgium. Consequently, a number of organizations abroad are trying to introduce similar guidelines:

Authentication in Art (AiA) is a Dutch independent non-profit organization based in Den Hague. Its website indicates it

comprises a group of prominent art world professionals who joined together to create a forum that can act to catalyze and promote best practices in art authentication. AiA has been created to provide leadership and shape dialogue, develop sound practice guidelines with the worldwide art community including collectors, art historians, art market professionals, financial institutions, legal advisers, trust & estate practitioners, and other stakeholders in the art industry.²⁷⁸

On their website, a taxonomy is suggested and in 2014, the Art and Law working group issued guidelines relating to the drafting of expert opinions and to the compilation of a catalogue raisonné.²⁷⁹

The **College Art Association (CAA)** based in New York is an

international leadership organization in the visual arts, promotes these arts and their understanding through advocacy, intellectual engagement, and a commitment to the diversity of practices and practitioners. [...] it advances the highest standards of instruction, knowledge, and practice in the visual

²⁷⁷ Jack Welch and Suzy Welch, *Winning* (New York: Harper Collins, 2005), 133.

²⁷⁸ "About us," AiA, accessed April 26, 2023, <https://authenticationinart.org/about-us/>.

²⁷⁹ AIA Art and Law workgroup, "Recommendations on the technical requirements for valid written expert opinion reports on the authenticity of paintings for use by the international art community privately and in judicial proceedings determining the authenticity of paintings as a matter of law," May 7-9, 2014, <https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014-Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group-Official-Release.pdf>. AIA Cataloguing and publishing workgroup, "Guidelines for compiling a catalogue raisonné," May 7-9, 2014, <https://authenticationinart.org/pdf/Guidelines.pdf>. The taxonomy suggested is a copy of the one provided by Roger Marijnissen in his book *Schilderijen. Echt -Fraude-Vals* and is referred to as 'an academic classification'. It is valuable, yet not written from a legal perspective.

arts to stimulate intellectual curiosity and advanced skills that enrich the individual and society. [...] It is a learned society and a professional association that supports those who study, teach, write about, advocate for, and/or create art and designs.²⁸⁰

The CAA website provides standard guidelines, amongst others relating to authentications and attributions.²⁸¹

Responsible Art Market (RAM) is a:

nonprofit cross market initiative formed in Geneva in 2015. It aims to raise awareness amongst art businesses of risks faced by the art industry in Switzerland and abroad and to provide practical guidance and a platform for the sharing of best practices to address those risks. [It uses a] collaborative, inter-disciplinary approach. Stakeholders from the entire spectrum of the Swiss art market, including galleries, dealers, auction houses, art advisors and service providers, have joined forces with lawyers, academics and authorities specialising in art related and compliance matters, to ensure issues are addressed holistically.²⁸²

Also RAM provides guidelines for experts authenticating works of fine art.²⁸³

Without this list being exhaustive, it illustrates that jurisdictions abroad are struggling with similar issues. Noteworthy is that these organizations use an interdisciplinary approach, their members amongst others being art history professors, experts, dealers, and lawyers.

Organizations as the ones mentioned above, are able to take up a roll in lobbying at a political level as well as increasing awareness of all actors active in the art industry. Awareness of the importance of using correct wording, of the implications thereof, of the importance of addressing the condition of a work of art, of informing potential buyers, of possible liabilities, and obviously also of several issues not related to attribution but just as important for the art market.

In my opinion, the possibility of establishing a similar organization on a Belgian level or considering a Belgian hub of an existing organization abroad, is the first thing that should be considered. After all, to arrive at generally accepted conduct rules, the most challenging but also the most important issue in a Belgian environment is trying to put a halt to the current fragmentation.

It goes without saying that the existence of such an organization would make implementing all suggestions mentioned below a lot easier. Unfortunately, since no such organization currently exists, alternatives mentioned below (and their feasibility) are discussed without taking into account the support an interdisciplinary organization could provide.

As to feasibility of the possible solutions mentioned below, the key words most respondents use are 'slowly' and 'taking it step by step'. Indeed, it is too much to deal with at once. But nonetheless, it will be worthwhile since a further professionalization of the art industry is desirable.

Taxonomy: using a consistent vocabulary

²⁸⁰ "Mission, vision, and values statements," CAA, accessed April 26, 2023, <https://www.collegeart.org/about/mission>.

²⁸¹ "Standard Guidelines Authentications and Attributions", CAA, October 25, 2009, <https://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/authentications>.

²⁸² "What is the Responsible Art Market Initiative," RAM, accessed April 26, 2023, <http://responsibleartmarket.org/about-us/>.

²⁸³ "Guidelines for experts authenticating works of fine art", RAM, accessed April 26, 2023, <http://responsibleartmarket.org/guidelines/guidelines-for-experts-authenticating-works-of-fine-art/>

If a taxonomy cannot legally be imposed, it is important people voluntarily start talking the same language, since that will increase the level of transparency on the art market. Experts all using a similar, well-defined language, would result in clients better understanding what is meant by such specific wording.

A first necessary step to achieve this, is creating the awareness that different wording is used to identify the same object, and illustrating the consequences thereof.

The most obvious place to start seems universities. If an agreement to use similar definitions could be reached between professors at one, and preferably all, Belgian universities, it would already mean that the future generation of art scientists, professors, experts, and museum directors would be trained in a similar way and would, during their professional lives as well as in their publications, all use the same wording.

Next to this, it is also a matter of creating awareness by the public. The public is in the first instance confronted with taxonomy in museums. In this respect it would be extremely helpful if museums should all use the same wording on their labels and in their catalogues. While this seems obvious, it is not always the case today.²⁸⁴ In this respect, ICOM could play an important role. Museums are a very safe space to make people aware that 'from' is different from 'attributed to' or 'workshop of'. When visitors clearly observe such wording in museums, they will better understand it when taking their first steps on the art market.

Next, it is important that as many experts as possible use similar language. To achieve this, an agreed glossary should be made publicly available, preferably on the websites of the existing expert organizations.

As soon as the same terms are used by universities, in museums, throughout publications and in expertise reports, it is to be expected art dealers and auction houses will automatically follow, since they frequently use expert opinions.

Qualifications required for art experts

“Art historical education is often too theoretical, and students are unfamiliar with the materiality of works of art”, “The concept of authenticity is missing in art-historical education”, “Art-historical education is too reliant on secondary sources”, “Art-historical education does not have an connection with the labour market” and “Students interested in developing the skill of critically/visually assessing artworks have few opportunities to do so”. These are five issues identified in 2016 by an international workgroup on education and disclosed on the website of the AiA.²⁸⁵

Relating to art expertise these observations are indeed relevant. Without wanting to initiate the debate if it is a good or a bad thing, the observation that generally, art historical education focuses on art theory rather than the materiality of works of art, is an observation which is also valid for art sciences curricula at Belgian universities. In this respect it is interesting that the workgroup referred to above, consisted of members of Taiwan, Oxford, London, Delaware, Neuchâtel, Melbourne, New York, Köln, The Hague, and Leiden. Clearly it is not merely a Belgian topic.

Moreover, it is not a new topic either. Already in 1988 in an article David Ebitz argued a lot of American art historians work at some distance from art

“

²⁸⁴ Respondent 4, Interview, 48; Respondent 7, Interview, 69.

²⁸⁵ AiA Work Group Education, “Predicting the past: A critical examination of current art history and conservation curricula,” May 11-13, 2016, <https://www.authenticationinart.org/pdf/guidelines/education-guidelines-2016.pdf>.

in the libraries, photo archives and classrooms of colleges and universities. The effort and lack of opportunity, especially in the United States, to do the kind of close examination of original works of art that is essential in the training of a connoisseurs are added disincentives to the American graduate student.²⁸⁶

Universities don't teach connoisseurship. Nonetheless, the market demands it. And if the market demands it, the job will be done one way or another. Ideally, by a number of very qualified experts. But as argued during several interviews, unfortunately also by experts who are not. As a result, it might be worth investigating if and how universities could address this problem, through an advanced master education as well as in the standard curriculum.

The way in which art experts conduct their research: a golden standard for certificate opinions?

The use of certificate opinions would certainly have a positive impact on transparency on the art market. In such opinion, clients would be notified of the expert's qualifications (should they not already have a view on those) and they would also be assured all key issues are addressed. In turn, when using a standardized template, experts would be able to demonstrate they acted as reasonable careful experts and as such, liability would be restricted, and clients would be informed that expert opinions may be subject to future change.

As long a code of conduct applicable to all art experts is not feasible, a certificate could (partly) make up for that. Through a certificate, some of the rules imposed by codes of conduct could be addressed indirectly, since standard certificate opinion proposed would address existing conflicts of interest and a detailed description of the research conducted. Obviously, a standard certificate will never be able to completely replace a well-established code of conduct, but it could serve as a second-best alternative.

In this respect, also KIK-IRPA might be of assistance. The Canadian Conservation Institute made a standard condition report publicly available.²⁸⁷ Such report may be used to describe condition in a certificate opinion. In Belgium, KIK-IRPA seems the organization most capable of developing this and making this available.

Standard certificates could be made available through the websites of the different expert (and dealer) organizations. But also organizations as 'Cultuurloket' could offer help, by making detailed templates available on their website.

Using (scholarly) experts' names as a means of adding value

That names of scholarly art experts are commonly used for commercial reasons is hardly surprising. As Demarsin already indicated, the quality of opinions provided by such specialized experts is usually very high.²⁸⁸

The use of the names of scholarly experts to increase value for third parties, proves to be the most difficult issue to solve. A legitimate use by referring to publications, while complying with intellectual property regulation, is of course no problem. The other end of the spectrum is the expert providing a certificate opinion and receiving payment to do so. In the event the university at which the expert is employed allows this, this does not pose a problem either.

²⁸⁶ David Ebitz, "Connoisseurship as practice," *Artibus et historiae*, no. 18 (1988): 207.

²⁸⁷ "Condition reporting – paintings. Part II: Examination Techniques and a checklist- Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 10/7 and 10/11."

²⁸⁸ Demarsin, "Authenticiteit," 101.

It is the area in between that sometimes creates frustration: informal opinions rendered by scholarly experts, mentioned e.g., in lot notes of auction houses, and as such substantially increasing the value of art works without those experts receiving any compensation. Yet, this area in between is important. For the auction houses, since this way, they are able to substantiate their lot notes with the opinions of highly valued experts. For the scholarly experts, since this way they gain access to a constant flow of artworks presented on the market.²⁸⁹

This problem would probably best be addressed by university boards. Maybe some sort of sponsorship might be considered. Sponsorship of universities by business organizations is not new. Neither is sponsorship by corporates of art research institution.²⁹⁰ Adding those two together, auction houses might be prepared to donate money to art faculties in return for expertise. Undoubtedly, this is easier said than done as liability (and other) issues carefully need to be considered. However, it seems worthwhile to further investigate if such a structure could be considered. It would in any event be a win-win. Experts would continue to have access to the objects of their research, research which could be partly funded by the art market that would continue to have access to the opinions of highly qualified experts.

Information to be provided to clients: forewarned is forearmed!

The more information the better. However, it is equally important the information is clear and potential clients know where to find it. In this respect, the internet is of course the most practical way to provide information to many potential art buyers and sellers. For clients not familiar with the internet, printed brochures may provide an alternative.

Relating to art expertise in particular, three issues need to be determined: (i) which information should be provided to (potential) clients, (ii) when should this information be provide and (iii) who should provide the information.

Which information? As indicated above, relating to art expertise clients are clueless as to the qualifications of art experts, what they may (and may not) expect from an expert opinions, how to understand them and which questions they should ask when buying art.

When? Obviously potential buyers and sellers need detailed information before an envisaged transaction.

Who? In this respect, three actors may be identified: the experts themselves, professionals working on the seller-side (auction house/ dealers) and even the government.

Most important question is of course how this could be organized.

Clients could be informed through standardized brochures, provided to clients on paper or made available on a website. In the absence of legal information requirements, providing information could be encouraged by the art industry. As *bona fide* art dealers do inform their clients today, it is to be expected they will applaud standard information becoming available in this respect. Next to dealers, also art fairs could play an important role in the distribution of information.

²⁸⁹ Respondent 1, Interview, 7; Respondent 2, Interview, 28.

²⁹⁰ By way of example is referred to the latest edition of the Rubenianum Quarterly, sponsored by corporates not active in the artworld (amongst which but not limited to. Belfius Bank, Crop's NV or KBC Group NV) but also by organizations frequently working together with art experts, such as Bernaerts NV, Christie's, Dorotheum, Köller Auctions Ltd. and Sotheby's. "Rubenianum Fund – Corporate benefactors," *The Rubenianum Quarterly*, no. 1 (2023): 6, https://www.antwerpen.be/pics/Stad/Bedrijven/Cultuur_sport_recreatie/CS_Musea/Rubenianum/TRQ_2023_1.pdf

The expert organizations could provide help in drafting such information brochures, which, at the same time, should be made available on their websites. Currently, these websites mainly provide search engines to find relevant experts, but unfortunately do not provide extensive information on subjects as attributions, the problems that may arise in this respect, what to expect of an expert nor how a certificate opinion could (or, even better, should) look like.

Since information requirements are a way to protect consumers, the government may be helpful in this respect.

On the website of the FOD Economy, consumer protection is classified according to different topics, amongst which 'travelling', 'constructing', 'insurances', and even 'marriage counseling'.²⁹¹ Adding 'art' would seem obvious, however, only topics for which some kind of consumer protection legislation is available are addressed. Consequently, 'art' is not.

On its turn, the website of the Flemish government refers to the 'VZW Cultuurloket'.²⁹² 'Cultuurloket' basically provides business support to professionals active in the art sector and is as such not directed to consumers. However, within the framework of this thesis the site is worth mentioning, since currently, it is the only Belgian internet site providing 'objective' information on, and even a model for, certificates. Unfortunately, the information provided is extremely limited and (implicitly) only addresses certificates relating to works of art of living artists:

Was is het?

(...) Dit certificaat waarborgt de originaliteit en de authenticiteit van het kunstwerk; Het bevat de beschrijving van het kunstwerk met foto en wordt ondertekend door de maker. De galeriehouder, indien hij tussenkomt in de verkoop, ondertekent het certificaat ook.

Essentiële onderdelen

Essentiële onderdelen van het certificaat zijn:

- de titel van het kunstwerk
- het jaar van de creatie
- de naam van de kunstenaar
- het aantal exemplaren
- medium + afmetingen
- eventuele bijzondere bepalingen m.b.t. conservatie ²⁹³

Even if not addressed directly to people buying art, at least the website should clearly indicate it only refers to certificates relating to contemporary artworks. Next, information should be expanded to include certificates relating to old masters.

Expert liability

It is a rather frightening observation some respondents indicate that not all art experts are aware of the possible liability they may incur when authenticating works of art, let alone they realize how they could try to reduce such liability. Obviously, it is crucial they are made aware.

²⁹¹ "Consumentenbescherming," FOD Economie, last modified February 10, 2022, <https://economie.fgov.be/nl/themas/consumentenbescherming>.

²⁹² Cultuurloket, accessed April 30, 2023, <https://www.vlaanderen.be/cultuur-sport-en-vrije-tijd/cultuur/cultuurloket>.

²⁹³ "Certificaat van echtheid", Cultuurloket, accessed March 6, 2023, <https://www.cultuurloket.be/kennisbank/beeldende-kunsten/certificaat-van-echtheid>.

This may easily be solved. At some universities, classes on art and economics are organized. Why not organize (part of) a class on art and law? It is important future art scientists, of which several of them will indeed be active on the art markets and in museums, at least have basic knowledge of liability issues (as well as on other legal issues, such as, but not limited to, the way auction houses structure their obligations through general sale conditions, the legal importance of defining wording and using a well-defined terminology, regulation (or the absence of regulation) on illicit trade, the importance and functioning of anti-money laundering legislation, the Flemish *Topstukken decreet* and the way similar, but all the same different, rules exist in other parts of Belgium). Creating awareness is important. Awareness can certainly be created through publications.²⁹⁴ And as far as future art scientists are concerned, universities seem the obvious place to start.

Experts can (partly) cover the liability they incur themselves by using disclaimers. Disclaimers do not provide a guarantee that no claims will be initiated, however they do restrict the chances of successfully claiming. In this respect too, a difference should be made between commercial and non-commercial expertise.

(I) Commercial expertise

Even without using the suggested standard certificate opinion, every expert is of course free to use the disclaimer provided therein:

Disclaimer. This (certificate) opinion provides an opinion based on the insights known at the date of this opinion, and on the technical research performed as indicated in it. Insofar this opinion contains a valuation, anyone relying on it should understand the value of a painting may fluctuate over time. Valuation is to be considered as a substantiated estimation at the date of the opinion and provides no guarantee for the future.

As argued above, on top of this it is important an expert nuances and substantiates his or her opinion, to demonstrate he or she acted as a reasonable careful expert. To avoid discussion, it is advised to define attribution wording used very precisely.

In this respect, the specific situation in which authentication committees find themselves is worth mentioning. Typically, authentication committees are liaised with a foundation administering the estate of a specific artist. In this respect a member of an authentication committee clarified that:

Personally, as members of the committee we almost don't get paid. [...] The money received goes to research. If a claim is directed personally to you, it is expensive to defend yourself. We cannot afford this. [...] Therefore, we ask clients to sign a document, stating they cannot attack us if we are proven wrong, which is always possible.²⁹⁵

To address this problem, in accordance with an American practice some authentication committees indeed ask clients to sign a 'no-sue agreement' before the committee renders an opinion. No-sue agreements are agreements whereby clients agree "not to sue on account of the expert's opinion", indicating the client understands "the expert's opinion is not a warranty" and "is subject to change if new information comes to light".²⁹⁶

Finally, it goes without saying that, for any expert providing commercial opinions, it is sensible to get a professional liability insurance.

²⁹⁴ Respondent 6, Interview, 66.

²⁹⁵ Respondent 8, Interview, 88.

²⁹⁶ Judith Wallace, "Art law on protecting art experts from lawsuits over authenticity," Artnet, April 5, 2015, <https://news.artnet.com/market/art-law-on-insurance-for-art-experts-281872>.

(II) Non-commercial expertise

Relating to non-commercial expertise, the use of a disclaimer is even more advisable, especially when it is envisaged a publication will also be distributed abroad. Adding a disclaimer to a publication does not implicate authors no longer need to be careful and nor perform their research carefully. It does however emphasize the nature and the purpose of the publication. And even if a disclaimer does not prevent nor guarantee that a claim is initiated, it does have a dissuasive character.

Relevant disclaimers exist in various forms. Yet, their content always relates to the same aspects: opinions expressed are merely opinions, they are based on extensive research available at the time of the publication and they may not be relied on for commercial purposes.

The disclaimer suggested below is based on the ones currently used in publications of the Rubenianum and of the Foundation Rembrandt Research Project.

Disclaimer. The information contained in this publication is for research and reference purposes only. It is the result of research and reflects the findings of the author or reports on the findings of third parties. Opinions and attributions of the author mentioned in this publication cannot be used for any commercial application and may not be regarded as an expert opinion provided by the author on which rights can be derived.

Notwithstanding the author made his best effort to ensure the accuracy of this publication, he makes no representations or warranties of any kind, express or implied, about the completeness, accuracy, reliability of the information provided in it. The author cannot be held responsible for any errors or omissions that may be present and expressly disclaims any liability for any losses or damages that may result from the use of this publication and any reliance on the information contained therein.

The author may revise his opinion after the date of this publication, in the light of recent findings of newly acquired insights.

Conclusion

If this master thesis wants to illustrate one thing, it is that, for various reasons, an attribution and the position of experts providing attributions, is complex.

Relating to the attribution process itself, several aspects need to be considered which make putting a name on a painting complicated. Such aspects relate to signatures, workshop practices, restoration, conservation, condition, copies, and forgeries, as well as to the fact that the twenty-first century definition of authenticity is not the same as the Renaissance or Baroque definition and that, as a result, historical and contemporary practices need to be reconciled. Next to this, there is no universally accepted method experts use to attribute paintings. The process became more objective through extensive provenance and technological research, but nonetheless, in most cases an attribution remains an opinion, given on a certain date based on a certain degree of professional and scientific certainty. People not familiar with attributions sometimes have difficulties understanding attributions are not a matter of black or white. Moreover, in the absence of a generally accepted terminology, it is even complicated to clearly indicate the exact degree of certainty experts warrant.

On top of that, not that many people are capable of attributing. Relating to Flemish Renaissance and Baroque paintings, only a few skilled experts exist. Connoisseurship is no longer considered as an academic discipline. Contrary, it slowly fades into the background. Universities do not offer general programs related to connoisseurship and the few courses provided by large auction houses are rather expensive. As such, it is to be expected the number of qualified experts will even further reduce.

The few experts who do master the practice of attribution, become more and more reluctant to provide their opinions. This is not surprising, since occasionally, their opinions come back to them in the form of a lawsuit. At present, even scholars are hesitant when expressing themselves in academic publications. Attributions made in such publications may have a huge economic impact, and also those may give rise to claims.

It would be very unfortunate to let expertise fade. On the condition it is done in an ethical way and with the necessary caution, art expertise remains valuable for the art market as well as for the public. After all, expertise is about knowledge, knowledge which should be protected and shared as much as possible.

From a theoretical point of view, several issues can be addressed by imposing legislation: legislation on an attribution glossary, on a standard certificate, on academic immunity and even on the organization of experts as a protected profession. Transforming ethical standards into legal texts or creating a protected profession is not a difficult thing to do. Several examples relating to other professions are available. However, from a practical viewpoint, a few hurdles exist.

First, in Belgium we have a federal state structure, with 'culture' being a Community prerogative. Only imposing legislation in Flanders will immediately create loopholes as it would only impact experts providing their advice in the Flemish Community. Since the art market is a global market, conduct rules for art expertise should be dealt with nationally and preferably even internationally. In this respect, it should be noted that some topics discussed, such as the implementation of an attribution glossary or the obligation to duly inform clients could probably be addressed nationwide, since they touch upon consumer protection. Unfortunately, this is not possible for all topics addressed in this thesis.

²⁹⁷ André Leysen, *Droom en daad* (Tielt: Lannoo, 1997), 250.

Second, the current expert landscape is fragmented as different expert organizations exist, each trying to defend the interest of *their* expert members.

Third, on different topics today's experts do not agree. The question on qualifications experts should have for example. Moreover, implementing strict rules detailing such qualification might entail the danger of having even less experts available, which should be avoided.

At the same time, all experts interviewed are indeed aware that regulation would be helpful in different areas.

Amongst others, this master thesis advocates the use of a common vocabulary, for the use of a standard certificate opinion entailing certain conduct rules and for the provision of an academic immunity.

However, in short term feasibility of legislation in these areas is, to say the least, questionable. Therefore, this thesis tried to establish if some of the concerns raised, could be addressed in a different way.

A sensible starting point would be to create more awareness. Awareness by experts as well as by the public.

The use of a consistent vocabulary to talk about attributions is considered a step in the right direction to avoid misunderstandings. Here, universities as well as museums (and ICOM) could provide the necessary guidance. The use of standardized certificate opinions could be promoted through universities, reputable institutions working in the heritage field as well as through professional organizations, such as the Association of Belgian Art Experts, Argus or ABEX.

In an ideal world, all these topics should be discussed within an interdisciplinary art organization. This is also to be considered the most important shortcoming of this research. It will be critical not to talk to stakeholders on a one-to-one basis as was performed within the framework of this thesis, but to bring all stakeholders together on this subject.

Upon the question "Who would benefit from such legislation?" one respondent answered very straightforward: "Everyone would. All stakeholders. When precious objects are attributed in a serious way, that is valuable for the owner, the *marchand*, the auction house and the buyer".²⁹⁸ As indicated in this research, I would like to add the expert and even the public to this list. Without any doubt, it would be a win-win.

²⁹⁸ Respondent 1, Interview, 11.

Bibliography

Literature

- Ainsworth, Maryan. "The Painter Gossart in his artistic milieu." In *Man, Myth and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance: the complete works*, edited by Maryan W. Ainsworth, 9-29. New York: Metropolitan museum of art, 2010.
- Balis, Arnout. "Rubens en zijn atelier: een probleemstelling." In *Rubens. Een genie aan het werk*, edited by Joost vander Auwera, 30-51. Tielt: Lanoo, 2007.
- Bounameaux, Henri. "Expertise des oeuvres d'art." In *La fiscalité des oeuvres d'art et antiquités*, edited by François Derème, 315-33. Brussels: Larcier, 2004.
- Borchert, Till-Holger. "De Makers. Jan van Eyck en zijn atelier: organisatie, medewerkers, nalatenschap." In *Het Lam Gods*, edited by Danny Praet and Maximiliaan Martens, 138-58. Veurne: Hannibal, 2019.
- Byrne-Sutton, Quentin and Marc-André Renold. "Introduction." In *L'expertise dans la vente d'objets d'art. Aspects juridique et pratiques*, edited by Quentin Byrne-Sutton and Marc-André Renold, 5-16. Geneva: Schulthess, 1992.
- Campbell, Lorne. "The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century." *The Burlington Magazine* 118, no. 877 (1976): 188-98.
- Campbell, Lorne. *The fifteenth century Netherlandish paintings*. London: National Gallery Company / Yale University Press: 1998.
- Chastel, André. "Signature et signe." *Revue de l'art*, no. 8 (1974): 8-14.
- De Beir, Valentine. "Bij de tandentrekker." In *Theodoor Rombouts*, edited by Frederica Van Dam, 212-17. Ghent: Snoeck – MSK Gent, 2023.
- De Maere, Jan. "A taxonomy of authorship and the hand of sir Anthony van Dyck: an analysis of several versions of an early portrait of Cornelis de Vos with his family." *Acta Museu Bruhenthal* 17, no. 4 (2022): 547-568.
- Demarsin, Bert. "Wel geveild...maar ook verkocht? Kanttekeningen bij de rechtspositie van Belgische veilingshuizen". In *Kunst en recht*, edited by Frederik Swennen and Renate Barbaix, 136-58. Antwerp: Intersentia, 2007.
- Demarsin, Bert. "Authenticiteit en contracteren omtrent kunst: een rechtsvergelijkende analyse." Phd. Diss., Katholieke Universiteit Leuven, 2008.
- Demarsin, Bert. *Expertise, veiling en certificaten in de kunsthandel*. Bruges: Die Keure: 2009.
- Demarsin, Bert. *Knelpunten bij de koop van kunst- en cultuurvoorwerpen: Contractuele aandachtspunten*. Antwerp: Intersentia, 2015.
- De Wever, Bruno and Pieter François. *Gestemd verleden: mondelinge geschiedenis als praktijk*, Brussels: Vlaams centrum voor volkscultuur, 2003.

- Dumolyn, Jan, Susan Frances Jones, Ward Leloup, Toon De Meester and Mathijs Speecke. "Margaret van Eyck, a house called 'The Wild Sea' and Jan van Eyck's posthumous workshop." *The Burlington Magazine*, 164 (2022): 120-127.
- Ebitz, David. "Connoisseurship as practice." *Artibus et historiae*, no.18 (1988): 207-12.
- Friedländer, Max. *On art and connoisseurship*. Translated from the original manuscript by Tancred Borenius. London: Cassirer, 1944.
- Geens, Koen. "De reglementering van het vrij beroep," *Tijdschrift voor Privaatrecht*, no. 25 (1988): 127-262.
- Gramlich, Johannes. "Reflections on provenance research: values – politics – art markets," *Journal for art market studies*, no. 2 (2017): n.p.
- Hand, John Oliver and Martha Wolff. *Early Netherlandish painting*. Washington: National Gallery of Art / Cambridge University Press, 1986.
- Hatt, Michael and Charlotte Klonk. *Art History. A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Heyder, Joris. "Doing connoisseurship. Yesterday, today, tomorrow. Introductory remarks." *Journal of art history*, no. 24 (2021): 1-9.
- Jonckheere, Koenraad. *Another History of Art: 2500 jaar Europese Kunstgeschiedenis*. Veurne: Hannibal, 2020.
- Jonckheere, Koenraad. "Supply and demand: some notes on the economy of seventeenth century connoisseurship." In *Art Market and Connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, edited by Koenraad Jonckheere and Anna Tummers. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 69-95.
- Kobi, Valérie. "The limits of connoisseurship. Attributing issues and mistakes. An introduction." *Journal of art historiography*, no. 6 (2017): 1-5.
- Lemoine, Serge. "Le role de l'expert dans la pratique." In *L'expertise dans la vente d'objets d'art. Aspects juridiques et pratiques*, edited by Quentin Byrne-Sutton, 67-76. Zurich: Schultess Polygraphischer Verlag, 1992.
- Lenaerts, Olivier. "Regulering op de kunstmarkt: enige context." In *Handboek kunstrecht*, edited by Olivier Lenaerts, 317-50. Antwerp: Intersentia, 2021.
- Lewitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual art." *Artforum*, June (1967).
- Marijnissen, Roger. *Schilderijen. Echt - fraude - vals*. Brussels: Elsevier, 1985.
- Marijnissen, Roger. "De expertise van de expert." *Groniek: Gronings historisch tijdschrift*, no. 142 (1998): 31-40.
- Martens, Maximiliaan. *Artistic patronage in Bruges institutions, ca. 1440-1482*. Santa Barbara: University of California, 1992.
- Mortelmans, Dirk. *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Leuven: Acco, 2007.

Nash, Susie. *Northern Renaissance Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Pauwels, Henri. "Het Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden". In *Om iets te weten van de oude meesters. De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, edited by Berhard Ridderbos and Henk van Veen, 332- 347. Nijmegen: Sun, 1995.

Pinna, Daniella, Monica Galeotti and Rocco Mazzeo, editors. *Scientific examination for the investigation of paintings. A handbook for conservators-restorers*. Firenze: Centro Di, 2009.

Ravaud, Elisabeth. 'Apport de la radiographie dans l'étude des originaux, répliques et copies'. In *La Peinture ancienne et ses proceds*, edited by Hélène Verougstreate and Jacqueline Couvert, 98-105. Leuven: Peeters, 2006.

Segers, Michel. "Duiding van de contractuele relatie van het veilinghuis met de inbrenger en de koper en de rol van afdwingbare exoneratie clausules." In *Handboek kunstrecht*, edited by Olivier Lenaerts. Antwerp: Intersentia, 2021.

Sels, Geert. "Een beetje Vermeer of minder," *De Standaard*, November 3, 2022.

Steward, Allison. "The birth of mass media. Printmaking in Early Modern Europe." In *A companion to Renaissance and Baroque Art*. Edited by Babette Bohn and James M. Saslow, 254-74. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.

Steyaert, Griet, Marie Postec, Jana Sanyova and Hélène Dubois, ed. *The Ghent Altarpiece: Research and conservation of the interior: the lower register*. Brussels: Brepols/ Royal Institute for Cultural Heritage, 2021.

Stroo, Cyriel and Pascale Syfer-d'Olene. *The Flemish Primitives I. The master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups: Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of fine arts of Belgium* (Brussels: Brepols – Royal museums of Fine Arts of Belgium, 1996).

Tummers, Anna. " 'By his hand': the paradox of Seventeenth century connoisseurship." In *Art Market and Connoisseurship: A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*. Edited by Koenraad Jonckheere and Anna Tummers, 31-66. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

Tondo, Lorenzo and Sam Jones. "Damn, this is a Caravaggio!: the inside story of an old master found in Spain." *The Guardian*, April 23, 2021.

Turel, Noa. "Genius disrobed: the early Netherlandish underdrawing craze and the end of a connoisseurship era." *Journal of art history*, no.16 (2017): 1-16.

Vander Auwera, Joost. "Anonieme en minder anonieme handen in het atelier van Rubens. Een voetnoot bij de grenzen van het connoisseurship." In *Rubens. Een genie aan het werk*, edited by Joost Vander Auwera, 125-55. Tielt: Lanoo, 2007.

Vander Auwera, Joost. "Rubens gekopieerd en gerecycleerd. Een genie vermenigvuldigd." In *Rubens. Een genie aan het werk*, edited by Joost Vander Auwera, 264-66. Tielt: Lanoo, 2007.

Van Mulders, Christine. "De samenwerking tussen Peter Paul Rubens en Jan Brueghel I." In *Rubens. Een genie aan het werk*, edited by Joost Vander Auwera, 107-24. Tielt: Lanoo, 2007.

Verbeke, Alain and Bernard Tilleman. "Kunsthandel: een complex distributiesysteem." In *Knelpunten bij de koop van kunst- en cultuurvoorwerpen*, edited by Bert Demarsin, 41-78. Antwerp: Intersentia, 2015.

Vlieghe, Hans. *Flemish art and architecture 1585-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Wallace, Judith. "Art law on protecting art experts from lawsuits over authenticity," *Artnet news*, April 5, 2015. <https://news.artnet.com/market/art-law-on-insurance-for-art-experts-281872>.

Wallace, Judith. "Art Law on protecting expert opinion." *Artnet news*, February 14, 2016. <https://news.artnet.com/market/art-law-on-protecting-experts-opinion-419132#:~:text=Legal%20exposure%20for%20the%20expert,for%20the%20initial%2C%20positive%20opinion>.

Woodham, Doug. "Gallery or auction house? When to buy from each." March 20, 2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gallery-auction-house-buy>.

Sector-specific sources

Artprice.com. "The art market in 2022." 57-66.

Associatie van Belgische Experten. Accessed April 23, 2023. <https://www.abex.be/nl/>.

Argus. Vereniging van kunstexperten. Accessed April 23, 2023. <http://www.argus-art-experts.be/>.

Association of Belgian Artexperts. Accessed April 23, 2023. <https://www.artexperts.be/en/who.html>.

Authentication in Art Foundation. Accessed April 23, 2023. <https://authenticationinart.org/>.

Authentication in Art Foundation. Art and Law Work Group. "Recommendation of the art and law work group on the technical requirements for valid written expert opinion reports on the authenticity of paintings for use by the international art community privately and in judicial proceedings determining the authenticity of paintings as a matter of law." May 7-9 2014. https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014_Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group_Official-Release.pdf.

Authentication in Art Foundation. Cataloguing and Publishing Work Group. "Guidelines for compiling a catalogue raisonné." May 7-9, 2014. <https://authenticationinart.org/pdf/Guidelines.pdf>.

Authentication in Art Foundation. Work Group Education. "Predicting the past: A critical examination of current art history and conservation curricula." May 11-13, 2016. <https://www.authenticationinart.org/pdf/guidelines/education-guidelines-2016.pdf>.

Belgische Kamer van Deskundigen gelast met gerechtelijke en scheidsrechterlijke opdrachten. Accessed April 23, 2023. <https://www.ceja-kgso.be/nl/>.

Canadian Conservation Institute. "Condition reporting – paintings. Part II: Examination Techniques and a checklist- Notes 10/7 and 10/11." Accessed April 23, 2023. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/condition-reporting-paintings-examination-techniques.html>.

Christies. Accessed April 23, 2023. <https://www.christies.com/>.

Christie's. "London Conditions of Sale buying at Christie's." Accessed February 10, 2023. <https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/conditions-of-sale>.

College Art Association of America. "Mission, vision, and values statements." Accessed April 26, 2023. <https://www.collegeart.org/about/mission>.

College Art Association of America. "Standard Guidelines Authentications and Attributions." October 25, 2009. <https://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/authentications>.

FEBEX. Accessed April 23, 2023. <https://www.febex.be/fr/qui-sommes-nous/>.

ICOM. "Missions and objectives." Accessed April 7, 2023. <https://icom.museum/en/about-us/>

ICOM. "ICOM Code of Ethics for museums." Accessed April 7, 2023. <https://www.icom-belgium-flanders.be/icominternationaal/#ethischecode>.

National Gallery. "Glossary." Accessed February 9, 2023. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/attribution>.

RKD. Accessed February 10, 2023. <https://rkd.nl/nl/>.

Responsible Art Market. "What is the Responsible Art Market Initiative." Accessed April 26, 2023. <http://responsibleartmarket.org/about-us/>

Responsible Art Market. "Guidelines for experts authenticating works of fine art." Accessed April 26, 2023. <http://responsibleartmarket.org/guidelines/guidelines-for-experts-authenticating-works-of-fine-art/>

National Gallery. "Glossary." Accessed February 9, 2023. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/attribution>

Rubenianum. "Rubenianum Fund – Corporate benefactors." *The Rubenianum Quarterly*, no. 1 (2023): 6 https://www.antwerpen.be/pics/Stad/Bedrijven/Cultuur_sport_recreatie/CS_Musea/Rubenianum/TRQ_2023_1.pdf

Schramme, Annick. Onderzoeksrapport. Samenwerking tussen privéverzamelaars/ private collectiebeherdende instellingen en (semi) publieke cultureel-erfgoedinstellingen in Vlaanderen. Universiteit Antwerpen, April 30, 2022.

Sotheby's. Accessed April 23, 2023. <https://www.sothebys.com/en/>.

Veilinghuis Bernaerts, Catalogus Oude Meesters 6-7 mei 2019, Antwerp,

Annexes

Annex 1: Interview transcripts

Hereafter the transcripts of all conducted interviews are included. Obviously, transcripts remain a written report of an oral conversation, and as such, occasionally they do not result in fluent text.

Q = question R = respondent

Transcription interview RESPONDENT 1 – Professor (Art) / Expert

Date: October 7, 2022.

Approved: November 7, 2022.

[...]

Q: Ik zou graag beginnen met het in kaart brengen van uw carrière startende met uw opleiding (voor zover relevant voor uw activiteiten als kunsthistoricus en als kunstexpert).

R 1: Ik ga beginnen bij mijn hoger middelbaar. Ik ging naar Sint-Lucas, waar ik een soort voorbereiding deed op architectuur en waar we nogal wat praktijkvakken kregen. Die boden mij de mogelijkheid om te experimenteren met een aantal kunsttechnieken. Dat ging over grafische technieken, tekenen maar ook over schilderen. Nadien heb ik het schilderen nog wat verdergezet in avondschool, eveneens op Sint-Lucas, bij Gaspar De Vuyst. Hij was geïnteresseerd in de techniek van de oude meesters en ik begon mij daar ook in te interesseren. Toen ben ik, onder zijn leiding, beginnen kopiëren naar oude meesters, om de techniek in de vingers te krijgen. Ik vind dat belangrijk, voor mezelf, omdat ik daarin vrij uitzonderlijk in ben. Onder mijn collega's is er bijna niemand die een artistieke vorming heeft. Het schilderen is spijtig genoeg rond mijn twintigste opgehouden. Door mijn beroepswerkzaamheden heb ik dit niet kunnen verderzetten. Maar bon, het is wel belangrijk in die zin dat ik begrijp wat dat de dek kracht is van Azuiet en dat loodwit zich anders op een drager uitsmeert dan een rode- of een aardetoon. Ik heb die materiaalkennis en dat haptische, dat puur aanvoelen van materie. Het heeft ook aanleiding gegeven om mij later in mijn carrière verder te verdiepen in de technische kunstgeschiedenis en de schildertechnieken.

Vervolgens heb ik tussen '79 en '83 hier in Gent kunstgeschiedenis gedaan. Ik heb een thesis gemaakt bij Roger d'Hulst, die toen de belangrijkste Rubens specialist was maar spijtig genoeg in '84, dus het jaar nadat ik afstudeerde, met emeritaat ging.

Daarna heb ik burgerdienst gedaan bij professor Antoine De Schrijver. Hij was een specialist miniatuurkunst. Voor hem heb ik twintig maand gewerkt als assistent. Ik was heel erg betrokken bij zijn onderzoek. Ik ben toen ook begonnen aan mijn doctoraat.

Zowel De Schrijver als ik waren heel veel met archiefonderzoek bezig. De eerst periode van mijn doctoraat was voor vijftien procent eigenlijk puur archiefonderzoek, puur historisch. Mijn doctoraat is eigenlijk één van de eerste doctoraten waarin het sociaal -historisch aspect en een klein beetje het economisch historisch aspect van kunstgeschiedenis, toegepast op de Nederlanden, aan bod komt. In die zin was dat wel wat pionierswerk. Het bestond al een beetje voor Italië, maar de sociaaleconomische benadering van kunstproductie stond toen nog erg in zijn kinderschoenen.

Vervolgens ben ik naar de Verenigde Staten getrokken, naar de University of California (Santa Barbara). Daar heb ik mijn doctoraal gedaan (eerst de *graduate degree* want doctoraat studenten moeten daar ook lessen volgen), en heb ik lesgegeven als teaching assistent.

Nadien ben ik als wetenschappelijk medewerker in het departement manuscripten van het JP Getty Museum gaan werken. Het jaar erop heb ik een beurs gekregen van het Metropolitan Museum: de zogenaamde 'Theodore Rousseau fellowship'. Dat bood het grote voordeel dat ik daar niet moest zijn en ik kon teruggekomen naar België. Mijn doctoraat, in eerste instantie dus gefinancierd door het Metropolitan Museum, heb ik dus hier afgewerkt. Ik moest wel af toe terug keren omdat men mijn mening wou over stukken in de collectie, onder andere ook over toeschrijvingen. Wat ik vond van sommige 'twijfelachtige'

toeschrijvingen. Wat mijn visie was. En steeds meer over de Vlaamse primitieven, toen nog heel erg gefocust op de 15e eeuw. Mijn doctoraat ging over mecenaat in Brugge tussen 1440 en 1480 en is dus nogal specifiek. En dat onderzoek probeerde ik zoveel mogelijk te confronteren met bewaard gebleven stukken, met scripties en andere geschreven bronnen over die werken.

Ik heb mijn doctoraat verdedigd begin maart '92 en in mei '92 ben ik aangesteld als hoofddocent voor middeleeuwse kunst aan de Rijksuniversiteit Groningen. Dat was in opvolging van Henk Van Os, die toen directeur werd van het Rijksmuseum in Amsterdam. In die functie is hij een soort nationale bekendheid is geworden (o.a. als TV-figuur) die velen van ons in de jaren '90 kenden, in Nederland en ver daarbuiten. In Groningen kwam ik in contact met Dolf van Asperen de Boer die daar bijzonder hoogleraar was. Dat was dus iemand die was toegevoegd aan onze vakgroep. Hij was de grondlegger, de uitvinder, van infrarood reflectografie. Hij hield zich, als fysicus, ook bezig met Vlaamse primitieven, met infraroodtechnologie, met pigment analyse, enz. En ik ben steeds meer met hem beginnen samenwerken. Er was daar ook een derde collega: Bernhard Ridderbos. Die hield zich meer bezig met iconologie.-Hij hield zich vooral bezig met de iconologie van de Vlaamse primitieven. Wij vulden elkaar heel goed aan en gaven ook gezamenlijk college als studenten. Dat ging dan over het Lam Gods, de documenten, het materieel onderzoek, enz. Het was een heel leuk setting, ook omdat het veel kleiner was dan hier.

Dolf is ongeveer in '96-'97 op pensioen gegaan. Hij is vervangen door professor Molly Faries, die toen al de nummer twee ter wereld was voor infrarood. Dat was dus een logische vervanging, en ik ben zelf heel instrumenteel geweest om haar binnen te halen.

We hebben toen met verschillende onderzoekers een heel groot project binnengehaald van NWO over de kunst voor de beeldenstorm in de Zuidelijke Nederlanden. In 1986 was er in het Rijksmuseum een tentoonstelling geweest was over kunst voor de beeldenstorm. Maar in die tentoonstelling waren de Nederlanden beperkt tot het huidige Nederland, wat eigenaardig is omdat waar het zich echt afgespeeld had, namelijk in Antwerpen, buiten beschouwing werd gelaten. Ook binnen dat project heb ik weer heel veel archiefonderzoek gedaan: het sociaaleconomische, de opkomst van de kunsthandel, de opkomst van verzamelingen. En daaraan gekoppeld heel veel technisch onderzoek van de schilderijen die in aanmerking kwamen. We keken vooral naar twee clusters in de diepte als casestudies: Joos van Cleve en Pieter Coecke. En dan de rest, de samenstelling van de ateliers bijvoorbeeld, bekeken we vanuit de structuur of de namenlijsten van de Sint-Lukasgilde. We hebben toen ook een grote database met achtduizend archiefdocumenten aangelegd, die ik nu spijtig genoeg met moeite nog kan raadplegen. Nu ja, ze is natuurlijk meer dan 20 jaar oud.

In 2003 ben ik naar Gent gekomen. Toen ik hier kwam, was er al een enorme grote groep onderzoekers actief op het domein van de middeleeuwse geschiedenis. Zij deden geavanceerd archiefonderzoek op een veel grotere schaal dan je kunsthistoricus ooit zou doen. Ze hielden zich bijvoorbeeld bezig met prosopografie van ambachten. Daar beginnen kunsthistorici niet aan. Wij zoeken naar gegevens over specifieke kunstenaars, dat is een andere benadering. Dus ik zag dat, als ik hier iets wilde opbouwen, ik ofwel met hen moest samenwerken, ofwel ik iets helemaal anders moest doen. Ik heb mij dan, wat mijn onderzoek betreft, uitsluitend op het technisch onderzoek gefocust.

Ik heb het initiatief genomen (dat kon ik niet in Groningen en ik vond een geweldige opluchting dat dat hier in Gent wel kon), om over de grenzen van alle faculteiten heen mensen te gaan zoeken met wie ik kon samenwerken voor materieel onderzoek. Mensen van materiaalkunde, van de wetenschappen, de stralingsfysica, de chemie en noem maar op. Ik heb heel wat contacten gelegd met allerlei mensen die geavanceerde technologie aan het ontwikkelen waren. Dat was de aanleiding om een onderzoekscentrum op te richten rond beeldvormingstechnieken met eigen apparatuur. In de eerste plaats ging het hier opnieuw over infraroodreflectografie. Dat was toen al enorm geëvolueerd qua technologie en qua leesbaarheid van de documenten. Ik was de eerste in België (wereldwijd de zesde denk ik), die een speciaal voor het

onderzoek ontwikkelde infraroodcamera had. Een Engelse firma had een apparaat ontwikkeld in samenwerking met de National Gallery en ik heb, via een projectaanvraag, geld gekregen van de universiteit om dit te kopen.

En zo ben ik dan van start gegaan. Ik werkte vaak samen met musea (vooral de Vlaamse). Ik zat al heel lang in het bestuur van de vrienden van het Museum voor Schone Kunsten in Gent en was daar zelfs een tijdje voorzitter. Toen werd Danny van den Bossche, die schepen van cultuur was geweest (toenmalig SPA), voorzitter van de vrienden. Hij was ook voorzitter van de Commissie Cultuur In het Vlaams Parlement. In die tijd werd het topstukkendecreet opgesteld. Via hem probeerde ik er een wetsvoorstel door te krijgen om in dat topstukkendecreet een regel op te nemen dat alle topstukken ook materieel moesten worden onderzocht. Een beetje zoals men in een ziekenhuis een fiche aanlegt van elke patiënt. Ik vond dat de evidentie zelve. Het is er nooit doorgekomen want men dacht dat ik voor mezelf *ad infinitum* werk wou creëren. Maar ik vind het nog steeds een evidente gedacht. Als je zegt: "We hebben een topstuk", dan probeer je daar toch zoveel mogelijk over te weten te komen, zeker in functie van restauratie! Voor het Lam Gods is dat dan wel gebeurd, maar enkel voor het Lam Gods. En dat is jammer. Er is nog veel werk te doen.

Ondertussen, je hebt altijd het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gehad in België, was er in Antwerpen een groot restauratieatelier opgezet. Ik had, naast het technisch onderzoek voor musea (bijvoorbeeld in functie van tentoonstellingen), steeds meer contact met die instellingen. En ik ben ook steeds meer voor kunsthandelaars en privéverzamelaars beginnen werken. Dan kom je natuurlijk in een heel andere wereld terecht.

Het laatste wat ik misschien moet vertellen gebeurde rond 2008, de periode waarin ik met mijn centrum was begonnen. Er waren alarmerende rapporten door medewerkers van het kunstpatrimonium over de staat van het Lam Gods. Er is dan initiatief genomen om een onderzoek te doen rond de vraag of het nodig was het Lam Gods te restaureren. Het initiatief kwam van een collega, Ron Spronk, een Nederlander die in Canada verbleef, en door een andere Nederlandse collega, Anne van Grevenstein, die toen hoogleraar restauratie was aan de Universiteit van Amsterdam. Zij leidden het preliminair onderzoek naar de toestand van het Lam Gods. Ik had daar verder niets mee te maken. Maar dat speelde zich hier in Gent af, ik kende de betrokkenen en ik werd zelf betrokken in de Commissie. Toen heb ik een groot onderzoeksproject opgezet en het geld daarvoor gekregen (voor medewerkers, apparatuur en noem maar op). Zo ben ik in dat restauratieproject terechtgekomen als één van de leidinggevenden op het gebied van het wetenschappelijk onderzoek dat niet gefinancierd werd in de context van het topstukkendecreet. Het topstukkendecreet financiert immers enkel de restauratie. Dat is totaal belachelijk: alsof men geen onderzoek moet doen vooraleer men kan restaureren. Dat is een hiaat in de uitvoering van het decreet. Het enige wat erop zat om dit op een ernstige manier te doen, was dus om samenwerkingen aan te gaan met universiteiten. Zij konden daarvoor dan onderzoekfondsen aanvragen. De Universiteit van Antwerpen is er op die manier bijgekomen. Naar aanleiding van de restauratie is dan de tentoonstelling gekomen, die omwille van Corona jammer genoeg vervroegd gesloten is.

Q: Kan u zeggen welke opleiding u het meest geholpen heeft om te kunnen toeschrijven?

R 1: Verschillende dingen. Ik vertelde reeds dat ik mijn thesis bij Roger d'Hulst heb gemaakt. Hij was één van de belangrijkste connaisseurs van Rubens. In de toenmalige licenties (hij had toen net een boek uit over Jacob Jordaens) gaf hij een heel jaar les over Jordaens. Je werd gekneed tot Jordaens specialist in dat seminarie. Je kreeg er een methode mee van kijken en vergelijken. Daar ben ik zeker gevormd als connaisseur.

In Amerika ook, in Santa Barbara. Mijn promotor is vrij vroeg overleden. Zijn functie werd overgenomen door een Caravaggio specialist. Hij werd toen, zeg maar, technisch promotor van mijn doctoraat, want hij kende

helemaal niks van Vlaams archiefonderzoek. Maar hij was ook verzamelaar van tekeningen en hij gaf seminarie bij hem thuis, in zijn eigen collectie. Hij leerde ons daar toeschrijvingen doen van Italiaanse barok tekeningen. Ook daar heb ik heel veel geleerd.

En in het Getty museum, als connaisseur van miniatures. Door burgerdienst te doen bij De Schrijver. Het is ook door hem dat men mij wilde, omdat ik van een heel gerenommeerde prof kwam op vlak van bourgondische miniatuurkunst en bovendien middeleeuws Frans kon lezen. In het Getty museum was men enorm bezig met het prospecteren van de markt. Getty was toen het rijkste museum ter wereld, had enorme middelen, kon alles kopen wat het wou en men wilde absoluut topkwaliteit. Men schuimde de handel af en bekeek alles wat op veiling kwam. Maar natuurlijk wilde men wel een idee over authenticiteit, conditie, enz. Ook daar heb ik heel veel geleerd op gebied van connoisseurschip.

Dus zowel voor schilderkunst, tekeningen en miniatures heb ik die opleiding in mijn vroege professionele carrière wel gehad.

Wat betreft het interpreteren van technische documenten: dat is diagnostisch onderzoek zoals in de geneeskunde. Of je nu, bij wijze van voorbeeld, naar een radiografie van een gebroken been kijkt of naar een schilderij, het kijkproces en het hele cognitieve proces is hetzelfde. Door technische documenten te analyseren leer je op een heel analytische manier kijken naar kunst en ook naar conditie.

Ook dat is een belangrijk verschil met veel van mijn collega's, en ik doe daar geen waardeoordeel over, maar voor mij is conditie extreem belangrijk. Zelfs als iets in twijfelachtige toestand tot ons is gekomen, wanneer je voldoende die conditie in acht neemt, laat dat je wel toe om tot een toeschrijving te komen.

Q: Begrijp ik het goed dat u zich voor het toeschrijven beperkt tot wanneer en wie, maar dat u zich niet uitspreekt over waarde?

R 1: Neen. Als men mij een waardebepaling vraagt, dan antwoord ik bijna altijd met: "Kan je mij zeggen hoeveel het aandeel van die firma staat?" Neen, dat kan je niet, of je moet dat opzoeken. De markt is zo volatiel, verandert elke dag.

Voor schilderijen is dat net hetzelfde. Enfin, je kan dat natuurlijk wel: je kan kijken naar Artprice en opzoeken aan welke prijs vergelijkbare werken recent zijn verkocht. Maar ook de economische conjunctuur speelt een rol. Het is het werk van kunsthandelaren om waarde te bepalen, niet van kunsthistorici. Ik houd mij enkel bezig met toeschrijvingen en conditiebepaling van het werk.

Q: De volgende vraag heeft u onrechtstreeks al beantwoord: werkt u alleen of samen met andere mensen? Als ik het goed begrepen heb werkt u samen met andere mensen uit verschillende departementen.

R 1: Ja, Maar de samenwerking met collega's uit andere vakgroepen heeft te maken met beschikbare technologie. Collega Vandenabeele uit de archeologie en analytische scheikunde kan mij zeggen: "Hier vind ik deze chemische elementen, dus dat is hoogstwaarschijnlijk of met zekerheid dit pigment." Maar waarom de kunstenaar precies dit pigment gebruikt heeft, dat weet hij niet. Hij doet niet aan attributie, hij levert mij data omdat hij de apparatuur heeft waarmee je die data kan verkrijgen. Hetzelfde met houtspecialisten, met radiologen, enz. Zij bezorgen data. De samenwerking is puur en alleen op dat niveau.

Q: En voor connoisseurschip?

R 1: Soms wel. Binnenkort zal een stuk geveild worden bij Sotheby's. Een ongelofelijk interessant stuk met Gentse connecties. Men schrijft altijd dezelfde mensen aan. Uiteindelijk beginnen wij daar onderling, per mail

of via de telefoon, over te discussiëren. Het gebeurt dat bijvoorbeeld <naam expert > en ikzelf in Londen zijn, samen naar Sotheby's gaan en daar praten met een aantal mensen. Ze vragen onze mening. Dus samenwerken gebeurt wel, maar niet op een structurele manier.

Ik heb het eigenlijk wel altijd een beetje geambieerd om dat meer structureel te doen. Ook met het oog op een soort gedeelde deontologie. Maar dat is nooit gelukt. Door omstandigheden? Door personaliteiten? Ik weet het niet. Er zijn geen conflicten maar niemand zag precies de noodzaak.

Q: Niemand zag de noodzaak?

R 1: Neen, niet om op een structurele manier samen te werken. Mijn idee was dat als één van ons werd benaderd, we onmiddellijk het materiaal zouden delen en samen bespreken. We kennen elkaar zo goed. Ik zeg niet dat we elkaar niet mogen tegenspreken, maar het is wel een beetje idioot als je ervan overtuigd bent dat een werk absoluut niet van een bepaalde meester is, dat een collega dat dan wel aan die meester toeschrijft. Dat is weinig geloofwaardig.

Q: Wanneer u benaderd wordt bijvoorbeeld door een klant, of bijvoorbeeld door Sotheby's, wordt dat omkaderd? Is daar een schriftelijke overeenkomst voor?

R 1: Neen.

Q: Dus alles is mondeling?

R 1: Mondeling, of via mail. Meestal begint het bij het solliciteren naar een gratis opinie. Men stuurt een foto en vraagt: "Wat vindt u daarvan?".

Met kunsthandelaars is het anders, ik werk nu vooral samen met één kunsthandelaar maar soms zijn er ook anderen. Meestal is dit in functie van de restauratie van een werk. Of vindt men iets op de markt en vraagt men mijn mening: "Zou dat goed zijn? Wat denk je, zou ik dat aankopen of niet?". Dan geef ik vrijblijvend advies: "Dat lijkt mij een interessant stuk", of: "Doet dat niet, er zijn veel te veel exemplaren en het is absoluut niet het beste."

Q: Informeel dus.

R 1: Ja.

Q: Maar als we dan kijken naar het Bruegel verhaal bijvoorbeeld, zodra het op papier gezet wordt, is het niet meer vrijblijvend.

R 1: Wel, ook in dit verhaal is er, tot mijn grote frustratie eigenlijk, nooit iets op papier gezet. Of toch: ik heb het boek geschreven en ik heb die toeschrijving gedaan. Dat werd gepubliceerd en is dus in de openbaarheid. Sommige specialisten zijn akkoord, anderen spreken zich niet uit. Maar op die manier maakt dit nu wel deel uit van het academisch discours.

Q: Maar dus voor veel van die dienstverlening is er geen vergoeding.

R 1: Neen, in dit geval wel mijn reiskosten, mijn verplaatsingskosten. En het materieel onderzoek. Dat gaat via een kas aan de universiteit. Ik werk altijd met een soort standaardprijs: ik probeer in te schatten hoeveel werkuren ik zal besteden aan het produceren van de technische documenten. Het moeilijkste gedeelte voor

het opmaken van het bestek is hoeveel tijd er aan het onderzoek zelf zal worden besteed. Dat is onvoorspelbaar.

Q: Daar kan u moeilijker met een vast tarief werken?

R 1: Ja, dat is moeilijk te voorspellen. In tegenstelling tot het materieel onderzoek. Daar kan ik door mijn ervaring wel inschatten hoeveel het zal zijn.

Q: Maar wat u nu vertelt gaat dan over de kunsthandel. Verloopt het bij veilinghuizen anders?

R 1: Veilinghuizen proberen gewoon gratis advies te krijgen.

Q: Maar uw naam wordt wel vermeld in de documentatie?

R 1: Ja, dan vermelden ze mijn naam in de veilingcatalogus, waardoor natuurlijk het werk in waarde stijgt. Dat is eigenlijk het grootste probleem waar ik mee zit als connaisseur. Je hebt die mensen natuurlijk nodig, zij krijgen de meeste nieuwe dingen die op de markt komen en die vaak nooit gezien zijn. Die kunnen interessant zijn voor ons als onderzoekers. In die zin zijn ze partners.

Nu, iemand die in een museum werkt kan, als een werk onverkocht blijft, dan bijvoorbeeld vragen om in contact te worden gebracht met de eigenaar met de bedoeling het stuk in langdurige bruikleen te krijgen. Dat kan een interessante overeenkomst zijn met een veilinghuis. Ik ken nogal wat mensen die op die manier bruiklenen krijgen, stukken mogen gebruiken voor een tentoonstelling of noem maar op. Als academicus heb je die mogelijkheid niet. Daar blijft het advies altijd vrijblijvend.

Ik geef wel geen advies meer op basis van foto's. Desnoods ga ik bijvoorbeeld naar Londen of naar New York. Mijn onkosten worden dan vergoed.

Q: Zijn er volgens u experts die er wel rijk van worden?

R 1: Neen. Ik denk het niet.

Of misschien wel. Ik ken, maar die staan bekend als *être vendus* aan de marchands. Dat is spijtig en dat zijn geen voorbeelden om na te volgen. Daarom vind ik een deontologische code noodzakelijk.

Mensen gaan hier ook verschillend mee om. Ik weiger advies te geven op basis van foto's, omdat ik weet dat foto's onbetrouwbaar zijn om de staat van het werk in te schatten. En de staat kan ook mee bepalend zijn voor de toeschrijving. Dus ik weiger om op basis van foto's toe te schrijven. Sommige anderen spuwen maar namen zodra ze een foto voor ogen krijgen. Ik vind dat niet ernstig. Je kan je toch niet voorstellen dat dit in andere beroepsdomeinen zou gebeuren. Of ja, misschien wel. We kennen ook wel mistoestanden in de geneeskunde en zo...

Q: Er zijn wellicht overal oneerlijke mensen.

R 1: Ja, natuurlijk.

Q: Mag ik samenvatten dat, als er een vergoeding is, die indirect is voor u? Behalve wanneer het gaat over kunsthandelaars?

R 1: Ja, de kunsthandel wel.

Ik heb onlangs wel een keer een fee gevraagd aan een veilinghuis en tot mijn grote verwondering hadden ze daar geen problemen mee. Dus het kan ook aan mij liggen. Maar als ik niets vraag bieden ze het niet spontaan aan. Alles wordt nochtans doorgerekend aan de klant, dus wat is het probleem?

Q: En daarvan staat dan ook niets op papier?

R 1: Neen. In dat geval kwam men bij mij met dat stuk, gaf ik mijn mening en zei: "Ik zal daar een rapport van maken en dat kost dan zoveel".

Q: Maar zodra u iets op papier zet, dan begint u aansprakelijkheid wel te spelen.

R 1: Wel, zij krijgen iets op papier, namelijk mijn rapport. Ik weet dat je volgens Amerikaanse wetgeving als expert verantwoordelijk bent voor je opinie. In het *Rubenianum* hebben ze zo een probleem gehad. Terwijl dit bij mijn weten, maar ik ben niet zeker, volgens Europese geldende wetgeving, valt onder vrije meningsuiting.

Q: Het hangt er waarschijnlijk vanaf hoe het geformuleerd is. Wanneer u zegt: "Dit is Rubens", ga je daar redelijk ver mee, denk ik. Als ik u daar bovendien voor betaal, is dat nog gevaarlijker. Wanneer u zegt: "Op basis van mijn onderzoek en mijn expertise denk ik dat er een vrij grote kans is dat dit Rubens is", is dit al een stuk voorzichtiger.

R 1: Wel, in zo'n rapport maak ik vergelijkingen ik bouw ik een argumentatie op. Ik schrijf nooit, zoals vroeger wel gebeurde, bijvoorbeeld gewoon een naam op de achterkant van een foto. Ik schrijf een rapport met daarin een vergelijking met werken die met zekerheid worden toegeschreven aan een bepaalde meester en redeneer op basis van analogie: dit is ook van die meester of komt uit zijn omgeving.

Q: Dus u schrijft toe op basis van "grote waarschijnlijkheid"?

R 1: Dat impliceert dit natuurlijk wel. Ik denk dat je als academicus ook moeilijk anders kan. Dat is totaal anders voor marchands. Als academicus speel je voortdurend met je reputatie. Maar dat geldt eigenlijk ook voor marchands. Mensen die bekend staan als oneerlijk gaan minder zaken doen, natuurlijk. Maar als ik flagrant foute attributies geef, zet ik binnen de kortste keren mijn reputatie onder collega's op het spel. In de academische wereld kan ik het mij niet permitteren om geen geargumenteerde mening te geven.

Een voorbeeld. Ik heb ooit een schilderij toegeschreven aan de werkplaats van Bosch. Ik had nogal wat discussie met collega's want het was een slecht werk. Maar het was gesigneerd en op de signatuur was niets aan te merken. We hebben die met alle mogelijke technieken onderzocht en bestudeerd en het bleek dat de signatuur er zeker niet later opgezet was. We weten ook dat wanneer een kunstenaar de leiding van een atelier had, hij de volledige productie signeerde. We moesten dat werk dan beschouwen als onderdeel van de werkplaats. Sommige collega's begrepen dit niet, want het was in hun ogen een heel slecht werk. En het was inderdaad heel slecht geschilderd.

Q: Ik zou graag nog één vraag stellen voor we naar deel twee gaan: bent u, op dag van vandaag, in het kader van uw activiteit als expert, onderworpen aan een deontologische code? Als academicus, als lid van een bepaalde vereniging, of in een andere hoedanigheid?

R 1: Ik vind dat een moeilijke vraag. We hebben het geval in de psychologie en pedagogische wetenschappen van een collega die extreem rechtste zaken vertelt en daardoor (terecht) in een moeilijke positie komt. Maar men kan die collega niet ontslaan, dat valt onder de academische vrijheid. Ook wanneer

het gaat over nonsens of extreemrechtse standpunten. Al stel ik mij wel de vraag hoever dit gaat. Men is al zijn lesmateriaal aan het onderzoeken om te kijken of hij dat ook tijdens colleges aan studenten vertelt. Daardoor zou hij jonge mensen beïnvloeden. Ik vind wel dat daar een grens ligt.

Q: Maar er is geen formele code zoals bijvoorbeeld in een museum waar je niet zomaar voor derden mag werken?

R 1: Wij vallen daar niet onder. Integendeel, wij vallen net onder de noemer 'academische vrijheid'. Dat betekent dat we de volledige vrijheid van onderzoek hebben. Gelukkig maar. We mogen onze mening mogen formuleren, ook in de media, en daaraan zijn geen gevolgen verbonden. Verschillende collega's geven in duidingsprogramma's een mening over brede maatschappelijke fenomenen en dat werkt dat zeer goed. Maar af en toe loopt het dus ook eens fout.

Q: Zijn regels over het combineren van vergoedingen/functies?

R 1: Wij moeten jaarlijks nevenactiviteiten melden. Dat wordt dan al dan niet goedgekeurd. Toeschrijvingen meld ik niet als een nevenactiviteit omdat ik dat beschouw als maatschappelijke dienstverlening. Als ik dat door de universiteit laat factureren wordt er BTW op betaald en wordt dat een werkingskrediet. Daarvan mag ik dan onder strikte voorwaarden gebruik maken, bijvoorbeeld om nieuwe apparatuur te kopen. Die apparatuur blijft eigendom van de vakgroep en wordt niet mijn persoonlijke eigendom.

Als expert je mening geven over een vakgebied is maatschappelijke dienstverlening, wat één van de drie pijlers is van ons werk.

Q: Maar dit brengt geld op natuurlijk. Wanneer u zegt: "Dat is Brueghel", dan is die uitspraak geld waard. Niet voor u, niet voor de maatschappij, maar wel voor de eigenaar van het werk en voor het veilinghuis. Er spelen commerciële motieven. Niet bij u, maar wel bij hen.

R 1: Ja, inderdaad. En eerlijk gezegd vind ik dat daar een systeemfout zit. Je mag nooit als expert je mening laten leiden door economische motieven. Dat is evident, terwijl dat vroeger zeker gebeurde. Maar als je instrumenteel bent in het creëren van substantiële meerwaarde...

Ik ken geen enkel ander geval waarin daar geen vergoeding tegenover staat. Dat is zoals er iemand is die beursadvies geeft maar daar niet voor betaald wordt. Dat is te gek vind ik, en daar zit een systeemfout die volgens mij enkel kan opgelost worden door een heldere code, een gedragscode.

Het geval Brueghel is natuurlijk evident. Maar het gebeurt minstens één keer per jaar dat een werk op de markt komt waarover ik mijn gefundeerde, beargumenteerde mening geef die wetenschappelijk onderbouwd is, en op die manier een meerwaarde creëer. Daarbij word ik hooguit een onkostenvergoeding betaald. Ik vind dat raar.

Q: Zou het mogen van de universiteit om daar persoonlijk een vergoeding voor te krijgen, in het kader van een nevenactiviteit. Is dat toegestaan?

R 1: De vraag is of de collega's in de economie in de raad van bestuur van bedrijven mogen zitten. Dat doen ze dus. Of de collega's in de geneeskunde, velen hebben eigen praktijk.

Q: Wat de code zelf betreft. Eén van de elementen die ik opmerk wanneer ik hier als jurist naar kijk, is dat er eigenlijk geen opleidingsvereisten zijn voor experts. Ik kan mijzelf bijvoorbeeld probleemloos profileren als een deskundige in kunst. In het beste geval heb ik op dat moment een

diploma kunstwetenschappen op zak, maar zelfs dat hoeft niet. En enkel daarmee zal ik het bovendien ook niet doen om een werk toe te schrijven. Welke opleiding moet iemand die toeschrijvingen doet volgens u hebben genoten?

R 1: Evident zou natuurlijk kunstwetenschappen zijn. Maar het is niet noodzakelijk. Eén van de beste experts die ik ken, is een kunsthandelaar die op latere leeftijd pas kunstgeschiedenis is gaan studeren. Iemand met een ongelooflijk oog die geweldig rijk geworden is door zijn observatievermogen. Hij had geen vorming. Of toch wel, hij had één jaar rechten gedaan. Maar dat is alles. Hij is heel succesrijk geweest. Hij zit nu nauwelijks nog in het vak. Ik denk dus niet dat het noodzakelijk is om een opleiding te hebben, omdat ik effectief autodidacten ken. Je moet ook geen academie gevolgd hebben om een succesvol kunstenaar te zijn.

Q: Maar het verschil voor mij zit hem wel in het feit dat je als expert voor iemand anders werkt. Wanneer een kunstenaar zijn werk niet verkoopt, is enkel hij daar het slachtoffer van. Bij expertise gaat het om een dienstverlening naar iemand.

In de bancaire sector bijvoorbeeld is er na het debacle van 2008 heel veel veranderd. Dan zijn er ineens regels beginnen komen voor mensen die klanten adviseren met betrekking tot beleggingen. Zij moeten een bepaalde opleiding hebben. Wanneer dit niet zo is, moeten ze een opleiding volgen. Mensen die op dat moment al heel wat ervaring hadden, werden daarvan vrijgesteld. En inderdaad, er zullen ongetwijfeld experts zijn die toeschrijvingen kunnen maken zonder dat ze daarvoor een opleiding hadden en die op die manier uit de boot vallen.

R 1: Dat is bijvoorbeeld zo bij restauratie. Daar streeft men al jaren vanuit de beroepsvereniging naar erkenning als beschermd beroep, zoals bijvoorbeeld de architecten en geneesheren, waarbij je dan een orde hebt. Ik denk dat zij daar ook meer argumenten voor hebben. Zij gaan uiteindelijk met erfgoed om. En dat verknoeien is verschrikkelijk jammer. Wat wij doen is uiteindelijk enkel een opinie geven.

Q: Een opinie met enorme economische consequenties. Sommige schilderijen zijn duurder dan een huis. Een vastgoedmakelaar is onderworpen aan een beroepscode. Om vastgoedmakelaar te zijn moet er een opleiding worden gevolgd en een stage worden gelopen.

R 1: Kijk, een kunsthistorische of een kunstwetenschappelijke opleiding is een garantie om je de wetenschappelijke onderzoeksmethoden eigen te maken. In die zin is het ten eerste aanbevolen. Maar ik ken te veel voorbeelden van mensen die het niet hadden en die toch goede experts zijn.

Q: En hoe zijn ze goede experts geworden?

R 1: Door de praktijk.

Q: Is een systeem van stage dan misschien een beter idee?

R 1: Ik denk het wel.

Waarom ik ook twijfel in het geven van mijn antwoord, en dat pleit tegen mijn eigen opleiding: het is niet omdat je kunstwetenschappen hebt gestudeerd, dat je expert bent. Je wordt maar expert door de praktijk van de expertise. Met vallen en opstaan. Door beter en beter te leren kijken. Het is een proces dat jaren in beslag neemt.

Ik herinner mij, toen ik afstudeerde, dat ik bij een kunsthandelaar terecht kwam die mij zijn collectie toonde. Een fantastische collectie. Hij dacht dat ik daar de ene toeschrijving na de anderen zou doen. Ik kon dat toen absoluut nog niet. Hij vond heel raar: "Wat leren jullie dan?"

Toeschrijven kan na een soort specialisatie, door ontzettend veel te lezen, ontzettend veel stukken te zien, door in ontzettend veel musea geweest te zijn over de hele wereld. En door aandachtig te hebben gekeken.... Ik heb tienduizenden schilderijen aandachtig bekeken in mijn leven. Dat is mijn stage geweest. Ik kan mensen aanleren hoe ze moeten kijken, maar daardoor kunnen ze nog niet op dezelfde manier kijken. Maar ze weten dan wel hoe ze moeten kijken.

Maar ook andere zaken zijn belangrijk. Historische kritiek bijvoorbeeld: op een wetenschappelijke manier contradicties of cirkelredeneringen herkennen. En dit toepassen op connoisseurship van schilderijen. Zolang iedereen, zodra ze een papagaai zien, werken blijven toeschrijven aan de Meester met de Papegaai, dan moet je je toch de vraag stellen of die constructie klopt. Neen, natuurlijk klopt ze niet. Af en toe is het noodzakelijk heel kritisch te kijken naar het ontstaan van die groepen die men heel gemakkelijk in de kunsthandel creëert. Soms bestaan die uit een accumulatie van fouten.

Ik denk dat daar de rol zit van de academische expert, door onderzoek te doen, door met studenten samen te werken, door doctoraten te begeleiden, enz.

Q: Mag ik de gelijkenis trekken met de advocatuur? U zegt: "Je bent afgestudeerd in de kunstwetenschappen maar je kan het niet". Als je afgestudeerd bent in de rechten kan je het ook niet. Om advocaten te worden moet je drie jaar stage doen. Je moet bovendien ingeschreven zijn op het tableau en daarvoor moet je balie-examens afleggen. Dat is een heel systeem. Als we dan terugkeren naar kunstexpertise. Waar kan je dan best stage lopen? In de academische wereld? Bij een gerechtsexpert? Bij een handelaar?

R 1: In een museum denk ik. Stagelopen in een museum is een heel belangrijke vorming. Ik heb studenten die in de museumwereld zijn beland en die hebben allemaal langdurige stages gedaan. Ze zijn op die manier ook experts geworden in hun vakgebied.

Ik zeg bewust 'museum' niet 'kunsthandel'. Musea hebben veel meer de behoefte om de historische juistheid te achterhalen en men is er veel minder gedreven door economische motieven. In de kunsthandel blijf je altijd met die ruis zitten. Het blijft altijd interessanter een naam te zetten op een werk.

Q: Ik wil geen namen, maar zijn er naar uw mening op dit moment experts actief die eigenlijk niet gekwalificeerd zijn?

R 1: Ja. Maar het lijkt mij aan het wegebben. Ik denk dat er vroeger veel meer waren die met geweldige autoriteit spraken, en waar men blindelings geloof aan hechtte. Nu zie ik dat minder. Ik denk dat de technische kunstgeschiedenis misschien een rol gespeeld heeft in die kentering, maar in de jaren '80 en '90, en zelfs nog nadien, waren er toch wat collega's die heel dikke villa's hadden...

Q: Stel dat we naar een regelgeving gaan, wie gaat daar dan de vruchten van plukken? Wie wordt daar beter van?

R 1: Iedereen, alle stakeholders. Als je op een ernstige manier heel waardevolle dingen toeschrijft, is dat zowel goed voor de eigenaar, de marchand, het veilinghuis en de koper. Iedereen wordt er beter van.

Ik begrijp bijvoorbeeld en aantal fenomenen in de kunsthandel niet. Waarom bijvoorbeeld werken van de Pieter Brueghel de Jonge, of werken die aan hem worden toegeschreven, zo ongelooflijk veel geld opbrengen. Meestal zijn dat slecht geschilderde werken. Het zijn kopieën. Niemand is geïnteresseerd in

kopieën behalve in die dan. Ik begrijp dit niet. Hier bestaan mechanismen die met andere zaken dan met intrinsieke artistieke kwaliteit te maken hebben. We weten dat er kort na de dood van Pieter Breugel de Oude een geweldige vraag naar werken van hem was. Er waren er slechts een vrij beperkt aantal en dan ontstaat er een nood op de markt. Dat is een economisch begrijpelijk principe. Maar waarom dit 400 jaar later nog steeds zo is, begrijp ik niet. Ik zie niet wie daar beter van wordt. Het zijn slecht geschilderde werken. Hier wringt het advies van iemand die ook afgaat op artistieke kwaliteit met de economische realiteit.

Q: Daar gaat het gewoon over auteurschap?

R 1: Ja, inderdaad.

Je ziet dit fenomenen ook in de mode. Het heeft wellicht daar mee te maken. Ik vergelijk het met sommige hele dure handtassen waar ik mij ook de vraag stel waarom iemand daar zoveel geld aan wil geven.

Q: Mag ik nog eens terugkomen op de toelatingscriteria? In beschermde beroepen werkt men vaak met toelatingscriteria. Wanneer je wil toetreden worden die criteria gecheckt door een orgaan. Die maakt dan lijsten met personen die tot het beroep zijn toegelaten. Vindt u een gelijkaardig systeem voor kunstexperten iets positief? Of gaat dat te ver?

R 1: Goh...

Q: Je leest op internet zelfs opinies die stellen dat een handelaar nooit zou mogen optreden als expert. Experts moeten onafhankelijk zijn. Wanneer een klant een advies wil, moet hij naar een onafhankelijk expert. Vandaag de dag werkt het natuurlijk zo niet.

R 1: Neen. Ik ga die redenering in het absurde trekken, maar het maakt mijn punt duidelijk. Je gaat ook niet bij de voedselinspectie vragen welk stuk vlees je bij de slager moet kopen. Het is eigenlijk een gelijkaardige redenering. Ik vind het wat overtrokken om dergelijke eisen te stellen. Trouwens, geen enkele kunsthandelaar zou zich aan dergelijke beperking houden.

Q: Dat is inderdaad de kritiek die je hoort. Als je te streng wordt, zal er een ondergronds parallel circuit ontstaan.

R 1: Waarschijnlijk. Kunsthandelaars zullen zich niet laten reduceren tot magazijniers.

Q: Je zou natuurlijk kunnen tegen argumenteren dat ze zich inderdaad niet moeten laten reduceren tot magazijniers maar dat ze wel over een opleiding moeten beschikken.

R 1: Heel dat idee schiet de realiteit voorbij.

Trouwens, om vandaag te kunnen beginnen werken als handelaar in oude kunst, in het midden- en het topsegment, moet je over een gigantisch startkapitaal beschikken. De meeste mensen die ik ken zijn de zoveelste generatie, die hebben een stock van hun ouders, grootouders en soms nog van daarvoor. En ook hun klanten. Slechts een zeer beperkt aantal mensen kan dit: erfgenamen van galeriehouders.

Ik denk dat de jonge kunsthandelaars zich realiseren dat door met adviseurs te werken, zij een veel gezondere basis leggen voor hun bedrijf. Op die manier bouwen ze credibiliteit op bij hun klanten en doen ze minder miskopen.

Het beroep is trouwens ook onwaarschijnlijk conjunctuurgevoelig. Het gaat overal slecht nu, en niet enkel door de energiecrisis. Maar het eerste waar mensen op besparen zijn luxegoederen. Natuurlijk gaat het slecht in de kunsthandel. Je kan die mensen moeilijk nog bijkomende verplichtingen opleggen.

Q: Het hoeft natuurlijk niet zo te zijn dat ze zonder opleiding of stage het bedrijf niet mogen overnemen. Er kan geargumenteed worden dat enkel wanneer ze echt ook expertises verrichten er een specifieke opleiding moet gevolgd worden.

R 1: Ik denk dat, daar waar dit vroeger helemaal niet gebeurde, de tendens om meer met experten te werken, wel aanwezig is. Vroeger ging het er vaak over om zo snel mogelijk tot een naam te komen.

Q: Mag ik dan stellen dat experten best in de praktijk worden gevormd? Is permanente vorming hier aan de orde?

R 1: Absoluut.

Q: Moet dat een verplichting zijn, of iets vrijblijvend?

R 1: Je snijdt in je een eigen vingers wanneer je dat niet doet.

Q: Ja, maar ondertussen is de klant wel de dupe. Ik kan bijvoorbeeld verwijzen naar het systeem van de vastgoedmakelaars, of bijvoorbeeld van de advocaten. Je moet per jaar een aantal opleidingspunten behalen. Je bent verplicht het bewijs van gevolgde opleidingen voor te leggen aan een controleorgaan. Wanneer je dit niet doet kunnen er sancties volgen.

R 1: Ik begrijp onder permanente vorming dat je op de hoogte bent van literatuur en dat je de markt volgt... Om argumenten te kunnen opbouwen moet je op de hoogte zijn van de literatuur. En op die manier is bijscholing een noodzaak.

Q: En hoe weet je als klant dat een expert dat doet? Of moet de klant dat niet weten?

R 1: Weet je dat van een arts die je behandelt, in hoeverre hij de laatste ontwikkelingen kent?

Q: Ik weet niet hoe het bij artsen is, maar het lijkt me waarschijnlijk dat ook zij een bewijs van permanente vorming moeten kunnen voorleggen, net zoals bijvoorbeeld notarissen, advocaten en vastgoedmakelaars.

R 1: Ik vind dat dat misschien te ver gaat. Het is moeilijk.

Q: Als jurist kijk ik daar als volgt naar: ik ben klant ik doe beroep op een expert. Ik zou heel graag weten dat die man of vrouw er iets van kent. Hoe kan ik daarachter komen? Ik kan vertrouwen op wat andere mensen mij vertellen maar voor het overige is het gissen. Kunst wordt meer en meer gekocht als investering, zeker oude kunst, en dan wil ik heel zeker zijn.

R 1: Kunst is inderdaad een zeer goede investering. Het is heel stabiel en op lange termijn creëert het een meerwaarde. Er zijn meer en meer mensen die ook echt beleggen in kunst, die geadviseerd worden door financiële experts die aanraden hun beleggingen te spreiden. Dan is het natuurlijk wel belangrijk dat je weet wie er gekwalificeerd is. Daar heb je een punt. Ik weet dat sommige Zwitserse banken kunsthistorische experts in dienst hebben om klanten te adviseren. Dat kennen wij nu nog niet. Maar we zijn ook Zwitserland niet natuurlijk.

Q: Wat men ook typisch probeert te doen via een deontologische code is het beheersen van belangenconflicten. Bijvoorbeeld op het vlak van vergoedingen. Vergoedingen gebaseerd op een percentage van de verkoopprijs, zouden bijvoorbeeld kunnen worden verboden.

R 1: Inderdaad. Neen, een vergoeding op basis van het percentage van de verkoopprijs, dat kan absoluut niet.

Q: Het kan niet of het zou niet mogen?

R 1: Het zou niet mogen. Maar zelf ik ken geen gevallen waar dat nog gebeurt. Het is lang de praktijk geweest. Maar ik denk dat dat eruit is sinds de jaren '60 en '70.

Het is ook de evidentie zelve. Wanneer je je baseert op economische motieven in plaats van op argumenten stel je je eigen reputatie op het spel.

Q: Een vraag is of de sector proactief moet zijn, of dat dat hier niet nodig is. Of er zelf een code wordt geschreven, of gewacht wordt tot er iets serieus fout loopt en er een wettelijke tussenkomst gebeurt. Het verbod om een vergoeding via een percentage van de verkoopprijs bijvoorbeeld, zou in een code kunnen opgenomen worden.

R 1: Ik denk dat dat er zeker in kan. Ik denk dat iedereen dat ook zal onderschrijven.

Q: Een ander belangenconflict stelt zich wanneer mensen twee verschillende petjes op hebben. Een galeriehouder wil zijn schilderij natuurlijk zo duur mogelijk verkopen. Er zelf een naam op plakken helpt. Geef dat problemen in de praktijk?

R 1: We zouden de redenering kunnen opbouwen dat marchands ook experts moeten zijn in het soort werken dat ze verkopen. Zij kunnen impliciete de expertises doen. Soms gebeurt het ook dat een marchand de mening van een expert vraagt en dat die expert iemand kent die in het stuk zou kunnen geïnteresseerd zijn. Dan wordt de expert ook onderdeel van de transactie. Dat gaat buiten zijn expertise maar dat gaat over kennis van de markt.

Q: Maar daar wordt die daar zelf niet rijker van.

R 1: Neen, tenzij, en dat gebeurt in beperkte mate, er een soort *finders fee* wordt betaald.

Q: In de banksector bestaat daar regelgeving voor. Een finders fee (aanbrengvergoeding) kan, maar dan moet je de koper ervan informeren dat de aanbrengrer een vergoeding ontvangt. Veel belangenconflicten kunnen gewoon worden opgelost door de betrokkenen te informeren. Dan kan die zelf het risico inschatten. *In casu* zou het ook kunnen gaan om het verkopen van stukken van familieleden bijvoorbeeld, ook dat is een belangenconflict en de koper moet dat weten.

R 1: Daar ben ik het uiteraard mee eens. Ik vind het de evidentie zelve dat als er een code komt, belangenconflicten er duidelijk in beschreven staan.

Q: Zijn er nog andere belangenconflicten waar u aan denkt?

R 1: Hoogstwaarschijnlijk zijn er nog, maar ik kan nu niet direct aan iets denken. Toch niet iets wat puur over expertise gaat.

Ik kan mij wel een andere situatie voorstellen. Stel, een expert herkent een stuk als bijzonder belangrijk voor het erfgoed van de gemeenschap en meldt dit niet. Dat vind ik een probleem. Het stuk dat nu bij Sotheby's verkocht wordt waarover ik eerder sprak, zit in Engeland en het komt uit een Amerikaanse collectie. Maar stel dat het in een Vlaamse collectie zit en ik word benaderd, dan zou ik dit melden opdat het stuk op de Vlaamse topstukken lijst zou komen. Op die manier krijgt Vlaanderen een voorkeurrecht. Ik denk dat het een belangenconflict zou zijn mocht je dat als expert niet melden. Maar je hebt hier een dubbel probleem. Ik heb dit persoonlijk al meegemaakt: iemand die mij de toegang tot een werk weigerde, omdat die persoon wist dat ik voorbereidend werk deed voor de topstukken lijst van de 16^{de} eeuw. Ik had ingeschreven op een project van de Vlaamse Gemeenschap en wij hebben de proeflijst opgemaakt. Die verschijnt dan op de website van erfgoed. Ik wist van een restauratrice dat een bepaalde persoon een Metsys had. Maar die man wou mij geen toegang verlenen tot het werk. Terwijl het in Brussel zat, het had dus zelfs niets met de Vlaamse Gemeenschap te maken (en dat is ook het absurde van het topstukken decreet – wanneer je naar Brussel gaat, werkt het niet meer). Maar de man had schrik dat ik het stuk zou melden als een topstuk. De man was toen al eind de 80, dus die zal nu overleden zijn. Ik heb geen idee wat er verder met het werk gebeurd is.

Q: Een ander heikel punt lijkt de informatieverplichting naar de klant. Dan denk ik niet aan verzamelaars die heel veel kunst kopen en eventueel zelfs een eigen curator in dienst hebben maar vooral aan iemand die, al dan niet als een belegging, occasioneel kunst koopt. Worden die klanten volgens u op dag van vandaag genoeg geïnformeerd?

R 1: Neen. Zeker niet wat betreft conditie.

Wat ik altijd doe in gelijk welk expertise verslag is een stuk opnemen over de conditie, wat eigenlijk impliciet ook een advies is om het eventueel te laten behandelen. Zeker op dat punt schiet de kunsthandel enorm tekort.

Je hebt eigenlijk twee types restaurateurs. De top werkt voor musea, en je hebt er die werken voor marchands en alle de rest. Die tweede groep heeft de neiging om veel radicaler te overschilderen, ervoor te zorgen dat dat werk er zo goed mogelijk uitziet. Het wordt niet meer behandeld als een historisch document. De koper weet dat absoluut niet. De koper weet zelfs niet dat je dat kan zien met een UV-lamp.

Q: En weet de koper dat het daardoor misschien minder waard wordt?

R 1: Neen, ik denk het niet. Vandaar dat ik het nodig vind om mensen te informeren over de conditie waarin het stuk zich bevindt.

Q: En de certificaten? Zijn die duidelijk?

R 1: De ouderwetse certificaten is iets dat er eigenlijk uit moet, en dan bedoel ik zoiets als een toeschrijving op de achterkant van een foto. De hele generatie van mijn professoren deed dat nog.

Q: Het probleem is dat als je de zaken heel voorzichtig omschrijft, je eigenlijk niks zegt. In Frankrijk is terminologie wettelijk omschreven: wat betekent het als je zegt dat iets van een bepaalde schilder is, wat betekent 'school van', 'navolger van', etc.

R 1: Ja, van een classificatie ben ik wel voorstander. En er zijn heel wat mensen in de kunsthandel die daar ook voorstander van zijn. Er moet een grotere duidelijkheid komen, vooral over de grijze zone: wat wordt bedoeld met school van, met navolger, etc. Dit moet precies omschreven zijn en daar moet de klant heel ondubbelzinnig van op de hoogte worden gebracht.

Q: In Frankrijk is dat wetgeving. Dat gaat dus verder dan een door experts opgestelde deontologie.

R 1: Ik vind dat ook noodzakelijk.

Q: En wat vindt u over informatie in catalogi van veilinghuizen. Moet daar meer precieze informatie in komen?

R 1: Daar is het probleem opnieuw heel praktisch. Bij de grote huizen komt er heel veel materiaal binnen. Maar men heeft een beperkt aantal personeelsleden. En de zaak moet draaien. Dus men moeten op korte termijn heel veel toeschrijvingen doen. Vandaar dat er snel foto's gestuurd worden naar allerlei experts.

Q: Kan ook dat opgelost worden met een informatieverplichting? Door aan de klant te vertellen dat het heel snel onderzocht is? Wanneer die nu in een *lot note* leest dat iets 'bekeken is door professor X', dan krijg die op zijn minst de indruk dat het dan wel juist zal zijn.

R 1: Er staat wel altijd bij dat het experts verslag op aanvraag te verkrijgen is.

Q: Als er één is natuurlijk...

R 1: Juist ja, we draaien een beetje een cirkel. Daarom vind ik dat er een verslag moet zijn. Met een expertiserapport bedoel ik: een rapport waar gebruik wordt gemaakt van technisch onderzoek. Met argumenten die gebaseerd zijn op concrete gegevens die je uit die documenten haalt. Iets anders kan ik me niet voorstellen. Ik vind dit een absolute voorwaarde.

En voor het produceren van dergelijk verslag moet de expert betaald worden. Dit is een evidentie. En een win-win situatie voor alle betrokkenen.

Q: Moet er gewerkt worden met barema's? Er zijn verenigingen van kunstexperts die barema's hebben voor hun tarieven. Daar kan natuurlijk van worden afgeweken, maar dan krijg je op zijn minst een idee.

R 1: Ik werk met zelfbedachte barema's. De expertise bestaat voor mij uit twee onderscheiden onderdelen. Het produceren van de technische documenten waarin ik mijzelf beschouw als een soort fotograaf, een radioloog die voor het produceren van dat document betaald wordt aan kostprijs. Daarnaast het opbouwen van de argumentatie. De kostprijs daarvan is moeilijker in te schatten. Ik kan een uurtarief geven maar hoeveel uur ik daaraan zal besteden weet ik niet.

Ik weet wel dat, hoe minder vertrouwd ben met het object, hoe meer tijd ik nodig heb. Werken uit een periode waar ik minder mee vertrouwd ben kosten me veel meer tijd dan een 15^{de} - of een vroeg 16^{de} -eeuws stuk uit Antwerpen. Dat herken ik direct, ik weet zo waar er kopieën zitten of waar er andere exemplaren zitten van dezelfde compositie.

Q: Dat kan ook worden gelinkt aan de lijsten van de experts en gereguleerde beroepen. Daar wordt doorgaans ook gewerkt via specialisatie.

R 1: Dat vind ik een goede zaak. Je moet heel goed zeggen wat je expertise is. Ikzelf doe enkel die zaken waarin ik gespecialiseerd ben. Andere doe ik niet omdat ze me gewoon te veel tijd kosten. Ik wil daarvoor wel de technische documenten maken. De prijs hangt dan af van het formaat en hoeveel werk ik eraan heb. Maar ik schrijf dan geen verslag. Ik produceer zoals een radioloog de foto's waar een gespecialiseerd expert dan verder mee aan de slag kan.

Q: Moet er, naast het schriftelijk verslag, ook een schriftelijke overeenkomst zijn met de opdrachtgever waarin de opdracht en de vergoeding duidelijk omschreven wordt?

R 1: Neen. Ik vind dat het in de meeste gevallen voldoende is om een mondelinge overeenkomst te hebben. In het geval met Sotheby's bijvoorbeeld, had ik mij voorgenomen om niet meer gratis te werken. Daar heb ik gezegd dat ik een verslag zou maken en wat de kostprijs daarvan was. Ik denk dat een dergelijke mondelinge overeenkomst helder is. Gebeurt dit niet, dan mogen ze mijn mening niet gebruiken, niet publiceren want er is geen verslag. Ik ben tot het inzicht gekomen dat dat de enige zuivere manier is om te werken met veilinghuizen.

Q: Geldt dit dan ook voor kunsthandelaars?

R 1: Met kunsthandelaars is dat anders. Met Sotheby's Londen bijvoorbeeld, verloopt veel via mail. Wanneer ze echt aandringen en je mening willen, dan sturen ze het stuk naar Brussel en dan komt er iemand van het kantoor van Brussel naar hier. Dat is een heel gedoe.

Kunsthandelaars, dat zijn uiteindelijk kennissen of zelfs vrienden doordat ik met hen al heel lang samenwerk. Dat is anders. Ik ga bijvoorbeeld niet eten met mensen van Sotheby's...

Q: Als we nu alles op een rijtje zetten. Is een deontologie voor experts wenselijk of niet?

R 1: Ik denk dat een minimale gedragscode nodig is. De zaken die daarin moeten, zijn aan bod gekomen. Een precieze omschrijving van wat we bedoelen met allerlei termen die in attributies worden gebruikt, attributie moet beargumenteerd worden in een schriftelijk verslag dat ter beschikking wordt gesteld van de klant en daar moet een vergoeding tegenover staan.

Q: En moet die dan gelden voor alle experts, of wordt er best een onderscheid gemaakt tussen bijvoorbeeld academici, handelaars, etc.?

R 1: Ik denk dat we daar moeten rekening houden met de waarde van het werk. Ik ken bijvoorbeeld een experte van Chinees porselein. Ze kan onmogelijk een verslag maken voor elk schoteltje.

Q: Een mogelijkheid zou natuurlijk zijn om de koper hierin vrij te laten. Hij kan een verslag vragen maar het is geen verplichting. Maar wanneer hij dit doet dan moet het verslag schriftelijk zijn. Het is natuurlijk ook een kwestie van bewijs: als u mij mondeling vertelt dat een werk van Quinten Metssys is, dan kan ik later niet bewijzen dat u dat heeft gezegd. Wat u dan zegt is dan eerder vrijblijvend.

R 1: Friedländer deed het zo. Als je nu in zijn archief kijkt weet je niet waarom hij bepaalde dingen zei. Hij schrijft toe op basis van zijn visueel geheugen.

Q: Hij schrijft in zijn boek dat hoe meer je argumenteert hoe minder zeker je bent. Ik moet eerlijk bekennen dat ik het al jurist nogal moeilijk had met die passage.

R 1: Ik kan hem wel volgen. In de zin dat, hoe meer je begint te argumenteren, hoe genuanceerder je idee wordt. Hij werkte op basis van een ingeving, en veel experts werken nog altijd zo. Het herkennen van iets. Een volgende stap is natuurlijk de argumentatie. Bijvoorbeeld door er andere voorbeelden naast te leggen. En dan kan het soms gebeuren dat hoe meer je analyseert, hoe minder zeker je wordt.

Q: Maar wanneer een analyse je eerste mening ontkracht, dan zou ik dat als koper wel graag weten. Moet je het niet gewoon duidelijk zeggen wanneer je niet meer zeker bent van je eerste idee?

R 1: Ja, natuurlijk. Dat moet in het verslag.

Je hebt altijd een eerste idee van waar je moet gaan zoeken en dat kan je leren. De eerste fase van het connoisseurship is bij wijze van spreken dat je een impressionist niet verwart met een 15^{de}-eeuws altaarstuk. En dan wordt het steeds specifiek. Als je dan bijvoorbeeld specialiseert in 15^{de} -eeuwse kunst, kan je beginnen lokaliseren: iets lijkt eerder Brugge dan Brussel of Antwerpen. Anderzijds kan je proberen dateren op stijl-criteria en kan je bijvoorbeeld argumenten vinden in dendrochronologie of op basis van bepaalde iconografische motieven.

Je moet natuurlijk aan de klant vragen hoever je daarin moet gaan. Hij moet de mogelijkheden kennen, maar het is niet zinvol om bijvoorbeeld bij elk werk een pigmentanalyse te doen.

Pigmentanalyses leveren immers geen positieve attributie op, en het palet dat gebruikt werd in de 15^{de} tot 17^{de} eeuw is eigenlijk gereduceerd tot een twintigtal pigmenten. Enkel wanneer ik een anomalie zie, wanneer iets vreemd lijkt, vind ik het de moeite om een bepaalde zone te analyseren.

In sommige musea gebeurt dit systematisch. Ik denk bijvoorbeeld aan de National Gallery. Maar daar is men geïnteresseerd in het reconstrueren van het historisch gebruik van bepaalde pigmenten. Dat is een onderzoeksvraag op zich natuurlijk. Daar gaat het niet meer over attributie.

Q: Is het dan een kwestie van informatie naar de klant, zodat die hij weet wat er mogelijk is, wat hem dat oplevert en kost? Dan kan hij een geïnformeerde keuze maken. Nu weet die dat meestal niet.

R 1: Ja, inderdaad.

Q: Ik probeer nog eens samen te vatten. We gaan uit van een gereduceerde code voor iedereen, ook voor mensen die niet werken in een commerciële omgeving.

R 1: Wanneer er een beperkte code komt, vind ik dat iedereen die moet onderschrijven. Anders krijg je contradicties. Wanneer we het hebben over terminologie en niet iedereen gebruikt die, dan heeft dat geen enkele zin. En wanneer een geschreven rapport verplicht is, zal uit de lengte en de argumenten wel blijken hoe diepgravend en gefundeerd een attributie is.

Q: Moeten er andere regels zijn vanaf een bepaald bedrag?

R 1: Ik denk hoe hoger de financiële waarde, hoe meer substantieel de argumentatie moet zijn.

Q: Weet je dat wanneer je eraan begint?

R 1: Ja. Niet altijd natuurlijk, maar in de praktijk werkt het vaak als volgt. Mensen die gespecialiseerd zijn, meestal gepensioneerd, kijken op internet, vooral naar kleine veilingen in Europa, op zoek naar werken waarvan ze denken dat ze interessant kunnen zijn voor bepaalde handelaars. De handelaar zal vervolgens een selectie maken en komt bij mij voor een eerste idee. Dat is volledig vrijblijvend. In het beste geval krijg ik daar een fles wijn voor maar daar blijft het bij. Zodra het stuk door de handelaar effectief wordt aangekocht, en de handelaar denkt dat er een substantiële meerwaarde kan worden gerealiseerd, begint de eigenlijke expertise. Dan heb je natuurlijk wel al een idee van wat de handelaar zelf betaald heeft en wat hij ervoor hoopt te krijgen. Dus dan heb je al een idee van de richting waarin de waarde gaat.

Q: Wat denk u van een regel die stelt dat dat voor alle schilderijen die verkocht worden voor meer dan een bepaald bedrag (€ 50.000 , € 100.000,...) een schriftelijk rapport moet zijn. Dan ben je bezig met consumentenbescherming.

R 1: Dat is heel moeilijk want dan krijg je prijzen zoals € 49.999 om toch maar niet onder de regel te vallen.

Q: In de financiële sector werkt het soms omgekeerd: wanneer een investering gebeurt voor een heel groot bedrag, wordt dat beschouwd als een private plaatsing en gelden er niet dezelfde informatieverplichtingen. Je wordt gedacht dat, wanneer je grote investeringen kan doen, je je ook wel zal laten adviseren. Je kan het dus van twee kanten bekijken. Als je aan het schilderij koopt van € 500.000 dan denk ik dat er nog wel de kosten van een expert af kunnen om te kijken.

R 1: Dat is inderdaad iets waar ik niet onmiddellijk aan zou denken. Maar jammer genoeg laten niet alle mensen die in de toplaag van de markt werken, zich adviseren. Denk maar aan die sjeik met de Leonardo.

En bij veilinghuizen wordt het doorgerekend in de prijs. Vandaar dat men bij Sotheby's ook geen enkel probleem heeft om een rapport te betalen. Die vergoeding is slechts een fractie van de waarde van het werk.

Q: Wordt dit dan doorgerekend aan de verkoper of aan de koper?

R 1: Ik denk aan de verkoper, bij de commissie die genomen wordt.

Q: Ik hoor soms mensen zeggen: "Ik koop geen kunst, want ik ken er niks van." Zou regelgeving ervoor kunnen zorgen dat mensen minder schrik hebben?

R 1: Ik denk het wel maar dit zal een langzaam proces zijn.

Het feit dat Zwitserse banken experten in dienst nemen voor advies vind ik wel significant. We hebben hier geen *pool* van mensen met voldoende kapitaal die heel actief zijn op de kunstmarkt. Misschien zou een betere reglementering inderdaad wel helpen. Uiteindelijk is kunst volgens mij een heel veilige investering. Ik kan mij geen aandeel voorstellen dat zo veilig is op lange termijn als een investering in oude kunst. Bij hedendaagse kunst is dat anders, daar zit je met een onbekende factor omdat je niet weet hoe de carrière van de kunstenaar zal evolueren. Bij een investering in oude kunst is er een vrij grote zekerheid dat er op lange termijn een meerwaarde wordt gecreëerd.

Q: Moet dit internationaal bekeken worden?

R 1: Ja, natuurlijk. Het is een internationale aangelegenheid. Wie bezoekt er de grote kunstbeurzen, en dan gaat het niet enkel over TEFAF maar ook bijvoorbeeld BRAFA, dat is een min of meer internationaal publiek. Maar hoe je dat dan moet doen, is een andere vraag.

Q: Dan rest mij enkel nog de vraag of er nog algemene bedenkingen zijn dingen waar we niet over gesproken hebt?

R 1: Wel, stel dat we een code willen. Hoe gaan we daarvoor te werk?

Q: In '91 is er een seminarie geweest in Genève met allemaal experten die heel goed de vinger op de wonde konden leggen. Maar de sector zelf hield het precies tegen. Ik hoop een beetje te weten te komen waarom doorheen de interviews. Zijn het de handelaars die weigeren?

R 1: Ik denk inderdaad dat je het eerder in die richting moet zoeken en hun argumenten zou moeten kennen.

Q: Misschien moet er een poging gedaan worden om de experten opnieuw rond de tafel te krijgen?

R 1: Ik heb dat geprobeerd in 2018. We hadden een sessie georganiseerd met de vraag wat de relatie is tussen academici, musea en de kunsthandel. De vraag naar vergoeding kwam daar ook aan bod en een aantal Nederlandse collega's hadden de voor mij nogal bizarre visie dat dat het een maatschappelijke verplichting was om als academisch expert je expertise met de gemeenschap te delen omdat wij door de gemeenschap worden betaald.

Q: Tot meerdere eer en glorie van de kunsthandel.

R 1: Ja, dat is het probleem. Je creëert economische meerwaarde door expertise. Het gaat niet over het geven van commentaren in een journaal of in een duidingsprogramma.

Maar ik denk dat we toch een zekere consensus aan het bereiken zijn. Ik denk dat de sector er alle baat bij heeft vertrouwen te creëren bij de klant en dat een minimale code daar wel kan toe bijdragen.

Transcription interview RESPONDENT 2 – Professor (Art) / Expert

Date: October 14, 2022.

Approved: March 7, 2023.

[...]

Q: Ik zou graag beginnen met u uw activiteiten met betrekking tot toeschrijvingen een beetje te kaderen. Wanneer bent u voor het eerst geconfronteerd met toeschrijvingen?

R 2: Tijdens mijn masterproef heb ik het oeuvre van Adrian Thomasz Key bekeken. Ik heb dat voor een groot deel aan mezelf geleerd. Het is kijken, kijken, nog eens kijken en blijven kijken. Alsmear beter leren kijken.

Q: Doet u ook toeschrijvingen met betrekking tot andere schilders?

R 2: Ik heb recent eens, in een andere context, opgezocht hoeveel e-mails ik binnenkrijg die vragen om een toeschrijvingen (van Sotheby's, Christie's, etc.). Ik denk dat ik er een 3 à 4000 had op een paar jaar tijd. Dat geeft een indicatie van wat er op ons afkomt.

Ik antwoord in principe op al die e-mails, tenzij ik weet dat het gaat over problematische verzamelaars of handelaars. In dat geval gebeurt het dat ik niet antwoord. Wat ik *de facto* doe, is gewoon mijn kennis delen. Vaak weet ik het immers ook niet. Ik vertel dan wat mijn intuïtie zegt en ik geef de redenen daarvoor. Dat mag dan beschouwd worden als een weg om te bewandelen tijdens verder onderzoek.

Zelf doe ik nooit onderzoek voor derden. Ik vind dat een heel belangrijk punt. Wanneer ik onderzoek doe, dan publiceer ik dit via de wetenschappelijke kanalen. In het *Corpus Rubenianum* zal er bijvoorbeeld binnenkort een stuk verschijnen over een aantal Rubenswerken. Dan ben je daar lang mee bezig geweest en is er behoorlijk wat onderzoek gedaan. Maar ook daar onthoud ik mij ervan om al te uitgesproken 'ja' of 'neen' te zeggen, omdat dat bij Rubens nu net heel moeilijk is.

Bij Adriaen Thomasz Key is dat iets anders. Key is een kunstenaar die heel herkenbaar is, die niet met een groot atelier gewerkt heeft en waarnaar ik jaren onderzoek gedaan heb. Ik ken zijn werk door en door en daar kan je eigenlijk relatief makkelijk 'ja' of 'neen' zeggen. Dat sluit niet uit dat er geen fouten in kunnen zitten, maar ik kan altijd zeggen wat ik denk dat het is. Willem Key *idem dito*. Maar dan heb je die hele 16^{de} eeuw waar ik de meeste vragen over krijg, omdat er weinig mensen zijn die (vooral de tweede helft van) die 16^{de} eeuw kennen. Daar spreek ik mij zo goed als nooit over uit. Als ware het een belangrijk statement. Ik vertel enkel dat op basis van wat ik weet en van vergelijkingen met andere werken, ik kan tonen in welke richting het kan gaan. De reden waarom ik dat doe is tweeledig. Ten eerste omdat ik weet hoe genuanceerd het hele verhaal is. Ten tweede wil ik hiermee toekomstig onderzoek mogelijk te maken.

Wanneer je spreekt over een kunstenaar zoals Gillis Coignet, of de meeste anderen vanaf de jaren 1540, dan zijn dat allemaal kunstenaars waarnaar nog geen grondig onderzoek gebeurd is (toch zeker niet wat betreft hun schilderkunst oeuvre). Wanneer je het toekomstige onderzoekers mogelijk wilt maken om die werken in de juiste context te herkennen, dan kan je beter ook aan veilingshuizen of verzamelaars zeggen dat het daar is dat ik denk dat een werk te situeren is. Dat betekent dat het in alle bestanden en archieven onder die naam zal geklasseerd worden. En dan is dat een paraplu waar een wetenschapper in de toekomst mee aan de slag kan.

Ikzelf ben ook voor Key op die manier tewerk gegaan. Je begint met een hoop toeschrijvingen en die kan je dan sorteren. Op die manier krijg je veel beter vat op het oeuvre. Wanneer zo een werk echter onder een compleet andere naam op de markt komt, is het bijna verloren. Dan vind je het gewoon niet meer.

Ik denk dus in termen van stambomen. Je hebt bijvoorbeeld heel veel kunstenaars die bij Frans Floris gewerkt hebben. In dergelijke gevallen verwijs ik naar de 'stamboom' van Frans Floris. Ik vertel dat het wel ergens in die context zal zitten. Wie het dan specifiek is, weet je vaak niet. Daar moeten we ook gewoon vrede mee nemen. Maar in elk geval zit dat dan wel in de juiste 'pot'. En dat vind ik heel belangrijk.

Ik schrijf nooit expertises uit. Je zal van mij nooit een blad vinden met een hele uitleg met mijn naam eronder. Het enige wat zal gebeuren is dat, als ik email naar Sotheby's of Christie's, ze meestal vragen of ze mijn naam aan het einde mogen vernoemen. Dan zeg ik 'ja' of 'neen'.

Q: Naargelang hoe zeker u bent?

R 2: Neen, enkel wanneer het gaat over Key of als er op een andere manier al een consensus is. Wanneer ik dus niet alleen sta met mijn verhaal. En dan zeg ik er ook meestal bij hoe men mij mag vermelden: enkel dat ik geraadpleegd ben, dat men met mij gesproken heeft. Op die manier kunnen ook toekomstige verzamelaars contact opnemen. Dat vind ik ook wel belangrijk, dat die communicatie open blijft.

Q: Zet u dan die mening altijd op mail of gebeurt dit ook telefonisch?

R 2: Ik zet alles op mail. Ik let wel altijd op mijn bewoording. Je moet nuance aanbrengen. Het is gewoon niet zwart-wit. Hoezeer de kunstmarkt dat ook wil en hoezeer we misvormd zijn door het 19^{de} eeuw te kijken naar kunst. Als wetenschapper moet je daarop blijven hameren. Ik weet dat er veel mensen zijn die dat niet doen, maar als wetenschapper moet je blijven nuance aanbrengen.

Q: Begrijp ik het goed dat u enkel technisch onderzoek doet in het kader van Rubens?

R 2: Neen, ik doe geen technisch onderzoek. Ik weet hoe het werkt. Ik kan het lezen. Ik kan het dus interpreteren als het er is. Ik kan mij baseren op onderzoek gebeurd door musea of door particulieren. Maar zelf onderzoeken zoals X. doet, doe ik niet.

Technisch onderzoek heeft ook zo zijn problemen. Het geeft vaak een illusie van een werkelijkheid die er niet is. Je kan met technisch onderzoek de ja/nee-vraag nooit finaal beantwoorden. Het gevaar bestaat dat je je laat leiden door één aspect van connoisseurship. Terwijl connoisseurship ook over heel veel andere aspecten gaat. Je moet je realiseren dat ateliers heel complexe sociale situaties zijn, waarin heel veel gebeurt. En je moet aanvaarden dat die complexiteit niet altijd te reconstrueren is.

Ik geef vaak het voorbeeld van de schetsen van Rubens. Die zijn een eeuwig discussieonderwerp. Sinds er technisch onderzoek is, denkt men zeker te weten wat van Rubens is en wat niet. Men kijkt dan naar de *streaky imprimatura* - dat is een onderlaag die met brede schuine penseelstreken altijd op dezelfde manier is aangebracht. Die is een indicatie dat het paneel in het atelier van Rubens bewerkt is, omdat dat daar systematisch op die manier gebeurde. Maar er zijn ook gedocumenteerde tegenvoorbeelden waar dit niet zo is. En niemand kan mij wijsmaken dat, op het moment dat Rubens aan het nadenken is en er mensen rondlopen zoals van Dyck en andere briljante kunstenaars, Rubens alleen op zijn kamer blijft zitten en nooit denkt van: "Misschien moet ik dat eens tonen aan van Dyck, wat zou hij daar van denken?". Het is niet uitgesloten dat van Dyck er dan met zijn penseel en zijn verf zelf een streep opzet. De kunstgeschiedenis slaagt er niet in om dat mee te nemen in haar verhaal. Ik vind dat problematisch. Ik ken geen enkele hedendaagse kunstenaar die dat niet doet. Er zijn er misschien wel, ik denk aan Borremans, maar dat zijn echt de uitzonderingen. Bij de meeste kunstenaars, zeker wanneer ze veel produceren, is er een constante wisselwerking met mensen die actief en bedrijvig zijn in het atelier en waarbij er heel veel praktische en ook technische uitwisseling gebeurt. Uiteraard is het ene atelier veel groter dan het andere, maar het idee van een kunstenaar zoals Rubens die dan een geniaal moment heeft en begint te schilderen, daar geloof ik niet in. Omdat dat niet strookt met gelijk welke werkelijkheid.

Q: U zegt: “De kunstgeschiedenis gaat daar niet in mee.” Is het niet eerder de kunsthandel die daar niet in meegaat?

R 2: De kunstgeschiedenis ook niet. En hoe groter de kunstenaar, hoe groter het probleem wordt. Neem bijvoorbeeld de tentoonstelling rond Hieronymus Bosch. Ik heb daar met grote ogen naar gekeken. We weten al 30 à 40 jaar dat hij een relatief groot atelier had waar zijn hele familie in meewerkte. En wat doet men voor de tentoonstellingscatalogus en met alle technisch onderzoek? Men probeert een ja/nee-verhaal te vertellen. Dan denk ik: probeer toch te nuanceren! Mensen spreken met elkaar. Maar nee, men ziet hem als het grote genie dat iets gemaakt heeft en dan denken we te weten dat Bosch ergens aangekomen is omdat een bepaald detail op een bepaalde manier geschilderd is. En dan is het goed. Maar wanneer het door het atelier geschilderd is zonder dat Bosch eraangekomen is, is het slecht. Terwijl Bosch daarvoor misschien wel de finale ideeën heeft geleverd. Dat is wat academische kunstgeschiedenis moet zijn: ze moet het verhaal veel complexer maken dan het tot nu toe is. Terwijl de kunstmarkt het verhaal probeert in te dikken en te simplifieren omdat dat nu eenmaal gemakkelijker verkoopt. Dat is de heiligenverering die in de kunstgeschiedenis zit.

Het rare van het verhaal is, dat dit besmettelijk is. Het geldt niet alleen voor de kunstenaars maar ook voor de kunsthistorici die werken op de grote meesters. Heel veel mensen die doorbreken in de kunstgeschiedenis als kunsthistoricus breken door, niet per se omdat ze zo geweldig zijn, maar omdat ze op een grote meester werken. En een deel van het aura van die meester gaat over op diegene die iets heeft ontdekt bij Rubens, da Vinci of Rembrandt...

Q: Dus werken op een grote meester is lucratief?

R 2: Het minste wat je zegt over een grote meester heeft impact. En of je dat dan goed doet of niet maakt niet zoveel uit. Je moet eens kijken wat er allemaal in de kranten verschijnt, wat er opgepikt wordt enkel en alleen omdat het gaat over da Vinci of Rubens. Terwijl je daar als onderzoeker naar kijkt en denkt: “Werkelijk?” Dat is de besmettelijkheid van de grote meesters. Zeker in het *connaissanceurship* speelt dat een belangrijke rol. En dat is veel meer dan je zou vermoeden een issue op de kunstmarkt: het is de grote Rubenskenner, of de grote Rembrandtkenner die spreekt! Alsof er iemand is die kan bepalen wat van Rubens of Rembrandt is. Iedereen denkt van uit zijn eigen kader, vanuit zijn eigen ervaringen. Wanneer iemand veel expertise heeft op een bepaald vlak, dan denkt men vaak dat die mensen beter gefundeerde beslissingen nemen. Onderzoek uit de psychologie toont aan dat het precies het tegenovergestelde is. Als je ‘Thinking, fast and slow’ leest van Daniel Kahneman: hij heeft aangetoond dat hoe meer expertise je hebt, hoe meer fouten je maakt. Omdat je eigenlijk niet meer de kritische blik hebt en je met een tunnelvisie naar bepaalde dingen begint te kijken. De *streaky imprimatura* bij Rubens is daar een mooi voorbeeld van. Alle Rubenskenners gaan naar een schets kijken, dat is het enige waar ze het over hebben. Al de rest vergeten ze. De complexiteit van de manier waarop die panelen tot stand komen in een atelier, daar wordt niet echt rekening mee gehouden.

Q: Meer en meer zien we dat oude kunst gekocht wordt als investering. Belegers willen een naam. Hangt dat samen met het feit dat zij er niet echt over geïnformeerd zijn hoe een atelier werkt?

R 2: Ze willen er ook vaak niet over geïnformeerd worden. Je hebt heel veel verschillende types verzamelaars. Echte liefhebbers, investeerders, mensen die het doen voor de sociale status die het met zich meebrengt...Zoveel als er mensen zijn, zijn er verzamelaars. Er zijn er die ervoor openstaan en er geen probleem mee hebben dat je de nuances in kaart brengt. Er zijn er ook die eisen dat er een naam op gekleefd wordt en voor wie er geen tussenweg is. Je kan niet alle verzamelaars over één kam scheren. Er zijn echt heel veel verschillende soorten. Ook bij kunsthandelaars zie je dat. Ook daar zijn er veel verschillende types. Maar de echte goede kunsthandelaars moeten ook op hun tellen passen.

Q: Hun reputatie staat op het spel.

R 2: Ik zeg niet dat ze heiliger zijn, maar ze zijn wel voorzichtiger dan de laag er net onder die echt probeert de grote winsten te boeken. De grote kunsthandelaars spelen relatief *safe*. Ze zijn ook *gebacked* door banken. Mensen denken vaak dat alles met hun eigen geld gebeurt, maar dat is niet zo. Daar zit financiering achter. Vaak van grote verzamelaars of van banken.

Q: U spreekt over verzamelaars en handelaars. Wat met de veilingshuizen?

R 2: De grote lopen meer risico omdat ze met een groter kapitaal spelen. Ze zijn ook verantwoordelijk voor de toeschrijvingen die ze doen. Wanneer ze er compleet naast zitten of wanneer er vervalsingen worden verkocht, riskeren ze processen. En dat gebeurt ook wel. Recent is er eentje geweest met Cranach en met Frans Hals.

Veilingshuizen zijn wel een stuk voorzichtiger in de manier waarop ze het opschrijven, in de manier waarop ze experts benaderen. Ze nemen ook vaak hun tijd.

Q: Dus het is vooral de laag net eronder die een probleem geeft?

R 2: Ja. Het is de laag net eronder die problematischer is. Het grote probleem bij handel is, ik zeg dat vaak tegen studenten, als je wil beleggen op de beurs is dat sterk gereguleerd. De kunsthandel is niet gereguleerd. Daar kan echt alles. En het gaat over ontzettend veel geld. Dat is heel problematisch. Volgens mij is er geen betere manier om geld wit te wassen dan via de kunsthandel. Je veilt iets en iemand die je nog geld schuldig is, biedt op tegen één of andere stroman en een schilderijtje wat *de facto* niets waard is, wordt verkocht voor € 5000. En dat gebeurt volgens mij op heel grote schaal.

Q: Investerings zijn gereguleerd, maar sommige regelgeving geldt maar tot een bepaald bedrag. Zodra je daarboven gaat, vindt de wetgever het minder belangrijk om consumenten te beschermen. Het is een beetje het idee dat wanneer je zoveel geld hebt om te investeren je ook geld hebt om een adviseur te betalen.

R 2: Dat zal bij kunst ook wel zo zijn...

Q: Dan gaat het wel niet over € 5.000 natuurlijk, maar over veel meer.

R 2: Ik heb een doctoraat geschreven over de meest exclusieve kunsthandel in de 17^{de} en de vroege 18^{de} eeuw. De absolute top op dat moment. Ik bekeek hoe het functioneerde. Wel, er is niets veranderd. Er is geen markt met zoveel voorkennis als de kunstmarkt. Iedereen kent iedereen. De tophandelaren spreken alles af onder elkaar. Als je als particulier niet vertrouwd bent met bieden op een veiling, word je er opgelegd waar je er bij staat. Ik kan u voorbeelden geven van topverzamelaars in België die i.p.v. €300.000 te betalen voor een schilderij, €400.000 betaald hebben. Of een voorbeeld van TEFAF. Een schilderij hangt bij een kunsthandelaar. Een andere handelaar zegt dat hij iemand kent die bereid zal zijn dat te kopen. Voorat de beurs opengaat, verhuist het werk van de ene stand naar de andere en gaat het van €400.000 naar €4.000.000. Dat is compleet absurd. Maar het is wel wat er soms gebeurt in de kunsthandel. Daar probeer ik me heel ver van af te houden.

Q: Moet dat niet gereguleerd worden?

R 2: Ik denk dat er een zekere vorm van aansprakelijkheid moet komen. Maar de vraag is: "Hoe?".

Q: Kan er geen onderscheid gemaakt worden tussen iemand die iets als academicus publiceert en iemand die een expertenrapport aflevert?

R 2: Het loopt allemaal gradueel in elkaar. De reden waarom ik geen expertises schrijf, is omdat dat heel snel de indruk geeft van een klein artikel te zijn. Een paar zinnen in een e-mail is iets helemaal anders dan wanneer je een uitgebreid verslag maakt. Ook in de preceptie. En zeker wanneer je dan ook nog eens technisch onderzoek toevoegt. De meeste mensen gaan er dan vanuit dat iets zeker is...

Q: Is dat dan niet vooral een kwestie van hoe je de zaken formuleert: 'In my reasonable opinion', 'Op basis van alle beschikbare informatie', etc.

R 2: Ja, maar dat doen de meeste kunsthistorici niet omdat ze het ook niet weten.

Wat er ook is, en daar hebben we het nog niet over gehad, is dat er ook in dat *connaissanceurship* heel veel geld omgaat. Er zijn mensen die vele duizenden euro's krijgen per opinie die ze geven. Wat ze dan moeten doen is een half A4-tje schrijven, met hun naam erbij en "...ik denk dat...".

Q: "Ik denk dat..." of "Het is..."?

R 2: "Het is", is natuurlijk nog beter.

Q: Ja, maar dan evolueer je echt wel richting iets wat aansprakelijkheid met zich kan meebrengen.

R 2: Dat denk ik ook. Maar het gebeurt. Ik kan heel veel voorbeelden geven van kunsthistorici in binnen- en buitenland die op die manier te werk gaan. Ik zeg dat ook vaak tegen collega's als we het er over hebben. Want dat is ook een issue voor ons. Wat doe de universiteit daarmee?

Q: Is dat niet geregeld?

R 2: Niemand ziet er een beginnen aan... Ik zeg vaak dat ik al heel lang een heel mooi appartement aan de zee had kunnen kopen met mijn duizenden e-mails per jaar, als ik voor elke email €1500 had gevraagd. Ik was ongelooflijk rijk geweest. Ik heb nog nooit €1 gevraagd voor eender welke opinie. Is dat dom? Als ik daar met dokters of advocaten over spreek die ook werken aan de universiteit, zeggen die dat dit gaat over het gratis delen van kennis met mensen die er ook geld aan verdienen.

Q: Dat is het verschil natuurlijk. Dit gaat niet meer over iets doen voor de maatschappij of een opinie geven in de krant, het gaat over geld creëren voor iemand anders.

R 2: Eén van de mooiste anekdotes om één van de problemen aan te geven is de volgende. Op een bepaald moment krijg ik een telefoontje van iemand die aan het *vetten* was op een beurs in Parijs. Daar stonden veel handelaars, niet de absolute top maar er toch dicht tegenaan. Die tonen allemaal prachtige werken. Er zat eentje tussen van Pourbus en daar stond bij: '[Naam respondent 2] denkt dat dit van Frans Pourbus is'. Ik had dat werk nooit gezien. Maar ze weten dat dergelijke vermelding een waarde heeft. Je naam wordt te pas en te onpas gebruikt, ook al wil je dat zelf niet. Hetzelfde met handelaren die mij aanspreken op één of andere evenement en informeel vragen wat ik ervan denk. Je geeft je mening en die wordt geciteerd.

Q: Treedt u daar tegen op?

R 2: In het geval van Parijs heb ik een mail gestuurd met de vraag om de vermelding metteen weg te nemen, waarbij ik heb gedreigd met de juristen van de universiteit Het is weggenomen. Maar het blijft en feit dat je

naam letterlijk wordt gebruikt om geld te genereren. Bij Rubens gaat dat van €500.000 naar €5.000.000. Dat is een groot probleem. Ik zie daar niets van. Anderen wel. Ik weiger om daar commercieel in mee te stappen, net omdat het ook niet gereguleerd is. Mocht het gereguleerd zijn, zou ik de eerste zijn om het systematisch toe te passen.

Q: Wat precies moet er dan volgens u gereguleerd worden? Aansprakelijkheid? Vergoedingen?

R 2: Ten eerste de manier waarop je het opschrijft. Wat moet een certificaat vermelden? Dat is een eenvoudige regel die kan vastgelegd worden. Ik denk dat dat juridisch eens moet geregeld worden. Ten tweede moet daar een bedrag tegenover worden gesteld, een soort ereloon of zo.

Q: Een vaste vergoeding? Een percentage?

R 2: Een vaste vergoeding. Zoals bij de EPC verslagen bijvoorbeeld. Een degelijke vaste vergoeding die de exclusiviteit van de kennis van de mensen die ze delen, waardeert. Dat is een evidentie. Voor een specialist betaal je ook meer dan voor een gewone dokter. Dat moet niet extreem veel zijn. Maar kennis genereren kost ook geld.

Q: Een expert die werkt voor de markt, werkt wel op die manier. In het beste geval met een vast uurtarief, in het slechtste geval met een percentage.

R 2: Of iemand die gebouwen gaat schatten. Dat zijn evidente dingen.

Q: Waarom is dit er dan niet, denkt u? Wie houdt dit tegen?

R 2: Er is weinig interesse. Er is ook geen internationale dynamiek om dit op gang te brengen. Veel veilinghuizen hebben daar ook geen behoefte aan, omdat de manier waarop het nu loopt voor hen rendabel is. Het kost hen niets. Om een voorbeeld te geven uit de wandelgangen van het *Corpus Rubenianum*. Het *Corpus* wordt gefinancierd door het *Rubenianum Fund*. Dat valt onder de Koning Boudewijn Stichting. Mensen en bedrijven kunnen daar geld in storten. Sotheby's en Christie's storten daar geld in. Die komen er heel vaak voor het Rubens onderzoek en om allerlei nieuwe dingen te zien en te weten over bepaalde schilderijen. Ze hebben een bedrag gegeven en teren daar al jaren op om tientallen expertises gratis en voor niets te krijgen. Voor hen is dat een koopje. Het was een mooie, wettelijke manier om één en ander te regelen.

Q: Wanneer ik me dan in de schoenen van het veilinghuis stel: dit is allemaal vrij informeel. Wanneer er een fout wordt gemaakt en de koper richt zich tegen het veilinghuis, zal dat veilinghuis dan regres uitoefenen tegen jullie, denk u?

R 2: Ik denk, wanneer het echt over heel veel geld gaat, wel.

Q: Ik ben hier eigenlijk aan begonnen met het idee om na te gaan of en waarom experten weerspanning zijn tegenover een reglementering, maar ik begin er meer en meer naar te kijken als een aansprakelijkheidsverhaal. Dit gaat over een aansprakelijkheidsrisico van de experts.

R 2: Dat is het fundamentele. Het is heel gevaarlijk, vandaar dat ik er mij ook ver vanaf houd. Op een bepaald moment stonden er hier twee maffiose Duitse en Italiaanse mensen aan de deur. Ze hadden een schilderij en waren ervan overtuigd dat het een Rubens was. Ik moest het enkel nog toeschrijven. Dat kwamen ze eventjes 'eisen'. Ook dat is de kunsthandel. De aansprakelijkheid, de verantwoordelijkheid en het risico dat

je ermee loopt. Het gaat vaak over dingen waarvan je niet weet waar ze vandaan komen en hoe ze verhandeld zijn geweest. Je kan een schilderij gemakkelijk van de ene plek naar de andere brengen.

Ik voel mij wel *gebacked* door de universiteit mocht er ergens een probleem zijn. Ik probeer mij heel ethisch te gedragen. En ik denk ook dat de universiteit, mocht het nodig zijn, zou tussenkomen om haar professoren te verdedigen.

Q: Ik blijf het moeilijk vinden dat dit niet geregeld is. Ik las het verslag van een seminarie gehouden in '91 in Genève waar alle experts de vinger op de wonde leggen. Maar bij de vraag om er iets aan te doen zegt men: "Neen".

R 2: Veel mensen leven ervan, natuurlijk. Er bestaat in Nederland ook zoiets. Daar probeert men de problematiek ook uit te klaren maar volgens mij is men daar ook nog niet veel verder.

Q: De aansprakelijkheid is wel niet te onderschatten.

R 2: Op dit moment zijn er wel heel weinig claims. Zeker wanneer het gaat over oude kunst. En wanneer er claims zijn gaat het over vervalsingen die zichtbaar hadden moeten zijn, dus waar je met een minimum van technisch onderzoek eigenlijk had moeten weten dat het om een vervalsing ging. Voor de rest zijn er nauwelijks of geen claims.

Q: Is dit ook niet omdat er veel achter de schermen geregeld wordt? Omdat er minnelijke schikkingen getrokken worden die vermijden dat de zaken voor een rechtbank uitgevochten worden?

R 2: Waarschijnlijk. En ook: iedereen kent iedereen. Heel vaak zitten ze met veel in bad. Stel dat je een Frans Hals op de markt brengt. Die wordt zelden of nooit gekocht door één handelaar alleen, maar meestal door een aantal handelaren samen. Er wordt getoond bij de handelaar wiens cliënteel het meest geschikt is. Er zijn dus heel veel belanghebbenden en die zijn allemaal met elkaar verweven. Wanneer je TEFAF bezoekt en kijkt naar de oude kunst: al die handelaren zijn op de één of andere manier met elkaar verbonden.

Q: Is dat dan nationaal of internationaal?

R 2: Dat is internationaal. En dan zitten daar nog de financiers achter. Die zie je niet. Dat zijn de hele grote verzamelaars die die handelaren op de been houden want die hebben zelf het geld niet om een Frans Hals te kopen, zelfs niet samen. Dan leent men en staat men nog meer onder druk want nu moet de lening worden terugbetaald. En wanneer iets te lang niet verkocht geraakt, lopen de prijzen op en komen ze helemaal in de problemen. Het is dus ook een kwestie van de manier waarop de risico's liggen ten opzichte van elkaar.

Q: Dus is de handelaars zijn ertegen? Maar wat met de experts zelf? Die zou je toch beschermen met een duidelijke regeling van hun aansprakelijkheid.

R 2: Er zijn ook experts die heel gemakkelijk geld verdienen met toeschrijvingen. X is het bekendste voorbeeld. Ik weet niet of de man nog leeft, hij zal in elk geval al heel oud zijn. Dat is de grote [naam kunstenaar] specialist. Gaf hem € 5.000 of € 10.000 en je had een [naam kunstenaar]. Het is ook een selffulfilling prophecy: als je je lang genoeg profileert als specialist, dan word je het ook.

Het is interessant om te zien wat er nu gaat gebeuren zowel bij Rembrandt als bij Rubens. In de twee gevallen zijn de grote experts, [naam expert] en [naam expert] allebei vorig jaar overleden. Dat betekent dat er een nieuwe machtsstrijd zal losbarsten. Voor Rubens word ikzelf ook gecontacteerd, en probeert men mij naar voor te schuiven als diegene die nu de uitspraken zal doen: Rubens of geen Rubens? Er zijn mensen die

betere experts zijn dan ik, maar die hebben niet de titels en niet het aanzien in de internationale wereld om die opinie gedragen te maken. Het is ook een reputatie kwestie. Het gaat niet enkel over kennis. Men zoekt iemand met een bepaalde status binnen de internationale kunstwereld. Liefst iemand uit de academische wereld, iemand die een beetje boven het gewoel staat. Het is ook aantrekkelijk. Zelfs al doe je het niet voor het geld, voor de eer is ook fijn, als jij degene bent die aan het eind van de rit de beslissing kan nemen...

Ik vind dat een boeiend spel. Het laat je ook de karakters van mensen zien.

Q: Ik begrijp wel dat men in dit verhaal naar de academische wereld kijkt. Dat is toch een garantie voor een zekere onafhankelijkheid?

R 2: Het zijn 4 letters en een puntje.

Q: Moet de universiteit hier niets mee doen? Kan dit niet gestuurd worden vanuit de universiteit?

R 2: Dit is geen prioriteit voor de universiteit. Het levert *de facto* ook niets op, tenzij we die bedragen naar onze universitaire rekeningen zouden loodsen.

Q: Gebeurt dat soms niet?

R 2: Ja. Maar dat geeft ergens nog extra druk. Soms stopt men ook na het technisch onderzoek.

Q: Doet [naam collega] niet beide? Technisch onderzoek en interpretatie?

R 2: Ja, wanneer het voor hem academisch interessant wordt. En dan zit je in een ander verhaal. Dat is ook bij mij één van de redenen om de lijnen open te houden met de kunstwereld: omdat je heel veel binnenkrijgt. Dat is interessant, niet per se om werken toe te schrijven maar voor heel veel andere redenen. Het is een bron van kennis die je openhoudt.

Als je het mij vraagt is het een heel complex en genuanceerd verhaal. Maar ik ben de eerste omdat te reguleren. Ook al omdat ik te veel ben tegengekomen met de manier waarop mensen omgaan met mijn naam.

Q: En behalve die aansprakelijkheid en de vergoeding, moet er nog iets geregeld worden?

R 2: De expertises zelf. Mensen die die opstellen, daar moeten bindende richtlijnen voor gemaakt worden. Daar moeten wettelijke basis voor zijn. Ik denk ook dat dat niet echt moeilijk is. En daar zet je een prijs tegenover. Volgens mij is dat prioritair.

Q: De grootte van die vergoeding lijkt mij minder belangrijk dan de manier waarop. Het lijkt mij beter te werken met een vaste prijs of een uurtarief dan met een variabele vergoeding.

R 2: Ja, inderdaad. Er zit veel te veel schommeling op de markt van de kunst om daar met percentages te werken. Dat is problemen vragen.

Q: En u zou dat dan toepassen op iedereen die een expertise verslag gemaakt?

R 2: Ja. Alleen denk ik dat academische toeschrijvingen en die van musea strenger moeten gereguleerd worden. Wij werken in functie van de overheid. Ik voel mij niet verplicht om te antwoorden op vragen van

veilinghuizen, zeker niet wanneer die internationaal zijn. Maar wanneer iemand uit België mij contacteert met een vraag kan ik moreel niet weigeren om te antwoorden, omdat ik met belastinggeld betaald word.

Q: Kan die persoon dan ook gewoon een particulier zijn die een kunstwerk bezit?

R 2: Ja.

Q: Die wordt er natuurlijk ook beter van wanneer u een toeschrijving doet in een bepaalde richting.

R 2: Ja, maar ik word betaald door de Staat om onderzoek te doen naar kunst. Het gaat over het belastinggeld en ik vind dat daar ook wel iets tegenover mag staan. Maar ik vind ook niet dat dit dan *per se* gratis moet. Wanneer een arts in het universitair ziekenhuis consultatie organiseert, zal je daar ook voor betalen. Ik vind dat dat in deze ook kan, maar mensen gaan dit niet begrijpen.

Q: Mag het geld dan eventueel naar de universiteit komen?

R 2: Ja natuurlijk, dat maakt mij minder uit.

Voor musea zijn er nu al deontologische codes

Q: ICOM, bedoelt u?

R 2: Ja, maar universiteiten vallen daar niet onder. Er is een hele groep van mensen die er een beetje tussen zweeft, maar eigenlijk zijn het vooral de opinies van mensen die in een universiteit of in een museum werken, die geld opbrengen.

Q: Ik blijf het bizar vinden dat de universiteit er zich precies niet van bewust is, dat hier zoveel geld wordt gecreëerd.

R 2: Ze zijn er zich van bewust. We hebben deze discussie al heel veel gehad om te kijken hoe dit juridisch kan worden uitgeklaard. Maar het is geen prioriteit. En men ziet er geen beginnen aan. De universiteit heeft zoveel te regelen. Ik denk niet dat dat hun grootste besogte is op dit moment.

Op zich denk ik wel dat de academische experts akkoord zouden gaan met richtlijnen voor expertise. Het gevaar is natuurlijk ook dat, stel dat wij het hier regelen en de professoren hier onder een bepaalde code vallen, de veilinghuizen gewoon een andere expert zoeken.

Q: En dan krijgen jullie natuurlijk ook geen informatie meer...

R 2: Neen. En dan gaan we dingen op de markt zien komen waarvan we denken: "Dit kan niet!" Maar dan hebben we geen poot meer om op te staan. Dan zit je in een defensieve rol en dat wil je niet.

Q: Ik vind het ook eigenaardig dat iedereen eigenlijk expert kan zijn. In heel veel beroepsreglementering zie je dat je bepaalde kwalificaties nodig hebt. Ik denk bijvoorbeeld aan advocaten of architecten. Is dit hier nodig? Ikzelf zou gerust kunnen zeggen dat ik Rubens expert ben. Niemand zal zeggen dat ik dat niet mag doen.

R 2: Nee. Maar ik kan ook zeggen: "Ik ben een expert *burn-out*."

Q: Wat ook een probleem is, of niet?

R 2: Dat is inderdaad een probleem. De ene expert zal natuurlijk wat meer gewicht in de schaal leggen dan de andere. Maar ik weet het niet of een beroepsreglementering nodig is. Ik ken ook collega's die uitspraken doen over schilderijen waarvan ik denk dat ze niet weten waarover ze het hebben. Collega's die gespecialiseerd zijn in middeleeuwse kunst bijvoorbeeld, die plots over 17^{de} -eeuwse werken praten, of omgekeerd.

Q: En als het dan gaat over expertise verslagen die op papier worden gezet?

R 2: Het lijkt me wel nuttig om in het verslag kwalificaties te vermelden.

Als je naar de betere Rubens schilderijen kijkt, dan krijg je een eindeloze verzameling van dat soort papertjes, met allerlei opinies. Vaak is dit wel interessant. Je ziet dan ook letterlijk de groepen. En daar zitten ook persoonlijke animositeiten tussen. Allerlei menselijke dingen komen naar voor: die persoon kan niet overweg met die persoon, dus wanneer die voor is, dan is de andere tegen.

Mijn professor in Leuven zei altijd: "Expertise In de kunstwereld is machogedrag. Als je maar luid genoeg roept, heb je impact en invloed." Dat is ook effectief zo. Je ziet dat ook op congressen. Ik hou mij daar tegenwoordig heel ver van.

Q: Mag ik dan samenvatten dat er voor kunstexpertise noch een vooropleiding, noch een stage nodig is?

R 2: Als je het voorbeeld neemt van psychologen: dat is er ook niet. Trouwens, wanneer een vooropleiding wordt vereist, moet je dat als universiteit ook kunnen waarmaken. Dan moet je connoisseurship aanbieden als een afstudeerrichting.

Q: Dat is wel een probleem, want zoveel instellingen waar je dit kan volgen zijn er niet.

R 2: Sotheby's en Christie's bieden een opleiding als connoisseur, maar die is heel duur. Maar connoisseurship is al lang geen universitaire discipline meer. Wat in die zin wel problematisch is. Ik denk niet dat je het als reguliere opleiding moet aanbieden. Eigenlijk zou er een interuniversitaire manama moeten worden georganiseerd. Voor een manama kan je zelf bepalen wat het toegangsbedrag is. Maar dat betekent dat je ook experts nodig hebt om les te geven. En je moet er voldoende hebben, wat niet zo evident is. Interuniversitair zou dit misschien wel lukken. Maar we hebben allemaal veel werk en er is op dit moment weinig academisch prestige mee te behalen denk ik. Connoisseurship ligt op dit moment niet geweldig in het huidig academisch denken over kunst. Dat gaat vooral over theorie, complexe begrippen, economische facetten, religieuze benaderingen, etc. Het kennerschap als discipline binnen de academische wereld is op dit moment minder aan de orde. Ga naar de grote congressen en je zal weinig horen over connoisseurship.

Q: Wanneer het connoisseurship verdwijnt op universitair niveau, is dat dan geen probleem voor de toekomst? Er zal niemand meer zijn die dit in zijn vingers heeft...

R 2: Ja, dat is een probleem. Autodidacten, ja. De meeste kunsthistorici kunnen het wel omdat ze het zichzelf hebben aangeleerd en het ook wel doen voor zichzelf. Maar je haalt uit publiceren daarover op dit moment geen academisch prestige. En dus gaan academici zich daar niet op toeleggen. Als je carrière wil maken in de academische wereld moet je gewoon andere paden bewandelen. Het is niet gemakkelijk.

Eén van de plaatsen waar ze hieraan aan het werken zijn, is het Center for Netherlandish Art in Boston. Dat is net opgericht door twee Amerikaanse verzamelaars. Zij proberen de museumwereld, de universitaire

wereld en de wereld van de verzamelaars weer met elkaar te verzoenen Ook connoisseurship speelt daarin een rol. Maar het is dus net opgestart, we zullen moeten zien wat dat in de toekomst geeft.

Q: Verzoenen? Zijn er dan problemen?

R 2: Weer bij elkaar te brengen. Hier heb je nog professoren die studenten toch een beetje vertrouwd maken met connoisseurship. In Amerika heb je dat niet meer. De meeste universiteiten geven daar een gans ander type kunstgeschiedenis.

Q: Ik las ergens een artikel waarin iemand beweerde dat kunstwetenschappers in Amerika kunnen afstuderen zonder ooit een schilderij in het echt te hebben gezien.

R 2: Ja, dat is zo. En zeker in Amerika. Als je daar ergens in *the West* zit heb je niet echt veel toegang tot kunstwerken. Dat is inderdaad een probleem. Aan de andere kant: kunstgeschiedenis is ook gewoon een enorm brede discipline, wat het net heel mooi maakt. Kennerschap is daar maar een deel van. Ik ben er ook van overtuigd dat de focus in de kunstgeschiedenis te veel ligt op het begrip kunstenaar. Om een boutade te gebruiken: "Kunstgeschiedenis is eigenlijk kunstenaarsgeschiedenis." Ik denk dat we eerder naar een kunstgeschiedenis dan naar kunstenaarsgeschiedenis moeten, waarbij de kunstenaar slechts één van de pijlers is.

Q: Een opmerking die ik ook las is, dat experten eigenlijk overbodig zullen worden. Je hebt tegenwoordig zodanig veel *catalogues raisonnées*, waardoor het niet meer nodig is gewoon beroep te doen op een expert: je vindt alle info in de *catalogue*.

R 2: Ja, maar ook bij de *catalogue raisonnée* heb je verschillende kwaliteiten. Ze zijn niet allemaal betrouwbaar. Ik kan veel voorbeelden geven waarvan ik denk: neen, deze zou ik niet gebruiken.

Q: En wat dan met stages? Er zijn een aantal organisaties van experten (Abex, Argus,...). Zij hebben codes en werken met toelatingsstages. Er is een peter- of meterexpert die je begeleidt bij een aantal toeschrijvingen en zal beoordelen of je al dan niet genoeg kennis hebt.

R 2: De beste opleidingen zijn die van Christie's en Sotheby's. Zij krijgen duizenden schilderijen binnen en doen aan een ander soort connoisseurship. Je hebt inductief en deductief connoisseurship. Bij veilinghuizen komen duizenden schilderijen binnen. Die worden geklasseerd per periode per tijdvak. Een meer gespecialiseerde expert zal dan per tijdvak verder onderverdelen zodat men ongeveer uitkomt bij het tijdvak waar men moet zijn. Vaak zit men relatief dicht bij de waarheid, zeker bij de grote veilinghuizen. Wat wij doen is het tegenovergestelde. Wij kijken naar alle toeschrijvingen die er geweest zijn en die gaan we dan kritisch analyseren: dit is het kernoeuvre van de schilder en dit zit eerder in de marge. Dat gebeurt vooral op basis van de voorselectie die bij de veilinghuizen is gebeurd. Vandaar dat ik het zo belangrijk vind om daar de juiste richting aan te geven. Dan kan je later in de universiteiten veel beter selecteren en loop je minder de kans loopt dat er werken in een verkeerd vakje terechtkomen. Dit gaat dus over twee verschillende manieren van expert zijn: zeggen dat een bepaald werk van de 17^{de} eeuw is, is iets anders dan het hele oeuvre van Rembrandt uitvlooiën.

Q: Mag ik besluiten dat u vindt dat van kunst expertise een beschermd beroep maken, volgens u te ver gaat?

R 2: Ik weet niet of het moet. Eén van de dingen die ik fascinerend vind aan kunst, is het bestuderen van alles wat errond zit. Dat vind ik veel interessanter dan heel strikte regels krijgen over hoe de dingen bepaald moet worden. Dat soort discussie kan je al lezen in de 16^{de} eeuw. Het speelt al lang.

Q: Maar ondertussen zijn er wel al veel sectoren die wel vormgegeven zijn. Kunstexpertise niet, ondanks de economische waarde die hiermee gepaard gaat.

R 2: Er gebeuren wel dingen. De *vetting comités* op TEFAF en de betere kunstbeurzen bijvoorbeeld. Dat zijn pogingen om het beter onder controle te krijgen. Het zijn niet altijd *per se* de grootste experts en er is veel geld mee te verdienen. Maar bij TEFAF, en dat zie je niet als toeschouwer, is er een hele hal met technische apparatuur waar de meest gesofisticeerde technologische onderzoeken kunnen gebeuren. Men doet dus wel zijn best om het onder controle te krijgen. Wat zij doen, is kijken of wat er aan de muur hangt klopt. Of het niet over-gerestaureerd is, of het de juiste toeschrijving is, en of die toeschrijving gebaseerd is op feitelijk onderzoek, ja dan neen.

Je zou eens moeten kijken of zij deontologische codes hebben. Maar tussen dat en er een beschermd beroep van maken is er nog een verschil.

Q: Het vetten, dat moet toch ook snel gaan?

R 2: Maar het zijn grote groepen mensen. Het duurt ook een hele week, het is heel arbeidsintensief.

Q: Kent u mensen die bereid zouden zijn om hierover te spreken?

R 2: X is iemand die daar veel mee bezig is. Hij is ook heel aanwezig bij grote veilinghuizen. Hij werkt in een museum, maakt graag tentoonstellingen waar hij nieuwe dingen wil tonen die mensen nog nooit gezien hebben. En dan kan je niet anders dan meesurfen op de golven van de kunstmarkt en de verzamelaars, omdat je dan vanalles ziet langskomen. Hij is door en door verweven met de kunstmarkt en in constant overleg met allerlei verzamelaars. Vanuit zijn beroep heeft hij ook nood aan de kennis van wat is er op de wereld en wat hij kan tonen in tentoonstellingen.

Q: En andere probleem dat vaak aan bod komt in deontologische codes zijn tegenstrijdige belangen. Is er voor wat betreft kunstexpertise dikwijls een probleem met tegenstrijdige belangen, denkt u?

R 2: Ik denk niet dat dat echt speelt. Het belangrijkste wat speelt zijn de financiële afhankelijkheden. Mensen die betaald worden of cadeaus krijgen. Zo is er het verhaal van een kunsthandelaar die een appartement gekregen heeft aan Park Avenue in New York. Als je echt spreekt over tientallen miljoenen, dan zijn dit de dingen die spelen.

Q: Zijn er nog andere belangenconflicten waaraan u kan denken?

R 2: Ik denk dat je als academicus het snelste tegenstrijdige belangen hebt. Expertise is een wereld van reputatie. Als je een goeie reputatie hebt, ben je meer waard. De academische wereld is ook een wereld van reputatie. Als je in de academische wereld je reputatie als betrouwbaar onderzoeker verliest, dan heb je een probleem. Op het moment dat je je als academicus te ver waagt, verlies je je reputatie. Ik heb dat zien gebeuren met een Duits collega die ondertussen overleden is. Dat is problematisch.

Q: Ik zou dit alles graag eens bekijken vanuit het perspectief van de koper. Er zijn tegenwoordig bijvoorbeeld private bankers die hun klanten aanraden hun portefeuilles te diversifiëren. Dan gaat het vooral over effecten, vastgoed, maar soms ook over kunst. Wat als je daar dan als klant niets van kent? Ik ga er van uit dat grote verzamelaars zich laten adviseren. Hoe zit het met de kleinere investeerders?

R 2: Ik heb dat altijd merkwaardig gevonden. Ik word nooit gecontacteerd door banken. Ik word bijvoorbeeld wel gecontacteerd door de advocaten uit de Verenigde Staten die allerlei *provenances* natrekken voor Joodse families, maar een private banker die denkt: "We moeten diversifiëren!", die heeft mij nog nooit gecontacteerd. Ik vind het merkwaardig dat zij zo vertrouwen op de markt zelf.

Q: Ik weet niet of ze dat doen. Bij Zwitserse banken zijn er nu blijkbaar adviseurs aan de slag. Misschien is dit bij ons gewoon nog niet ingeburgerd?

R 2: Stel dat je denkt: ik heb vijf miljoen en ik wil die investeren in oude kunst. Ten eerste denk ik dat je beter een aantal verschillende meesters koopt in plaats van één. Ten tweede denk ik dat je wat er in een veilingcatalogus staat, op de markt is of bij een handelaar hangt, beter dubbelcheckt. Dat kunnen de mensen niet zelf. Dat is heel specifiek bij oude kunst en zelfs bij de verschillende periodes binnen de oude kunst. Ook binnen het oeuvre van kunstenaars zijn er topstukken en andere werken. Bij Adriaan Thomasz Key bijvoorbeeld, merk je duidelijk dat hij aan het ene portret veel meer werk gehad heeft dan aan het andere. Het ene is gewoon bandwerk en het andere is gewoon een heel goed werk, een *capital piece*.

Q: Wordt dat dan niet in rekening genomen op de kunstmarkt?

R 2: Neen. Maar het maakt nochtans een enorm verschil uit. Je kan online wel gaan kijken naar prijzen die bepaalde kunstenaars opbrengen. Maar het verschil tussen een kapitaal stuk en een ander werk van een meester is enorm. Dat kan je als buitenstaander niet inschatten. Daarvoor heb je mensen nodig die kennis van zaken hebben, die een inschatting kunnen maken.

Q: Een inschatting van prijs of van kwaliteit?

R 2: Van kwaliteit. Met prijs houd ik mij niet bezig. Mensen vragen mij dat soms. Ik kan dat enkel situeren in verhouding tot de rest van het oeuvre: dit is een gemiddeld werk of dit is echt een topstuk. Dat kan je zien.

Q: En vertaalt zich dat dan in de prijs van het werk?

R 2: Ja.

De prijs hangt natuurlijk ook af van het onderwerp. Een *Danaë* van topkwaliteit zal beter verkopen dan een *Christus aan het kruis* van topkwaliteit.

Q: Die hangen mensen dan precies minder graag in de living...

R 2: Ja, dat is zo. Hetzelfde met een portret. Als het een oude lelijke vrouw is... Behalve wanneer het gaat over echte kunstliefhebbers, maar dat zijn er niet zoveel.

Als je puur kijkt naar de lange termijn statistieken kan je beter op de beurs spelen dan in kunst beleggen. Kunst is veel minder voorspelbaar. Bij oude kunst valt dat nog mee, maar van zodra je met 20^{ste}-eeuwse kunst te maken hebt, wordt het moeilijker. Kijk naar de Latemse school: twintig jaar geleden waren dat topstukken, nu zijn ze niet veel meer waard. Het begint weer een beetje te beteren, maar het gaat echt enorm op en neer. Veel mensen die denken dat ze een fantastische collectie hebben geërfd, komen bedrogen uit.

Bij 16^{de} en 17^{de}-eeuwse kunst zal het eerder afhangen van welke stukken en welk type. Op dit moment zijn bloemstillevens bijvoorbeeld enorm hip. Iedereen wil bloemstillevens. Dertig jaar geleden was dit niet het geval. Dus ook dat fluctueert op lange termijn.

Q: U zei daarnet dat catalogi van veilinghuizen best worden gedubbelcheckt. Zou het nuttig zijn om regels te voorzien van wat daarin moet worden vermeld?

R 2: Veilinghuizen worden vrij streng gereguleerd en hebben hun eigen codes. Er zit heel veel nuance in de bewoordingen die ze gebruiken: omgeving van, school van, atelier van... zeker bij de grote veilinghuizen. Bij de kleinere veilinghuizen is dat moeilijker. Misschien moet daar een terminologie voor worden vastgelegd. Dat zou nuttig zijn. Het beperkt natuurlijk de vrijheid om creatief te zijn in de manier waarop iets wordt opgeschreven. Maar dat er een soort van vocabularium komt, dat zou geen kwaad kunnen. Zodra je het weet, weet je het natuurlijk, maar je moet het wel weten.

Q: Dat is eigenlijk gewoon de Franse wetgeving kopiëren, zoiets bestaat daar.

R 2: Ik moet wel zeggen dat ik mijn bedenkingen heb bij veel toeschrijvingen in Frankrijk. Maar dat heeft wellicht dan meer te maken met de kwaliteit van de mensen die ze doen.

Ik denk dan aan zo iemand als X in Frankrijk. Dat is een bedrijf. Mensen die een eerste inschatting maken van wat binnenkomt, rondbellen, e-mails sturen naar mensen die daar eventueel iets van kennen. Ik krijg veel van die e-mails. Ze contacteren natuurlijk niet mij alleen. Ze contacteren een vijf à tien mensen. De beste 'krijgt' het bij wijze van spreken.

Q: De beste is dan diegene die de meest gunstige toeschrijving doet?

R 2: Ja.

Er zijn ook veilinghuizen waar ik niet meer mee samenwerk. Met X bijvoorbeeld: op een bepaald moment sturen ze me iets door. Ik laat weten dat ik er niet zo van overtuigd ben, maar misschien heb ik het mis. En dan contacteren ze zonder mijn medeweten één van mijn doctoraatsstudenten met dezelfde vraag.

Q: X is nochtans ook geen klein huis.

R 2: Neen, maar zij werken ook met privé- connaisseurs die, op commissie, de hele tijd werken zoeken. Zelf hebben ze niet genoeg personeel dus laten ze dit over aan privé-connaisseurs. Die zijn ook niet gereguleerd natuurlijk. Het is vooral een wereld van 'ons kent ons'.

Q: De bankensector was vroeger ook veel minder gereguleerd. Nu vinden sommigen dat er sprake is van overregulering. Dat is ook niet de bedoeling. Maar die is er gekomen omdat sommige mensen van mening waren dat het te gortig werd. Ik druk me heel voorzichtig uit, maar ik krijg soms toch de indruk dat de kunsthandel ook in die richting aan het evolueren is. Dan blijft het toch raar dat er niet wordt gereguleerd.

R 2: Het is geen politieke prioriteit.

Q: Er zijn geen kleine consumenten bij betrokken?

R 2: Jawel, maar niet in die zin dat ze heel grote winsten of verliezen gaan maken. Stel dat je een atelier Frans Floris koopt. Dat zal geschat worden tussen de € 5.000 - € 10.000. Als je dat later weer op de markt brengt, zal dat weer voor die prijs verkocht worden. Zeker die oude kunst is vrij stabiel. Alleen bij 'vondsten' is er eventueel een grote meerwaarde, bij werken die nog niet echt bekend zijn en in privécollecties zitten.

Je moet ook oppassen voor overregulering. Het onderwijs bijvoorbeeld, is op dit moment zodanig gereguleerd dat je eigenlijk geen onderwijs meer kan geven. Je moet elk antwoord van A tot Z kunnen legitimeren, wat eigenlijk betekent dat je geen open vragen meer kan stellen. Dus dan beperk je het onderwijs tot vragen waar je op voorhand het antwoord al op weet. Dat heeft te maken met die juridisering. Het gevaar van een juridisering is dat je regels oplegt met de kennis van nu, en dat je dan niet meer de flexibiliteit hebt om die binnen vijf jaar opnieuw aan te passen.

Q: Bij een deontologische code kan dat wel. Dan kan een orgaan binnen de sector zelf aanpassingen maken.

R 2: De vraag is dan wie daarin gaat investeren. Dan moet je mensen aanstellen die dat allemaal opvolgen en bekijken.

Q: Dan spreek je over een orde of zoiets. Het is dan ook wel prestigieus om daar lid van te zijn, om een aantal jaar in het bestuur te zitten.

R 2: En dan zijn er medewerkers die alles moeten voorbereiden.

Q: Dan denken we in de richting van gereguleerde beroepen: advocaten, architecten, vastgoedmakelaars, etc.

R 2: Ja, maar dat zijn dan wel beroepen waar Jan en alleman bij betrokken is. Waar er veel belangen op het spel staan. Met kunst is dit niet het geval. Kunst is nog steeds vaak een wereld van een aantal *happy few*, zeker wanneer het gaat over de duurder werken. En die zijn goed omringd door advocaten en adviseurs.

Q: Maar bij de musea werkt men bijvoorbeeld wel met belastinggeld.

R 2: Op dit moment kopen musea niks. Die hebben op zich dus geen last van de markt.

Trouwens, je krijgt ook andere fenomenen: hang iets een aantal jaar in een museum en het wordt per definitie meer waard. De stempel 'museologisch' vertaalt zich ook in waarde. Net zoals een werk uit een privécollectie opnemen in een tentoonstelling, of zelfs op de cover van een boek. *De burgemeester van Delft* uit het Rijksmuseum, die ooit op een boek van Simon Shama stond bijvoorbeeld, dat was een werk van een paar €10.000 tot €100.000den. Het is uiteindelijk naar het Rijksmuseum gegaan voor ettelijke miljoen... het was iconisch geworden door de cover van het boek.

Q: Mag ik dan samenvatten dat afgezien van aansprakelijkheid, vergoeding en inhoud van de certificaten het gewoonweg geen goed idee is om expertise te regelen?

R 2: Ik denk dat het geen kwaad kan om de oefening te maken. Om eens te kijken hoe we het zouden kunnen doen. Ik denk dat het ook geen kwaad kan om daarna alles rustig te laten liggen en stapje per stapje te kijken wat kan worden ingevoerd. Ik denk dat vooral de grote excessen eruit moeten worden gefilterd. Met een beperkte ingreep: wat is een certificaat, wat moet daarachter zitten, welk verslag moet je daaraan toevoegen, wat moet daarin staan? Want *de facto* zijn die certificaten waardepapieren. En daar moet toch een zeker regelgevend kader voor zijn. Al de rest is wandelgangen gesjacher.

Je krijgt hier als buitenstaander geen vat op. Je bokst op tegen een *inner circle* die heel goed op de hoogte is. Toen ik werkte aan mijn doctoraat had ik een collega in Duke University die zei: "Wat heel belangrijk is op iedere markt, is openheid van kennis." Dat is wat er in de kunsthandel niet is. Er is kennis, die kennis wordt gedeeld maar nooit helemaal opengesteld. Al in de 17^{de} eeuw had je twee types veilingcatalogi: je hebt er

waar één lijntje staat: "Schilderij van Breughel, landschap". En op hetzelfde moment krijg je ook catalogi met heel veel uitleg over het schilderij en over de context. Bij de ene is er openheid van kennis, er wordt zoveel mogelijk gedeeld in de hoop dat door dat delen mensen vertrouwen krijgen in de handel en bereid zijn te investeren. Het andere is bestemd voor een heel gesloten markt waar er interne kennis is en interne contacten zijn. Waar 'ons', 'ons' kent en waar je plots op basis van nauwelijks informatie enorme bedragen ziet.

Q: Ook vandaag zijn er vermogende mensen hebt die zeggen: "Ik begin er niet aan, want ik ken er niks van."

R 2: Dat is net omdat er geen openheid is op de markt. Hoe je dat moet reguleren, dat weet ik niet. Maar die openheid en geslotenheid is een fundamenteel probleem.

Dat is ook in de academische wereld. Kijk naar de psychologie. Daar zijn allerhande databases die men weigert publiek te maken. Ik vind dat kennis geen eigendom mag zijn van iemand. Maar die databases zijn geld waard. Je kan er allerlei zaken uithalen, alle papers worden daarop gebaseerd. Hier is dat ook zo. Er zijn ook collega's die niet bereidwillig zijn om zaken te delen.

Q: Wil de kunstmarkt dan niet zo een groot mogelijk publiek?

R 2: Blijkbaar niet. Wat de banksector zou kunnen doen is bijvoorbeeld comités betalen van mensen uit de museumsector en academici, die dingen bekijken en een inschatting geven van wat artistiek waardevol is. Een topstuk van een meester blijft altijd een topstuk. Bij beleggen in kunst is het gevaar dat wat daar net onder zit, geen topstuk is. En dan krijg je enorme fluctuaties in waarde. Het ene schilderij van de meester is echt niet het andere schilderij van een meester. Dat inschatten is niet zo evident. Een heel mooi opgemaakt tafereeltje op TEFAF, is niet *per se* een goed schilderij. Misschien is het wel voor 70% gerestaureerd.

Q: Als je kijkt naar de veilinghuizen dan zijn de lot notes publiek. Maar de verslagen moeten opgevraagd worden, die staan niet publiek. Wat gebeurt daarmee wanneer het stuk verkocht wordt? Ik neem aan die dan meegaan naar de verkoper?

R 2: Ja. Ik denk het wel.

Q: Dan zijn ze niet meer publiek?

R 2: Neen. Men maakt dat ook niet graag publiek. Maar die rapporten zeggen ook niet altijd heel veel. Neem nu dendrochronologie. Dat is big business, dat werkt met databases en algoritmes. Maar de verschillende databases en algoritmes, komen ook niet altijd tot dezelfde resultaten. En eigenlijk zegt dat ook niet heel veel. Een paneel dat honderd jaar blijft liggen is nog steeds een goed paneel.

Q: Is het niet eerder zo dat je begint als connaisseur en met provenance en pas aan het eind af toetst met technologische onderzoek?

R 2: Ja, inderdaad. Als er technologisch onderzoek is, bekijk ik het wel. Maar je moet het altijd bekijken met de bril van: wat kan het zeggen en wat niet. We kunnen steeds meer, maar tussen dat en een definitief antwoord is het nog ver.

Q: Als ik zoek op bestanden van verenigingen van experts valt het op dat er heel weinig experts zijn die aangeven dat ze gekwalificeerd zijn voor middeleeuwse of barokke kunst Zijn die er niet of zijn ze gewoon niet aangesloten bij organisaties?

R 2: Er zijn er niet veel. Ik denk maar 20 à 30 wereldwijd.

De experten zelf hebben geen netwerk. Mocht er een soort van ICOM bestaan voor kunsthistorici zouden we al een heel eind verder zijn. Het moet internationaal geregeld worden. Als ik morgen zeg tegen Sotheby's: "Ik doe het niet meer", dan gaan die gewoon naar iemand anders. Unesco zou dit kunnen. Ik denk dat de enige zijn die dit kunnen. Maar dan moeten zij overtuigd worden en moet dit echt wereldwijd gereguleerd worden.

Q: Zou het een begin van oplossing zijn om al die verschillende experten organisaties in één organisatie te bundelen met eenzelfde deontologische code?

R 2: De vraag is waar de expertise begint en eindigt. Er zijn veel mensen die zichzelf expert noemen in 16^{de}-eeuwse kunst en die daar allerlei uitspraken over doen waarvan ik denk dat die toch wel heel ver weg staan van de werkelijkheid.

En stel dat er een opleiding komt. Mensen die afgestudeerd zijn kunnen deel uitmaken van de club. Er gaan mensen zijn die afstuderen met 50% en met 90%. We laten hen stage doen, de ene blijft zijn hele leven verder studeren en wordt beter en beter. Die zal net hetzelfde recht van spreken hebben als de andere. Je moet eigenlijk een soort constante controle hebben, een soort peer review. Dat is wat de academische wereld wel heeft en waarom men academische opinies waardeert. Het is een keiharde wereld waar mensen niet altijd heel lief zijn voor elkaar. Maar het zorgt er wel voor dat iedereen op het scherp van de snee werkt en ervoor zorgt dat alles wat hij of zij doet betrouwbaar is.

Q: Ik weet niet of u nog bedenkingen heeft?

R 2: Het is een boeiend probleem. Ik denk dat er al veel mensen hun hoofd over gebroken hebben. Dat het nog niet opgelost is, zegt veel.

Transcription interview RESPONDENT 3 – Professor (Law)

Date: December 8, 2022.

Approved: February 8, 2023.

[...]

Q: In de masterproef bekijk ik de problematiek rond toeschrijvingen van barok- en renaissanceschilderijen. Welke stappen doorloopt en expert en wat zijn de moeilijkheden. Afgezien van het feit dat het niet evident is welke schilder een werk gemaakt heeft is er dikwijls al gewoon een probleem van terminologie. Wat betekent ‘toegeschreven aan’, ‘school van’, ‘volger van’... In Frankrijk bestaat daar wetgeving over. Het zou niet moeilijk zijn die te kopiëren. En de meeste mensen waarmee ik spreek vinden dat trouwens ook een goed idee. En toch is het er niet. Ik vraag me af hoe dat komt.

R 3: Elke keer dat ik over dit onderwerp ga praten, leg ik uit dat dergelijke systemen bestaan en dat wij die niet hebben. Dat betekent niet dat elke handel onmogelijk is. Alleen moet je de terminologie dan elke keer zelf contractueel definiëren en dat vraagt meer van de mensen.

Ik heb dit ook al aan politieke partijen gemeld. De liberale partij had dit eerst opgepikt, en dan toch weer minder. Blijkbaar was men hiervan in het parlement geen fan. Al in 2008 heb ik in mijn doctoraat gesuggereerd heb dat het niet slecht zou zijn om dit te hebben. Er zijn mensen die mij hierover gecontacteerd hebben, hier interesse in getoond hebben en dat politiek wilden brengen maar het is uiteindelijk nooit gebracht. Waarom? Geen politieke animo.

Q: Hierbij heeft u het dan over regels die bepalen wat een bepaalde toeschrijving betekent? Over terminologie?

R 3: Ja, wat betekent ‘van Rubens’. Er bestaan een aantal systemen. Bijvoorbeeld in veiling verkoop. Ik verwijs naar algemene voorwaarden in catalogi, waar in het beste geval definities worden opgenomen. En dan staat er zoiets als:

- als wij voornaam en familienaam vermelden dan is het naar onze mening een werk van die kunstenaar;
- als wij een initiaal en de familienaam vermelden is het naar onze mening iemand uit *de omgeving* van die kunstenaar maar niet kunstenaar zelf;
- als wij gewoon de familienaam vermelden is het een werk *in de stijl van*, maar naar onze mening niet van de kunstenaar.

Simpel gezegd is Pieter Paul Rubens dus niet hetzelfde als P.P. Rubens of als Rubens. Wanneer ik dan vraag waarom in het laatste geval Rubens eigenlijk wordt vermeld, dan is het antwoord dat dit gebeurt omdat dit business genereert. Ja, dan is er wel een probleem. En natuurlijk kunnen mensen dat weten door de algemene voorwaarden te bekijken, maar als ze de algemene voorwaarden niet bekijken, dan weten ze het niet.

Zo wordt bijvoorbeeld ook ‘signatuur’ of ‘signatuur dragend’ anders gedefinieerd. En bij gebrek aan regelgeving kan dat. En nogmaals, ik ben al blij dat sommigen het definiëren. Maar het zou heel simpel zijn mochten we het eens zijn over een aantal dingen en mocht dit opgenomen zijn in regels, zoals in Frankrijk. En je kan natuurlijk ook over het hele Franse systeem kritisch nadenken, maar in sé is het definiëren van een aantal gebruikelijke termen niet slecht. Waarom hebben we dat niet? Geen animo...

Q: Misschien omdat er geen kleine consumenten bij betrokken zijn, of toch niet veel? Dus de politiek ligt er niet wakker van?

R 3: Ik denk het. En het is ook 'ons kent ons'. Maar dat betekent niet altijd dat, wanneer er problemen zijn, er geen oplossing wordt geboden. Als je gaat kijken naar rechtszaken: er zijn er geen honderden. Maar soms wordt er tussengekomen omwille van een van klantenrelatie, waardoor het niet tot een rechtszaak komt.

Er is ook een historiek van zwart geld. Tegenwoordig is dat moeilijker maar we zitten nog niet zo heel erg lang in een systeem waarbij kunsthandel onder de vierde anti-witwas richtlijn valt, en dat er een beperking is op wat met cash kan betaald worden. Dat hangt natuurlijk ook allemaal voor een stuk samen.

De politiek heeft dit nooit als prioriteit beschouwd. Ook los van authenticiteitskwesities, bijvoorbeeld voor wat betreft illegale handel, smokkel, erfgoedbescherming en gestolen goederen. Wij zijn al sinds 2009 partij bij de UNESCO conventie, tot op heden is die niet omgezet. We waren erbij toen ze in 1970 geschreven werd. Het heeft tot 2009 geduurd alvorens we meededen en ondertussen doen we al 13 jaar mee, maar is er nog geen enkele omzetting gebeurd. Omdat cultuur niet bij de federatie zit maar bij de gemeenschappen, kijkt men naar elkaar. En het is eigenlijk wel gevoelige materie, en eigenlijk federale materie. Maar de federatie profileert zich niet op cultureel vlak en heeft ook weinig knowhow ter zake want in zekere zin is het hun materie niet maar die van de gemeenschappen. Dus valt het tussen de mazen van het net.

Dit zijn allemaal maar mogelijke verklaringen natuurlijk, mogelijkheden om ergens naar te verwijzen en te duiden waarom het misgaat, waar de angel zit. Maar het resultaat is dat we dus geen beschermende regelgeving hebben. Niet op vlak van authenticiteit en niet op vlak van erfgoedbescherming. Veel hangt bijgevolg af van de beroepsernst van de betrokkene. En je hebt fantastische dealers die hoge standaarden hanteren, persoonlijk of via lidmaatschap van bepaalde beroepsverenigingen die die standaarden promoten. Maar niet dankzij een regelgevend kader.

Q: Wanneer we dan een stap verder gaan en het hebben over beschermde beroepen, daar lijkt iedereen afkerig van. De meeste mensen zeggen: "Nee, dat is een stap te ver."

R 3: Dat is volgens mij ook niet mogelijk want er is geen eensgezindheid over opleiding.

Q: Eigenlijk is er op dag van vandaag zelfs geen opleiding.

R 3: Daar begint het al mee. Veel antiquairs hebben het vak *on the job* geleerd. En doen dat zeer goed. Er zijn er die omwille van familieverbanden expert zijn zonder een opleiding te hebben genoten maar verder niets met de handel te maken hebben. En dan heb je de universiteiten die een kunsthistorische opleiding geven, maar geen opleiding connoisseurship. Terwijl sommige academici absoluut wel connoisseurs zijn.

Ik ben hier absoluut niet optimistisch over. Er is niet nu, niet morgen en er zal over 10 jaar ook geen opleiding of een beschermde titel zijn. Omdat men het simpelweg niet eens is over wie of wat een expert is.

Q: De scope van wie er precies onder het (beschermde)beroep moeten vallen lijkt inderdaad een moeilijk punt. Kan u daar iets meer over zeggen?

R 3: Het uitgangspunt is, economisch gezien, dat er vrijheid van beroep is. Een beschermd beroep is dus niet de normale situatie. Het is een beperkende maatregel. Voordat je die kan invoeren zal je de scope op een haarscherpe manier moeten definiëren, en dat zal ook gedragen moeten worden. Wanneer dit niet gebeurt, sneuvelt dergelijke maatregel onmiddellijk want dan gaan mensen daartegen ten strijde trekken bij het grondwettelijk hof. Het gaat immers over een inbreuk op een grondrecht. En aangezien er geen

éénsgezindheid is en het er volgens mij ook niet naar uitziet dat dat onmiddellijk zal gebeuren, ben ik eerder pessimistisch.

Q: Is het een idee om hiervoor via beroepsorganisaties te werken?

R 3: Dan ga je naar een verplicht lidmaatschap, maar dat is eigenlijk in strijd met de grondwet. En welke organisatie moet dat dan zijn? Nu heb je de kamer van deskundigen, de kamer van veilinghouders...

Q: En Abex, Argus, etc. En als je deze nader bekijkt dan hebben die allemaal een andere deontologische code. Dus als klant is het gissen over aan welke regels jouw expert zich moet houden. Vanuit consumenten oogpunt lijkt mij dit niet evident. Je ziet het bos door de bomen niet meer.

R 3: En je kan ook een nieuwe beroepsorganisatie oprichten. Dat mag grondwettelijk ook. Dus ook daar is de sector verdeeld: zelfs al zou er naar een heldere definitie gegaan worden van het beroep, van welke beroepsorganisatie word je dan best lid?

Q: Wanneer je kijkt naar de periode barok en renaissance, valt het op dat heel weinig leden van een beroepsorganisatie deze specialiteit opgeven. Er zijn in het algemeen heel weinig mensen die dit kunnen. En een aantal onder hen zitten dan aan de universiteiten en zijn dus sowieso al geen lid van commerciële organisaties. Zit hier trouwens geen probleem van aansprakelijkheid?

R 3: De expert zit in België natuurlijk nog wel in een comfortabele situatie omdat het gaat over een middelenverbintenis. Bij een verkeerde toeschrijving moet de geschade partij aantonen dat er een tekortkoming was van de tegenpartij. Dat is een opgave want je moet dan eigenlijk aantonen dat een normaal zorgvuldig persoon iets anders zou gedaan hebben. De lat ligt natuurlijk niet voor iedereen even hoog. Wanneer je je bijvoorbeeld profileert als hyper specialist op Ensor, ja dan gaat de lat wel hoger liggen. Het verschilt ook naar gelang de technieken die je ter beschikking hebt. En ook daar is geen eenduidigheid over. Wat is de methode die de expert moet gebruiken? Wat moet die expert eigenlijk doen?

Q: Een idee waar ik mee speel is om ergens een soort standaard document/certificaat te ontwikkelen. Om te omschrijven wat daar altijd in zou moeten staan. En dan bekijk ik het vooral vanuit de klant: welke zijn de kwalificaties van de experts, welke documenten had die ter beschikking, is er technisch onderzoek gebeurd en wat zou er nog meer kunnen gebeuren. Niet elke klant wil een dendrochronologisch onderzoek waar hij twee jaar op moet wachten... Soms is het ook gewoon de moeite niet.

R 3: Neen, als het gaat over een schilderij van 500 EUR lijkt dit niet zinvol. Maar vaak weet de klant niet wat er aan onderzoek gebeurd is en wat er allemaal mogelijk is.

Q: Moet er dan gewerkt worden met een treshhold? Enkel voor werken die verkocht worden vanaf een bepaald bedrag? Of zal men er dan over waken net onder dat bedrag te blijven?

R 3: Daar ben ik niet per se pessimistisch over. Je kan consument-beschermende maatregelen nemen. Omdat je nu eenmaal weet dat de klant ontgoocheld zal zijn te horen dat het gaat over een Rodin die Rodin echter zelf nooit gezien heeft, zelfs al is het werk identiek aan een 'echte' Rodin. Ik vind consument beschermende maatregelen op zich een goede zaak: definieer de terminologie van de toeschrijving, zeg inderdaad waarop men zich gebaseerd heeft, welke bronnen er zijn gebruikt, welke verdere onderzoeksmogelijkheden er zijn, waarvoor er disclaimers zijn, en welke dingen u niet durft te zeggen zonder verder onderzoek. Dan is het de keuze van de client om hiermee verder te gaan of niet. Eigenlijk ben je dan je cliënten voor een stuk aan het opvoeden.

Maar dat zijn wel dingen waar de sector, en dan heb ik het niet over de experts alleen maar ook over de gemiddelde verkoper, niet klaar voor is. Kan een klein veilinghuis dat bijvoorbeeld wel? Neem nu Bernaerts. Intellectueel wel, maar hoeveel personeel heeft Bernaerts daarvoor? En wat met een echt lokaal veilinghuis dat amper technologie heeft om een internetveiling te kunnen organiseren en waar soms voorwerpen verkocht worden voor een paar € 100?

De vraag is ook wie het certificaat kan afleveren. De expert? En wanneer het misgaat is het dan zijn verantwoordelijkheid? Dat betekent dat een expertise veel geld gaat kosten en de prijzen omhoog zullen gaan.

Q: En wanneer het de keuze is van de klant? Je koopt met of zonder certificaat maar je betaalt er dan ook voor...

R 3: Een veilinghuis werkt ook met inbrengers. Is het dan de inbrenger die dit moet doen? Het veilinghuis zal immers zeggen dat ze maar tussenpersoon zijn, dat ze enkel faciliteren. Als ik met zoiets afkom antwoordt men mij meestal: "Wilt u de veiling business kapot?"

Q: Aan de andere kant, wanneer je de *lotnotes* leest van bijvoorbeeld Christie's of Sotheby's, dan laat dat weinig aan de verbeelding over. Ze wagen zich ver en er wordt gegoocheld met namen en gerefereerd naar academici die het werk in het beste geval gezien hebben maar die in het slechtste geval van niets weten.

R 3: Ja, dan halen ze dat uit een boek dat op een bepaald moment geschreven is. Maar dat betekent niet noodzakelijk dat professor x of y nog steeds dezelfde mening is toegedaan. Men dicht op die manier heel veel verantwoordelijkheid aan academici toe.

Q: In hoeverre valt dit volgens u dan onder de academische vrijheid?

R 3: Als een professor beslist een certificaat te schrijven voor een commerciële transactie, dan werkt die voor de markt. Wanneer het echter gaat over een publicatie in het kader van een wetenschappelijk onderzoek waar vroeg of laat gebruik van wordt gemaakt voor commerciële doeleinden, terwijl dat nooit de initiële bedoeling was, is het een ander verhaal. Als je iets voor de markt, tegen betaling, doet moet je daar aansprakelijk voor zijn. Als je iets wetenschappelijk doet, niet. Ook al baseert men zich vervolgens op die geschriften.

Q: Er zijn wel voorbeelden van geschillen met (Amerikaanse) 'benadeelden' op basis van de wetenschappelijke publicaties.

R 3: Ja, dan word je gedagvaard in de Verenigde Staten. Elk jaar heb ik collega's die bij mij terechtkomen met de mededeling dat ze in de problemen zitten want gedagvaard worden. IPR-gewijs is het inderdaad mogelijk om zoiets voor een Amerikaanse rechtbank te brengen want er is een link omdat die publicaties meestal ook in de Verenigde Staten worden uitgegeven. Ik antwoord dan altijd: "Dat is niet erg. U zal dit winnen." Maar het blijft een feit dat je je moet verdedigen en dat daar enorme kosten aan verbonden zijn.

Het gevolg is dat die mensen, die dan vaak de echte experts zijn, beslissen om niet meer te gaan schrijven, omdat ze weten welke miserie er komt. Er is al een voorstel geweest in New York met als doel een immuniteit te creëren voor kunstexperts wanneer zij een niet-commerciële opinie schrijven. Maar het is er op wetgevend vlak nog niet gekomen.

Q: Wanneer academici zich laten betalen om opinies te geven, is dat iets anders.

R 3: Ja, dan wordt het een ander verhaal. Dan vind ik het veel minder moeilijk of zelfs logisch dat hier een aansprakelijkheid aan verbonden is, want ze worden ervoor betaald. En dan moeten ze ervoor zorgen dat ze zich voldoende indekken. Maar ook dit is op het moment niet helder. Het zou fijn zijn om ook dat te verduidelijken.

Q: Wat je ook ziet is dat er meer en meer kunst gekocht wordt als investering. Terwijl ook hieraan geen informatieverplichtingen verbonden zijn en er geen regelgeving is die moet gevolgd worden. Bij investeringen in financiële instrumenten is dat wel het geval. Is dat niet vreemd?

R 3: Inderdaad. Daar ben ik het mee eens.

Q: Een vraag die ik kreeg van mijn promotor was wat we concreet kunnen doen om de situatie te veranderen. Als ik u goed begrepen heb begint het bij eensgezindheid te creëren onder de experts. We moeten die mensen rond de tafel krijgen?

R 3: Cinoa heeft een standaard natuurlijk. Ik zou het in elk geval heerlijk vinden om terecht te komen in een toestand waar ik al 15 jaar naar streef.

Q: Zou dat voor de 'makkelijke' punten niet mogelijk zijn? Stap per stap?

R 3: Je moet een standaard hebben die voor een goede expert evident is en die diegene met slechte bedoelingen er uitzuivert.

Q: Te beginnen met terminologie? Ik zie eerlijk gezegd echt niet in hoe je daar kan tegen zijn. Dat de politiek niet als prioriteit beschouwt, ja, maar hier moeten de experts toch wel op een lijn te krijgen zijn. De consument mag die informatie wel duidelijk krijgen.

R 3: Ik denk ook dat de consument dat mag weten, ja. Maar een groot deel van de consumenten op de markt zijn geen gewone consumenten. Zij hebben een andere horizon. Hier gaat het niet over het gewone gemiddelde gezin maar spreken we over grote vermogens en constructies. Dat zijn niet de mensen die men bij consumentenbescherming voor ogen heeft. En zij zijn geïnformeerd. Dat is ook altijd het moeilijke. We hebben consumentenbeschermingsregelingen op alle vlakken. Maar het consumentenrecht is ook niet altijd heel zuiver want er zijn consumenten die wel degelijk geïnformeerd zijn en toch genieten van bescherming.

Q: Akkoord. Aan de andere kant, wanneer je met de FSMA spreekt om te horen wat zij in dit kader begrijpen onder 'aanzienlijke bedragen', dan worden er bedragen genoemd van bijvoorbeeld 25.000 EUR. Er wordt heel veel kunst boven dat bedrag verhandeld. En niet noodzakelijk enkel bij heel grote verzamelaars.

R 3: Ook hier, ik volg u en ik ben pro. Maar het afbakenen geeft problemen. Ik ben soms bang dat door een consumentenbescherming vanaf een bepaalde drempel (om het haalbaar te maken voor de handel) te laten spelen, je wie echt consumentenbescherming nodig heeft, nog altijd niet beschermt.

Q: Denkt u dat het haalbaar is om de experts rond de tafel te krijgen? Los van de politiek?

R 3: Ik denk het wel. Aan de andere kant, ook politiek volstaat het dat één minister zich hier eens ernstig mee wil bezighouden.

Q: Dat wordt dan best federaal geregeld?

R 3: Je moet dat inderdaad federaal doen en zelfs best internationaal.

Q: Zou Unesco hier geen rol in kunnen spelen? Zoals we een ICOM hebben voor musea die dan ook regels opgelegd krijgen.

R 3: Ja, maar we weten allebei dat internationaal recht het meest tandeloze recht is dat je je kan inbeelden. En dat het afhangt van afdwinging. En van overheden die moeten omzetten, want regelgeving met directe werking die je niet moet omzetten in het Belgische recht met betrekking tot experts zie ik niet onmiddellijk gebeuren.

Q: Bij ICOM zijn het natuurlijk musea zelf die lid worden. Is dat gemakkelijker?

R 3: Ja, maar dat is omdat je een organisatie hebt op wereldschaal en met een goede reputatie. Maar dan nog, wanneer een individueel museum de ICOM standaard niet naleeft, dan kan je daarvoor niet naar een rechtbank. Het afdwingen van internationale constructies blijft met andere woorden afhangen van nationale jurisdicties.

We zijn ook lid van de UNESCO conventie. Iedereen is het erover eens dat illegale handel niet zou mogen kunnen. Maar er is nog steeds geen omzetting. Al 13 jaar lang niet en daarvoor was het ongeveer 40 jaar wachten voordat we mee wilden doen. En iedereen kijkt naar elkaar: wij deden het niet maar Nederland deed het ook nog niet ook Duitsland heeft het ook maar na verloop van tijd gedaan. Dat is hetzelfde met de klimaatakkoorden. We zijn erbij voor de foto maar we zetten ze niet om. Want dat zal geld kosten...

Q: Moeten we er ook niet over waken dat onze experts niet de dupe zijn wanneer er geen internationale regeling komt?

R 3: Inderdaad, dat wil je ook niet. Frankrijk gaat dan wel weer verder. Maar Frankrijk heeft altijd geprobeerd met beleid de markt naar zich toe te trekken. Om alles nationaal te regelen met als idee: wij kunnen kapitaal gewijze niet op tegen de Angelsaksische omgeving, maar we willen wel de beste zijn, diegene met de hoogste standaarden. Het werkt niet. De markt wordt daardoor niet gestuurd. Mensen worden betoverd door een object en hebben niet als basis reflex om te kijken of ze juridisch wel voldoende beschermd zijn. Handel aantrekken door het beste juridische kader te scheppen werkt in dit geval niet. Want om handel aan te trekken moet je ook een verkoper bereid te vinden te verkopen. En die verkoper wil liever niet dat er teveel in vraag kan worden gesteld.

En voor de vraag hoe je iedereen rond de tafel krijgt? Geen idee. Mensen zijn kennelijk wel allemaal voorstanders, zeker van een uniforme terminologie. Maar er is ook een grote versnippering in beroepsverenigingsland.

Q: Er zijn ook heel wat mensen die geen lid zijn van een beroepsorganisatie.

R 3: Waarom zouden ze ook lidgeld betalen en bijkomende regels naleven, terwijl ze nu ook gewoon werk hebben. En waar stopt het dan. Moeten ze lid worden van een Belgische kamer, of gewoon van Cinoa? Wat levert het op? Worden ze dan ineens aantrekkelijker voor hun klanten? Gaan ze meer werk aantrekken?

Ook in het kader van geschillen. Rechtbanken gaan op zoek naar experts. Voor Jordaens bijvoorbeeld, gaan ze die experts waarschijnlijk wel ergens in België vinden. Maar als het gaat over een Gainsborough, waar zit dan de expertise? In Amerika? In Engeland? Het gaat ook over de kosten. Gaan we voor dat Belgische geschil een Engelse expert vragen of nemen we toch maar een Belg? Misschien een prof die ook wel heel veel weet, maar wel niet dé specialist is.

Je zit bovendien met een discipline waarin expertise heel versnipperd is. Er zijn zoveel experts als er disciplines zijn. Dat maakt het ook voor een rechtbank heel moeilijk. Men kijkt dan ook altijd naar wat redelijkerwijs haalbaar is. En als zo een wereldexpert dan beslist om geen lid te worden van één of andere organisatie dan zouden ze die niet meer mogen gebruiken? Maar het blijft wel de wereldexpert natuurlijk.. Het blijft diegene die de markt wil... in dat opzicht zijn veel van die federaties in zekere zin dus onzin.

Q: Ik zou het graag ook nog eens hebben over de opleiding. Welke opleiding moet je hebben als expert? Moet er een bijkomende opleiding worden voorzien? De opleiding kunstwetenschappen op zich vormt je niet tot een connaisseur.

R 3: Specialisatie zal hier ook heel belangrijk zijn want je kan niet voor alles de goede expert zijn.

Q: Kan je dat vergelijken met de advocatuur? Je hebt als advocaat ook niet voor elke rechtszaak de nodige expertise.

R 3: Ik denk dat die vergelijking moeilijk is want voor advocaten is de range minder groot. Wat je moet weten om een expert te zijn in bijvoorbeeld 17^{de} eeuws Spaans zilverwerk is iets helemaal anders dan wat je moet weten om expert te zijn in Vlaamse middeleeuwse schilderijen.

Q: Is een soort stage een oplossing?

R 3: Misschien, maar dan zijn we echt een opleiding aan het definiëren en ook daar is niet iedereen het over eens. Dat is bijvoorbeeld het verschil met een juridische opleiding. Daarvan weten we heel goed wat die inhoudt en daar zit een methodologie achter die voor al het juridisch werk hetzelfde is. Dat is niet zo voor het kunsthistorisch werk. Toch niet het deel gericht op toeschrijvingen.

Q: Er is ook niet zoiets als een algemene methodologie daarvoor.

R 3: Neen. Het gaat over connoisseurship en een heel spoor van wat labo-technisch mogelijk is. En er is *artificial intelligence* en *big data-analyse*. Maar wat is de juiste manier? Niemand weet het. Het is ook een combinatie van middelen.

Q: Waar ik ook tegen aanloop is de rechtspraak. Zoveel is er niet. Dus ofwel wordt er veel onderhands geregeld en het is moeilijk daar zicht op te krijgen. Ofwel zijn er gewoon niet veel problemen en dan moeten we ons al helemaal geen zorgen maken. Heeft u daar zicht op?

R 3: Ik denk dat enkel veilinghuizen hierop kunnen antwoorden.

Q: Ik weet niet of ik op deze vraag een eerlijk antwoord zou krijgen...

R 3: We kunnen vermoeden dat er gesetteld wordt. Niemand zal daar cijfers over geven. Er is rechtspraak, dus ook schikkingen gebeuren. Maar zelfs die rechtspraak geeft een vals beeld. Slechts 1 à 2% van al onze rechtspraak wordt gepubliceerd. Voor 98% komt het nooit tot een tijdschrift, dus in de praktijk zijn er heel wat meer cases. Maar we zien ze niet omdat we geen overheid hebben die alle rechtspraak publiceert (dat gebeurt trouwens nergens ter wereld). Dus onze info is partieel, gebaseerd op wat tijdschriften publiceren. Die info heb je nochtans nodig om te illustreren hoe groot het probleem werkelijk is en het moet een stuk groter zijn dan die 3 à 4 zaken die jaarlijks verschijnen.

In deze context zijn toeschrijvingen voor een deel een probleem, maar voor een deel ook een absoluut onschuldig probleem. Soms zijn onjuiste toeschrijvingen immers het gevolg van historisch onvolmaakte kennis, zonder enige foutieve intentie.

Q: Zijn er nog dingen waarvan u denkt: neemt dit mee in uw onderzoek?

R 3: Ik denk dat de oplossingen die u suggereert zinnig zijn. Het formuleren van terminologie, het uitklaren van wat je wel en niet gedaan hebt (eventueel vanaf een bepaalde *threshold*), het voorzien van immuniteit voor mensen die buiten een commerciële context werken, dat zijn de goede elementen.

De realiteit is wel dat er een probleem is wat betreft het definiëren van wie de experts zijn en binnen welke organisaties dit kan worden opgelegd. Zolang dit niet helder is denk ik dat de overheid niets zal opleggen. Hierover ben ik eerder pessimistisch ingesteld.

Q: Kan het een oplossing zijn te binden aan een transactie en niet aan een persoon. Als je een certificaat aflevert dan moet dat een bepaalde vorm hebben.

R 3: Ja, de vraag is dan wanneer je een certificaat aflevert. Wanneer ik puur privé aan jou een werk verkoop en papier zet dat het een Jacob Jordaans is gedraag ik mij als een particulier toeschrijver. En dat mag. Dan moeten er geen standaarden worden nageleefd. Het probleem is ook dat het circuit van de dealers en dat van de experts met elkaar overlappen.

Q: Van academici krijg ik toch de indruk dat er meer en meer handelaars zijn die aan hen vragen stellen. Misschien kunnen we hier wel spreken van een mentaliteitswijziging.

R 3: De juridisering heeft zich wel een stukje ingezet. Dat gebeurt in alle sectoren dus het is naïef te denken dat een bepaalde sector hieraan zal ontsnappen.

Q: is het dan niet beter dat de sector hier zelf over nadenkt, eerder dan te wachten tot er een regelgeving wordt opgelegd?

R 3: Ja. Maar dan moet de sector zich organiseren en dan komen we weer bij het beginpunt...

Transcription interview RESPONDENT 4 – Collector

Date: January 10, 2023.

Approved: February 11, 2023.

[...]

Q: De terminologie rond toeschrijvingen is verre van éénduidig. Wanneer je naar musea gaat, naar kunstbeurzen of wanneer je databanken bekijkt, zie je terminologie zoals ‘van’, ‘toegeschreven aan’, ‘atelier van’, ‘school van’, etc. Het is helemaal niet voor iedereen duidelijk wat dat dan precies betekent. In Frankrijk is hier wetgeving over, en eigenlijk is dat is niet zo heel moeilijk te implementeren. Maar in België gebeurt niet. De vraag is of daar, vanuit uw ervaring, nood aan is.

R 4: De terminologie die je aanhaalt is ook wat in catalogi gehanteerd wordt: ‘toegeschreven’, ‘atelier van’, ‘school van’, ‘follower of’, ‘in de stijl van’. Op zich vind ik dat wel een goeie terminologie. Ik zou er zeker niet op tegen zijn dat men dat zou proberen vast te leggen. Of dit zich leent tot een wettelijke definitie is een andere vraag, want het blijft toch altijd een appreciatie van één of meerdere experten. Het is onmogelijk om dat absoluut hard te maken. Met materiaal technisch onderzoek kan je wel aantonen dat iets een vervalsing is, omdat het bijvoorbeeld uit een andere periode stamt. Maar dat het (al dan niet volledig) van de hand van de meester is, blijft een opinie. Die wordt gesterkt wanneer hij door vele experten wordt gedeeld en eventueel gestaafd door documenten en door technisch onderzoek. Maar het blijft een opinie. We waren er niet bij toen die werken gemaakt werden. We hebben dus weinig houvast. Dus dat men probeert voorzichtig met toeschrijvingen om te springen vind ik een goede zaak en dan is terminologie zoals ‘toegeschreven aan’, ‘school van’ of ‘atelier van’ wel handig. Het maakt duidelijk dat het niet van de meester zelf is. De vraag is of je dat wettelijk kan afdwingen want voor elke expert kan er een andere opstaan die met evenveel zekerheid iets anders beweert.

Q: Dan bedoelt u inhoudelijk?

R 4: Ja.

Q: Expertise is een middelenverbintenis. Terminologie kan daar inderdaad weinig aan veranderen denk ik. De expert moet zijn best doen maar kan vaak geen zekerheid geven. De vraag is natuurlijk wel wie expert is. Werkt u zelf samen met experten?

R 4: Persoonlijk vind ik de intrinsieke kwaliteit van een kunstwerk belangrijker dan de naam van de maker ervan. Ik ben daar misschien een uitzondering in, maar ik ben niet *obsessed* met namen omdat ik ook de relativiteit van die zaken ken. Dus in die zin koop ook werken die anoniem zijn en die mogelijkerwijze altijd anoniem zullen blijven. Ik heb daar geen moeite mee. Ik vind het belangrijk dat werken mij aanspreken, dat ze een intrinsieke kwaliteit hebben. Zeker bij tekeningen heb je dat vaak. Maar er is natuurlijk een enorme drang in de kunstmarkt om ergens een naam op te plakken. Zeker wanneer het mogelijks om een grote naam gaat. Maar zelfs met een minder bekende naam is het altijd gemakkelijker iets te verkopen, dan wanneer je bijvoorbeeld gewoon zegt ‘16^{de} eeuw’ of ‘17^{de} eeuw’. Maar persoonlijk ben ik daar iets relaxter over. Natuurlijk, zeker voor de belangrijke of potentieel belangrijke werken heeft de stempel van een wetenschappelijk onderbouwde publicatie waarde. Ik ben hier niet naïef in. Maar gezien ik in principe ook niet persoonlijk verzamel om terug te verkopen, maakt het niet zo heel veel uit. Dus ik ben altijd wel geïnteresseerd wat de wetenschappelijke opinie is over een werk, maar ik heb nooit echt expertises op papier gevraagd. Wanneer een handelaar of een veilinghuis iets verkoopt en ze citeren bronnen dan krijg ik dan natuurlijk ook wel mee. Maar het is niet zo dat ik zelf naar een expert ga met de vraag om auteurschap op papier te bevestigen.

Echter, wanneer ik op een veiling ben en ik zie bepaalde werken, vraag ik aan kunsthistorici die ik ken wel wat zij daarover denken. Maar dan heb ik het eerder over de kwaliteit van het werk dan over de toeschrijving. Ik werk vooral met academici die ik persoonlijk ken. En omdat ik veel bezig ben in musea en in een aantal instellingen die met oude kunst begaan zijn, heb ik wel een breed netwerk dat ik kan consulteren. Maar iemand vragen om het op papier te schrijven en dan te tekenen, dat doe ik niet.

Q: Ook niet wanneer u op veilingen koopt?

R 4: Neen. Ik probeer mijn eigen opinie te vormen. En inderdaad, zeker wanneer het object op naam staat van een grote meester hoor ik wel eens graag rond. Maar als het niet op naam staat van een grote meester en het bevalt mij toch, heb ik nog minder schroom om het te kopen. In dat geval is er altijd een 'positieve' verrassing mogelijk, als je dat zo kan noemen.

Q: Mag ik in deze context wel zeggen dat u natuurlijk wel over meer kennis beschikt dan de doorsnee verzamelaar? U weet heel veel over kunst ben bent er veel mee bezig. Maar er zijn ook mensen die kunst kopen en die minder onderlegd zijn. Wat denkt u van het idee om de inhoud voor een standaard certificaat te proberen vastleggen. Om op die manier ook dat soort kopers te beschermen. In de huidige markt kunnen evengoed certificaten verleend worden waar, *bottom line*, niets instaat... Denk u dat daar nood aan is? Zou dat de markt vooruithelpen? Een certificaat waarin staat dat het onderzocht is door een bepaalde persoon, die beschikt over bepaalde kwalificaties en dat uiteenzet wat die persoon dan gedaan heeft.

R 4: Ik denk inderdaad dat wat u zegt juist is. Voor mensen die niet echt met de materie vertrouwd zijn, mensen die voor de eerste keer iets kopen op een beurs en dan een papier voorgeschoteld krijgen waar ze misschien vrij weinig uit kunnen opmaken. Daarmee zeg ik niet dat ik de grootste connoisseur ben, maar ik denk wel dat ik een aantal zaken vrij goed kan inschatten, en zo niet, dat ik gemakkelijk advies kan krijgen. Bepaalde richtlijnen met betrekking tot zo een certificaat kunnen in dit geval wel nuttig zijn.

Q: Dat kan dan ook misschien aansprakelijkheidsbeperkend werken voor de experts. Omdat niet iedereen altijd begrijpt dat het geen zwart wit verhaal is.

R 4: Inderdaad. Het is natuurlijk een spanningsveld. Iets moet zo duidelijk mogelijk zijn, zo on-ambigu mogelijk. Hoe is iets onderzocht? Enkel op foto? Heeft men het werk zelf gezien? En wat is de opinie van de expert, waarbij duidelijk kan worden aangegeven dat het maar een opinie blijft.

Q: Wat hij gedaan heeft?

R 4: Ja, welk soort onderzoeken hij gedaan heeft. Ik denk dat dat wel nuttig is, ook bij moderne kunst (19^{de} - eeuws bijvoorbeeld). Maar ook voor oude kunst. Er zijn ook experts in oude kunst die een heel slechte naam hebben, bv. X die ongetwijfeld expertise heeft maar die zich toch heeft laten gaan en heel wat toeschrijvingen heeft gedaan die heel twijfelachtig bleken.

Q: Er zou weinig tot geen politiek animo zijn om dit wettelijk te regelen. De politiek ligt er momenteel niet wakker van. Waaraan ligt dit denkt u? Zijn de bedragen te groot?

R 4: Misschien omdat het consumenten zijn die minder bescherming behoeven? Ten tweede zoiets komt ook dikwijls pas van de grond wanneer er echt een schandaal is. Dat is nu niet aan de orde. Er was wel een geval waar ik een beetje zijdelings bij betrokken geweest, een onfrisse zaak bij een Gents museum, maar ik kan me inderdaad voorstellen dat dit politiek niet echt een prioriteit is. Bovendien is cultuur eerder een bevoegdheid van de gemeenschappen. Ik kan me voorstellen dat zoiets toch beter federaal geregeld wordt.

Maar daar ook: er is geen federale minister van cultuur en de minister van justitie heeft wellicht andere prioriteiten. Aan de andere kant zitten de handelaren hier wellicht ook niet op te wachten.

Q: Ik ben heel benieuwd want die heb ik nog niet bevroegd. Maar het lijkt mij ook dat daar minder animo zal zijn. Aan de andere kant gaat het ook niet enkel over handelaren. Als het bijvoorbeeld gaat over terminologie: ook in musea zijn de labels niet altijd erg duidelijk.

R 4: Onduidelijk of soms misleidend. Zeker kleinere musea die bijvoorbeeld iets ophangen onder de naam van Rubens wat in het beste geval het atelier van Rubens zal zijn, maar die dat niet graag 'degraderen'. Ik denk dat de grote musea daar vandaag wel redelijk correct in zijn. Los daarvan bestaan er ook werken die gewoon controversieel zijn, die getoond worden in musea maar waarover academische experts van mening verschillen.

Q: Ik was onlangs in een museum in Brugge waar één van de Vlaamse primitieven heel onduidelijk gelabeld was. In het groot de naam van de meester, met heel klein daaronder 'volger van'. Is er hier geen rol weggelegd voor musea? Kan het 'opvoeden' niet daar beginnen? Hoe moeten we er de kunstliefhebber ervan overtuigen dat naamgeving relatief is, wanneer men zelfs musea eerder verwarrend labelen?

R 4: Ik denk dat de musea daarin een duidelijke hygiëne kunnen aan de dag leggen. Sommige doen dat beter dan andere.

Q: Iets helemaal anders, kan u even schetsen hoe onderzoek naar authenticiteit wordt gedaan in de topstukkenraad? Of gaat dat enkel over stukken waarvan auteurschap vaststaat?

R 4: Er wordt zeker onderzoek gedaan. Als we iets een topstuk verklaren dan gebeurt dat op basis van een aantal criteria die bij decreet vastgelegd zijn. Dat heeft niet met de toeschrijving te maken maar wel met een aantal criteria zoals artistieke waarde en waarde voor het collectief geheugen. We zijn trouwens heel wat werken bij die anoniem, zijn zeker wanneer ze uit de middeleeuwen komen.

Maar er wordt dus wel degelijk onderzoek gedaan. De raad bestaat uit een tiental mensen die het vak goed kennen maar die ook geen expert zijn over elk topstuk. Dan vragen wij adviezen van experts ter zake. Soms wordt ook gevraagd aan een wetenschappelijke instelling om een domein in kaart te brengen en aan te duiden wat zij binnen een bepaald gebied als belangrijkste topstukken beschouwen. Bijvoorbeeld voor tekeningen of voor zilverwerk. We vragen dan om een lijst te maken en ofwel gaan we daarin mee ofwel discussiëren we daar verder over. Soms zijn we nog restrictiever om het predicaat topstuk toe te kennen. Maar als dusdanig heeft een topstuk dus niet direct iets te maken met een toeschrijving.

Q: Worden topstukken dan niet gecontroleerd op de toeschrijving?

R 4: Ja, dat wel. Maar het is niet omdat iets anoniem is, dat het geen topstukken kan zijn of dat de discussie niet controversieel kan zijn. Maar we proberen wel duidelijkheid te hebben. Ik kan mij bijvoorbeeld niet voor de geest halen dat wij ooit een atelierwerk als topstuk hebben bestempeld maar misschien is daar wel een voorbeeld van te vinden, dat weet ik niet.

Q: Als ik u goed begrijp vertrouwt u ook daar vooral op de wetenschappelijke wereld.

R 4: Inderdaad.

Q: Mag ik dan stellen dat voor u een expert iemand is die academisch gevormd is?

R 4: Inderdaad. Er zijn een aantal personen die een reputatie hebben opgebouwd. Maar er zijn ook een aantal verzamelaars waarvan ik het oordeel wel vertrouw. Sommigen hebben een bijzonder goed oog en kunnen zeker waardevolle inzichten meegeven.

A priori vertrouw ik meer op het advies van mensen die eerder niet geremunereerd zijn. Maar dat kan niet iedereen natuurlijk. Niet elke academicus zal voor iedereen zijn mening geven. Ook de adviezen die musea vragen of de topstukken raad, worden doorgaans niet geremunereerd, tenzij het gaat over een grote opdracht die wordt uitbesteed aan een wetenschappelijke instelling. Maar anders niet. Het is dan ook altijd vrijblijvend en dan is er ook geen belangenconflict.

Q: Die mensen zijn wel niet altijd heel goed beschermd Er zijn claims tegen academici, bijvoorbeeld op basis van wetenschappelijke artikelen.

R 4: Ja bij oeuvre catalogus van Rubens bijvoorbeeld is er een geschil geweest. Er zijn een paar gevallen geweest, maar één geval heeft ons zeer veel advocatenkosten gekost: een werk dat we niet aan Rubens toeschrijven, in het beste geval aan het atelier, maar de eigenaar die in Amerika zit is er stevast van overtuigd, of wil heel graag bevestiging, dat dat wel zo is. Hij beweert dat hij het voor 25 miljoen euro had kunnen verkopen en dat het nu niets waard is. Het is gelukkig niet tot een proces gekomen, maar het heeft ons heel wat geld gekost aan advocaten. En het heeft ons ertoe genoopt om toch een duidelijke disclaimer in de boeken op te nemen, want hier gaat het wel degelijk over een wetenschappelijke publicatie.

Die juridische dreiging maakt ook dat vandaag heel het concept van de catalogi onder druk staat. Het feit of je een werk op neemt of niet dat maakt een vele gevallen honderdduizenden tot miljoenen euro uit. De Salvator Mundi bijvoorbeeld: is dat een Da Vinci of niet?

Q: Moet er gedacht worden aan een wettelijke immuniteit voor academici? Op voorwaarde dat ze niet geremunereerd worden voor wat ze doen?

R 4: Ik denk dat dat op zich zeker het overwegen waard is. In het Rubenianum hebben we potentieel zo een claim gehad iemand. We proberen dit op te lossen met disclaimers. Maar een wettelijke regeling dat iemand die te goeder trouw een opinie geeft niet aangevallen kan worden, is ook een optie.

Q: Ik sprak ook met professor Demarsin die stelt dat je zoiets wel wilt maar dat er heel wat tijd en energie mee gepaard gaat. Op de duur kunnen we in een situatie komen waarbij onze professoren zich niet meer gaan durven uitspreken.

R 4: Ik kan mij dit inbeelden. In het Rubenianum laten we ons daar niet door afschrikken en blijven we onze opinie geven over werken. Maar op een bepaald moment kunnen mensen echt intimiderend zijn.

Q: Wanneer we spreken over deontologie, dan is dat eerder iets vrijblijvend. Om dit een wettelijke basis te geven is het probleem dat men het er niet altijd over eens is wie daar moet onder vallen. Wie is te beschouwen als expert? Er is geen echte opleiding.

R 4: Kunstwetenschappen is toch wel de meest geëigende vorming. Restoratoren hebben ook een grote expertise want uiteindelijk is ook de conditie van een werk even belangrijk, zo niet belangrijker, dan de toeschrijving. Nu, ik denk dat je misschien meer moet denken in de richting van 'wanneer kan je het woord expertise gebruiken'. Wat moet er in een certificaat staan. Ik denk dat je dat gemakkelijker kan codificeren, en dan als een soort internationale standaard opleggen. Of een model voorzien. Dan kunnen mensen kiezen zich daaraan te confirmeren of niet. Zodra mensen dat beginnen kennen, kunnen ze dat gebruiken en nakijken of het aan de criteria voldoet.

Uiteindelijk moet het, denk ik, vanuit de handel komen, een soort zelfregulatie. Maar ik denk dat het echt een gevecht is om daar te geraken. Wanneer een internationale vereniging van kunsthandelaars een document zou opstellen over het toeschrijven van werken kan dat wellicht helpen. Misschien kan de academische wereld, de vereniging voor kunsthistorici zoiets opstellen en dan promoten. Dan kan de handel kiezen of ze zich confirmeren of niet.

Q: Academici hebben meer een nood aan een soort deontologische code. Ik vermoed, ik kan natuurlijk niet in hun plaats spreken, maar ik vermoed handelaars minder.

R 4: Het kan natuurlijk ook een soort kwaliteitslabel zijn. Ik denk inderdaad dat het wellicht uit een orgaan van kunsthistorici zal moeten komen. Waaraan moet een goed document idealiter voldoen? Hoe is een werk onderzocht? Wat is onderzocht? Welke is de graad van zekerheid? En dan komen we terug op de terminologie. Ik denk dat zoiets denkbaar is. Ik denk dat dat wel best internationaal geregeld wordt. En dan kan elke tussenpersoon proberen daar naartoe te werken. Het is niet realistisch dat dat voor elk werk gebeurt, maar dan moeten mensen wel weten wat dat betekent.

Q: Soms word je echt op het verkeerde been gezet. Wanneer je bijvoorbeeld de volledige naam van een schilder ziet is het eigenhandig, maar enkel de initialen betekent dan bv. dat er twijfel is.

R 4: Dat was vroeger het systeem van Sotheby's en Christie's, daar zijn ze nu van afgestapt.

Q: Bepaalde kunsthistorici zijn meer connoisseurs, andere bekwamen zich in andere richtingen. Omgekeerd zijn er ook mensen die geen opleiding genoten hebben en zich bezighouden met toeschrijvingen. Zijn dat volgens u experts?

R 4: Ik denk bijvoorbeeld dealers, maar die hebben, denk ik dan, ook wel een kunsthistorische opleiding, zeker diegene waar ik mee werk. En er zijn ook verzamelaars die zeker een zeer goed oog hebben. Internationaal, en ook een paar in België.

Q: Wat vindt u van de stelling: "Er komt geen regelgeving want het is *ons kent ons*?"

R 4: Ik weet niet of het zozeer is *van ons kent ons*. Het is geen gemakkelijke problematiek, zelfs met een werkbare en goede regelgeving wordt het voor mensen moeilijker. Je zal uiteindelijk de handelingsvrijheid van mensen beperken.

Q: Zou de kunstsector het dan niet beter zelf in handen nemen? Juridisering zien we op alle vlakken in de maatschappij. Is het niet utopisch te denken dat de kunstsector eraan zal ontsnappen?

R 4: Ja, maar ik denk dat het niet vanuit de handel zal gebeuren. Dan moet het echt vanuit een orgaan van academici moet komen die zegt wat de ideale standaarden zijn.

Ook Sotheby's en Christie's komen vaak naar Rubenianum. Ook aan hen geven experts hun mening, maar die zetten dat niet op papier. Maar wanneer een drietal personen zeggen: "Dit lijkt ons wel Rubens", dan is dat voor Sotheby's voldoende.

Q: Zit daar niet een spanningsveld? Die mensen leveren een dienst die heel veel geld kan opleveren, zij doen dat vrijblijvend. Ze zouden op zijn minst geen aansprakelijkheid mogen dragen.

R 4: Als academici zijn ze in principe met waarheidsvinding bezig. Nu, die veilinghuizen hebben wel wat steun gegeven aan het Rubenianum en dat vragen we ook, dat ze dan de instellingen mee hoog houden.

Trouwens, ook in het Rubenianum is er niet altijd consensus, de ene kan zeggen: "Ik ben niet zeker". De ander is dat wel. En nog een andere zegt: "Zeker niet".

Transcription interview RESPONDENT 5 – Expert / (retired) Dealer /Honorary Professor

Date: March 2, 2023.

Approved: March 28, 2023.

[...]

Q: Uitgangspunt is dat er in België geen regelgeving bestaat die kunstexpertise omkadert. Hier en daar leidt dat tot problemen. Ik heb dit vorige jaar vooral vanuit een theoretische hoek bekeken. Dit jaar spreek ik met een aantal mensen uit de sector, om van hen te horen wat zou kunnen werken en wat niet.

R 5: Ik ben lang voorzitter geweest van *Cinoa*, de koepelvereniging van de nationale kunsthandelaars, van de *Belgische Koninklijke Kamer van Antiquairs* en van de *Belgische Kamer van Deskundigen in Kunstwerken* en ik heb meer dan veertig jaar gewerkt als gerechtsexpert (voor de gerechtelijke politie, het parket, het gerecht) en lid van de beroepsvereniging. Alles hangt af van wat je onder expertise verstaat. Om te beginnen is het al belangrijk dat het duidelijk is wanneer het over een authenticiteitsexpertise gaat of over een evaluatie, en welke waarde daarmee wordt bedoeld (vervangingswaarde, venale waarde, verzekeringswaarde). Maar ook de vorming en het statuut van de expert is heel gevarieerd. Je kan kunsthistoricus zijn, maar dat hoeft niet.

Als gerechtsdeskundige en in de verzekeringen zijn er regels en protocollen. Wanneer je privaats expertises doet, zijn die er niet. Buiten de gerechtsexpertise en expertise voor verzekeringen is eigenlijk de enige regel dat je voldoende middelen moet aanwenden om een expertise tot een goed einde te brengen als je daarvoor de middelen en de toelating bekomt en dat je dat in eer en geweten naar best vermogen moet doen. Dat zijn de enige juridische vereisten in België. In UK komt daar 'due diligence' bij.

De middelen die je moet aanwenden zijn natuurlijk beperkt. Wanneer je € 500 voor een expertise krijgt, kan je geen wetenschap onderzoek doen. Dat moet voldoende worden uitgelegd. Maar de meeste mensen willen gewoon een 'ja' of een 'neen' qua authenticiteit. En vaak is een expertise ook gewoon dat. Dat is een belangrijk probleem daar over de termen 'origineel – versie- autograaf enz., die afhangen van het tijdsperspectief en de productiemethode van de kunstenaar, geen juiste taxonomie bestaat. Voor veel partijen is expertise een feit. Maar eigenlijk krijg je enkel de mening van een expert. En experten onderling zijn het niet altijd over alles eens. In Frankrijk bestaat de juridische fictie van authenticiteit als een vaststaand en te bewijzen feit, wat van kunsthistorisch standpunt meestal onmogelijk is.

Wetenschappelijk onderzoek kan daarbij helpen, maar je kan niet elk schilderij wetenschappelijke onderzoeken. Voor een rechtbank zeg ik wel wat er nog kan onderzocht worden, maar alles heeft zijn prijs. En vaak is dat ver boven budget. Veel hangt ook af van de kennis en ervaring van de rechter in dit domein.

Q: Is het zo dat dit in een gerechtsexpertise iets makkelijker is, omdat er al minstens een rechter is die wel begrijpt dat het eigenlijk niet gaat over een geen zwart/wit verhaal?

R 5: Neen. Wanneer het gaat over authenticiteit is dat eigenlijk niet het geval. Ik heb lesgegeven aan de magistratuur en aan de politie, over wat wetenschappelijk kan en niet, over hoe een expertise gebeurt en wordt opgebouwd en wat daarvan kan worden verwacht. Maar Justitie verwacht heel vaak: het is juist of niet, het is ja of neen. En de expert, die weet dat, die moet niet met een gradatie van probabiliteit afkomen. Je kan het eigenlijk enkel zeker zijn dat het niet van de kunstenaar is als er iets niet klopt en dat aantoonbaar is. Voor de rest ben je nooit zeker.

Een kunstwerk wetenschappelijk onderzoeken is ook iets anders dan stilistisch kijken bij welke kunstenaar iets aansluit. Als we een schilderij wetenschappelijk onderzoeken dan kunnen we materiaal technisch onderzoek doen. En dan kan bijvoorbeeld gekeken worden of het materiaal dat gebruikt werd, kan overeenkomen met de tijd waarin het werk geschilderd werd. Dat zijn feiten. Maar als ik in een expertise schrijf dat een werk van Rubens is (en in welke mate hij daar naar mijn oordeel zelf in betrokken is), dan zal iemand anders hier misschien niet mee akkoord gaan en zeggen dat het 'atelier' is. Dat zijn persoonlijke meningen die slechts door een onafhankelijke peer-review met connoisseurs met voldoende domeinkennis kan beslecht worden, en niet altijd.

Q: Dat is één van de conclusies die ik tot dusver kon trekken uit de interviews met een aantal mensen: voor mensen die een expertise geven, gaat het over een middelenverbintenis: men moet zijn uiterste best doen, daar stopt het dan ook. Maar niet iedereen begrijpt dit. Moet dat dan niet duidelijker gezegd worden in een certificaat? Een soort disclaimer opnemen: 'dit is maar een mening'.

R 5: Ik schrijf dat op die manier. Het gaat over mijn mening. Soms gaat het wel over feiten natuurlijk. Als er wetenschappelijk bewijs is dat een bepaald pigment niet gebruikt werd voor 1912, en het pigment wordt gebruikt in een schilderij, dan kan dat schilderij niet van 1700 zijn natuurlijk. Dat is een feit, geen mening. Maar als ik een toeschrijving doe, dan gaat het over een mening gebaseerd op vergelijkend materiaal.

Ik ben gisteren naar de Vermeer tentoonstelling geweest. Ik ben er altijd van overtuigd geweest dat de *Vrouw met de rode hoed* niet van hem is. Ik ben nu nog meer overtuigd. Maar het is wel dat werk dat op de affiche staat. Het *Meisje met een fluit* zou dan 'toegeschreven' zijn, ook dat klopt niet. Dat is geen juridische terminologie, dat is niet duidelijk gedefinieerd. Volgens mij zijn geen van beide Vermeer. Het zijn de enige twee werken op paneel. Het zijn de enige twee werken die de wetten van de *camera obscura* volgen, in al zijn andere werken gebeurt dat niet. Hij kent uiteraard alle optische technieken, maar als picturaal genie wijkt hij af van de 3D geometrie regels om er een picturaal meesterwerk van te maken. Enfin, er is veel geld, prestige en ego gemoeid bij het beslissen omtrent authenticiteit.

Q: U vermeldt dat terminologie niet gedefinieerd is. Dat is één van de dingen die ik aan het bekijken ben. Ze zijn niet enkel juridisch niet gedefinieerd, iedereen gebruikt precies andere definities.

R 5: Je moet telkens kijken in de catalogi van de veilinghuizen. Wat staat waarvoor? En in de catalogi staan ook *disclaimers*. De kunstmarkt en justitie hebben geen interesse in kunsthistorische benadering, tenzij ze duidelijk en dienbaar is

Ik heb nu een zaak met Sotheby's, een schilderij van Abraham de Vries dat helemaal overschilderd is. Het is gekocht voor enkele € 300.000 maar het feit is dat wat we nu zien als oppervlakte niet uit de tijd is. Sotheby's schrijft nochtans van wel in de Parijse catalogoog. Het werd geanalyseerd en volgens het KIK-IPRA zijn er twaalf lagen waarvan vier originele. Al de andere dateren van later. De juridische discussie zal dus gaan over de pertinentie van de catalogoog tekst, die in Frankrijk een andere legale verplichting inhoudt dan in het VK, de VS of België.

Q 5: Zijn daar geen regels voor? Van ICOM bijvoorbeeld? Hoeveel % mag er overschilderd zijn om een origineel werk te hebben? Of helpt dit niet in deze discussie?

R: Hier niet, nee. Ook de Petrus Christus in Brugge bijvoorbeeld. De handtekening en de twee cm daarrond zijn authentiek, de rest is Van der Veken. Het hangt toch gelabeld als Petrus Christus.

Er is geen taxonomisch kader voor de beschrijving van de verschillende graden van authenticiteit. Het enige kader dat mogelijk is, is het kader opgebouwd in een overeenkomst. Die zou dan moeten opgemaakt worden

voor elke expertise, een soort *cahier de charges* waarin duidelijk gesteld wordt wat gevraagd is en wat voor middelen daarvoor beschikbaar zijn, ook financieel.

Maar vaak is het ook omgekeerd: men heeft een Bruegel en wil dat iemand op papier bevestigt dat het een Bruegel is. En daar wil men dan veel voor betalen, want dan kan men het werk duur verkopen. Een bekende expert vraagt daar tussen € 5.000 of meer (tot 20.000€) voor. Maar als achteraf blijkt dat zijn mening fout. Is heeft men geen verhaal, tenzij men moedwil of een foute procedure kan aantonen. Er is bij de Bruegel zonen veel atelierwerk gebeurd onder zijn supervisie (en zonder). Naburige ateliers werden dikwijls ingeschakeld om composities serieel voor de markt te produceren

Ik heb onlangs een artikel gepubliceerd over de 'Taxonomie van de hand van Van Dyck in zijn vroege jaren voor 1621,' gepubliceerd in de Acta van het Museum Brukenthal in Hermannstadt over die thematiek. Iets moet niet eigenhandig zijn om origineel te zijn. Dat zijn allemaal gecompliceerde begrippen, gebonden aan de productiemethodes en de context van de tijd waarin, en de plaats waar een schilderij gemaakt is. De beoordelingswijze van de 16^{de} of 17^{de} eeuw, is niet de beoordelingswijze van vandaag. Nu is het: "het is van hem of het is niet van hem". Is een tas van Chanel wanneer die in Thailand gemaakt is op het moment dat mevrouw Chanel overleden is? De tas wordt onder de merklicentie van Chanel gemaakt, in een fabriek, in een ander land. En zo worden er duizenden gemaakt, boven op het bestelde quota. Allemaal identiek? Voor veel schilderijen in de 17^e eeuw was de handtekening ook maar een handelsmerk, voor andere niet.

Het is dus belangrijk dat er een kader wordt opgesteld waarin mensen duidelijk zeggen wat de verwachtingen zijn, en de expert duidelijk zegt waaraan kan worden beantwoord met de middelen die op dat moment beschikbaar zijn. Dit moet contractueel bepaald worden tussen de partijen.

Q: Frankrijk is er een wettelijke terminologie. Bent u daarmee vertrouwd?

R 5: Er worden enorm veel schilderijen verkocht in Frankrijk onder niet adequate benamingen. Dus het helpt niet 'officieel aangestelde gerechtsexperten' op een lijst te zetten. Het helpt enkel hun monopolie te beschermen.

Bovendien, de Franse wetgeving is eigenlijk vanuit kunsthistorisch-juridisch oogpunt onzin. Men beschouwt authenticiteit als een essentieel kenmerk en bestanddeel van het kunstwerk. Maar je kan dat niet altijd bepalen. Frankrijk staat wereldwijd voor 4-6 % van de wereldhandel. De Angelsaksische wereld voor meer dan 80%. Als je dan kijkt hoe Christie's en Sotheby's daarmee omgaan is dit beter daar die 'due diligence' moeten doen...

Q: Ook tussen Sotheby's en Christie's onderling zijn er verschillen.

R 5: Ja, je moet altijd goed achteraan in de catalogus kijken wat gegarandeerd wordt, de kuthistorische referenties, provenance en wie de experts zijn.

Q: Kan er in dit kader een verschil gemaakt worden tussen een commerciële en a-commerciële, wetenschappelijke opinie? Wanneer je betaald wordt en in een commercieel circuit een opinie geeft is dat iets anders dan wanneer je een wetenschappelijk artikel schrijft. In commerciële expertise is de aansprakelijkheid groter.

R 5: Als ik naar het museum schrijf dat naar mijn mening *De val van Icarus* niet van Bruegel is, dan is dat ook een expertise natuurlijk. Ook al is het gratis. Ik geef ook mijn opinie regelmatig gratis aan wetenschappelijke instellingen, maar maak geen verschil in de werkwijze en benoeming tussen commerciële en niet-commerciële opinies.

Maar ik heb ook meegemaakt dat ik schreef dat schilderij, naar mijn mening, niet van een bepaalde schilder kon zijn, en aangevallen werd door advocaten omdat dat in het nadeel was van hun klant.

Q: Kan het een oplossing zijn om in wetenschappelijke publicaties steeds een disclaimer op te nemen?

R 5: Ja, iedereen beslist dan voor zich of hij met die disclaimer akkoord gaat natuurlijk. Maar in de USA kan je nog steeds burgerlijk verantwoordelijk gesteld worden voor de schade die je mening toebrengt. Het is daar een 'Case-Law', een andere juridische structuur en cultuur.

Q: Maar voor een rechtbank sta je dan wel sterker denk ik.

R 5: Ik kan u het voorbeeld geven van een onderzoek naar de herkomst van een schilderij van Rubens. Ik had daar eigenlijk niets mee te maken. Maar ik heb een grote bibliotheek en ik heb, gratis, op vraag van iemand die deze catalogi niet had, gedocumenteerd dat dit werk in twee tentoonstellingscatalogi stond (die ik in mijn bezit had en ik heb daarvan fotokopieën gegeven) als 'Rubens'. Meer heb ik niet gezegd. Deze publicatie is een feit en geeft niet mijn mening weer. Nochtans verweet mij, ten onrechte, dat ik een toeschrijving had gedaan. Ik heb twee procedures nodig gehad om hiervan af te geraken en gelijk, te halen. De kosten zijn mij niet terugbetaald.

Q: Heeft u in beroep gewonnen?

R 5: Ik heb gewonnen, maar het heeft mij geld gekost, enkel en alleen omdat een rechter niet begreep dat ik geen opinie gegeven had in deze. Ik had nergens mijn eigen mening gegeven (die me ook niet gevraagd of betaald werd), maar die de man die het werk verkocht had, heeft deze publicaties gebruikt om te zeggen dat het een Rubens was. Ik was daar niet bij betrokken.

Het is een puzzeldoos dus. Ik denk dat het belangrijkste is om de algemene voorwaarden goed te lezen en *sales catalogue notices* te zien in het rechtskader waarin ze gemaakt zijn.

Q: Je kan natuurlijk de terminologie achteraan de catalogi lezen, maar het is wel redelijk vervelend dat de catalogus van Sotheby's iets anders zegt dat die van Christie's bijvoorbeeld. En ook dat musea dan soms andere definities gebruiken. Dat is op zijn minst verwarrend.

R 5: Maar niemand is het erover eens. Wat is authenticiteit? Wat is originaliteit? Als we denken aan echtheid in de 17^{de} eeuw: daar zijn academische discussies rond en geen eensgezindheid. Dat moet worden bepaald tussen de contractanten. Maar er is heel veel dan niet op contract gezet wordt.

Q: Is het denkbaar dat zoiets via ICOM of CINOA geregeld zou worden? Er zou een standaard *glossary* kunnen gemaakt worden. Men kan dan nog kiezen om het te gebruiken of niet. Maar dan is er op zijn minst een definitie.

R 5: Dat kan gemaakt worden, maar als niemand het gaat hanteren omdat er geen overkoepelend wetenschappelijk of juridisch orgaan is, zal iedereen in zijn eigen rechtssysteem toch doen wat hij wil en mag. Het is ook moeilijk. Authenticiteit voor oude Vlaamse kunst is iets helemaal anders dan voor Aziatische kunst.

Er zijn rechters in België die de disclaimers op de pagina's achteraan in de catalogus aannemen, en die er bijvoorbeeld mee akkoord gaan dat het veilinghuis op die manier geen enkele verantwoordelijkheid draagt.

Dan zijn er rechters die zeggen dat het op die manier toch niet duidelijk is. Dat er mensen worden benadeeld, en dan wordt er geld gevorderd.

En je kan geen wetgeving maken als je de begrippen niet juridisch aflijnt. Maar ze zijn niet af te lijnen want ze zijn te zeer gelinkt aan *topoi* aan en aan de concrete vraagstelling. Wat is een originele van Dyck? We kunnen daar een mening over hebben. Ik heb daarover gepubliceerd, maar iemand anders moet die mening niet delen. Het blijft een argumentatie, een discussie op basis van domein kennis en materiaal-technisch onderzoek. Dat kan je niet in een juridisch dwingend kader vastleggen. Je hebt de toestemming nodig van het gebruik ervan- door een ganse beroepsgroep en het juridisch systeem dat internationaal zeer verscheiden is.

Q: Maar heel veel experts behoren niet tot een professionele beroepsgroep.

R 5: Het gaat hier om connoisseurship, niet om kunstgeschiedenis. En niet iedereen is even ethisch. "Als je niet betaald voor mijn expertise verklaar ik het niet echt" hoor ik vaker in Frankrijk. Dat is een soort intellectueel terrorisme, daar doe ik niet aan mee.

Q: Dit raakt echt aan deontologie. Cinoa en de landelijke organisaties hebben allemaal deontologische codes. Maar die zijn allemaal verschillend.

R 5: De codes zijn anders en ook de rechtsbasis is anders daar zij de exponenten zijn van verschillende markten met verschillende juridische criteria. In de Verenigde Staten is het normaal dan een directeur van een museum advies geeft. In Frankrijk bijvoorbeeld, mag dat dan niet. Een ex-directeur van het Louvre is een vriend van mij maar als ik hem iets vraag over een Franse kunstenaar zoals Boucher mag hij daar niet op antwoorden. Er bestaan dus heel verschillende praktijken in verschillende administratieve structuren en rechtssystemen. Eigenlijk kan er maar rechtszekerheid zijn als in alle landen hetzelfde wordt aangenomen. Maar dat zal nooit gebeuren. We hebben al geen definitie van wat authenticiteit is.

Dus ik zou zeggen dat het enige wat je een expert kunt verwijten is dat hij of zij iets verklaart als waarheid, zonder dat daar fundamentele voor zijn; of dat hij het niet eerlijk meent. Je mag, in deze tijd van 'Woke' cultuur, niet iemands middelmatigheid blameren, zeker niet als hij tot een minderheid behoort. Want het gaat over advies, het is een mening. En anderzijds moet hij of zij de nodige middelen aanwenden in functie van het hem toegestane budget.

Q: Misschien is het wel nuttig om dat goed te kaderen vooraleer aan een expertise te beginnen?

R 5: We weten dat nooit op voorhand. Je weet niet wat je gaat vinden. En soms blijkt verder onderzoek nodig om andere dingen te vinden. Een wettelijk kader vastleggen is noodzakelijk, maar dit wordt zelden gedaan.

Ik heb zo een geval waar we vier keer een supplement voor het onderzoek gevraagd hebben, zonder antwoord. Ik laat de mensen dan per mail weten: er is bijkomend onderzoek nodig en dat zal bv € 1.200 kosten. Als ze dan antwoorden met de vraag of we het dan zeker is dat het van de kunstenaar is, moet ik 'neen' zeggen. Ik weet dat niet, het is het resultaat van onpartijdig onderzoek. En onzekerheid kan je niet in reglementering gieten. Pigmentanalyse bijvoorbeeld. Hoeveel punten moet ik onderzoeken? Wat is de kostprijs is per punt en wat zoek ik ermee te bewijzen? En als alles onderzocht is en er is niets gevonden, misschien moet ik dan nog een ander aspect bekijken? Maar dat is een meerprijs...

Ik kan nooit het resultaat op voorhand bepalen. Ik kan niet garanderen dat ik ga schrijven dat het van Pieter Bruegel II is of niet. Dikwijls zeg ik wel dat ik het de moeite niet vind, omdat ik er niet in geloof. Maar sommige experts die doen gewoon maar wat.

Q: Zijn er wantoestanden op de markt volgens u? Zaken die gebeuren maar die eigenlijk niet zouden mogen gebeuren?

R 5: Goh, dat is zoals in de politiek zeker, in alle aspecten van de samenleving is er abus. Als je ziet hoe daar ook soms gesjoemeld wordt... Maar het gaat vooral over reputatie van de expert. Mensen hebben een reputatie van oprechtheid. Dat is meestal de beste garantie. Maar experts die graag authenticiteit toekennen verdienen veel meer.

En alles evolueert. Expertises van wetenschappelijk niveau, zelfs van 10 jaar geleden, kunnen volledig achterhaald zijn. Sommige informatie was gewoon niet beschikbaar op dat moment. Het kan dan ook niet worden verwacht dat je daarmee rekening houdt.

Q: Stelt u zelf contracten op wanneer u om een expertise gevraagd wordt?

R 5: Neen, nooit. Ik werk op basis van vertrouwen en ik heb in die vijftig jaar nooit problemen gehad. Ik zeg altijd vooraf wat men kan verwachten: een onpartijdig onderzoek. En ik zal niet zomaar schrijven dat iets Bruegel is omdat ik daar dan € 5.000 voor krijg. Maar als men wil weten wat mijn mening is, dan kan ik wel aangeven en wat er nog zou kunnen gebeuren aan onderzoek.

Daarbij zijn er heel veel aspecten die juridisch niet kunnen bepaald worden. Er kan alleen zekerheid zijn over wat wetenschappelijk kan aangetoond worden door de analyse van de materie. Al de rest is een kwestie van opinie van connoisseurs. En dat moet je dan eerlijk op papier zetten: wat denk ik, op basis waarvan, en waar heb ik naar gekeken, en waarover heb ik geen info, hoeveel zekerheid kan ik bieden.

Ik heb nu geval van een Picasso. Iemand komt tot bij mij met een certificaat van het officieel Picasso comité. Het certificaat aan mij getoond ziet er goed uit, maar eigenlijk moeten dergelijke vragen worden voorgelegd aan het comité zelf. Dus ik vraag het comité om het certificaat te verifiëren op basis van het nummer van het certificaat en het papier. Ik krijg als antwoord dat wel een nieuw certificaat kan worden afgeleverd, op basis van een nieuw onderzoek. Maar er is al een certificaat afgeleverd. Ik vroeg enkel te kijken in het archief of dat correct is. Maar dat doet men niet omdat het archief niet beheerd is en men totaal incompetent is.

Q: Men houdt dus niet bij wat er geattesteerd is?

R 5: Blijkbaar niet.

Q: U was lid van diverse beroepsverenigingen. Mag ik vragen waarom? Want dat is geen verplichting.

R 5: Omdat men mij dit gevraagd heeft. Ik was ook één van de weinige handelaars die gedoctoreerd heeft in de kunstgeschiedenis en die 17 jaar heeft lesgegeven in wetenschappelijke analyse aan Duke University, VUB enz.. De meeste experten zien dit als een winstgevend beroep. Ik heb dit nooit als een beroep gezien, maar als de beoefening van een soort wetenschap, een vraagstelling, een onderzoek om mijn oog te verifiëren. Ik werd gevraagd als voorzitter.

Q: Vindt u dat die organisaties enig belang spelen in het (verder) professionaliseren van de markt?

R 5: Neen. Ik moet bekennen van niet. Ook omdat ik de mediocriteit van de meerderheid van hun experten ken.

Q: Er zijn ook heel weinig experten lid van die organisaties.

R 5: Heel veel goede zijn het niet... Ik heb ook in de deontologische comités gezeten. Maar ik kreeg de indruk dat als het over genoegd geld ging, alles mocht.

Q: Er zijn veel sectoren waar er heel veel geld mee gemoeid is. Maar zijn er weinig die zo ongereguleerde zijn als de kunstmarkt.

R 5: Zoals in de politiek is het zeer moeilijk hiervoor probante criteria samen te stellen. De diamantsector? De wapenhandel? Er zijn nog sectoren waar er heel veel geld rondgaat en die niet gereguleerd zijn. De kunstsector is gebaseerd op goede trouw, competentie, kwaliteitsperceptie en reputatie. Juridisch kan je enkel iets ondernemen wanneer er bewijs is van kwaad opzet en excellentie in teksten vatten is onbegonnen werk.

Ik kan een voorbeeld geven met betrekking tot *samples* van een pigment analyse. Men toonde mij stalen van een ander schilderij dan het gecertificeerde. Dat kan ik niet zien natuurlijk. Dat is echt bedrog.

En soms is zoiets heel moeilijk te bewijzen. Ik heb het meegemaakt dat met werk van Picasso. De verkoper toonde een boek waar het werk instond. Maar men had een katern laten herdrukken om er een schilderij uit te halen en een ander (vals) aan toe te voegen. Ik was wantrouwig en ben het boek gaan opzoeken in de bibliotheek in Parijs. Ik dacht eerst dat het een andere uitgave was, maar toen bleek dat een deel van het boek er gewoon was uitgehaald en bij nader inzien bleek het papier van het nieuwe katern lichtjes anders. Op die manier kon worden bewezen dat de verkoper eigenlijk een oplichter was.

Problemen worden dan meestal uitgevochten voor een rechtbank. Maar de vraag is ook voor welke rechtbank iets gebracht worden. En gezien er verschillende systemen en regels zijn, heeft dat ook invloed. In Frankrijk gaat het over feiten, in Engeland over opinies, meningen en hoe die meningen gevormd zijn. En in de Angelsaksische wereld over een 'due diligence' die al dan niet gedaan is. Maar ook dat zijn geen vaststaande begrippen, want het staat niet in het wetboek wat dat eigenlijk is en niet wat men daarvoor moet ondernemen.

Q: Wanneer je een juridisch sluitende due diligence wil moet je op papier zetten welke document wat heb je gezien wat je eigenlijk nog zou moeten zien om te kunnen oordelen.

R 5: Het is eigenlijk een contract tussen partijen. We kunnen enkel iedereen aanbevelen om met degelijke mensen te werken. En dan hebben we het over reputatie, over wetenschappelijke achtergrond en het technisch onderzoek. En dan kan je met een waarschijnlijkheid van 80% of 90% (soms 100%), iets vaststellen. Maar voor een rechtbank is 100% nodig, dus er rest nog 10%. En dat is een probleem als je 100% zekerheid wil. Simpele zielen willen zekerheid. Hoog intelligente mensen kunnen een groot aantal instabiele variabelen aan, maar het is niet aan iedereen gegeven zijn twijfel te arbitrerem.

Q: Heeft u een mening over het soort mensen dat expertise zou mogen doen? Welke opleiding, ervaring moeten die hebben? Iedereen mag zichzelf expert noemen.

R 5: Iedereen mag zich ook coach noemen, of psycholoog, of kok. En er zijn goede en slechte coaches. Hetzelfde met advocaten. Bij de laatste is er dan wel een minimumgarantie qua opleiding. Maar die zijn ook niet altijd competent en doen niet altijd wat ze moeten doen.

Q: Heeft dat ook niet voor een stuk te maken met specialisatie. Een advocaat gespecialiseerd in echtscheidingen zal weinig kennen over vennootschappen... Geldt dat ook voor een expert? Een expert in schilderkunst van de 16^{de} eeuw zal wellicht weinig zinnig kunnen zeggen over zilverwerk uit de 19^{de} eeuw.

R 5: Ik word ook wel om advies gevraagd met betrekking tot 20^{ste} -eeuwse kunst. Omdat ik veel zie, kan ik daar soms wel mijn idee over geven, ik weet daar redelijk veel over maar ik doe geen expertises in die richting tenzij in sommige speciale gebieden.

Je moet als privaat persoon eigenlijk zeer veel informatie hebben om te weten bij wie je moet gaan. En dat heeft ook niks te maken met een lidmaatschap van een organisatie. Iedereen kan lid worden met wat geld en de juiste connecties. Als je goed overeenkomt met de andere leden lukt dat wel. En, de beste experts zijn dan weer geen lid van een beroepsorganisatie.

Q: En er zijn bovendien meerdere organisaties, die allemaal andere codes hebben. En dus allemaal andere regels. Als klant zie je het bos door de bomen niet meer.

R 5: Je moet vooral kijken naar wie genoeg kennis heeft en een goede reputatie. Hetzelfde met restaurateurs. Ook daar zijn verschrikkelijk slechte en verschrikkelijk goede. En het is niet de opleiding die het verschil maakt. Het is zoals bij koks, er zijn er met een opleiding die goed koken maar er zijn er ook die het beter kunnen zonder.

Q: Maar ik hoor u wel zeggen: als ik kunst expertise doe, bekijk ik dit wetenschappelijk. Kan het zonder wetenschappelijke opleiding?

R 5: Ik was al lang expert zonder een diploma kunstgeschiedenis. Ik was zelfs professor aan gereputeerde universiteiten, op basis van mijn parcours en competentie; en men wist dat precies in te schatten. Achteraf heb ik het masterdiploma wel gehaald en zelfs een Ph. D. Magna Cum Laude, via het staatsexamen, zonder lessen te volgen.

Competentie door ervaring is het belangrijkste. En als je de geschiedenis van het connoisseurship bekijkt, is het is eigenlijk heel leerzaam om te zien hoe alles verschuift, niet door gepatenteerde instellingen, maar door exceptionele outsiders. Hoe meer we weten hoe zekerder we zijn dat we er nooit zullen uitkomen, gewoon omdat er vaak niet genoeg materiaal is om de complexiteit van de vraagstelling te vatten. Hoe meer we weten hoe groter de onzekerheid wordt ...

Transcription interview RESPONDENT 6 - Museum Official / Guest Professor (Art)

Date: March 7, 2023.

Approved: March 31, 2023.

[...]

Q: Ik wou u graag spreken omwille van twee redenen. Ten eerste omwille van uw hoedanigheid als Bruegel expert, in de tweede plaats vanuit uw hoedanigheid als museumdirecteur. Als het goed is voor u zou ik beginnen met het eerste deel. Wordt uw mening vaak gevraagd in het kader van attributies voor schilderijen van Bruegel?

R 6: Ja. Het is iets afgenomen, maar toch zeker twee of drie keer per maand wordt mijn mening gevraagd m.b.t. Bruegel of iets uit zijn omgeving. Zijn dat officiële expertises? Absoluut niet. Het gaat dan over mensen die zich afvragen of het gaat over één van de schilders uit de omgeving van Bruegel. Vragen vanuit de kunsthandel, ofwel van verzamelaars. Daarnaast wordt mijn mening ook wel gevraagd voor andere dingen die met de 16^{de} eeuw te maken hebben.

Q: En dan geeft u vrijblijvend advies? Men vraagt u niet om iets op papier te zetten?

R 6: Dat doe ik niet. Ik heb dat ook nooit gedaan.

Q: Is dat principieel?

R 6: Ja, principieel. Ik schrijf geen *Gutachtungen* of dat soort zaken. Ik volg daarin de lijn die redelijk wat collega's die in een museum werken volgen. We kunnen aan een verzamelaar of aan een handelaar wel informeel advies geven, maar deontologisch vind ik het absoluut niet passen dat iemand die bij een museum werkt ook officiële *Gutachtungen* geeft.

Ik weet dat er collega's zijn die dat anders doen. Maar het is wel afgenomen. Met name de generatie voor mij had daar een andere visie op. Ik ken ook collega's die het stiekem wel doen. Maar ik vind het principieel deontologisch niet kunnen dat je dat doet vanuit een museum. Je wordt ook betaald met publiek geld.

Wat ik wel doe is informatie geven. Dat iets eventueel een Brueghel de Jonge kan zijn, bijvoorbeeld. Dan verwijs ik door naar andere personen die verder kunnen helpen. Maar dat is echt vrijblijvend. Ik zal nooit zeggen: "Dit is een Bruegel." En ik zal al helemaal geen waardebeoordeling geven.

Q: Zou u overwegen officiële expertises te geven mocht u niet meer in het museum werken?

R 6: Neen, absoluut niet. Ik weet dat dat een bijverdienste zou kunnen zijn. Maar ik ga het niet doen, neen.

Q: U zegt dat u het niet doet vanuit uw eigen overtuiging. Mag u het vanuit uw hoedanigheid als museummedewerker? Is er een deontologische code die dat verbiedt?

R 6: We hebben natuurlijk allemaal de ICOM-definitie moeten onderschrijven. Die zegt niet letterlijk dat het niet mag. Maar het lijkt toch niet de aangewezen weg om het te doen. Ik ben geen jurist, maar ik denk niet dat je het juridisch kunt verbieden op basis van de huidige tekst. Het is natuurlijk wachten op de nieuwe teksten om te zien of daar een aanscherping komt of niet. Ik zou voorstander zijn van een wat aangescherpte versie die duidelijker is.

Q: Ook al moet het niet van ICOM, kan u strengere regels opleggen aan de medewerkers?

R 6: Er is consensus bij mijn staff dat we dat niet doen. Dat hoef ik niet op papier vast te leggen. Ik denk dat dat een traditie is, ook van mijn voorgangers. Als ik bijvoorbeeld kijk naar X, daar was ook een heel duidelijke lijn: we doen dit niet.

Ik heb ook altijd in musea gewerkt waar ik het als directeur niet toeliet. Of in musea waar het op informele basis niet gedaan werd. Alhoewel ik daar wel weet had van twee collega's die daar anders mee omgingen.

Q: Ik neem aan dat u wel publiceert over toeschrijvingen?

R 6: Ja, dat is iets anders. Een wetenschappelijke publicatie met een toeschrijving met vermelding van alle bronnen. Wat dan een wetenschappelijk of inhoudelijk discours opent.

Q: Heeft u nooit schrik dat daar juridische gevolgen aan kunnen vasthangen?

R 6: Tja, had u mij dit meer dan tien jaar geleden gevraagd, had ik 'neen' gezegd. De praktijk vandaag leert echter dat er risico's zijn, met name vanuit Amerika.

In dat opzicht heb ik wel geluk met Bruegel. Dat is anders bij bijvoorbeeld schilders zoals Rubens, Rembrandt enz. Daar is een heel groot corpus, dat vaak op de markt komt. En bovendien is het vaak moeilijk te zeggen hoe groot het aandeel is van die schilders: is het eigenhandig, is het atelier? Dat zijn kwesties die vanuit wetenschappelijk, inhoudelijk gebied al vrij moeilijk zijn.

Bij Bruegel is er een beperkt corpus en is er meer consensus. Er zijn natuurlijk enkele werken waar er geen consensus over is. Maar het gaat heel vaak over werken in publieke collecties. Daar speelt die problematiek niet. Ik zou bij sommige kunstenaars waarvan ik weet dat er veel meer in gehandeld wordt, wel wat voorzichtiger zijn.

Q: Vindt u dat niet erg? Bestaat het gevaar niet dat er kennis zit bij mensen die op den duur schrik hebben om ze naar buiten te brengen?

R 6: Dat is eigenlijk wel erg. Dat is zo een ondermijning.

Q: Juridisch sta je daar wel relatief sterk, maar je bent wel eventjes zoet met een procedure die heel lang kan duren.

R 6: En het kan ook de persoon in kwestie lam leggen, want wanneer die dan naar de Verenigde Staten gaat kan die daar ineens in een procedure terechtkomen. En het brengt ook kosten met zich mee, je hebt gespecialiseerde advocaten nodig.

Q: Ik heb vernomen dat er in New York sprake is geweest van een wettelijke immuniteit voor academische publicaties. Maar dit zou er niet doorgekomen zijn.

R 6: Dat zou wel een goed idee zijn.

Q: Zolang er niet het er niet kan het misschien ook wel nuttig kunnen zijn om gewoon disclaimers op te nemen in publicaties.

R 6: Ik vrees dat je daar wel gelijk in hebt. Het zou een goed voorstel zijn om in Vlaanderen museaal en academisch te gaan kijken hoe dat er kan uitzien. Het is jammer dat het zo moet, maar het zou wel nuttig zijn.

Mocht mij persoonlijk zoiets zou overkomen heb ik de steun van de instelling en van de universiteit waar ik aan verbonden bent. Je kent genoeg mensen om te vragen wat je het beste doet. Maar wanneer het gaat over een jonge academicus of medewerker, dan is dat een veel moeilijker verhaal. Die is veel kwetsbaarder.

Q: Toeschrijvingen blijken voor de kunsthandel zeer belangrijk. Hoe belangrijk is dat voor een museum de toeschrijving. ik refereer bijvoorbeeld concreet naar het schilderij van Bosch hier In de collectie.

R 6: De namen zijn voor mij, ook In het Bruegel onderzoek, minder belangrijk. De argumentatie is belangrijker.

Bepaalde mensen hebben betere ogen en doen beter onderzoek. Er zijn toeschrijvingen door bepaalde personen ik *a priori* wantrouw. X bijvoorbeeld. Dat is iemand die leeft van *Gutachtungen*, en een deel van de kunstmarkt hecht er heel veel geloof aan. Zijn publicaties zijn handig, er staat heel veel beeldmateriaal in. Maar de *Gutachtungen* worden geschreven louter om het geld.

Q: Ik vind dat heel merkwaardig. De persoon in kwestie heeft blijkbaar een slechte reputatie. Ik hoor deze naam zo ongeveer in elk gesprek. Ik hoor ook altijd dat, in de kunstwereld, reputatie heel belangrijk is. En toch blijft hij verder doen.

R 6: Dat is het verschil tussen een academische reputatie en een reputatie in de kunsthandel. X heeft een goede reputatie bij een aantal handelaars. Hij heeft die opgebouwd, eerst vanwege zijn publicaties en dan via zijn netwerk. En nu wordt hij beschouwd als een kenner.

Q: Krijgen jullie veel vragen vanuit de handel zelf?

R 6: Ja, wij krijgen soms vragen van wat wij denken van sommige werken. Niet officieel maar, als ik bijvoorbeeld op een beurs ben, vraagt men vaak wat ik over bepaalde zaken denk. En dan durf ik dat wel te zeggen. Maar ik zet het niet op papier.

Toen ik nog in Brugge werkte, stond er op een bepaalde stand op een beurs dat een werk volgens X werd toegeschreven aan een bepaalde kunstenaar. Die had zich daar echter niet over uitgesproken. Ik heb toen, op zijn vraag, aan de handelaar laten weten dat, wanneer dit niet zou worden weggehaald, ik de organisatie zou verwittigen en juridische stappen zou ondernemen.

Q: Ik heb ook van andere respondenten gehoord dat namen worden misbruikt of gebruikt zonder hun medeweten. Niet enkel op beurzen maar bijvoorbeeld ook op veilingen.

R 6: Ja, inderdaad namen worden misbruikt. Dat is een probleem.

Q: Wanneer toeschrijvingen op papier gezet worden, zouden daar regels moeten voor zijn?

R 6: Ja, maar hoe en wat? Ik doe het enkel in wetenschappelijke publicaties en dan kan je wel nuanceren en zeggen 'toegeschreven aan' of 'wellicht van' of aantonen dat iets bijvoorbeeld minder overtuigend is.

Q: Zou dat niet ook kunnen in een certificaat?

R 6: Dat kan ook in het certificaat. Maar ik weet niet hoe waterdicht dat is. In Nederland heb je de beëdigde taxateurs.

Q: Is dat een beetje zoals onze gerechtsexperten? Die kunnen ook maar zeggen wat ze weten, natuurlijk. Ik sprak met een gerechtsexpert die mij vertelde dat het voor een rechter ook niet altijd heel duidelijk is dat toeschrijvingen geen zwart-wit verhaal zijn. Veel mensen weten dat dus niet.

R 6: Dat is waar. In heel veel gevallen zijn het geen zwart-wit verhalen. Er kan onderzoeksmateriaal naar voor komen m.b.t. werken die heel lang als strikt authentiek zijn gezien, waardoor alles ineens in een ander daglicht komt te staan. Dat is dan voortschrijdend inzicht.

Q: Dat kan op de certificaten - op de ernstige certificaten – uitgelegd worden.

R 6: Inderdaad, dat het naar de huidige stand van zaken is.

Q: Vanuit een juridisch oogpunt was ik eigenlijk aan drie zaken aan denken. Ten eerste die immuniteit voor academische publicatie.

R 6: Daar sta ik helemaal achter.

Q: Ten tweede het certificaat zelf. Er zijn certificaten en er zijn experts die certificaten schrijven. Het lijkt niet haalbaar om experts te gaan definiëren want dan moet je het hebben over opleiding en dergelijke.

R 6: De mensen die zich als grootste expert definiëren, zijn soms de zelfverklaarde experts. Terwijl de meer bescheiden mensen die zich anders presenteren soms meer kennis van zaken hebben.

Q: Dat los je op met er een beschermd beroep van te maken. Maar dat is zeer vergaand. Ik weet niet hoe u daar tegenover staat?

R 6: Betekent dat dan dat iemand die geen gediplomeerd expert is, zich niet uit kan uitspreken? Dat gaat ver.

Q: Dat zou inderdaad betekenen dat je voor het schrijven van een commercieel certificaat de nodige *credentials* moet hebben. Ik heb het dan niet over academici maar echt over mensen die optreden tegen betaling. Het andere uiterste is gewoon niks doen. Maar misschien is er wel een tussenweg door niet de persoon te reglementeren maar de handeling: wanneer een certificaat wordt uitgeschreven dan moet dat certificaat aan bepaalde voorwaarden voldoen. Er moet bijvoorbeeld instaan wie het schijft, wat die persoon zijn *credentials* zijn, hoe hij/zij zijn mening heeft gevormd en hoe zeker hij/zij is.

R 6: Op die manier daar heb ik nog nooit over gedacht. Maar ik denk dat daar misschien iets voor te zeggen is, want dan moet je niet tot een consensus komen van wie of wat een expert is.

Q: De idee is om tot een soort template te komen, en die dan misschien te verspreiden via Cinoa of zo. Dan kan je als handelaar nog kiezen om die te gebruiken of niet.

R 6: Het zou de potentiële koper in elk geval wel een zekere houvast geven. Ik vind het geen slecht idee en ik denk dat het misschien wel een zekere haalbaarheid heeft. Al zal de kunsthandel niet staan springen.

Q: Waarover ook discussie bestaat, is terminologie. Wat is het verschil tussen 'het is van', 'het is toegeschreven aan', 'cirkel van', 'volger van'. Ik heb een aantal catalogi en academische publicaties naast elkaar gelegd en blijkt dat daar veel verschillen in zitten.

Misschien kan gedacht worden aan een éénvormige terminologie zoals in Frankrijk. Een algemeen gedragen terminologie die overal op dezelfde manier gebruikt wordt, die via ICOM doorstroomt naar de musea, die aan de universiteiten gedoceerd wordt, en hopelijk dan ook in de handel binnen sijpelt. Lijkt u dat haalbaar?

R 6: Dat lijkt mij in de praktijk moeilijker haalbaar. Er zijn al vele pogingen om naar thesauri te komen, voor allerlei aspecten in de kunstgeschiedenis. Maar die eenvormigheid is er nog steeds niet. Je hebt echt een aantal instituten nodig zoals bijvoorbeeld het RKD, die ervan overtuigd zijn dat zoiets moet worden geïmplementeerd.

Q: De RKD databank zelf is op sommige vlakken soms onduidelijk als het gaat over attributie. Dat zijn wellicht restanten van het verleden.

R 6: Het zou wel eens interessant om zijn om te horen of zij weet hebben van pogingen om dit te systematiseren. Dat weet ik eerlijk gezegd niet.

Maar terminologie is zeer problematisch. Om een voorbeeld te geven: de pogingen om tot een systematiek te komen m.b.t. het spellen van de naam. Is een Bruegel met 'eu' of 'ue', met 'gh' of 'h'? Over Pieter Bruegel is er dan nog min of meer een consensus. Als je naar de zonen gaat helemaal niet meer. Dus bij zoiets relatief éénvoudig als een naam kan je al niet tot standaardisatie komen. Dan lijkt het me heel moeilijk om die grijze zone van 'leerlingen', 'toegeschreven', 'cirkel', enz. te gaan definiëren.

Q: Als je als koper een certificaat krijgt met 'cirkel van' dan lijkt het mij wel essentieel dat in het certificaat goed gedefinieerd wordt wat men daarmee bedoelt.

R 6: Dat is zeker. Maar de vraag is of je tot één uniforme benadering van die termen kan komen of, of dat dat mag per klant/per instelling kan verschillen.

Q: Dat is nu inderdaad het probleem. Zou m.b.t. musea ICOM daar een rol in kunnen spelen?

R 6: Ik denk niet dat ICOM zich met zulke deelgebieden bezighoudt. Ik denk eerder aan het Courtauld Institute, het RKD, etc. Dat lijken mij meer de instellingen die met dat soort zaken bezig zijn. Maar of daar een consensus is? Ik begrijp de gedachte. Maar ik ben niet bepaald optimistisch over de haalbaarheid ervan. Bovendien zit je ook, en dan kijk ik nog maar enkel naar het Nederlands, met verschillen in wat een Nederlander of een Vlaming verstaat onder een bepaald begrip. Ik denk dat het heel moeilijk is. Ik denk dat het eerder aan een kunsthandelaar, museum of veilinghuis is om zelf een definitie te maken.

Q: Als klant is dat moeilijk. Naargelang met wie je handelt moet je andere definities gaan hanteren.

R 6: Dat is waar. Ik zie daar vanuit het perspectief van de klanten wel het belang in. Maar ik denk dat een andere complexiteit ligt in het feit dat, wanneer je zoiets ontwikkelt voor de handel, voor commerciële transacties in de kunstwereld, dit enkel overtuigend gaat zijn wanneer de musea dit tegelijkertijd ook doen.

Q: Dat is inderdaad ook mijn overtuiging.

R 6: Als dat al zou lukken, dan gaat het over tientallen jaren.

Q: Ik vrees dat u daar gelijk in heeft. Maar wanneer je nu handelt met een kunsthandelaar moet je al kijken is die aangesloten bij een beroepsorganisatie, of die beroepsorganisatie een deontologische code oplegt en welke regels die dan bevat. En vervolgens moet ook je nog eens kijken welke terminologie wordt gehanteerd. Het is heel moeilijk om hier als koper vat op te krijgen. Soms vraag ik mij af of dit bewust is.

R 6: Dat zal verschillen van veilinghuis tot veilinghuis. Er zullen wel veilinghuizen zijn die alles bewust vaag houden om daar een optimaal gebruik van te kunnen maken. Ik denk ook dat er een groot aantal is die dat niet zozeer bewust doet, maar dit naar eigen visie en inzicht bepaalt, met ongetwijfeld de beste bedoelingen.

Ik begrijp de gedachte. Maar of dit haalbaar is. Stel dat er ergens in Vlaanderen een consensus groeit om naar een terminologie te gaan die enigszins gedefinieerd is, werkt dat dan ook meteen in Nederland?

Q: Neen. Dit moet eigenlijk internationaal bekeken worden. Het probleem van België is ook al dat we met 3 gemeenschap zitten en dat cultuur niet federaal gereguleerd is.

R 6: Als het goed gaat is het van iedereen, als het niet goed gaat, is het vooral van de andere...

De enige instantie in België die daar met enige autoriteit een initiatief in zou kunnen nemen is volgens mij het KIK. Die doen vooral materiaal technisch onderzoek maar zij gaan nu bijvoorbeeld ook het initiatief nemen om herkomstonderzoek te gaan bundelen, een ander juridisch aspect waar ik vrij veel mee te maken heb. Het is denkbaar dat het KIK ook dit doet, dan moeten er natuurlijk fondsen zijn. Maar dat is wel een instelling met een internationale uitstraling die ook in België zowel bij de Franstalige als de Nederlandstalige gemeenschap heel serieus genomen wordt. Ik zou me kunnen voorstellen dat, om te kijken of daar mogelijkheden zijn, dat een instelling is die kan helpen. Als je kijkt naar Vlaanderen is dat het Rubenianum. Het is een relatief kleine speler, maar als je hier een discussie over op gang wil brengen is dat wel een instelling die in Vlaanderen betrokken moet worden wil het enige kans van slagen hebben. En wanneer het gaat over Nederland, dan is dat uiteraard het RKD.

Q: Vindt u dat er iets moet gebeuren op één van die domeinen?

R 6: Ik vind wel dat de discussie gevoerd moet worden.

Q: Het grote hiaat in dit onderzoek is natuurlijk is dat ik met iedereen apart spreek. Ik zou eigenlijk met iedereen samen moeten kunnen spreken.

R 6: Ik denk wel dat je realistisch moet zijn. Wil je tot enigerlei gevolg komen dan moet daar een instelling zijn die de lead neemt. Het is ongelooflijk interessant om hierover een symposium te organiseren. Dan krijg je twintig verschillende meningen. Sommigen zullen faliekant tegenover elkaar staan en anderen zullen het met elkaar eens zijn. Je krijgt dan enorm veel verschillende dingen te horen. Maar als er niet één instelling is die het voortouw neemt om daar een conclusie uit te trekken dan is dat interessant, maar tot daar. Dan kun je gewoon drie jaar later een volgend congres organiseren met hetzelfde resultaat.

Q: Is er nood aan?

R 6: Ik denk met name voor potentiële kopers dat er wel nood aan is. Maar ze beseffen het niet altijd. Voelt men dit in de sector dat als een nood? Dan denk ik eerder: neen. Ik denk dat de invalshoek, al dan niet uitgesproken, van veel mensen in de academische wereld en in de museale wereld zal zijn: dat is een zorg voor de kunsthandel. Die moeten dat maar regelen.

Q: Het wordt wel een zorg van de academische wereld of van de museale wereld wanneer men hun namen misbruikt. Of wanneer zij aangevallen worden.

R 6: Dat is juist. Maar dat gebeurt incidenteel te weinig. Althans, ik hoor het niet dat mensen daarover nadenken of zich daar zorgen over maken behalve mensen die dan bij een concreet geval betrokken zijn. Ik denk niet dat er veel bewustzijn is, nog museaal nog academisch, van het feit dat dit een issue is, en een issue dat dichterbij kan komen. Dus eigenlijk: is er nood aan? Ja. Maar voelt men de nood? Neen.

In die zin zou het wel een wake-up call kunnen zijn als er iets in de publiciteit komt. Heel veel speelt zich echter af in een besloten context. Het zou ook een wake-up call kunnen zijn mocht er echt iets gebeuren. Zoals indertijd de verkoop van de Beuckelaers geleid heeft tot een topstukkenlijst en een bescherming van topstukken. Dat was een wake-up call die binnen vier à vijf jaar tot wetgeving heeft geleid.

We hebben hier een expertisecentrum opgericht voor kunst en criminaliteit. Ik ben daar de laatste jaren vrij intensief mee bezig en begeleid ook een aantal doctoraten op de juridische faculteit die met restitutie te maken hebben. België loopt erg achter op wetgeving op cultureel vlak. Dan bedoel ik niet op museaal vlak: voor wat betreft het toekennen van erkenningen als museum bijvoorbeeld, loopt Vlaanderen eigenlijk voor. Maar voor wat betreft alles wat anderszins met bescherming te maken heeft, en met authenticiteit, niet.

Wat eigenlijk een wake-up call had kunnen zijn was natuurlijk ook de Toporovski-affaire. We moeten het gerechtelijk onderzoek afwachten, maar een manier om hiernaar te kijken is dat het museum gebruikt werd om marktwaarde te creëren. Dat geldt ook voor academici. Hun namen worden gebruikt om marktwaarde te creëren.

Q: Dat is een frustrerend idee, zeker als je er dan nog eens kan voor kan aangevallen worden.

R 6: Maar je mag daar ook niet naïef in zijn als museum. Nog los van authenticiteitskwesities: door tentoonstellingen alleen al creëer je marktwaarde.

Q: Hoe gebeurt dit nu in het museum wanneer jullie werken tonen? Wordt daar onderzoek naar gedaan door jullie of door externe partijen?

R 6: Wanneer wij bruiklenen uit particuliere collecties tonen, dan gebeurt daar uiteraard onderzoek naar. En dat gebeurt of door eigen medewerkers of door collega's uit de museale of academische wereld. Ofwel is het stuk al zo bekend in de literatuur en hoef je dat niet te doen.

Q: Maar het is dus niet zo dat jullie op certificaten verder gaan.

R 6: Neen, dat niet. Je maakt voor tentoonstellingen wel afwegingen, bv welke versie van een schilderij er getoond zal worden op basis van hoe dicht het bij de meester zit. Wij werken daarvoor met een wetenschappelijk comité. Niet zoals dat in Frankrijk en Italië gebeurt met namen die cachet geven ter meerdere eer en glorie van de persoon in kwestie. Wij kijken echt naar wie thuis is in de materie. En dan wordt overleg gepleegd.

Soms komt het tot een discussie met particuliere eigenaars die vinden dat zij een originele versie hebben. Die dreigen dan bijna met rechtszaken wanneer wij daar niet van overtuigd zijn. Maar zelfs wanneer zij een certificaat hebben dat 'bewijst' dat dit het echte origineel is, dan zullen we ons daar niet zomaar door laten leiden maar zullen we ons eigen onderzoek doen. Dus in die zin zijn certificaten afhankelijk van hoe serieus ze zijn, wie het gedaan heeft en welk onderzoek gevoerd werd.

Q: En dat weet een niet ervaren koper wellicht niet?

R 6: Nee, die weet dat niet. Wij zijn een instelling die veel connecties heeft met de museale en met de academische wereld, dus wij hebben vrij gemakkelijk toegang tot expertise op de domeinen waar we die zelf niet in huis hebben. Maar inderdaad, voor een koper, behalve een collectioneur die heel veel geld heeft en zelfs experts kan inhuren, is dus wel nood aan informatie.

Q: Moet de persoon van de expert geregeld worden? Moet die een bepaalde opleiding hebben?

R 6: In een ideale wereld wel natuurlijk. Maar stel dat dit haalbaar is, wat het wellicht niet is, dan zou het voor mij een absolute voorwaarde zijn dat het niet gaat om een bepaald type opleiding maar een soort gremium van deskundigen die kunnen aangeven of een bepaalde persoon een expert is in een bepaald domein. Stage en opleidingen zijn geen garantie. Hoe zou dat georganiseerd moeten worden? Er zijn te veel diverse domeinen. Voor 16^{de} en 17^{de}-eeuwse meesters, ja, daar kan je misschien nog een opleiding voor maken. Maar wat met bijvoorbeeld keramiek, of Russische avant garde uit de jaren '20-'30 : heel vaak vervalst maar heel veel op de markt. Hoe ga je daarmee om? Hoe ga je tot een definitie komen en hoe ga je experts trainen? Je kan moeilijk op elk van die domeinen experts opleiden en je kan ook geen opleiding hebben waardoor mensen expert zullen zijn op al die domeinen. Dat is een heel praktisch probleem.

En je zal waarschijnlijk ook een ondergrens moeten hebben van de financiële waarden.

Q: Zou het opleggen van een informatieverplichting aan de kunsthandel nuttig kunnen zijn? Een informatieverplichting vanuit de kunsthandel? Misschien via een soort standaard brochure?

R 6: Ik zag twee maand terug een artikel over een rechtszaak In Nederland die nogal wat opzien gebaard heeft. Het ging over vijftigers die de smaak van antiek te pakken kregen en 17^{de} en 18^{de} -eeuwse antiek zijn gaan verzamelen met de hulp van een 'expert', die die mensen vreselijk bij de neus genomen heeft. Maar ik begrijp daar dus uit dat er ook in Nederland geen enkele regelgeving is. Daar werd gebruik gemaakt van certificaten, maar die werden gestuurd door de handelaar. Meer informatieplicht lijkt mij wel haalbaar en lijkt me een nuttige eerste stap.

Het is in elk geval een zeer boeiende materie maar tegelijk zeer complex. En welke initiatieven er genomen worden, het zal in elk geval een stap voor stap proces zijn. En het moet gedragen zijn. En werkbaar.

Transcription interview RESPONDENT 7 - Independent Expert / (retired) Museum Official

Date: February 6, 2023.

Approved: March 31, 2023.

[...]

Q: Ik zou graag beginnen met terminologie. Er is geen éénduidig gebruik van terminologie om te praten over kunst en de vraag is of daar geen nood aan is. Wat is ‘toegeschreven aan’? Wat is ‘atelier van’? Wat is ‘school van’? Terminologie is soms verwarrend. En niet enkel in geval van toeschrijvingen. Ook bijvoorbeeld in musea lijkt het alsof er nog enorm veel schrik is om bijvoorbeeld te zeggen: ”Het is niet van de meester maar het gaat over een volger of het is een atelierstuk”.

R 7: Er zijn allerlei achterliggende logica's die daar spelen. Terminologie is in de kunsthandel uitgevonden rond 1740 toen de Parijse kunsthandelaar Gersaint (zijn beroemd uithangbord geschilderd door Watteau is bewaard in Schloss Charlottenburg in Berlijn), zijn cliënteel wilde vormen door in Parijs zelf uitvoerig becommentarieerde catalogi uit te geven. Voordien deed men dat niet. Maar Gersaint wilde niet enkel dat mensen spontaan tot bij hem kwamen, maar wilde zijn publiek ook vormen en daardoor zijn klantenbestand uitbreiden. Dat is dan nagevolgd door alle grote huizen (Sotheby's, Christie's enz.).

Met het oog op toeschrijvingen is de terminologie dan verder en verder ontwikkeld. Men moet beseffen dat vroeger, in tegenstelling tot wat men vaak denkt, het handtekenen van een kunstwerk niet zo frequent gebeurde. Het eigenlijke eigendomsbewijs en het toeschrijvingbewijs was het betalingsbewijs. Zeker in het (toen frequente geval) van opdrachten waar de kwaliteit van uitvoering ook vaak in contracten was vastgelegd tussen kunstenaar en opdrachtgever. Dus als Rubens opschreef: ik heb 1000 carolusgulden ontvangen van X, dan was dat het eigendomsbewijs. En waarom was het dan een Rubens? Omdat hij, en ook de andere meesters uit zijn tijd, wensten dat hetgeen uit hun ateliers kwam een *trade mark* was. En dat kon van alles zijn, zolang het maar onder hun controle stond. Rubens had bijna nooit processen omdat hij hierin zeer duidelijk was. In zijn beroemde brief uit 1621 aan Trumbull, een Engelse agent, stelde hij dat hij vijf soorten werken maakt: geheel en al van zijn hand, van zijn beste de leerling (dat is Van Dyck), van een andere leerling – geretoucheerd, van een andere leerling - niet geretoucheerd en een kopie (en door de werkuren en de pigmenten kostte die nog de helft van een origineel). Rubens had drie kleine huisjes met allemaal kopieën. En die werden allemaal verkocht onder *trade mark* Rubens. Vandaag is een schilderij 'Rubens atelier' ongeveer één op vierhonderd waard van een origineel. Dat is de religie van de eigenhandigheid, maar het huidige gebruik van de term 'atelier' als categorie van authenticiteit is onhistorisch. Vroeger waren er ook wel betwistingen over eigenhandigheid maar met een factor tot vierhonderd x in prijsverschil tegenover twee x vroeger is de strijd veel frequenter en bitser geworden.

Eigenhandigheid had bovendien in belangrijke gevallen geen pure toeschrijvingslogica maar een theologische logica. We hebben met diverse onderzoekers systematisch altaarstukken van Rubens onderzocht in de Alte Pinakothek en in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel ter voorbereiding van de tentoonstelling in Brussel in 2007-2008 over 'Rubens. Een genie aan het werk'. Wat blijkt? Hoe hoger men gaat in het altaarstuk, hoe meer eigenhandig, omdat het dichter staat bij het oog van God. Maar nu gaat men dus voor de verzamelaar een soort stempel drukken die compleet onhistorisch is en zeker ongenueanceerd, want het is Rubens en atelier maar dan wel in een letterlijk 'opgaande' gradatie. En Rubens retoucheerde ook nog eens het aandeel van zijn medewerkers binnen het 'trademark' kwaliteitsmerk van zijn atelier, maar die retouches verkleurden en werden aanvankelijk als restauraties (mis)begrepen. Ook hier ziet men de afstand tussen de historische praktijk en de categorieën van de kunstmarkt.

Je moet er dus rekening mee houden dat de toeschrijvingsproblematiek in de tijd van het ontstaan van de werken soms helemaal anders was. Voor werken uit de 19^{de} en de 20^{ste} eeuw zit men in de logica van vandaag. Dan gaat het meer over vervalsingen en minder over juiste toeschrijvingen. Vervalsingen bestonden er vroeger al, zelfs van tekeningen, b.v. van Pieter Bruegel de Oude, al in de vroege 17^{de} eeuw, maar het zijn uitzonderingen.

Sotheby's en Christie's hebben in hun catalogi altijd een omschrijving staan. Die moet je altijd nakijken. Wat bedoelen ze met 'school van', 'met atelier van', met 'navolging van'.

Q: De catalogi zijn niet heel erg duidelijk, vind ik. Je moet al kijken naar de algemene voorwaarden. Er is bv. al een verschil tussen iets dat in hoofdletters geschreven is iets in kleine letters.

R 7: Inderdaad. Het zijn juridische teksten, hé. Christie's en Sotheby's organiseren zelf opleidingen voor connaisseurs. Je zou eens moeten kijken welke terminologie zij daar gebruiken.

Q: Het is niet enkel in de handel. Het Groeningemuseum heeft een mooie collectie aan Vlaamse primitieven, maar ook daar zijn de labels soms verwarrend. In het groot zie je 'Memling', en heel klein daaronder 'volger van'. En het is niet het enige museum die zo tewerk gaat. Dat is verwarrend. Waarom doet men dit?

R 7: Wij hebben dat veranderd. Wij hebben ook ervaren in ons museum dat we eigenlijk duidelijker moesten zijn. Ook voor de leek, en dat men 'toegeschreven aan' of 'volger van' bovenaan moet zetten. Het probleem is dat een museum legitimeert, het is willens nillens een baken van authenticiteit voor de kunstmarkt.

Maar het gaat niet enkel over terminologie. Op de markt van oude kunst gaat het niet goed. Er zijn mensen die vijf jaar geleden een oude meester hebben aangekocht van € 80 .000 die nu nog € 9.000 waard is. Maar niet voor de grootste meesters: de prijzen voor Rubens en Rembrandt zijn torenhoog. Of die aan van Dyck toegeschreven grote figuurstudie die is gevonden op een zolderkamer en vorige week voor 3,47 miljoen pond is geveild. Dat is een décalage die niet gezond is. En nu zijn de verhoudingen tussen de verkoper en de koper nog meer scheefgetrokken want grote veilinghuizen willen precies die goede gegeerde werken hebben en ze geven dus 5 à 10% op de verkoopprijs aan de verkoper en de kosten (tot 30 %!) moeten allemaal door de koper worden betaald.

Ook wat betreft die toeschrijvingen willen de veilinghuizen de klant dienen en ook daarin gaat men tamelijk ver. Ik geef een voorbeeld, nu ten voordele van de verkoper (en in tweede orde natuurlijk van het percentage kosten dat het veilinghuis aanrekent). Er werd een Abraham Janssen geveild en in de catalogus stond een mooie grote afbeelding in kleur. Drie jaar later wordt het werk opnieuw verkocht. Dit keer een kleine afbeelding in zwart/wit. Ik ben het werk gaan kijken. Bleek dat het ondeskundig verdoekt was, er waren haarscheuren die niet meer konden gerestaureerd worden. De waarde van het schilderij was teruggevallen op 25%, maar om de klant nog een beetje te dienen had men slechts een kleine zwart/wit afbeelding gepubliceerd waarop de schade niet te zien was. Dus zelf het werk op de 'viewing days' gaan zien is de boodschap! Zeer vele kunstliefhebbers wendden zich nu tot het Internet als informatiebron bij de aankoopoverweging maar dat is geen voldoende betrouwbare basis voor een effectieve aankoop.

Vroeger werd zelfs soms gewoon misdadig opgetreden. In de jaren '90 hebben Sotheby's en Christie's in New York prijsafspraken gemaakt. Dat is dan natuurlijk een oligopolie. Het hoofd van Sotheby's New York is toen in de gevangenis beland. De dame van Christie's kwam vrij op borgtocht.

En denk aan de *Irissen* van Van Gogh. Die zijn verkocht aan een Japanner voor USD 50 miljoen. Christie's had USD 25 miljoen zelf geprefinancierd om de prijs op te drijven. Dat is natuurlijk uitgekomen. Een jaar

later, en dat staat dan niet in de krant, kwam de Japanse eigenaar in financiële moeilijkheden en zijn diezelfde *Irissen* opnieuw verkocht voor USD 15 miljoen.

De *sales* van de grote huizen staan onder grote druk. Wanneer de *junior sales* de veilingprijzen niet halen, worden ze weggestuurd. Het verloop is dus groot en je kan geen vertrouwensrelatie meer opbouwen. Dat is een probleem.

Een schandalig geval dat ook in de pers is gekomen, betreft illegale opgravingen van antieke beeldhouwwerken in Italië. Uiteindelijk zijn die in de Getty collection terechtgekomen. De BBC had met een verborgen camera gefilmd dat een *junior representative* van Sotheby's in Rome uiteindelijk moest toegeven dat het niet koosjer was. Maar dat was hem opgedragen door de directeur in Londen. Die bleef rustig in Londen zitten terwijl de jongeman in Rome mocht gaan. Sommige marktpraktijken zijn een groot probleem.

Aan de andere kant, wat de verzamelaar niet wil horen en wat ik altijd maar moet blijven herhalen is dat er geen zekerheid kan bestaan in toeschrijvingen. Er kan enkel zekerheid bestaan in afschrijvingen. Mensen komen soms met hele grote dossiers met heel veel labo opnames, maar daarmee kan je niet bewijzen dat een werk van een bepaalde meester is, hoogstens dat het niet van hem of haar is. Soms kan je wel dateren, maar zelfs daar moet je voorzichtig zijn. Met onderzoek van de jaarringen van de planken van het paneel (dendrochronologie) kan je enkel een *terminus post quem* vaststellen, dat is erg relevant maar geen exacte datum. Je kan bijvoorbeeld ook aantonen dat, sinds Pruisischblauw bij ons geïntroduceerd is begin 18^{de} eeuw, een werk met Pruisischblauw niet 17^{de}-eeuws kan zijn. Maar bij ons in het museum was er dan een werk waarvan iemand met kennis van zaken zei dat het geen Hals kon zijn omdat er Pruisischblauw in zat. Nu is echter gebleken dat het gerestaureerd werd, en dat er op dat moment van de restauratie wel al met Pruisischblauw gewerkt werd. Het bleek dus wel een Frans Hals, en geen vervalsing. Relevant is ook dat er van diezelfde compositie drie originelen bestaan. Dat haalt dus onze moderne denkwijze over het ene enkele origineel opnieuw onderuit. Hetzelfde zien we met het officiële busteportret van Margaretha van Oostenrijk (die regeerde de Nederlanden tussen 1517 en 1530): uit documenten is gebleken dat de vele versies ervan niet zomaar als het origineel en de rest als kopieën kunnen worden gecatalogeerd want uit de archieven blijkt dat ze die in opdracht gaf aan verscheidene meesters.

Bestaande toeschrijvingen leggen dus te veel de nadruk op 'origineel' en 'kopie'. Er is volgens die moderne opvatting maar één origineel. Maar zelfs dat klopt helemaal niet. Er is ook wat men noemt 'de principaal'. Die blijft in het atelier en wordt iedere keer herwerkt naar de nieuwste stijl om nieuwe klanten aan te trekken. En dan zijn er allerlei afgeleiden van die principaal. Maar dat zijn vaak originelen. Dus u ziet: er is een enorme begripsverwarring. En er is een enorme discrepantie in prijs tussen al die werken.

Het is allemaal niet éénduidig en heel erg complex. Ik ken dus bijvoorbeeld een schilderij van Peeter Snayers in het museum van Antwerpen dat het monogram draagt van zijn leermeester Sebastiaen Vrancx toen Snayers leerling was in dat atelier. Men moet dus in het licht van de historische atelierpraktijk oppassen met het verabsoluteren van handtekeningen, de stijl is volkomen die van de leerling, niet die van de meester. Prof. Dr. Max Martens en Dr. Natasja Peeters hebben in de handelingen van een colloquium aan de universiteit van Groningen b.v. ook terecht aandacht gevraagd voor de vele anonieme dagloonwerkers die in de ateliers bedrijvig waren. En het is dus een evoluerende wetenschap. Klanten begrijpen dat niet altijd. Ze verwachten een soort onfeilbaarheid. Bovendien, sommige instellingen hebben voor wat betreft toeschrijvingen een autoriteit gekregen die niet meer gezond is. Ze krijgen dan verzamelaars die hen in rechte proberen aan te vallen. Terwijl het *in se* gaat over wetenschappelijke publicaties.

Q: Is het in dit kader van belang dat de aansprakelijkheid van de wetenschapper beperkt wordt?

R 7: De aansprakelijkheid wordt net groter. In Berlijn zijn er advocatenkantoren die de verzamelaars ondersteunen. Er zijn collega's in de Verenigde Staten die, wanneer ze een *Catalogue Raisonné* maken, een verzekering afsluiten omdat ze kunnen worden aangevallen in rechte wanneer ze een bepaald werk niet willen opnemen.

Ook de musea trouwens. Ik heb zelf, als commissaris, tentoonstellingen georganiseerd en ook dan wordt soms druk uitgeoefend om bepaalde werken op te nemen. Men moet daar het been stijf houden. Ik heb een geval gehad bij de Rubenstentoonstelling in 2007 – 2008. Het betrof een schilderij dat zich Spanje bevond, een soort voorstudie voor een altaarstuk van het Brusselse museum. Volgens mij was het een atelierwerk, maar wel een belangrijk werk om te tonen. Er is toen druk uitgeoefend om het te tonen, niet als 'atelierwerk', maar als een werk van de meester zelf. Uit verder onderzoek bleek dat men het werk bij het Prado kende. Het was hen aangeboden voor aankoop, maar men heeft geweigerd, precies omdat het een atelierstuk was en geen werk van de meester zelf. Bovendien had de eigenaar een exportlicentie gekregen, wat bij een 'echte' Rubens niet zo vlug zou gebeurd zijn. Verder onderzoek wees uit dat wij niet te maken hadden met de eigenaar maar met een tussenpersoon. Die zou bij een verkoop 18% krijgen op de meerwaarde. Het werk in een tentoonstelling laten opnemen als een werk van de meester in plaats van als een atelier werk zou een gigantisch verschil hebben gemaakt: 18 % op € 300000 of 18 % op € 10 000 000... Om maar te zeggen dat men in een museum dus altijd moet opletten wanneer men een lacune heeft in een verzameling en een verzamelaar aanbiedt om een stuk in bruikleen te geven. Het is belangrijk dat je altijd goed het belang van beide partijen afweegt.

Het probleem is dat een museum, zoals hierboven vermeld, legitimeert. Ik geef het voorbeeld van de Georges Minne tentoonstelling in Gent. Na in de tentoonstelling te zijn opgenomen, werden veel van de privé stukken twee tot driemaal zo duur.

Een aantal jaar geleden is er een groot probleem geweest in New York met het Metropolitan Museum of Art. Die kregen een bruikleen op lange termijn van belangrijke Italiaanse schilderijen. Nadien werden de werken verkocht. Daar was ook heel veel kritiek omdat het museum eigenlijk het voertuig was voor het opdrijven van de prijs van kunstwerken van een privéverzamelaar. Maar in de Verenigde Staten is het museum natuurlijk in de overgrote meerderheid een privéonderneming.

Musea ze zijn zich hier ook van bewust: ze zijn vaak terughoudend. Ik heb mij daar strikt aan gehouden en dat is nu ook mijn sterkte als onafhankelijk expert. Ik schreef toen nooit expertises omdat dat belangenvermenging is met een instelling die kunstwerken aankoopt.

Q: En aan de universiteit?

R 7: Aan de universiteit mocht dat wel maar niet toen ik voor het museum werkte.

Ik mocht in mijn domein geen verzameling aanleggen, geen oude schilderijen aankopen. Dat staat in de ethische codes van de musea van de International Council of Museums. En het zou ook niet ethisch zijn om tegen het museum expertises te doen, dat zou de prijs enorm kunnen opdrijven en dan zou de belastingbetaler die in België de musea grotendeels financiert veel meer moeten betalen omdat ik een expertise had gedaan.

Maar er zijn heel grote verschillen tussen landen. In Spanje bijvoorbeeld, is er elke maand een *vettingdag* in het Prado. Men vindt dat publieke dienstverlening. In het Rubenianum bijvoorbeeld, heeft men tientallen jaren de boot afgehouden. Maar sinds een jaar of vijf doet men het wel, echter zonder waardebeoordeling. Bij ons in het museum was dat ook zo. Wij konden mensen wel wetenschappelijk oriënteren, maar gaven nooit een waardebeoordeling.

Toen ik aan de universiteit was kon ik dat wel doen. Maar niet tegen betaling, alleen gratis en mondeling want bij betaling moet de opbrengst geboekt op de betrokken universitaire dienst. Maar ook dan was het altijd hetzelfde. Ik gaf een oordeel over een werk aan een eigenaar en een drietal weken later kwam de nieuwe eigenaar, die net dat werk had verworven opnieuw aankloppen. Het gaat vaak over veel geld natuurlijk.

Q: Er zijn ook niet zo heel veel mensen die het kunnen, die het zien.

R 7: Ik moet eerlijk toegeven dat, zoals er maar 10% van de mensen zijn die een absoluut gehoor hebben, misschien 10% van de kunsthistorici niet alleen goed zijn historisch maar ook een echt goed oog hebben als connaisseur. Maar je kan er wel beter in worden. Het-voordeel van een kunsthistoricus is dat, hoe ouder hij of zij wordt, hoe meer werken hij of zij gezien heeft. Het geheugen wordt gevoed. Maar men kan zich nog altijd vergissen. Dat wil de klant echter niet aanvaarden en dus krijgt men grote problemen wanneer men terugkomt op een vroegere toeschrijving. Dat is jammer. Het zou eigenlijk normaal moeten zijn dat men daarop kan terugkomen. De rechtspraak volgt echter wel het principe dat een expert van mening kan veranderen in eer en geweten wanneer zijn wetenschappelijke inzichten evolueren. Voor de Londense rechtbank was er een bekend geval van een schilderij dat in grote mate in waarde verminderde toen een kunsthistoricus door die evoluerende inzichten een schilderij eerst publiceerde als een Jan Brueghel de Oude (1568-1625) en vijf jaar later als Jan Brueghel de Jonge (1601-1678). De eigenaar kreeg ongelijk.

Q: In bepaalde instellingen werkt men nu met disclaimers. Zou dat eigenlijk beter niet in elke wetenschappelijke publicatie gebeuren?

R 7: Het is jammer dat het moet. Er zou toch geen risico mogen verbonden zijn aan het publiceren van een wetenschappelijke publicatie.

Q: Het probleem is dat je, wanneer er een procedure voor een rechtbank komt, je die wellicht wel wint maar dat dat ook advocatenkosten met zich meebrengt.

R 7: Ja, de prijs van een expertise is lang niet voldoende om een advocaat te betalen wanneer ik mij voor een rechtbank moet verdedigen. Dus ik begrijp dat mensen terughoudend zijn, Ook de mensen die de meeste kennis hebben. Dat is een probleem. En dat is zo omdat de markt zo geld gedreven is. Omdat het vaak om grote bedragen gaat, aarzelen eigenaars niet om te trachten hun gelijk voor de rechtbank te halen. Een expert sluit dus best een beroepsverzekering af tegen de kosten die dit aanvankelijk meebrengt, ook al krijgt men uiteindelijk gelijk.

Ik heb een geval meegemaakt van een kunsthandelaar die een gesigneerd en gedateerd werk wou verkopen van Finson, een belangrijke Caravaggist. Het was te zien in Sotheby's Amsterdam. We zijn voor het museum ook gaan kijken maar hebben vastgesteld dat het doek gedeeltelijk verbrand was bij een ongecontroleerde verdoeking in de 19^{de} eeuw. Men gebruikte toen geen thermostaat, die bestond nog niet bij de oude strijkijzers. Maar daarom was voor ons als museum het werk niet meer interessant. Het stuk werd verkocht aan een handelaar voor het dubbele van de schatting. Schattingen zijn natuurlijk altijd laag om kopers aan te trekken. Nadien is het stuk aangeboden op TEFAF voor een nog veel hoger bedrag. Op zich is daar niets mis mee. Maar het was ondertussen wel gerestaureerd maar in het restauratie rapport stond niet dat het beschadigd was door het verdoeken. Wanneer iets meer dan 20% beschadigd is, mag men het echter niet meer 17^{de}-eeuws noemen.

Maar ik wil wel benadrukken dat veel mensen te goeder trouw zijn. Ik ben er ook niet mee akkoord dat men de kunsthandelaar als iets vies beschouwt. Dat is niet zo. Zij hebben vaak een grote kennis die

complementair is tegenover de academische en museale wereld. Dat heb ik ook in mijn dertigjarige loopbaan als museumconservator en mijn docentschap museumkunde en kunstenbeleid ervaren.

Er zijn twee zaken die ik te allen tijde moet behoeden in mijn huidige activiteit als onafhankelijk (gepensioneerd) expert: ten eerste mijn kennis en netwerken en ten tweede mijn reputatie. Ik kan mijn reputatie maar één keer verliezen. Daarom is het zo belangrijk is om voorzichtig te zijn.

Q: Nu spreekt u als expert?

R 7: Ja, maar de handelaar kan ook een probleem hebben met reputatie. Wanneer een handelaar een schilderij verkoopt aan een geïnteresseerde koper zonder erbij te zeggen dat het een slecht schilderij is, zet die zijn reputatie op het spel. En als beroepskracht is hij of zij strafbaar als hij of zij zijn expertise niet eerlijk gebruikt: b.v. aan een eigenaar die wil verkopen slechts aanduidt dat het een Italiaans schilderij uit het einde van de zestiende eeuw betreft, wetende dat het meer bepaald stamt van de hand van de beroemde schilder Annibale Carracci.

De rol van een onafhankelijk expert is zeer belangrijk maar ook zeer delicaat. Sommige verzamelaars willen of kunnen niet begrijpen dat een toeschrijving geen zekerheid is. En zeker wanneer kunst als investering wordt gezien, is dat een moeilijke boodschap.

Volgens mij is kunst ook niet echt een goede investering. Er is een professor aan de ULB die de *yield* op lange termijn van allerlei zaken bekijkt. Voor oude meesters is dat 2%. Niet meer dan dat. In de krant leest men enkel over de spectaculaire gevallen. Maar dat gaat slechts over 1% van de markt. Iemand die meer dan 2% wil, belegt beter in een financieel instrument. Ik zeg altijd: koop omdat u het graag ziet.

Q: Wordt er nooit geadviseerd om kunst te kopen bij wijze van spreiding van een portefeuille?

R 7: Ik heb zeer goede vrienden die een aanzienlijk bedrag hebben samengebracht en een deel wensten te investeren in kunst. Ze hadden een jaarlijkse opbrengst van 8% voor ogen. In de huidige markt is dat absoluut onmogelijk.

Ook verschillende banken zijn bij mij langsgekomen met de vraag of het nuttig zou zijn een fonds stichten. Niet voor *equity* maar voor kunstwerken. Het probleem is dat de massa niet groot genoeg is. Het aantal klanten dat je echt zou kunnen adviseren voor iets serieus, is niet groot genoeg.

Q: Zijn kopers geneigd onafhankelijke experten in te schakelen denkt u, of stellen ze zich meestal tevreden met het advies dat ze krijgen van een handelaar?

R 7: Er zijn diverse verkoop en aankoopkanalen: handelaars onder elkaar (*B tot B*), die krijgen korting, kopen bij de handelaar, kopen op de beurs (waar veel meer kosten zijn), kopen op een veiling (wat in principe het meest doorzichtige is) en dan kopen van een privépersoon.

Het probleem met de Belgische verzamelaar is ook dat hij zo vaak onder de fiscale radar wil blijven. En het feit van onder fiscale radar te willen blijven heeft ook als consequentie dat men de werken weigert te verzekeren. Wat heel dom is natuurlijk. Er wordt veel kunst gestolen. Ik kan een voorbeeld geven: er was een Joost de Momper gestolen, een zeer groot berglandschap met een aantal figuren. Criminelen hebben het in twee gesneden dus ze hadden toen twee schilderijen en een malafide restaurateur heeft een aantal figuren bijgeschilderd en ook de handtekening veranderd. Je kon het werk dus niet meer in een documentatiecentrum terugvinden. Uiteindelijk is dat toch uitgekomen maar heling gaat heel vlug, het werk gaat zeer snel van hand tot hand. En vergeet niet, kunst is het op drie na grootste circuit waarin veel misdadig

geld in omgaat: je hebt drugs-, wapenhandel, prostitutie en dan kunst. Er is heling, er zijn witwaspraktijken. Ik heb in het museum twee keer via tussenpersonen met de Colombiaanse drugsmafia te maken gehad. Die willen witwassen en hebben die hebben wel degelijk het geld om bijvoorbeeld een Rembrandt te kunnen kopen. Dat is een zeer groot probleem.

Q: Is het juist dat enkel wie een duur stuk koopt zich laat adviseren? En dit voor het overige niet gebeurt?

R 7: Het werkt ook in de andere richting, die van de verkoper. Veilinghuizen willen geen expertise voor een stuk waarvan de waarde niet zo groot is. Voor een stuk dat op € 8.000 geschat wordt, heeft het geen zin om een expertise van € 3.000 te betalen.

Er zijn ook bepaalde mensen die een monopolie hebben op de toeschrijving aan een bepaalde meester, en die kunnen daar dan natuurlijk heel veel geld voor vragen.

Heel veel hangt af van reputatie. Wanneer ik iets zeg over mijn doctoraat kunstenaar is mijn gewicht veel groter natuurlijk. Er zijn experts die zich laten verleiden om allerlei brede toeschrijvingen te doen maar niet altijd een even goed oog hebben en die dan in een wetenschappelijk publicatie plotseling een schilderij uit een privécollectie opnemen om dat in waarde te doen stijgen. En wanneer zoiets in een wetenschappelijk tijdschrift verschijnt, wordt het al moeilijker om daartegenin te gaan. Gersaint is begonnen met het opleiden van de kunstliefhebbers, maar we zijn er nog niet...

Q: Wat moet er volgens u in een certificaat staan? Op dag van vandaag kan je er eigenlijk inzetten wat je wil.

R 7: Dat het over een eigen mening gaat. Dat moet heel duidelijk zijn. Neem nu *De dronken Silenus* van Dyck in restauratie in het Brusselse museum. Het is zeer moeilijk vast te stellen of het een schets is met een lichtbruine achtergrond die gediend heeft voor een schilderij in Dresden, of dat het een onafhankelijk schilderij is. Het kustpatrimonium staat ons bij met allerlei onderzoeken maar we zijn er nog niet uit.

Er zijn portretten die ofwel van Rubens kunnen zijn of van van Dyck. Na vier jaar grondige studie in het museum zijn we er ook nog niet uit. En dat zijn allemaal niet-commerciële initiatieven, waar restaurateurs de kans krijgen om bijvoorbeeld drie maand iets te bestuderen zonder ook maar aan de restauratie te beginnen. In het kader van een commerciële transactie is dat niet mogelijk.

Wat men zou moeten doen in een expertise is zeer expliciet zeggen dat men geen zekerheid kan geven en dat men werkt volgens de huidige stand van de wetenschap. Maar sommige mensen willen dat niet horen.

Q: Je moet zeggen dat het een mening is. Moet er bijvoorbeeld ook instaan op wat die mening gebaseerd is? Wat er precies onderzocht wordt en wat er nog zou kunnen onderzocht worden?

R 7: Ja, natuurlijk. Dat is de service die je aan je klanten geeft.

Q: Doet iedereen dat?

R 7: Vroeger was het heel primair, een paar lijntjes: dat is van die kunstenaar. Er zijn ook vandaag nog experts die zoiets doen voor een paar honderd euro. Maar voor mij moet je uitleggen waarom, moet je vergelijkingspunten aangeven, proberen te situeren en dat dateren binnen het oeuvre van de kunstenaar. En wanneer er andere fysieke elementen zijn die je oordeel ondersteunen, moeten die worden aangehaald. Ik specialiseer mij. Ik doe enkel Vlaamse schilderkunst van de 17e eeuw. Anders is het niet ernstig. Maar ik

bewonder wel de mensen die generalist zijn, die een zeer brede algemene kennis hebben en die zowel iets weten over een Louis XIV meubel als over porselein of zilverwerk.

En het is heel belangrijk dat men ook de herkomst nagaat. Als kunsthandelaar is men strafbaar wanneer men de herkomst niet bij Interpol heeft nagekeken. En bij diefstal heeft men maar twee jaar om zijn eigendom te bewijzen. Nadien wordt het moeilijk.

Natuurlijk, iedereen heeft zijn verantwoordelijkheid. De verzamelaar wil discretie, wil onder de fiscale radar blijven. De kunsthandelaar en de eigenaars-verzamelaars spelen dan vaak onder hetzelfde hoedje en er gebeurt heel veel dat eigenlijk onder de radar blijft. Men heeft dan wel ingevoerd dat men boven de 3000 EUR geen cash meer kan verhandelen, maar ik zie nog steeds veel handelaars rondlopen met veel cash geld.

Er zijn ook klanten die ik weiger. Klanten die mij vragen om te attesteren dat iets van een bepaalde kunstenaar is, maar geen onderzoek willen.

En vele kunsthandelaars willen gewoon mondeling een mening voordat ze het stuk kopen, en pas nadien vragen ze een betaalde expertise. Dus eigenlijk is er een gradatie in het soort expertise en in de financiële vergoeding daarvan. Als ik in het museum werkte, mocht mijn naam nooit vermeld worden, ook al was er nooit een waardebeoordeling bij. Nu mag dat wel, nu ik als gepensioneerde niet meer aan het museum verbonden ben. Maar wanneer ik mondeling mijn opinie geef, heeft men geen tegenstelbaar bewijs. Als mijn naam in de catalogus zet heeft men wel een bewijs.

Q: Is dat geen probleem?

R 7: Dat is geen probleem zolang ik ermee akkoord ben. Maar het is een andere gradatie dan wanneer ik een certificaat schrijf, wat duurder is en meer onderzoek vergt.

Q: Denkt u dat die gradaties voor de koper ook duidelijk zijn?

R 7: Wellicht niet. Maar zowel de koper als de verkoper zien als parameter vooral de prijs. Een vraag die je continu krijgt, en die zeer gerechtvaardigd is, is de noodzaak van een conservatie of een restauratie behandeling. Een schilderij van € 9.000 met een restauratie van € 5.000? Daarover moet je wel eens nadenken. Maar een schilderij van € 1.000.000 met een prijskaartje voor restauratie van € 25.000 is een heel ander verhaal. Er speelt m.a.w. altijd een commercieel element mee.

Er is nog een probleem. Als men een dossier krijgt worden alle negatieve expertises systematisch verwijderd. En hoe dikker het dossier, hoe minder kans dat het een authentiek werk is, want men heeft veel te veel documenten nodig om dat te proberen bewijzen.

Inhoudelijk zou in een standaard certificaat de belangen van de verschillende stakeholders vertegenwoordigd moeten zijn, en mogen we niet vergeten dat uitleg, informatieverplichtingen, belangrijk zijn. Wat kan men uit een X-Ray afleiden en wat niet? Bijvoorbeeld: pigmenten met zink werden maar later gebruikt. Kan men door verschil in atoomgewicht tussen zink en lood via het beeld van de X-Ray bepalen of er zink of lood in zit of niet? Dat soort van procedurele gegevens zijn belangrijk. Of wat kan je op een IRR (infrarood-reflectogram) zien en wat op een gewone infraroodopname en wat niet? Eigenlijk zou men hiervoor protocollen moeten opstellen. Dat is zeker haalbaar. Ik heb een artikel gelezen over de beroemde *Val van Icarus* toegeschreven aan Pieter Bruegel de Oude in het Brusselse museum en de restaurateur had statistiek gebruikt zonder te begrijpen wat de marge van betrouwbaarheid is bij een bepaald statistisch onderzoek. De waarden die hij

opgaf waren waardeloos. En hij leidde op basis van een verkeerd gebruik van statistiek een heleboel dingen af qua toeschrijving.

Q: Gebeurt het nu nog steeds dat toegeschreven wordt op basis van foto's?

R 7: Ja, toch nog. Ikzelf zal op foto hoogstens inschatten of het interessant is of niet om te kopen. Maar als ik het werk zelf niet gezien heb doe ik geen expertise. Ik werk altijd op basis van het werk zelf. Op foto kan ik eigenhandigheid niet vaststellen.

Q: Wie is er de grootste dupe van de afwezigheid van duidelijke regels?

R 7: In de huidige economische toestand: de koper.

Q: Wanneer we naar een soort bescherming van het expert beroep zouden gaan, of naar een soort deontologie, dan moet er een afbakening zijn van op wie de regels van toepassing zijn. Dat blijkt moeilijk. Wie gaat dat beoordelen?

R 7: Ik ben wel voorstander van het feit dat men kwalificaties moet verkrijgen door met de objecten om te gaan. In een museum of in de kunsthandel heeft men dat. Mensen die enkel academisch/theoretisch geschoold zijn hebben dat niet. Maar toeschrijven gaat over ook en ervaring. Men mag niet gewoon op het diploma afgaan. Ik ken mensen die geen diploma's hebben maar die beter expert zijn en meer zien dan mensen die veel diploma's hebben.

Dus het is een zeer grote moeilijkheid. Eigenlijk is dat altijd peer review. Daarvoor zou je moeten starten vanuit een organisatie. Maar in België hebben we er verschillende.

Q: Bij wie moet je aansluiten? Ze hebben allemaal een andere code.

R 7: Je ziet door het bos de bomen niet meer. Dat is problematisch.

Er is nog een probleem: in heel België zijn er niet meer dan twintig serieuze verzamelaars in oude kunst, misschien maar vijf in oude tekeningen. Al de rest zijn mensen die een liefhebberij hebben. Dat is anders voor moderne kunst, er wordt heel veel moderne kunst aangekocht door de Belgische verzamelaar.

Q: Denkt u dat er een draagvlak is om de kunsthandel te reglementeren?

R 7: Ik heb een aantal jaar geleden in een panel gezeten op BRAFA waar de Belgische wetgever echt te ver gaat. De idee was om een verplichting op te leggen om voor elk kunstwerk op veiling vanaf € 10.000 de herkomst volledig na te trekken. Dat is ondoenbaar.

Q: Wanneer u zegt dat een panel in BRAFA zich hier drie jaar geleden over gebogen heeft, dan zijn daar mensen mee bezig. Over wie gaat dat dan?

R 7: Dat was *Cino*.

Het is ook zo dat de verkoper vaak minder transparantie wenst. Dat ze vragen aan veilinghuizen om veilingen te hebben zonder catalogus om de traceerbaarheid te verminderen.

Q: Omwille van fiscale redenen?

R 7: Zelfs niet. Men wil gewoon niet dat de winstmarge gekend is. En dat de koper daardoor gechoqueerd is, want dan gaat die proberen af te pingelen. Als men de kostenstructuur kent is men meester van de situatie. Daarom wenst men veilingen zonder catalogus.

Q: De belastingdruk is natuurlijk zeer hoog.

R 7: Ook daar valt één en ander over te zeggen. Sommige belastingdiensten aanvaarden dat een expertise zonder waardeschatting een auteursrechtelijk document is waar slechts 15 % belasting op betaald moet worden. Andere aanvaarden dat niet. Daar is ook werk aan de winkel. Het belastingstelsel voor experts zou helder moeten vastgelegd worden. Volgens mij zouden dan meer mensen bereid zijn om als expert op te treden.

Er is ook een probleem met de erfenisrechten. Wij hebben in België mossel nog vis omdat we coalitieregeringen hebben. De liberalen willen tegemoetkomingen doen voor erfenisrechten met kunstwerken omdat dat goed is voor het patrimonium, de socialisten zijn niet akkoord omdat ze vinden dat die mensen al rijk genoeg zijn en dus beter zwaarder belast worden. Het gevolg is dat heel veel geëxporteerd wordt voor verkoop. Ik deed bij een bepaalde privépersoon een expertise op een schilderij dat een belangrijk werk met een grote financiële waarde bleek te zijn. Die mensen zitten u wel met een probleem voor wat betreft hun erfenis. Het schilderij is € 1 miljoen waard, hun huis misschien € 350.000. Er is eigenlijk geen andere oplossing dan verkopen als ze hun kinderen gelijk willen behandelen.

In Nederland en in Groot- Brittannië mag men, bij erfenissen, kunstwerken inbrengen voor 110 % van de venale waarde. In Engeland is er dan wel het grote probleem dat alle erfenisrechten wordt betaald door de oudste (primogenituur).

Q: 'Met een te sterke wetgeving is de sector ook niet gebaat'. Wat vindt u van die stelling?

R 7: Het is gebeurd met Brexit. Doordat men daar al die nieuwe regelgeving heeft ingevoerd, b.v. voor in- en uitvoer, is de kunsthandel zich aan het verplaatsen naar Parijs en New York. Ik ben in december gaan kijken bij alle grote veilinghuizen in Londen, overal hetzelfde beeld: het deel van de oude kunst dat geveild wordt in Londen is van mindere kwaliteit dan wat in New York geveild wordt. Alle grote werken gaan naar NY. Je betaalt daar ook geen BTW. We hebben voor het Brusselse museum ooit een kunstwerk gekocht van een Brussels verzamelaar. Maar wel via een veiling in NY. We hebben dus transportkosten moeten betalen om het van New York terug naar Brussel te brengen. Dus daar ziet u wat de contradictische gevolgen kunnen zijn van wetgeving.

Wat er ook heel belangrijk is het feit dat door internet de kunstmarkt enorm doorzichtig is. Vroeger was dat niet zo. Er waren heel veel werken op veiling met een niet vermelde laatste herkomst en men kende de winstmarge niet. Nu zoekt men dit op, op *Artprice*. Veel mensen begrijpen dat niet, maar economisch heeft men heel veel geld geparkeerd in een objecten die maar 2 % opbrengen en die illiquide blijven, dus men moet geregeld een winstmarge nemen van 100 % omdat men er anders niet aan uitgeraakt. Het geld zit vast in kunstwerken. Als je bij de bank belegt, dan brengt het meer op en kan je er makkelijker aan. Hetzelfde bij een hedendaagse galerij. Die heeft bv. tien kunstenaars, twee lopen heel goed, twee redelijk, twee *break even* en de rest niet. Maar je betaalt ook marketingkosten voor die rest. Daarom vragen galleries 50 % op de verkoop. Men moet natuurlijk de belangen en de problemen van de sector begrijpen.

Q: Moet dat dan internationaal geregeld worden?

R 7: Ja, maar dan moeten er overal internationaal dezelfde kosten zijn, overal dezelfde btw-regeling.

Q: In Parijs er regelgeving. Zijn er daarom minder verkeerder toeschrijvingen?

R 7: Men was voorzichtiger. Maar onder druk van Europa nu niet meer. Ook Sotheby's en Christie's hebben nu hun huizen in Parijs.

Ik was eigenlijk wel voorstander van het Franse systeem waar de koper meer garanties kreeg. Sinds de éénmaking van de Europese Unie en het opleggen van het principe van het vrij verkeer van goederen en diensten, heeft onder druk van de Unie, het systeem in Frankrijk van de commissieur-priseur haar monopolie verloren. Naar mijn mening was er met dat systeem een veel evenwichtigere verhouding tussen koper en verkoper. Ik zeg niet dat alles toen ideaal was, het was een kaste van mensen uit de Savoie die een privilege hadden gekregen sinds Hendrik IV, maar elke commissieur-priseur moest wel rechten gestudeerd hebben en bovendien moest hij toeschrijvingen aan zijn klant waarborgen voor 30 jaar. Dus die mensen waren voorzichtig. En de koper had meer garanties dan in het huidige systeem. Nu moet men niet meer zo voorzichtig zijn want er is geen garantie meer van 30 jaar. In de huidige catalogi wordt vaak niets gewaarborgd. Het is de verantwoordelijkheid van de koper om akkoord te gaan met de toeschrijving.

Q: Wanneer we de zaken enkel aanpakken voor de Belgische kunstmarkt, ga je die dan niet buiten de markt zetten?

R 7: We hebben dat vroeger al gezien. Tot de jaren 1950 was de Belgische kunstmarkt zeer belangrijk. Als men kijkt wat er toen geveild werd: zeer belangrijke werken. Nu is dat volledig doodgebloed en is een groot aandeel van het hogere segment gegaan naar Sotheby's en Christie's.

En dan de verzamelaars van hedendaagse kunst: die gaan overal kopen, in ateliers en die vinden belangrijke werken vóór alle anderen. Er is een Belgische verzamelaar die zijn collectie kunnen verkopen heeft aan het MOMA omdat hij werken had die de Amerikaanse musea nog niet hadden gezien. Dat is wel wat men moet doen: iets kopen van de jonge kunstenaar in wie men gelooft. Als die goed is, gaat de prijs omhoog.

Ik vind dat er moet overleg zijn tussen alle verschillende stakeholders. Dat we ze moeten samenbrengen, iedereen zijn verlangens bekijken en zien wat haalbaar is en wat niet. De wetgever zou dan daarmee rekening moeten houden en wetgeving maken die partijen beschermt waar het nodig is en de vrijheid laat voor de rest.

Ik heb een lezing gegeven over het verzamelen van Vlaamse kunst in Amerika aan het museum van Harvard. Het was de eerste keer in decennia dat verzamelaars, curatoren, en professoren rond de tafel zaten. Maar iedereen samenbrengen is niet gemakkelijk.

Het is ook een vorm van bescherming van alle verschillende stakeholders want nu is het zeer asymmetrisch. Met de vetting is de authenticiteit en garantie wel veel verbeterd.

Q: Maar ik hoor dat ze bv op BRAFA twee dagen krijgen daarvoor. Is dat haalbaar? Wanneer je de hoeveelheid werken ziet die op sommige standen staan...

R 7: Wat je kan doen is het vetting comité voldoende uitbreiden. Als je twee experts hebt die enkel de schilderijen moeten bekijken dan is dat wel haalbaar. Tien standen per dag met twee is te doen. Maar dan moet men het aantal specialisten voldoende uitbreiden. En dat kost geld. Maar het is oplosbaar.

Het moet onpartijdig gebeuren. Het beoordelen van een authenticiteit op een kunstbeurs gebeurt nu bijvoorbeeld door een vetting comité maar vroeger gebeurde dat door de handelaars zelf. Die staan in concurrentie met elkaar dus dat was helemaal ongezond. Nu gaat men meer en meer over onafhankelijke

personen. Maar ook dan blijft er en graag van onzekerheid en het is heel moeilijk om af te stemmen wat de graad van onzekerheid is.

Q: Gebeurt dit nu nog, dat handelaars deel uitmaken van een vetting comité?

R 7: Dat gebeurt af en toe nog, ja. Dat zou wettelijk moeten verboden worden. Of ten minste door de organisaties zelf. De grote doen dat wel, de kleinere niet altijd.

Natuurlijk, elke *bona fide* handelaar die vaststelt dat er met betrekking tot een verkocht stuk iets verkeerd was, zal dat terug inkopen, omdat hij/zij zijn of haar prestige niet wil verliezen.

Q: Ik vind in de rechtspraak inderdaad niet heel veel geschillen. Wellicht zal het meeste minnelijk geschikt worden? Maar daardoor is het ook moeilijker om druk uit te oefenen omdat we eigenlijk niet helemaal weten hoe groot het probleem is.

R 7: Inderdaad. Maar er is wel een *window of opportunity* door de Brexit. De kunstmarkt is aan het verschuiven. Wanneer men het economisch belang van de kunstmarkt in België wil stimuleren is zo een wetgeving wel nuttig.

Wat ik ook ten zeerste betreurt is dat men de regeling waarbij de Koning Boudewijn Stichting een groot deel van de erfenisrechten kon betalen opnieuw heeft afgeschaft. Dat is echt een dwaasheid. Men had ook de opsporingscel van de politie opgeheven en, na het boek van meneer Sels opnieuw ingevoerd.

Q: Krijg je daardoor niet het gevoel dat er bij de overheid niemand is die goed weet hoe het werkt?

R 7: Dat is een fundamenteel probleem. Een deel zit bij de gemeenschappen, een deel bij de federale staat. Eigenlijk moet je die allemaal samen krijgen.

Q: Onze federale staatsstructuur maakt het moeilijk?

R 7: Dat is zeer problematisch, ja. Daardoor neemt ook niemand de verantwoordelijkheid. En de Belgen zijn foefelaars. Ik geef een ander voorbeeld: het topstukkendecreet. De Vlamingen waren de beste van de klas. Maar er was heel veel verzet. Nochtans zijn er ook voordelen verbonden aan een erkenning als topstuk: 80% van de restauratiekosten worden door de overheid betaald. Nadien is Wallonië gevolgd en dan pas Brussel. Maar zolang er in Brussel geen topstukkendecreet was, hebben een heleboel verzamelaars uit Knokke hun werken naar Brussel overgebracht. Van daaruit kon nog worden geëxporteerd.

Een ander voorbeeld is de conventie van Berlijn van 1970 tegen illegale kunsthandel en opgravingen. Er waren twee verzamelaars hier die illegale stukken hadden die hebben de decennialang de ratificering van de conventie door België tegengehouden.

Q: Kunnen musea een rol spelen?

R 7: De know-how zit bij de conservatoren van de musea. Ze hebben de kennis en hebben geen certificaten nodig. Wanneer wij een werk aankochten, maakten wij vooraf een rapport met allerlei argumenten waarom iets belangrijk was en in tweede instantie waarom het interessant was binnen de verzameling. Dat komt dan voor een commissie waarvan ook externe experts deel uitmaken. Die procedure is heel goed geregeld. Maar dat kan je doen in musea en voor belangrijke kustwerken, niet voor de courante werken die worden verkocht in de handel.

Ik moet wel zeggen: door de informatiseren wordt meer en meer beter gedocumenteerd. Er is echt wel vooruitgang.

Q: Er zijn ook stemmen die opgaan dat expertise per definitie onafhankelijk moet gebeuren. Dat gaat ver wat dat zou betekenen dat de handelaren zelf geen certificaten kunnen schrijven.

R 7: Een ingelichte koper moet beseffen dat die handelaar partijdig is. Het is wel zo dat belangrijke handelaars, klanten hebben die teren op de reputatie van de handelaar.

Ik ga een ander voorbeeld geven. Er is veel verloop bij Sotheby's en Christie's, dan kan ik geen vertrouwensrelatie opbouwen. Maar het werkt op lange termijn. Als je op lange termijn werkt, moet je wel ethisch werken. De malafide kunsthandelaar denkt niet op lange termijn.

We moeten dus iedereen rond de tafel krijgen, goed elkaars belangen begrijpen en iedereen zal toegevingen moeten doen – ook de verzamelaar, die zal transparanter moeten zijn. Ik denk als er een draagbare fiscaliteit is, men dat ook wel zal doen. Men moet ook beseffen dat van de 17de-eeuwse kunst maar 15 % bewaard is. Al de rest is vernield door oorlog, brand, etc. Daar mag men toch iets voor doen?

En nu de pers er opspringt met het boek van Geert Sels over de herkomst van kunstwerken uit de nazi-tijd, worden er ineens budgetten vrijgemaakt voor herkomstonderzoek. Dat is altijd zo. Als er een schandaal komt, gaat het ineens snel. Maar de sector zou eigenlijk beter vooral in het eigen belang één en ander aanpakken.

De grote veilinghuizen hebben veel macht. En ze werken met investeerders. In het US systeem kijkt men naar *quarterly results*. Dat dodelijk. In het verre oosten is korte termijn 15 jaar... de druk in een Amerikaans bedrijf is dan ook enorm. En dat zorgt ook voor veel personeelsverloop als men op korte termijn 'zijn cijfers niet haalt'. Maar je kan niet altijd alleen maar opbrengsten hebben.

De sector heeft ook te weinig contact met de kunstenaars. Bij ons is er nog steeds een te grote afstand tussen mensen die object gericht zijn (de museumwereld en de kunstenaars) en de academische theoretische wereld. Als je expert wil zijn moet je geschoold zijn in objectgerichte materie. Een paneel dat lang gedroogd is moet licht zijn. Dus wanneer ik een 17^{de} -eeuws paneel in handen krijg moet dat licht zijn, anders is het geen 17^{de} -eeuws paneel... Dat kan je niet op foto zien, je moet panelen in je handen nemen om dat te voelen. Er is een kleine tweehandige zaag in de scheepsbouw uitgevonden in Zaandam in 1621. Dus als ik een spoor zie van die zaag op een paneel is het van 1621 of later. Maar ik moet daarvoor het paneel zien in scheerlicht.

Q: Gaan er in de toekomst niet minder mensen zijn die dit kunnen, want het wordt niet gedoceerd aan de universiteiten?

R 7: In de opleiding van Christies en Sotheby's gebeurt dit wel. Er is meer aandacht aan de universiteiten voor labo-onderzoek van kunstwerken en hun technische en materiële aspecten. Maar er is nog veel werk. Ik was ooit gastdocent in de academie in Gent voor het uitleggen van oude schildertechnieken. De studenten uit de schildersopleiding zeiden dat het de eerste keer was dat ze dit hoorden omdat alle professoren lesgaven in conceptuele kunst.

Q: Staat de handel afkeurend tegenover reglementering?

R 7: De handel is als de dood voor te veel reglementering. Aan de andere kant hebben ze er ook wel belang bij dat er gereguleerd wordt. Er moeten hoe dan ook al meer zaken gebeuren in het kader van herkomstonderzoek.

Q: Is het idee niet: 'als je een bloeiende zaak hebt heb je geen reglementering nodig'? Er zijn ook heel weinig mensen die aangesloten zijn bij een beroepsvereniging.

R 7: Maar er zijn ook schandalen. Als men zijn reputatie wil behouden dan moet men toch de rechte weg bewandelen. Maar er is toch wel paniek bij de veilinghuizen omdat veel werken zo vlug in waarde gedaald zijn.

Q: Het is crisis natuurlijk. En het gaat over oude kunst. Het is een heel specifiek publiek.

R 7: En sommigen doen in deze markt soms gewaagde toeschrijvingen. Maar het is natuurlijk een kleine wereld en in die wereld wordt dat dan toch niet aanvaard. Het andere uiterste is dat een schilderij toegeschreven aan Rubens maar dat niet in het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* staat—niet geloofwaardig is voor de kunsthandel. Dus opnieuw dat foute verlangen naar onfeilbaarheid dat ook de samenstellers van het *Corpus* dwars zit. In de nieuwe corpus-delen staat nu een expliciete warrant dat het een puur wetenschappelijk oordeel betreft – en wetenschap is altijd voorlopig.

Een domein waarop er bijvoorbeeld ook een enorme vooruitgang is gemaakt is Rembrandt en zijn leerlingen. Maar aan de andere kant is het Rembrandt corpus ook op zijn eigen stappen terug moeten komen. Bepaalde zaken die afgeschreven waren zijn nu toch in het corpus opgenomen.

Q: Gezien het geen zwart-wit wetenschap is, is dat op zich misschien ook niet eigenaardig?

R 7: Neen, maar dat is een heel significant voorbeeld. Er waren een keur aan topexperten bij betrokken, die Rembrandt intensief bestudeerden en toch op hun conclusies zijn moeten terugkomen. Dat is de realiteit.

Men wil de hand van de kunstenaar voelen. Daardoor zijn schetsen van Rubens zoveel meer waard. En tapijten zijn dat minder, omdat die ook heel groot zijn en je moet daar ruimte voor hebben. De waarde is hier omgekeerd evenredig met de afmetingen.

Q: Zit het probleem dan vooral bij de echte grote namen?

R 7: Met die grote namen gaat wel veel onderzoek gepaard. Maar vaak gaat het over merknamen. De laatste Vermeer die is 'ontdekt', is aangekocht voor € 25.000.000 en het is, althans voor mij als groot Vermeer-liefhebber, een vrij lelijk schilderij. Een echte Vermeer, maar relatief lelijk. Maar daarin wordt geen onderscheid gemaakt, het is een merknaam. En dan het museum in Washington: dat schrijft zijn eigen Vermeer af. Daar zijn natuurlijk minder commerciële belangen mee gemoeid, maar het blijft een asset.

Ik heb drie jaar gevochten voor het vraagteken achter *De Val van Icarus*. Het is een iconisch schilderij, dus de assets van het museum verminderen daardoor wel.

Q: Waar is de grens? Hoeveel moeten er twijfelen vooraleer we gaan van een zekerheid naar 'toegeschreven aan'?

R 7: Dat hangt eigenlijk af van de reputatie van de expert die twijfelt.

Als gevolg van de huidige Theodoor Rombouts-tentoonstelling in Gent heeft men grondig onderzoek gedaan naar de verschillende versies van *De Tandentrekker*. Daardoor is er een veel duidelijker onderscheid gekomen tussen atelierwerk en eigenhandig werk. Dus die tentoonstelling heeft een grote bijdrage geleverd aan de expertise. Het is ook aan de handel om dat nu op te volgen.

Transcription interview RESPONDENT 8 - Independent Expert

Transcription interview RESPONDENT 9 - Private Banker/Art Advisor

Date: March 14, 2023.

Approved: May 4, 2023 and May 12, 2023.

[...]

Q: Via de mail gaf u aan dat er nood is om de problematiek met betrekking tot regelgeving nader te bekijken. Ik heb een aantal ideeën die ik graag met u zou willen aftoetsen maar vooraleer ik dit doe zou ik graag u even aan het woord laten. Waar is er nood aan?

R 8: Ik heb in musea gewerkt maar ook 10 jaar in een veilinghuis, en ik koop regelmatig met klanten op veiling. Het is een zeer duistere wereld. Je weet niet wat er achter de schermen gebeurt. Vandaar dat ik zei dat het een wereld is die nood heeft aan reglementering. Er is weinig controle, het zijn ook enkele zwaargewichten die de zaak beheren. En dit zowel binnen als buiten de veilingwereld want de veilingwereld beschikt niet over genoeg middelen om haar manier van functioneren te kunnen bekostigen. Er wordt dus regelmatig beroep gedaan op externen. Die externen wegen enorm. En het zijn altijd dezelfde mensen die terugkomen.

Q: Spreekt u dan vooral over experten?

R 8: Neen, over aankoop en verkoop.

Q: Dezelfde mensen die kopen en dezelfde verkopen. Het is een kleine wereld?

R 8: Ja, vooral bij de belangrijke veilingen, de avondveilingen met de hoge waardes. Bij kleinere veilingen gaat, de dag veilingen, heb je een breder publiek. Maar de belangrijke veilingen, met de hoge waarden, daar is het voor veilinghuizen belangrijk dat er veel winst wordt gemaakt. En dat gebeurt allemaal vrij gecontroleerd.

Alle loten worden quasi op voorhand gegarandeerd. Oorspronkelijk gaan de veilinghuizen zelf garanderen en in de periode naar de aanloop van de veiling worden die garanties verkocht aan derden. De mensen die de markt kennen weten natuurlijk wel hoe dat functioneert. Je geeft een garantie, dat is de minimumprijs, die wordt gepubliceerd. Het feit dat iets gegarandeerd wordt, is gekend door de kopers in de zaal. Die weten ook dat wat er boven de minimumprijs wordt betaald, dat daar een verdeling gebeurt tussen het veilinghuis en de *guarantor*. De verkoper krijgt dus de gegarandeerde prijs. De verkoper weet dat en de koper weet dat ook. Dat is vrij transparant. Dat gaat dan natuurlijk wel over de grote spelers. En die zijn doorgaans meer gereguleerd dan de kleinere spelers.

Q: Wordt de prijs op die manier opgedreven?

R 8: Neen, want wanneer je als *guarantor* alleen bent, koop je het werk. Wanneer je concurrentie krijgt van mensen die ook interesse hebben, dan verdien je geld. Dus het gaat over mensen die daarin gespecialiseerd zijn en die zoeken naar de juiste lotnummers waarop ze misschien kunnen verdienen. Het is een geldwereld geworden.

Q: Heeft u veel klanten die u puur vanuit een investeringswens contacteren?

R 8: Ik had in het begin één of twee klanten die puur als investering kochten. Ze kwamen daar bij het begin niet voor uit. Ik had voor hen een mooie collectie opgebouwd en plots werd alles verkocht. Maar *in se* interesseren zulke klanten mij niet. Doorgaans werk ik niet voor dergelijke klanten. Als ik kijk naar wie mijn klanten vandaag zijn, dan heb ik er geen die speculeren. Ik heb er die kopen en houden. We bouwen samen op.

Q: Werkt u voornamelijk aan de koper-kant?

R 8: Ik werk aan beide kanten. Ik kom uit het veilingwezen. Dat is zuiver de verkoper-kant. Ik ben daarin opgeleid. Ik heb ook veel klanten die vragen om een evaluatie te doen omdat ze een bepaald werk willen verkopen. Dus ik zit sowieso aan beide kanten.

Q: Uw kopers worden geïnformeerd, daarvoor doen ze beroep op u. Zijn er veel kopers die niet weten waar ze mee bezig zijn?

R 8: Ja. Ik heb een cliënt die een belangrijk stuk via Sotheby's Londen verkocht. Bleek dat het veilinghuis bevoorrechte relaties had met bepaalde mensen (kopers en verkopers). En tijdens de veiling heeft één van die bevoorrechte partijen het werk van mij cliënt gekocht aan een bepaalde prijs. Na de veiling beweerde de koper echter dat hij die prijs niet geboden had. Er een hele discussie ontstaan en het veilinghuis gaf het voordeel van de twijfel aan haar geprivilegieerde relatie, de koper dus. Met als gevolg dat de verkopers minder kregen. Ik heb aangeraden om een proces te starten. Ze hebben gelijk gekregen. Maar veel mensen die niet ondersteund worden, laten zich gewoon doen.

Q: Moeten veilinghuizen geprivilegieerde relaties bekendmaken? Zijn er deontologische codes?

R 8: Veel zaken worden gezegd, dat moet ook. Maar in dit geval konden ze moeilijk zeggen dat het ging om een goeie klant. Over klanten wordt niet gecommuniceerd.

Q: Wanneer ik kijk vanuit de koper, krijg ik vaak de indruk dat men soms echt wel niet weet waarmee men bezig is. Is die indruk juist denkt u?

R 8: Ja, dat is ongelofelijk. In de Belgische veilinghuizen zijn er lotnummers die elk jaar voorkomen. Het eerste jaar niet verkocht, het tweede jaar onverkocht het derde gaat het ineens wel en aan een prijs veel hoger dan de schatting van het eerste jaar. Maar mensen weten niet wat ze kopen want ze kijken niet naar zoekmachines. Ze weten zelfs niet dat dat bestaat.

R 9: Niet iedereen doet een *due dilligence*.

R 8: Inderdaad, en dat krijg je kopers die domme dingen doen.

Q: Misschien doet de koper domme dingen omdat hij denkt dat hij meespeelt in een systeem waar alles eerlijk verloopt. Maar ook catalogi zijn dikwijls verwarrend. Als je er niet duidelijk op let, zie je het niet. In de algemene voorwaarden staan authenticiteitsgaranties.

R 8: Inderdaad, vijf jaar.

Q: Maar enkel onder bepaalde voorwaarden. Soms hangt het zelfs af van het gebruikte lettertype.

R 8: Ik ben daar zelf minder in gespecialiseerd maar voor oude meesters is het echt problematisch. Ook omdat de experts vaak niet overeenkomen. Ik heb een geval gehad waar ik drie experts van oude kunst had

aangesproken. Ze waren het allemaal met elkaar eens. Tot een vierde een uitgebreide studie deed, andere specialisten die hij kent contacteerde en kon bewijzen dat het 'toegeschreven aan' niet correct is maar dat het werk van de hand van de kunstenaar zelf is. Als verkoper ga je dan naar de veiling met drie expertises waaruit een waarde van, laat ons zeggen € 8000 volgt, en er komt ineens een vierde voor € 900 000. Dat is een situatie die toch wel voorkomt bij oude meesters.

Q: De vraag is ook wat in een expertiseverslag moet staan. Men moet als klant weten wat er bekeken is. Is dat altijd zo?

R 8: Ikzelf schrijf uit. Wat er bekeken is, de referenties, de literatuur, of er technisch onderzoek geweest is... Maar het is waar dat de meeste expertises zonder verslag zijn.

Q: En wanneer je dan 'attributed to' leest, wat betekent dat dan?

R 8: Bij ons bestaat dat niet. Wij doen het niet.

Q: Is het dan zwart/wit?

R 8: Neen, we zeggen dat er twijfel is. Mensen hebben dan geen bewijs maar we zijn ook niet zeker dat het niet goed is.

Q: Ik ben aan het te proberen die terminologie een beetje te uniformiseren. Het moet toch haalbaar zijn om naar een éénduidige terminologie te gaan? Zoals dat bijvoorbeeld in Frankrijk het geval is.

R8: Ik denk dat wel. Maar dat zou eigenlijk op Europees vlak moeten gebeuren.

Q: Het probleem is dat het wellicht moeilijk zal zijn hier politici voor warm te maken. Maar misschien is het wel mogelijk om dit op een 'zachte' manier te introduceren. Via *Cinao*, via *musea*,...?

R 8: Ik denk via *musea*. Daar een model scheppen. En dan zullen de handelaars misschien wel volgen.

Ik heb een periode gekend waar de instellingen toonaangevend waren. Maar vandaag, vermits de instellingen dramatisch te weinig geld hebben en de handel veel meer middelen hebben, is het de handel die de wet maakt. Veel meer dan vroeger.

Q: Het probleem lijkt eigenlijk wel groter voor de experten dan voor de handel. Wanneer de handel een experten verslag heeft, is men ingedekt.

R 8: De handel laat zich inderdaad 100 % indekken, meer en meer. Niemand koopt nog iets van een bepaalde waarde zonder certificaat.

Q: Kan hiervoor een waarden vooropgesteld worden? Mag ik aannemen dat voor een werk van € 500 geen certificaat gevraagd wordt?

R 8: Het hangt af vooral van de figuur van de kunstenaar. Voor Ensor b.v., vragen mensen sowieso een certificaat, zelfs bij een kleine waarde.

R 9: Ook bij jonge kunstenaars worden certificaten gevraagd.

R 8: Maar dat is het afleveren minder een probleem, omdat je daar in de *primary market* zit.

R 9: Voor een leek in de kunstwereld is het wel moeilijk. Het ganse proces van aankoop en verkoop, met veilinghuizen, galerijen, etc. Onervaren kopers weten niet welke vragen ze moeten stellen, welke documenten ze moeten vragen. Conditierapporten bijvoorbeeld.

Q: Is het haalbaar om van kunstexperten een beschermd beroep te maken? Het probleem is bijvoorbeeld dat er heel veel soorten experts zijn. Sommige zijn opgeleid in de praktijk, anderen hebben een theoretische opleiding. En een expert van zilver is iets anders dan een expert van 17^{de}-eeuwse barokke kunst.

R 8: Veel experts doen het beheer van *een estate* van bijvoorbeeld hun vader of overgrootvader. Die hebben absoluut niet de vorming. Maar het is wel hun erfenis en ze houden zich daarmee bezig.

Q: Wanneer je er een gereguleerd beroep van maakt, sluit je dan al die mensen uit?

R8: Ze zijn wel belangrijk.

Q: Zouden we dan niet kunnen werken met een standaard voor een certificaat in plaats van het reguleren van een persoon?

R 8: Dat is wel iets wat zou kunnen gebeuren. Vandaag de dag zijn alle certificaten anders.

R 9: Er bestaat al een Kamer van Deskundigen. Ik weet niet of die een deontologische code heeft?

R 8: Ik ben lid van de Kamer. Maar de Kamer volgt je absoluut niet op. Je doet eigenlijk wat je wil.

Q: Bovendien is er geen verplichting om lid te worden. En je hebt bijvoorbeeld ook Argus. Die heeft ook een code, maar die verschilt van de code van de Kamer. Dus als klant moet je al weten of je expert aangesloten is, bij welke organisatie en welke deontologie die organisatie oplegt.

R 8: De Belgische Kamer is wel de grootste, en strekt zich uit over heel België.

Q: Waarom is het zo moeilijk het beroep te reguleren?

R 8: Omdat het beroep nooit een regulering heeft gekend. Het heeft eigenlijk zichzelf gereguleerd. De enige controle die je krijgt als kandidaat expert, is dat je twee peters moet hebben die je voordragen en dat men je beoordeelt op hetgeen je gerealiseerd hebt. Maar meer niet. En na twee jaar word je dan al niet benoemd.

Q: Zijn er tuchtprocedures?

R 8: Ik heb er alleszins geen weet van.

Q: Ligt de politiek wakker van regulering van de kunstmarkt?

R 8: Se politiek ligt niet wakker van cultuur. Dat is jammer.

R 9: Ik denk wel dat dat gaat komen. De realiteit is dat de markt de laatste decennia dermate gegroeid is, er is enorm veel geld in omloop. De generatie die nu aan zet is, is het gewoon om meer en meer gereguleerd te zijn. De sector wordt ook gewoon meer geprofessionaliseerd. Het gaat stapsgewijs, maar het zal er zeker komen. Ik denk dat we nu na *de hausse* van de kunstwereld met astronomische getallen,

wel een momentum hebben. We hebben een cliënte gezien die werken had aangekocht in de jaren '60, en die nu miljoenen waard zijn. Die worden dan overgedragen aan de volgende generatie, die daarop wordt belast. De overheid heeft geld nodig, dus de fiscus is ook veel alerter en meer aanwezig op veilingen. En die kijkt ook op sociale media. Ik denk, met die context dat je bijna niet meer anders kan dan echt expertise inroepen, zowel op juridisch vlak als kunst expertise. En daar zou een kader voor kunnen worden gemaakt.

R 8: Vanuit de overheid zal men dat wellicht niet doen. Het is één grote hooiberg met heel veel spelden erin. Je moet ze er allemaal uithalen. Er lijkt geen beginnen aan. Maar het is wel zoals [naam R9] zegt: denk bijvoorbeeld aan douane, vroeger was dit absoluut niet gereguleerd, nu controleert men.

R 9: Ook aangiftes in nalatenschappen bijvoorbeeld. Vroeger passeerde kunst gewoon samen met huisraad of er werd helemaal niet over gesproken. Soms beseffen de erfgenamen ook niet dat iets veel waard is (geworden). Maar als een werk nu binnen een korte termijn wordt geveild een prijs veel verschilt met de schatting, kunnen er vragen rijzen van de fiscus en kan er een boete worden opgelegd.

R 8: Dat vind ik persoonlijk wel een zeer moeilijke. Dat kan je betwisten want eerlijk gezegd: ik heb ooit een werk verkocht aan marktwaarde, laat ons zeggen voor 10, dat nadien op veiling gegaan is, en laat ons zeggen verkocht werd 30. Er is speculatie. Er waren twee mensen die tegen elkaar opboden, en de waarde die uiteindelijk betaald werd was volkomen abnormaal.

R 9: Dat is juist. Ik heb het dan vooral over heel extreme gevallen waarin werken in een nalatenschap bewust niet aangegeven worden en dan verkocht worden voor heel veel geld. Maar inderdaad, het is natuurlijk altijd casus per casus.

Q: Kan de overheid geld halen uit het reglementeren van bijvoorbeeld hoe een certificaat er moet uitzien?

R 8: Ik denk dat je dat eerder intern moet regelen.

Q: Is de witwaswetgeving nu ook al niet op de kunsthandel van toepassing?

R 8: Wij moeten zeker zijn van onze klant. Als adviseur ben ik tussenpersoon. Ik krijg bepaalde werken in consignatie en ik verkoop die. Maar ik moet controleren met wie ik werk.

In een galerij moet men ook nakijken waar de gelden vandaan komen. Vroeger was dat niet zo. Nu moet gecontroleerd worden wie koopt, wie betaalt.

Q: Kunnen kleine galerijen dat? Zijn die daarvoor uitgerust?

R 8: Dat is heel recent. Vroeger werkten grote marchands met belastingparadijzen, dat gebeurde heel veel.

R 9: Ik denk niet dat het probleem is dat de sector niet wil. Men weet vaak niet goed wat men eigenlijk moet doen. Er zijn ook heel veel fiscale issues.

R 8: Hetgeen mij ook verwonderd is dat ook de professionelen in het vak soms gewoon niet op de hoogte zijn. Zelfs notarissen.

Q: Notarissen zijn wel al langer onderworpen aan witwaswetgeving, zij zouden het toch moeten weten.

R 9: Maar kunst wordt zelden op zich bekeken. Maar vaak gaat het gewoon mee met het roerende vermogen. Men kijkt niet specifiek naar de kunstwerken.

R 8: Er is ook vaak geen bewijs van bezit bij kunst.

Q: Is dat dan geen probleem voor de verzekering?

R 8: Die zaken zijn dan gewoon niet verzekerd. Door te verzekeren wordt alles traceerbaar...

R 9: De *stakes* zijn nochtans hoog.

Q: Maar ondanks het feit dat de stakes inderdaad hoog zijn, wanneer je over reglementering spreekt, is er nog niemand die mij vertelde: "Ja, dat zal wel lukken."

R 8: Ik geloof daar wel in. Maar ik denk dat je met kleine stappen vooruit moet gaan. Je kan niet alles tegelijk doen.

Q: Met betrekking tot terminologie was ik aan het denken om eventueel te beginnen met een universiteiten en musea. Probeer ICOM van de noodzaak te overtuigen. Maar dan hoor ik, en dat is natuurlijk ook waar, dat het al heel lang duurt om overeenstemming te bereiken over bijvoorbeeld de definitie van een museum of het schrijven van de naam van een bepaalde kunstenaar. Laat staan dat er een overeenkomst kan gevonden worden voor terminologie met betrekking tot attributies ...

R 8: Misschien moet je dan niet je bezig worden met oude meesters, want dat is veel moeilijker (lacht). Wanneer je enkel naar de 19^{de} en 20^{ste} eeuw kijkt, vallen veel problemen weg. Daar is alles veel beter geïnventariseerd daar staan we er ook veel dichterbij. We worden minder met de problematiek rond attributie geconfronteerd. Maar wel met vervalsingen natuurlijk.

In het Ensor comité laten we trouwens iets tekenen, waardoor men ons niet persoonlijk kan aanvallen mochten we ons vergissen, want dat kan altijd.

Q: Dat is precies overgewaaid vanuit de Verenigde Staten en is wel een heel groot risico voor experts de dag van vandaag. Met als gevolg dat ook heel dat mensen niet meer durven zeggen wat ze denken. Mensen die de kennis hebben, zwijgen.

R 8: Net daarom laten we een document ondertekenen. Wij worden zelf quasi niet betaald. We zijn een feitelijke vereniging. Het geld wordt opgepot voor eventueel onderzoek. Als je dan persoonlijk aangevallen wordt, kost het nog geld erbij. We kunnen ons dat gewoon niet veroorloven.

Q: Tegenwoordig worden ook experts in musea onderdruk gezet. Om iets op zaal te brengen bijvoorbeeld.

R 8: Ja, en bepaalde musea zijn zich daarvan bewust, andere niet.

Q: Wat denk u van immuniteit voor niet commerciële expertise?

R 8: Dat zou evident moeten zijn. Maar het is het niet en veel museummedewerkers willen dan ook geen expertise meer doen.

Q: Mogen museummedewerkers expertises doen?

R 8: Ik werk met museummedewerkers. Ze doen het nog altijd. Gelukkig. Ze kennen het. We hebben ze nodig. Ze hebben ook toegang tot de materie: die hangt gewoon in hun museum.

Q: Wat moeten we aanpakken? Stel dat we mogen kiezen.

R 8: Een deontologische code voor expertise zou zeker nuttig zijn.

R 9: Bij advocaten is dat toch ook zo? Dat ze bepaalde opleidingen moeten volgen bijvoorbeeld. En credentials moeten kunnen voorleggen. Er is een hele structuur rond gebouwd. En bij accountants.

Q: Dat is juist. Maar neem het voorbeeld van advocaten: het begint met opleiding. Je moet rechten gedaan hebben. Wat moet je doen om expert te worden? Kunstwetenschappen?

R 8: Bij ons is het vooral gebaseerd op expertise in het veld. Daarop baseert men zich om je te benoemen. Ik had acht jaar in musea gewerkt en tien jaar bij Christie's. Op die basis ben ik expert geworden.

Q: In de advocatuur moet je stage lopen.

R 8: Bij de Kamer is dat ook zo.

Q: Waar moet je die stage lopen?

R 8: Meestal word je voorgedragen door de stagemeeesters. Mensen met wie ze gewerkt hebben, waarvan ze weten dat ze een bepaalde expertise hebben. Ik heb nu iemand die met ons werkt, die acht jaar bij Sotheby's gewerkt heeft, in het galerijwezen, haar vader is verzamelaar, ze heeft kunstgeschiedenis gestudeerd... ze heeft een zekere expertise. Ik ga haar voordragen bij de Kamer. We gaan regelmatig samenwerken, dat is dan haar stageperiode. Ik denk dat zij kan fungeren als een expert voor de 20^{ste} eeuw.

Ik zie dat op die manier, ik heb natuurlijk wel internationaal gewerkt en ik kan me inbeelden dat je dat anders ziet wanneer je dit lokaal bekijkt.

Q: Om het beroep te reglementeren via bijvoorbeeld de Kamer, zouden we naar een verplicht lidmaatschap moeten gaan. Kan je als handelaar lid worden van de Kamer?

R 8: Wanneer je expertise hebt. Ik zou het in elk geval goed vinden. Het voordeel van echt handelaar te zijn is dat je echt wel expertise hebt. Als je handelt, en de zaken zelf moet betalen, ik kan je verzekeren dat je de zaken veel meer analyseert dan als je zelf niet handelt. Je koopt zelf en dat creëert expertise

R 9: Dat is een discussie die wij vaak hebben gehad. Eigenlijk is er geen certificering. Iedereen kan een kaartje maken met daarop 'art advisor'.

R 8: Ik ben 100 % voor een reglementering, omdat ik vind dat er inderdaad mensen zijn die maar adviseren en die maar doen, zonder er iets van af te weten.

Q: Ik hoor wel dat er meer en meer handelaars zijn die zich door experts laten bijstaan.

R 8: Ja, zij vragen onze mening. En ze vragen ook expertise verslagen. Serieuze handelaars doen dat toch.

Q: Wanneer we dat enkel doen voor België, gaan we de Belgische experts dan niet uit te markt zetten?

R 8: Ik denk dat je het Europees moet aanpakken. Sowieso.

Q: In Frankrijk is er wel wat regelgeving. Maar ik heb al gehoord dat het daarom niet *per se* beter werkt.

R 8: Neen, dat denk ik ook. Daar is er te veel regelgeving. Binnen de topstukkenraad hebben we het systeem van voorkoop. Maar we volgen niet het Franse model omdat dat problematisch is voor de verkoper. En ook te breed is. We kijken naar het Angelsaksisch model dat de verkoper meer respecteert. Het Frans model, ook voor wat betreft exportvergunningen bijvoorbeeld, is zeer moeilijk. Men kan niet volgen en dus de eigenaars worden benadeeld. In Vlaanderen is dat niet zo. Wallonië is dan weer geënt op het Franse model.

Q: Wanneer je over reglementering spreekt, wordt al eens het argument gegeven dat je de markt op die manier gaat kapot maken.

R 9: Ik begrijp dat standpunt en die angst manifesteert zich volgens mij vooral omdat men bij reglementering vaak te plots, te snel en te ver wil gaan. Over-reglementering is iets dat voor niemand wenselijk is. De overheid moet inderdaad haar rol kennen en de markt respecteren. Dat gezegd zijnde, denk ik niet dat reglementering per definitie de markt kapot maakt. Ik denk dat het bij sommige domeinen juist goed zou zijn, en sommigen er zelfs nood aan hebben om meer duidelijkheid te creëren, zolang het op de juiste manier en met de nodige nuances wordt aangepakt.

Q: Moeten kopers beter geïnformeerd worden?

R 8: Ik denk wel dat dat nodig is. Ik denk dat bepaalde mensen plots onder de indruk zijn en in een vorm van magie kopen gedurende een tiental jaar en dan, wanneer ze om de één of andere reden moeten verkopen geconfronteerd worden met de werkelijkheid. Het is niet evident.

Q: Om zoiets te implementeren is er wellicht een instelling nodig om dit te trekken. ICOM?

R 8: Of de Kamer van experts? Die zijn ook neutraal, die zitten los van het commerciële.

Q: Het KIK-IRPA?

R 8: Dat is meer restauratie. Zouden zij zo een project trekken? Het loont in elk geval de moeite het te vragen. We hebben hen meer en meer nodig.

Voor de rest heb je geen instellingen die in België iets kunnen dragen denk ik, het is enorm gefragmenteerd.

R 9: En die fragmentering heeft repercussies op al de rest. Ik krijg bijvoorbeeld ook de indruk dat in Nederland musea meer samenwerken. In België is ook dat gefragmenteerd.

R 8: Men heeft een poging gedaan. En het is ook wel verbeterd. Er zijn centrale punten die maken dat musea met elkaar spreken. Brugge, Antwerpen, Gent, Oostende, het is toch allemaal gelinkt. Men praat met elkaar. Maar niet genoeg, dat wel.

Op een bepaald moment was er het idee een fusie te doen met alle musea en ze op te delen naar specialiteit. Men zou kunstwerken uitwisselen. Maar op het moment dat Gent zijn Bosch moest afgeven en Antwerpen de werken van Ensor, is het verkeerd gelopen. Het is ook moeilijk, hé. Ik vond het een fantastisch idee. Maar anderzijds, er zijn ook mensen die schenkingen gedaan hebben aan bepaalde musea. Wat doe je daar dan mee.

Q: Juridisch zit je ook daar soms geblokkeerd, want in de schenkingsakte staat vaak waar het moet hangen.

R 8: Soms zijn die schenkingen ook super streng en super gereguleerd. Denk aan de Barnes collectie in Philadelphia. Het huis, de kunstwerken en de manier waarop ze opgehangen zijn, alles moet zo blijven. De werken mogen zelfs niet uitgeleend worden. Op een bepaald moment had men probleem met klimatiseren en men heeft een kopie van het huis gemaakt met een nieuwe schelp erboven. Het huis, met zijn inhoud, is als het ware gewoon een beetje verplaatst.

Ik zou beginnen met ICOM, de Kamer van experts en de expertises zelf reglementeren. Dat is een begin.

Wij doen expertises voor successie, verzekering, verdelingen,... welke waarde zet je daarop? Dat zijn ook allemaal problemen. Bij verdelingen en successie geef ikzelf een venale waarde, met alle commissie afgetrokken dus de zuivere waarde. Maar die regels staan niet vast. Dat zou eigenlijk op papier moeten staan.

Q: Zou u er iets op tegen hebben om een standaard expertise verslag te moeten volgen.

R 8: Wanneer het kan. Binnen het Ensor comité ga ik daar vrij ver in, maar wanneer ik een expertise doe voor een successie met honderd stukken gaat dat niet natuurlijk. Dan maak je een korte beschrijving. Meer kan je niet doen. Dat het kost stukken van mensen of het neemt te veel tijd. Dat is dus een andere soort expertise. Je moet eigenlijk verschillende types expertises invoeren: voor verkoop, schatting.

Internationale veilinghuizen gaan vrij ver in de analyse van stukken. Alles wordt gecontroleerd.

Q: Zij doen ook veel beroep op experts die informeel advies geven, en ook niet betaald worden daarvoor.

R 8: Normaal wordt dat betaald. Maar er zijn er misschien die geen betaling vragen.

Q: Ook als ze gewoon hun mening geven?

R 8: Ja dat is waar, dan niet.

R 9: Dat is een ander niveau. Het is getrapd.

Q: Dat begrijp ik. Maar wanneer je in een lot note leest met dank aan prof X voor het advies, dan vraag ik me af of je als onervaren koper inderdaad beseft dat dat een andere soort expertise is. Is het niet heel moeilijk om daar je weg in te vinden?

R 9: Met conditie is dat ook zo. Conditie rapporten zijn afhankelijk van wie ze schrijft.

R 8: Ik had een klant die een *Fontana* wilde kopen. Het conditie rapport van het veilinghuis stelde dat het werk perfect was. Ze dekken zich wel in. Onderaan het rapport staat duidelijk: "Gelieve u eigen expert mee te brengen en zelf uw oordeel te vormen."

Die klant belt en ik dacht: van die kunstenaar bestaan er verschillende oeuvre catalogi, over de jaren heen. Ik ga kijken naar de oudste en merk dat het werk volledig gecraqueleerd was. Het was dus gewoon overschilderd. Volledig. Ik heb afgeraden om het te kopen. Het veilinghuis had niet gezien dat het overschilderd was.

Q: Niet gezien of niet willen zien?

R 8: Ik denk niet gezien. Veilinghuizen kunnen zich dit niet permitteren.

Q: Het is een wereld die draait op reputatie. Maar dan gaat er eigenlijk toch nog relatief veel fout.

R 8: Er gaat veel fout ook omdat er enorm veel verloop is. Veel mensen die vijf tot tien jaar blijven. Die gaan weg. Dan komen de nieuwe lichting en die moet nog gevormd worden. Dan gaat er regelmatig iets fout.

Q: Wat is het meest dringende?

R 8: De reglementering van het beroep. De marchands zeggen natuurlijk 'neen'. En dat is een lobby waar je niet makkelijk kan aankomen. Maar experts kunnen wel zaken reglementeren vanuit hun expertise.

Ik had een klant die iets gekocht had en mij het werk toonde. Ik durfde het niet zeggen, maar het was door de *marchand* gekocht aan € 8.000 en verkocht aan de klant aan € 30.000. Ik denk dat het moet komen vanuit de experts. Het voordeel is dat het de klant zal aanzetten om beroep te doen op die experts.

Q: Moet geregeld worden wie expert kan worden of hoe die zijn werk moet doen?

R 8: Beiden moeten geregeld worden. Kijk naar die da Vinci. *De Salvator Mundi*. Over de hele lijn is daar niet deontologisch gehandeld. Wanneer het misgaat, gaat het echt serieus mis.

Q: Hoe moet de expert zijn werk dan doen?

R 9: Ik denk dat de onderzoekscomponent heel belangrijk is, naast het blijven ontwikkelen en opbouwen van expertise.

R 8: Binnen de wereld van experts is er wel een voordeel: velen werken samen. We bellen met elkaar. We vragen elkaars mening. Of we contacteren een museum.

Q: Moet er iets gezegd worden over vergoedingen?

R 8: Wij werken op basis van een uurtarief. Enkel op die manier kan een expert neutraal zijn. Twintig jaar geleden was dat anders, toen werkte men op %. Nu gebeurt dat niet meer denk ik.

Q: Wat met belangenconflicten? Advocaten kunnen bv. niet zomaar optreden voor partijen met tegenstrijdige belangen.

R 8: Ik heb soms wel situaties waar ik een verkoper heb die direct aan één van mijn kopers verkoopt. Maar meestal weten ze dat. Voor alle personen is dat eigenlijk de meest interessante situatie, ik weet met wie ik werk en mijn commissie blijft hetzelfde.

Bij handelaars is dat anders natuurlijk. Maar ook het beroep van handelaar is veel transparanter geworden dan het was. Via de zoekmachines kan je de prijzen opzoeken. Zij kunnen zich dus ook minder veroorloven.

Q: Wanneer we het enkel in België doen gaan onze Belgische experts het zeer moeilijk krijgen.

R 8: Een expert blijft belangrijk maar blijft ook een zwakke schakel in het systeem, want die heeft financieel geen meerwaarde.

Q: Maar een expert met echte expertise kan wel een enorme meerwaarde creëren door een toeschrijving.

R 8: Ja, dat is het enige. Het is belangrijk als expert om toch een specialiteit te hebben. Dat zet je in de markt. Als je dat niet hebt, hebt je veel minder waarde.

R 9: Er zijn ook heel weinig experten. Ik denk dat dat ook belangrijk is. Als er een deontologie komt, motiveer je ook de volgende generatie, en het onderwijs systeem, maar dan wordt de kennis overgedragen en kan er aan expertise opbouw worden gedaan, en die kan dan worden overgedragen.

Q: Momenteel zijn er weinig opleidingen.

R 8: En er zijn ook mensen die zeer gemotiveerd zijn in het begin van hun opleiding, maar er zijn ook veel mensen die afgestudeerd zijn in de kunstwetenschappen en dan afhaken. In Vlaanderen zeker, en ook in België gaan er onvoldoende opgeleide mensen zijn. Kijk naar musea. Men vindt niemand. Mensen zijn opgeleid tot een bepaald niveau en dan haken ze af. Ze doen andere dingen. Vanuit mijn afstudeerjaar ken ik er nog één die in het beroep werkt, in Duitsland, anders niemand meer volgens mij...

Q: Maar expertise komt maar heel sporadisch aan bod in de opleiding. En als je als kunstwetenschapper afstudeert heb je ook maar heel fragmentair een idee hoe de kunstmarkt in elkaar zit.

R 8: Ik heb inderdaad alles op het terrein geleerd. Ik wist niets.

Sotheby's en Christie's geven opleidingen. Maar dat kost stukken van mensen. Dat is het probleem. Velen kunnen dat niet betalen.

R 9: Er worden ook veel opleidingen gegeven door 'adviseurs' maar dat is puur een business model geworden, puur commercieel. En dat is een onderscheid. Er moet gewaakt worden over kennis.

R 8: Vandaar denk ik dat focussen op expertise niet oninteressant is, want daar waak je over kennis.

Q: Wanneer je zoekt op de Kamer, en je zoekt op oude meesters, vind je er slechts een heel beperkt aantal experten.

R 8: Het probleem is dat dat ook allemaal zeer marktgebonden is. Neem bijvoorbeeld meubilair uit de 17^{de} - 18^{de} eeuw, er wordt weinig verkocht en er zijn ook weinig experts. Dan moet je kijken naar handelaars, sommige onder hen zijn zeer goede experts, maar zijn niet verbonden aan een kamer.

Q: En een brochure om mensen in te lichten? Die de handelaar kan/moet meegeven, maar evengoed op websites kan gepubliceerd worden.

R 8: Dat vind ik wel een heel goed idee.

R 9: Er is wel al heel wat informatie, bij Kunstenpunt en Cultuurloket bijvoorbeeld, maar de mensen vinden ze niet.

R 8: Die informatie is ook niet altijd toegankelijk voor een leek. De manier waarop gecommuniceerd wordt, is ook belangrijk. De communicatie van de overheid is doorgaans niet echt toegankelijk. Er zou meer met marketingbureau's moeten gewerkt worden.

R 9: Je kan eigenlijk wel een beetje de parallel trekken met de banksector en de MiFid reglementering, waar iemand die geld gaat investeren in een risicovol product begeleid en geïnformeerd wordt. In de kunstwereld zijn er mensen die heel veel geld spenderen aan kunst terwijl ze de risico's niet begrijpen.

Q: Voor MiFid was de hefboom natuurlijk dat heel veel geld verliezen gevaarlijk is voor het ganse systeem. Als je veel geld verliest bestaat het gevaar dat je bijvoorbeeld je lening niet meer kan terugbetalen. Het is een domino effect. Maar wie koopt kunst en met welk geld? Met geld dat je over hebt. De vraag is of dure kunst gekocht wordt door reguliere consumenten. Het is een luxe product. Tenzij je kunst ziet puur als investering. Dan wordt het een ander verhaal.

R 8: Volgens mij is een grote groep van de markt vandaag investeringsbewust. Vooral jonge kunst brengt op. Dat is de meest actieve branche vandaag. Daar zie je werken die je voor € 50 000 koopt en een jaar later € 500 000 waard zijn. Er zit enorm veel speculatie in de markt. Bij oude meesters zit de waardevermeerdering dan in de toeschrijving. Daarmee kan er veel geld worden verdiend, of verloren.

Bij Ensor is er een groot probleem rond prenten die ingekeurd worden. Ensor heeft dat zelf gedaan, en laten doen met bepaalde instructies. Maar heel veel gebeurde dat niet. Sinds een tiental jaar zien we ineens heel veel inkleuringen. Bij een groot aantal kan het niet met zekerheid vastgesteld worden dat het vervalsingen zijn. Dus we doen daar geen expertises meer in.

Zoals ik zei in het begin zijn er te weinig mensen die gevormd zijn en op een bepaald moment zijn het dezelfde mensen die aan alle touwtjes trekken. Ikzelf zit in heel veel commissies. Gewoon omdat er weinig andere mensen zijn. Het valt allemaal op dezelfde schouders. Het is teveel. Ik vind dat ook jonge mensen de kans moeten krijgen om een plaats te krijgen en gevormd te worden.

Q: Ik krijg de indruk dat iedereen graag op zijn eiland blijft zitten.

R 8: En de kunstsector is een heel kleine wereld.

Q: Bovendien blijken verschillende partijen sterk aan elkaar gelinkt. Handelaars die samen optreden voor de aankoop en verkoop van een werk bijvoorbeeld. Als er dan moet geprocedeerd worden, wordt iedereen mee in bad getrokken, dus dat gebeurt niet.

R 8: Dat is de reden waarom ik mij nooit heb ingelaten met de lokale kunsthandel. Toen ik pas als zelfstandige begonnen was, ging ik naar een veiling. Ik kende daar wel wat mensen en die suggereerden niet te bieden. Ik dacht ik ga kijken wat er gebeurt en doen wat ze vragen. Na de veiling gingen we samen met een tiental mensen iets drinken. Blijkt dat men telkens had gekocht aan de laatste prijs, maar dat de biedingen nu verder gingen, onder elkaar. De meerprijs werd verdeeld onder iedereen van die tien. En de verkopers werden bedot op die manier.

R 8: De culturele sector heeft echt reglementering nodig. Op heel veel domeinen. Eigenlijk zou dit het onderwerp kunnen zijn van een doctoraat. Het is gewoon te veel.

Q: Het is een puzzel. Ik zou ook eigenlijk iedereen tegelijk moeten spreken. En er zou een instelling moeten zijn die die mee opvolgt. Zou de kamer hier interesse in hebben? Als de kamer van deskundigen dit zelf wil, is er misschien wel een kans van slagen.

R 8: Veel experts willen dat er meer gereguleerd wordt, de wildgroei aan adviseurs die er absoluut niets van kennen is problematisch. En gecreëerd door de markt.

R 9: Je komt ook terecht bij de personen die dezelfde waarden nastreven als jezelf. Er is een nieuw deel van de markt die meer (of soms enkel) op het financiële aspect van de kunstmarkt wil inpikken en kunst puur ziet als een activa klasse. Het moet opbrengen, het is speculatief. Ik sta hier zelf persoonlijk niet achter, maar het is een logisch gevolg van een snel groeiende markt.

R 8: Ik denk ook dat mensen zoeken naar adviseurs die daaraan beantwoorden, maar dat heeft niets meer te maken met kunst maar met speculatie: wie is de volgende hype? En dat gaat het puur over aankopen en opnieuw verkopen.

R 9: De sector heeft mensen nodig, neutrale, onafhankelijk onpartijdige adviseurs die de kopers in de juiste richting begeleiden en alle risico's en opportuniteiten op een objectieve manier kunnen weergeven. Een vertrouwenspersoon. Dat was ook de conclusie van een onderzoek van de UA.

Een expert kan die rol vervullen. Een private banker bijvoorbeeld ook, omdat je heel dichtbij de client staat en als een van de eerste op de hoogte wordt gesteld van belangrijke wijzigingen in het leven van de client en het patrimonium. Sensibilisering is eigenlijk zeer belangrijk, je kan opties bieden aan klanten, je spreekt met klanten over bredere onderwerpen dan louter over het financiële, je biedt opties die ze misschien niet kennen of waar ze niet aan hebben gedacht, zoals bijvoorbeeld ook filantropie, en net zoals estate planners kan je op die manier neutraal en correct advies op maat aanbieden, zonder belangenconflicten. Er is een lange termijn relatie met de klant. Ik denk dat de sector meer en meer mensen nodig heeft die in beide werelden thuis zijn, die de twee talen spreken.

Q: Hebben jullie nog suggesties in dit kader?

R 8: Als expert deed ik een expertise in een familie en die werken allemaal met dezelfde handelaar, we schatten alles, een deel in mijn expertise veld (19^{de} en 20^{ste} eeuw en een deel in oude meesters waar een Hollandse collega naar keek. Er is een werk waar ze een verslag voor maakte en het resultaat was dat het werk 10 keer minder waard was dan wat ze ervoor betaald hadden. De mensen geloofden de expert niet, terwijl ze heel veel bewijzen had, zelfs prijzen van een vroegere markt. Ze geloofden wel de handelaar. Niet de expert.

R 9: Er is een belangenconflict. Ook voor veilingen, die willen loten krijgen, werken op commissie en gaan minder eisen van de verkopers

R 8: Maar ze hebben wel hun reputatie te verdedigen en ze zitten op de internationale markt waar de grootsten met hen meespelen. Dus in bepaalde gevallen is men gelukkig toch vrij kritisch.

Transcription interview RESPONDENT 10 – Dealer

Date: March 14, 2023.

Approved: April 15, 2023.

[...]

Q: Komt u vaak in contact met kunstexperten?

R 10: Vaak. Ze werken op verschillende manieren. Sommigen vragen € 100 tot € 200 per advies. Op hen doe ik vaak beroep. Ik stuur en werk door en ze geven hun persoonlijk idee. Daarna vraag ik aan heb geen certificaat. Zo werk ik bijvoorbeeld met [naam expert], of met [naam expert].

Bij anderen vraag ik de mening voor ik het kan kopen. Dat is dan informeel. Wanneer ik het gekocht heb, betaal ik voor een certificaat. Dat gaan dan meestal over € 700 tot € 2.000, naargelang de tijd die de experts nodig hebben. Daardoor ben je als handelaar beschermd want je kan schermen met de mening van een expert. [Naam expert] werkt zo. Of [naam expert].

Q: Vragen de klanten certificaten?

R 10: Ja, want als experts attribueren, kunnen wij aan de veiling iets in depot geven en worden wij én de veiling beschermd.

Q: U gaat dus zelf naar een expert voordat het werk op veiling komt.

R 10: Ja, wanneer een particulier met een werk naar een veilinghuis gaat, zorgt het veilinghuis daarvoor. Om ze het werk zo goed mogelijk willen voorstellen.

Ik werk met een aantal experts. Maar er zijn er ook van wie ik weet dat ze dit zeker zouden kunnen, maar die weigeren iets op papier te zetten.

Q: De aansprakelijkheid wordt natuurlijk naar hen doorgeschoven.

R 10: Ja, maar nu geven ze ook vaak hun mening, terwijl ze daar niet voor betaald worden. Dat is natuurlijk jammer. Ik beseef heel goed dat wij als handelaar de experts nodig hebben. Zonder de expertise van een expert zijn we niets. Een antiquair is iemand met een goed buikgevoel denk ik, we zoeken zelf op wat we kunnen en schakelen dan over naar experts. En zolang de experts daar niet voor beloond worden, groeit er een frustratie. Het is belangrijk als handelaar dat en balans in te proberen vinden. Maar ik zou het veel leuker vinden mochten ze een werk op papier toeschrijven en daar een bedrag voor vragen dan, zoals het nu het geval is, men soms gewoon weigert iets te doen.

Q: U sprak daarnet over X. Werkt u met hem? Zijn reputatie is niet bijzonder positief...

R 10: Ja, ik werk nog steeds met hem.

Q: Heeft u daar dan geen schrik van? Ik hoor van verschillende mensen dat hij toch wel ongefundeerde attesten schrijft.

R 10: Hij was *incontournable* toen ik heel klein was. Het is eigenlijk een man die gecreëerd is door galerijen en families. Hij werkte oorspronkelijk in een museum. En een aantal galerijen hadden iemand nodig om te attribueren en op die manier waarde te creëren. Hij heeft veel gepubliceerd. Enkel in zijn laatste boeken staan misschien wel wat fouten, maar in zijn eerste boeken niet.

In elk geval: zijn wil was wet.

Nu, toeschrijven is niet altijd makkelijk. Neem Rubens bv, daar is veel samenwerking met atelier. Of Jordaens, op het einde van zijn leven is het bijna onmogelijk te weten wat van hem is en wat van zijn atelier. Je kan dat allemaal zien zoals moderne kunst: het concept is van hen, maar iemand anders werkt het uit.

Uiteraard heb ik het liefst een volkomen eigenhandig werk, dat druipt van de kwaliteit en bovendien nog gesigneerd is. Maar er zijn heel veel werken waar dit niet duidelijk is. En wanneer er een expert is die de hand van de meester attesteert, zit je met een meerwaarde op de kunstmarkt. Die meerwaarde is wel afgenomen. De markt is niet zot. Maar een certificaat maakt toch een verschil uit in waarde maal twee.

Sommige klanten weten ook al dat de naam van bepaalde experts verbrand is, en toch willen ze certificaten van die personen.

Q: Dat ik eerlijk gezegd iets wat ik niet begrijp. Iedereen weet het maar iedereen doet verder?

R 10: Omdat iedereen denkt: als mijn kinderen het later willen verkopen is het gemakkelijker dat dat papier erbij zit. Anders kan je het niet op veiling brengen en kan hun investering niet gerecupereerd worden.

Q: Waar er veel mee gespeeld wordt, is terminologie. Mensen vatten niet altijd het verschil tussen 'toegeschreven aan', 'volger van', 'cirkel van',... Ervaart u dat bij u klanten?

Ik vind dat eigenlijk wel duidelijk. Als het gaat over toegeschreven aan: toeschrijvingen veranderen elke dag, en als bijvoorbeeld een schilderij toegeschreven aan, laat ons zeggen Key, verbrand is op de markt dan wordt er een 'cirkel van' van gemaakt.

Het is de taak van een *bona fide* handelaar dat te zeggen. Je mag geen fouten maken hé. Een reputatie opbouwen duurt levenslang. Ze kapotmaken, één dag. Als men zou weten dat ik wetens willens mensen bedot....

Er is recent een antiquair in opspraak gekomen in Nederland. Het stond in de krant. Ik had al tien jaar geleden verhalen gehoord dat hij met gestolen stukken verzekeringsfraude had gepleegd, en nu lees ik in NRC dat hij aan een klant heel veel geld rommel had verkocht. Dat is grof. Die mensen zullen wel procederen, je hoopt het in elk geval dat ze zullen procederen.

Het probleem dat we ook hebben in dat de handel, is dat, door de komst van het internet, elk schilderij dat op de kunstmarkt komt levenslang op internet staat, met de verkoopprijs. Klanten komen naar de stand, vragen de prijs en kijken dan op Artprice om de vorige verkoopprijs op te zoeken.

Maar dat is soms frustrerend. Stel dat een schilderij geveild werd voor € 15.000 en een handelaar kocht het. Met 30 % kosten, en dan zit je al aan € 19.500. Je laat het inkaderen: € 21.000. Restaureren: € 24.000 en dan certificaat van de expert en transport, brengt de kostprijs naar € 26.000. Als je dan verkoopt aan € 40.000, met 21 % BTW in de marge, dan hou je netto € 8.000 over. Maar het verschil tussen € 15.000 en € 40.000 lijkt een zeer grote winstmarge.

Is kunst een goeie investering? Meestal niet...

Q: Schrijft u zelf certificaten?

R 10: Ik doe dat soms zelf, maar welke waarde heeft dat? Het heeft voor een klant waarde dat mocht de toeschrijving niet kloppen, ze mij kunnen aansprakelijk stellen. Maar ik ben daar heel galant in. Ik heb dan ook wel de mening gevraagd van experten die ik vertrouw en ik voel mij door hen ook geruggesteund. Maar dan spreek ik over experten die ik echt wel vertrouw.

Je moet ook weten dat ik bv op BRAFA sta. Dat is een merknaam. Daar wordt alles gecontroleerd. Een attest van een twijfelachtige expert zal daar de wenkbrauwen doen fronsen. Maar op een veiling dan weer niet. Dan worden sommige attesten wel aanvaard.

Ik ga een concreet voorbeeld geven. Ik wil een certificaat van een expert voor een werk. Ik denk dat een bepaalde expert wat verbrand is, dus ik zoek een andere. Ik vind iemand die zich uitspreekt, iemand met deontologisch een heel goede reputatie. Het werk wordt toegeschreven aan een bepaalde kunstenaar. Ik steek het werk op veiling, de klant doet beroep op een andere expert, net diegene waar ik dan minder vertrouwen in had natuurlijk. Die beschermt zijn 'markt' en weigert toe te schrijven. Het schilderij blijft onverkocht. Ik had wel een attest van € 2.500 dat het authentiek was, maar de klanten vertrouwden toch andere expert. Dat is zuur, ik run wel een business natuurlijk, en die moet overeind blijven. Ik heb dat schilderij uiteindelijk verkocht met verlies. Dat is zuur. Een handelaar probeert overal een beetje te voelen en te tasten, en ja, je werkt het liefst met mensen die onaantastbaar zijn.

Q: Afspraken met andere handelaars, wordt dat op papier gezet?

R 10: Neen, men weet dat ik mijn woord houd. Als iemand zijn woord niet houdt en dat wordt naar buiten gebracht is die persoon zijn reputatie kapot. Reputatie en vertrouwen is zeer belangrijk.

Q: Bent u aangesloten bij een beroepsvereniging?

R 10: Gans BRAFA is aangesloten bij ROCAD. Ik heb in het bestuur gezeten maar ik ben omwille van tijdsgebrek gestopt. Nu ben ik gewoon lid.

Je betaalt lidgeld en die werkingsmiddelen gebruikt ROCAD om ons beroep deontologisch te beschermen. Ze kunnen ze in bepaalde gevallen advocaten inschakelen en wordt gelobbyd, rechtstreeks bij de politiek. Dat kan je als handelaar alleen niet zelf.

Q: Waarom bent u lid geworden?

R 10: Destijds, als je wou tonen op BRAFA, moest je lid zijn van ROCAD. Nu is dat losgekoppeld. Maar heel veel mensen en bijvoorbeeld ook mensen die op Antica Namur staan, zijn allemaal lid met de bedoeling aan BRAFA te kunnen deelnemen. Dat is toch nog steeds de belangrijkste beurs van België. Eigenlijk is elke zichzelf respecterende handelaar wel aangesloten.

Q: Vragen klanten daarnaar, of u lid bent?

R 10: Neen, dat is nog nooit gebeurd.

Q: Zijn er zaken die u graag nog opmerkt?

R 10: Die anti-witwas wetgeving. Is een groot probleem. Wij moeten tegenwoordig de identiteitskaart hebben van de klant. Mensen doen daar moeilijk over. Men is bang voor diefstal. Men begrijpt niet waarvoor dit nodig is. Sommige klanten ken ik al heel lang en nu moet ik hun identiteitskaart vragen.

Ik zit wel voornamelijk met een ouder cliënteel, de markt in oude kunst is een nichemarkt. En tegenwoordig wordt heel veel verkocht op veiling. Dat is wel nieuw, ook de handelaars verkopen hun stukken via de veiling. Wij gebruiken de veiling als verkoop medium. België, zelfs BRAFA blijft grotendeels een nationale beurs. Je krijgt een veel groter bereik via een veiling.

Transcription interview RESPONDENT 11 – Expert / Dealer

Date: February 24, 2023.

Approved: April 15, 2023.

[...]

R: Zoals gezegd is het onderwerp van mijn masterproef: ‘Deontologie bij kunstexpertise’. Ik zou een deontologische code kunnen uitwerken, maar vond het belangrijk met een aantal mensen uit de kunstwereld te praten om te zien welke problemen zij ervaren rond kunstexpertise en wat hun mening is omtrent regelgeving ter zake, vooral om te zien wat haalbaar is en wat niet.

R 11: Dat is in elk geval een zeer boeiend onderwerp. Ik zou zeggen in een adviserende rol zie ik dat zeker wel zitten. Waarom in een adviserende rol? Omdat waarschijnlijk veel mensen door de bomen het bos niet meer zien en ook niet meer weten bij wie ze waarvoor moeten te rade gaan.

Zoals er bijvoorbeeld op een kunstbeurs een comité van experts is die enige garantie biedt, alhoewel dat ook niet 100% is, en hoe beter de beurs hoe groter die garantie want de kwaliteit van de experts is hoger. Er is minder het onderonsje dat er vaak is. Enfin, je ziet dat in elke sector vermoed ik, de medische wereld, de bankwereld, etc. Daar houden ze elkaar ook een beetje de hand boven het hoofd omdat ze weten: il y a toujours un retour de flamme.

Dat speelt allemaal en dat is heel vervelend. Maar, om nu toch een naam te noemen, TEFAF bijvoorbeeld, heeft een comité van experts. De individuen zijn 100% integer, dat denk ik toch, maar hebben daarom niet altijd individueel 100% kennis. Maar ze zijn een groep. Er worden groepsbeslissingen genomen. Dus daar heb je meer zekerheid.

Ik heb zelf nog nooit nog aan de beurs deelgenomen en dat interesseert me ook niet. Omdat ik niet die commerciële inslag heb. Ik ben hier niet *per se* om schilderijen te verkopen. Ik heb een andere invalshoek.

R: Mag ik vragen hoe u precies werkt?

R 11: Ik ageer in feite als een verzamelaar, vanuit een passie. Dat is allemaal gemakkelijk gezegd natuurlijk. Ik leef ervan. Maar dat kan, omdat ik om de vijf jaar een schilderij verkoop. Een ontdekking die ik dan ten volle uitdraag.

Daaraan gaat een zeer moeilijk proces vooraf. Zaken die niet bekend zijn, worden ook niet erkend. En vaak is dat ook terecht. Maar in een aantal gevallen toch niet. En dan komt het neer op: waar zit de kennis? Wanneer er een commerciële inslag is, wordt het nog delicateser. Dan begrijp ik ook, dat er dan bij een aantal specialisten, academici, een zekere zorg is. Wil ik wel mijn naam verbinden aan iets wat niet zeker is?

R: Mag dat niet gezegd worden, dat iets onzeker is?

R 11: Jawel, maar dan moet men toegeven dat men niet zeker is. Dat is het probleem wanneer je naar individuen kijkt. Een comité van experts is in dat geval een beter idee. Omdat er tenminste een evenwicht gezocht wordt tussen zij die kennen, erkennen, weten, niet weten. Want: wat is weten? Wat is expertise? Niemand is 100% onfeilbaar. Ook ik niet. Ik maak ook fouten. Ik weet wel dat ik veel dingen zie. Maar dat gaan veel mensen zeggen. En sommigen zien niks.

Een adviserend orgaan dat hulp kan bieden, ook aan professionelen, waarom niet? Zoals het gebeurt op een beurs. Maar ook en vooral aan individuele verzamelaars die het niet weten. Aan de andere kant zou ik zeggen: als je het zelf niet weet, blijft ervan af.

Ikzelf werk in feite niet met privéverzamelaars. Uitzonderlijk wel, maar dan zijn het mensen die moeten weten. Ik wil het hen niet moeten uitleggen. Ze moeten het zelf zien.

R: Wat doet u voor hen, op zoek gaan naar werken?

R 11: Nee, meestal werk ik met musea. Omdat ik weet daarvan weet dat éénmaal ik mijn werk afgerond heb, ze het dan wel zien.

R: Maakt u een verslag op?

R 11: Daar gebeuren relatief zware studies over. En ik zet het op papier, ik onderbouw dat, vandaar dat het proces ook zo lang duurt. Ik probeer echt in een schilderij te geraken. Dat gaat niet zomaar. Zelfs met de grootste kennis, dan nog ontsleutel je niet alles zomaar.

Het is voor veel mensen een groot probleem om naar een schilderij te kijken. Ze moeten het horen. Ze kijken dus niet.

R: Zoeken veel mensen niet gewoon namen?

R 11: Ze zoeken een verhaal en natuurlijk, de naam is het verhaal. Maar daar gaat het niet over. Het gaat over het werk. Het gaat over het intrinsieke. 99% van de mensen hebben een verkeerde invalshoek. Ze zoeken tevergeefs of verwoed naar kenmerken die zij al kennen. Ze gaan ervan uit: een werk van die kunstenaar moet overeenstemmen met de canon die in het beeld van die kunstenaar zit. Maar, om dan de canon van een kunstenaar te kennen waarvan je maar hooguit dertig schilderijen kent, misschien slechts uit één bepaalde periode...

Je moet een andere ingesteldheid hebben. Dat is, denk ik, mijn sterkte. Ik zit nu al veertig jaar in deze sector en heb in de jaren '80 tien jaar voor een veilinghuis in Londen gewerkt waar ik duizenden schilderijen heb zien passeren. Dat was in feite een soort journalistieke job. In een week tijd zag je daar drie-, vierhonderd schilderijen die nog nooit gezien waren, die nog niemand gezien had. Nu zijn de meeste schilderijen al eens gepasseerd en is al eens een opinie gevormd, zijn ze al gereinigd, etc. Maar toen zag je nieuwe dingen die bepaalde professionele handelaars hadden opgepikt. Daar leer je uit. Het is een leerproces. Dat is wel heel boeiend. Maar op een bepaald moment zeg je: ik ben wekelijks op reis, naar musea, om tevergeefs naar die hand van die kunstenaar te gaan kijken. Er zijn er duizenden kunstenaars. Het is gewoon onmogelijk.

En op een bepaald moment vond ik: dit is het niet meer. Het is de intrinsieke kwaliteit van het kunstwerk dat moet spreken. Dat is voldoende. En dat vind je het wel uit. Dus wat ik verwerf voor mijzelf zijn werken waarvan ik een wauw effect kreeg. Niet omdat ze beantwoorden aan een canon. Voor mij is er is geen canon, er is enkel kwaliteit. Gewoon die magische penseelstreek. En die kun je overal uithalen, zelfs al is een schilderij compleet overschilderd. Je hebt voldoende aan twee dm² die intact is. Om te zien hoe eraan gewerkt is, en om te kunnen zien dat de rest er misschien nog onder zit. Dat is de manier waarop ik werk.

Natuurlijk is het dan een heel lang proces. Wie kan het zeggen? Is het van die schilder? En dan kom je bij mensen die die schilder kennen. Maar ik ken gevallen van een schilderij die ik dan breng de persoon die als enige ooit een tentoonstelling heeft gemaakt over die kunstenaar. Die kijkt ernaar en zal bijvoorbeeld zeggen: maar zo een hoofdharer heeft die man nooit geschilderd. Ja, daar heeft hij gelijk in. Maar je moet ook kijken

naar het thema van het werk. Waarom zijn die haren bijvoorbeeld op die manier gekamd? En ik leg dan de reden uit. Een bepaald detail kan verklaren waarom de haren gekamd zijn. Na het reinigen heeft de betrokkene trouwens ook toegegeven dat het van de schilder kon zijn. Maar hij ging uit van bepaalde elementen die niet pasten in het beeld. En natuurlijk dan kan je het dan niet bevestigen. Ik besef dat ik wat afgeweken ben van het thema, maar ik wou graag schetsen waarom het zo moeilijk is voor mensen om zich iets voor te stellen. Mensen gaan niet uit van de magie van het schilderij en dat zou in feite voldoende moeten zijn.

Sommige academici zeggen dan: iconografisch is dat toch hetzelfde. Of je nu een kopie hebt of het origineel. Of het nu kunstenaar is of zijn assistent, het idee komt van hem. Inderdaad, het is dezelfde iconografie. Maar voor de rest is het is wel niet hetzelfde, want je hebt het genie er niet meer bij, je hebt de geest van de kunstenaar er niet meer bij. Het is een kopie, je ziet dus niet het zoeken van zijn penseel, het zoeken van zijn gedachte in dat werk. En daar gaat het verhaal om. Daar zit spanning op. En ik denk dat ik net op die spanning reageer. Ik laat veel technisch onderzoek uitvoeren op mijn schilderijen. Röntgenapparatuur komt dan hier ter plaatse, met gespecialiseerde mensen om ze te bedienen. Die vragen zich vaak af hoe het komt dat er hier toch zoveel schilderijen hangen waar andere dingen onder zitten. Waar variaties inzitten, *pentimenti*. Ik had daar zelf nooit bij stilgestaan, maar dat valt blijkbaar op. Dat zijn mensen die ook vaak voor musea werken en die gewoon zijn dergelijk onderzoek te doen.

Het aantal werken dat hier hangt waar heel veel op gezocht is door de kunstenaar, blijkt veel hoger dan normaal. Maar dat is ook logisch want ik ga net op zoek naar die spanning in een schilderij, naar de intrinsieke kwaliteit. En die kun je zien.

En waarom heeft een kunstenaar iets op een bepaalde manier afgebeeld? Soms is dat banaal. Niet belangrijk. Maar wanneer je de voorgedachte ziet in het originele werk, zijn zoeken (en dat kun je bv. via röntgenbeelden), dan kun je de gedachten beginnen lezen van iemand die driehonderd jaar eerder gestorven is. Die zijn leesbaar. Maar niet op een kopie.

R: Maar dat is wellicht een proces van jaren?

R 11: Natuurlijk. Dat is het verschil tussen iemand die planten kent geen planten kent. Of iemand die wijn kent of geen wijn kent. Die kan zeggen dat die wijn uit een bepaalde streek komt. Dat is ongelofelijk.

R: Hoe komt het dat u dit wel ziet?

R 11: Ik denk wel dat ik visueel sterk ben. Ik ben zeer sensibel, gevoelig. En je moet een overtuiging hebben. Ik ben overtuigd van wat ik wil bereiken en van wat ik zie. Maar dat kun je maar door een zekere ervaring, een zekere gevoeligheid. Dat is niet iedereen gegeven.

Je moet ook kijken in de omgeving, in de geschiedenis van het moment waarop het schilderij vermoedelijk gecreëerd is: wat is er in die onmiddellijke tijd gebeurd? Kunstwerken zijn zoals een televisiejournaal. Ze zijn niet anders dan de visuele prikkels die wij vandaag krijgen. Ze gaan in op thema 's die spelen. Dat zijn allemaal elementen waar je het niveau van authenticiteit aan kan zien. Ook een kunstenaar kan zijn eigen repliek schilderen. Dat is even authentiek. Maar er is wel een niveauverschil. En daar gaat het voor mij om.

R: Begrijp ik het dan goed dat u vooral op zoek gaat naar originele werken?

R 11: Ik ga op zoek naar het primaire. Het eerste. Het krachtigste. En daarom duurt ook zo lang om de geschiedenis van een werk te doorgronden. Je hoopt op een toevallige ontmoeting, op één of andere geschrift, een publicatie, een gravure. En daarna kan je weer doorboren op een tijdsmoment en zien wat is

er toen allemaal gebeurd is. Kijken naar de politieke geschiedenis, naar religieuze momenten. Als je nu een foto bekijkt uit de krant van twintig jaar geleden: wie weet nog wie dat is? Dat is een banaal iets voor iemand die twintig jaar geleden geboren is. Dat zegt hun niks. Iconografie is een zeer boeiend onderwerp. Maar ik probeer ook de zoektocht die eraan vooraf is gegaan te doorgronden. Al is dat natuurlijk niet altijd mogelijk.

R: Doet u dat onderzoek dan voor uzelf of in opdracht van een museum?

R 11: Zodra ik het afgerond heb mag het werk verkocht worden. Ik koop meestal, het is bijna een voorwaarde voor mij, anoniem. Wat moet ik aanvangen met een schilderij waarvan iedereen weet wat het is. Welke toegevoegde waarde heb ik daarbij, voor mezelf. Ik heb dat ook nog gedaan hoor, maar nu doe ik dat niet meer.

R: U richt zich dan tot musea om te verkopen?

R 11: Ik heb geen andere mogelijkheid. Ik wil dan heel gericht met een tweetal potentiële instellingen kijken of er mogelijkheid is of niet. En meestal lukt dat ook wel omdat ik heel gericht probeer te zoeken: filling the gaps or adding on strenght. En intussen is het verhaal geschreven dus iedereen hoort er dan wel van.

R: Wie is volgens u kunstexpert? Er zijn geen opleidingen. Meer nog, er is wellicht ook geen enkele theoretische opleiding die hieraan kan beantwoorden?

R 11: <Persoon X> vind ik zeer integer in zijn werkpraktijk. Hij gebruikt zijn ogen maar gaat ook onder het schilderij kijken. Dat mis ik bij veel anderen. Dat doorzetten op een thema, zover hij het kan drijven. Hij probeert het onderste uit de kan te halen door kennis. Ook dat is het resultaat van een jarenlange zoektocht. Door die zoektocht heeft hij een bepaalde ervaring en voor bepaalde zaken wordt hij dan ook echt een expert. Maar wie doet dat?

R: In de verkoop brengt dat niet op natuurlijk.

R 11: Ja, daar is men dan niet in geïnteresseerd. Men koopt vaak zaken om als zoete broodjes terug te kunnen verkopen. Maar laat ons eerlijk zijn 99%, of neen, laat ons zeggen 92% van de schilderijen zijn troep.

Als je kijkt naar de grote veilingen: daar gaat het over de crème die wordt verhandeld. En die dingen zijn vaak al eens verkocht op een kleinere veiling, waar 92% van de schilderijen troep waren.

R: Weten de mensen die kopen op een veiling of bij een kunsthandelaar dit? Zij worden niet echt geïnformeerd.

R 11: Daarom neem ik ook niet deel aan beurzen. Wie het niet begrijpt moet er afblijven. Waarom moet je dan zoiets kopen? Ik hoor steeds dat het zo slecht gaat op de kunstmarkt. Maar of het nu zakt of niet, mij is dat om het even. Misschien is er dan meer kans om iets te kunnen kopen.

R: U zei aan de telefoon dat er dingen verkeerd lopen. Wat loopt er fout?

R 11: Iedereen doet maar wat. Dat is het probleem. En wie luidst roept...

Maar hoe giet je dat in regelgeving? Het probleem stelt zich uiteindelijk ook wel in de hedendaagse kunst. Het gaat niet enkel over de oude meesters. Welk recht heeft een galerij om een prutser te verkopen? En wat is een prutser? Bij hedendaagse kunst kan je dat niet weten.

R: Maar bij hedendaagse kunst weet je wel wie je koopt, je kan de kunstenaar kennen als je dat wil.

R 11: Ja, maar enkel de ernstige verzamelaars gaan dat doen. Dus het komt er weer op neer: doe wat je kent. Kunnen we regelgeving creëren zodanig dat neofieten zich in die wereld kunnen begeven, want daar komt het dan op neer. Maar wil je dat?

R: Als we dit gewoon juridisch bekijken. Wanneer het misgaat, gaat het nogal dikwijls over attributie. Maar stel dat je als investering kunst koopt. In het beste geval krijg je een certificaat waarvan je draagwijdte begrijpt. Maar dat is niet altijd zo. Wat is 'school van'? Wat is 'cirkel van'?

R 11: Dat is een interessante vraagstelling wanneer ze zo concreet wordt gesteld. Heb je dat in bankwereld?

R: Absoluut.

R 11: Waarom is het dan in 2008 zo verkeerd gegaan?

R: Toen was het nog niet zo uitgewerkt.

R 11: En is de regelgeving met betrekking tot cryptomunten uitgewerkt?

R: Ik denk nog niet, neen, maar ik dacht dat men ermee bezig is.

R 11: Waarom koopt men dat dan?

R: Misschien omdat er dan meer achterpoortjes zijn?

R 11: En dan moet je op de blaren zitten...

R: Ik begrijp wat u zegt, maar hier lijkt het wel niet de koper die geen reglementering wilt, maar eerder de verkoper, de veilinghuizen.

R 11: Dat is het probleem van veel verzamelaars. Dat ze de vernis kopen om zichzelf wat beter te kunnen bekijken in de spiegeling van de vernis op het schilderij. Maar er zijn ook verzamelaars die dan na tien jaar, en na een hoop troep, hun vergissingen inzien; en dan verkopen met de kennis die ze opgebouwd hebben. Dat vind ik knap.

R: De vraag is dan of we mensen daar niet een beetje in kunnen helpen. Bijvoorbeeld door de terminologie duidelijk te definiëren zoals dat in Frankrijk gebeurd is.

R 11: En wat houdt dat dan in? Dat je gerechtelijke stappen kunt ondernemen als het fout blijkt te zijn? Is dat in België dan niet zo? Volstaat het niet gewoon om te zeggen dat het louter een mening is? Dan ben je gedekt.

R: Inderdaad. Maar het hangt er ook wel van af of u zich voor die mening laat betalen of niet. En de mening van de man op de straat is anders dan de mening van een expert. Mensen komen naar een expert omdat ze denken dat hij of zij er iets van kent. En op een duidelijk standpunt te krijgen.

Ook museum kunnen hier volgens mij bij helpen. De labels zijn overal anders. Dit gaat over hoe je je presenteert naar je publiek. Het is geen schande om een schilderij van een 'volger van' te tonen. Dat kan even goed kwalitatief hoogstaand werk zijn.

R 11: Er hangen wel een aantal schilderijen in musea die niet zijn wat ze zijn. Dat is een feit.

R: Vindt u dat als mensen in een museum niet geconfronteerd worden met het feit dat het geen zwart wit verhalen, we mogen verwachten dat ze dat wel begrijpen als ze naar een kusthandelaar of een expert gaan?

R 11: Het is de kip of het ei. Waar begin je mee? In een ideale wereld zou dat allemaal duidelijker zijn. Maar hoe ga je dat in een institutionele omgeving voor elkaar krijgen? Dat duurt jaren. En er stellen zich ook juridische problemen. Dingen die geschonken zijn bijvoorbeeld. Onder bepaalde voorwaarden: ze moeten op zaal blijven onder een bepaalde benaming, en daar mag men niet van afwijken.

En dat betekent dan wellicht dat bepaalde schilderijen niet langer getoond zullen worden.

R: Op zich moet dat geen probleem zijn. In het MSK hangt *De Kruisdraging* ook nog steeds uit, maar er wordt op gewezen dat er twijfel bestaat over attributie.

R 11: Daar weten we het wel nog altijd niet zeker.

R: Neen, maar vanuit een juridische invalshoek is het probleem wel opgelost wanneer duidelijk gemaakt wordt dat men het niet zeker weet.

R 11: In feite wel.

R: Ook wanneer je koopt op een veiling is het trouwens heel belangrijk dat je het algemene voorwaarden leest. Terminologie verschilt per veilinghuis. Voor iemand die daar niet meer vertrouwd is, is dat wel een moeilijk verhaal.

R 11: Maar een uniforme terminologie heeft wel consequenties voor de markt. Dat moeten we goed beseffen. Niet dat ik ertegen ben. Ik denk dat het op zich wel een voordeel zou zijn als we erin slagen de terminologie gelijk te krijgen. En dan liefst wereldwijd. Dat zou de markt misschien wel opentrekken voor bepaalde dingen. Er zal misschien meer vraag ontstaan omdat er meer vertrouwen zou kunnen zijn.

Misschien zouden dan wel een aantal mensen kunnen instromen die er in feite niets van kennen. Die de zaken dan puur als belegging bekijken. Zo een beetje als met diamanten. Persoonlijk vind ik dat dan wel jammer omdat ik vind dat kunst meer is dan nullen achter een cijfer. Maar dan spreek ik als kunstliefhebber.

R: Iedereen mag zich expert noemen. Moeten we daar iets tegen doen?

R 11: Daar kan je niets tegen doen.

R: Niet iedereen mag zich arts noemen, of architect...

R 11: Ja, op die manier... je zou kunnen stellen dat je minstens een kunsthistorische opleiding moeten hebben. Wat de meesten niet hebben. Maar in alle eerlijkheid, die kunsthistorische opleiding geeft geen garantie. Het geeft wel een zekere werkwijze, een zekere academische vorming die toelaat de juiste tools te gaan gebruiken.

R: Is een verplichte stage een goed idee?

R 11: Waar zou je stage kunnen doen?

R: Eventueel via een beroepsorganisatie? Bent u lid van een beroepsorganisatie?

R 11: Neen. Ik heb daar geen nood aan.

R: Mochten we van expertise een beschermd beroep willen maken, dan zou dat wel het gevolg zijn. Iedereen zou dan deel moeten uitmaken van een organisatie. Ik weet niet of u nuttig zou vinden?

R 11: Ik heb daar eigenlijk geen opinie over. Ik ben er niet tegen, maar ik ben er ook niet voor. Ik zie ook wel dat er in bepaalde organisaties soms bevragebare personen zitten.

Als je kijkt naar Franse expertgroepen bijvoorbeeld. Dat is een zeer gesloten kring. Kleine professionele groepen uit de provincie moeten zich niet proberen mengen. Men regelt alles onder elkaar in Parijs. Maar Frankrijk is misschien een slecht voorbeeld, omdat de macht daar al zeer lang heel geconcentreerd zit. Natuurlijk mag dit niet worden veralgemeend, maar soms zie en hoor je zaken die toch bedenkelijk zijn.

R: Die hoor je wellicht hier ook?

R 11: Wellicht. Maar ik ben niet echt betrokken bij de professionele kunstmarkt. Ik heb wel contact met academici, maar niet echt met de handel.

En wat doe je met het feit dat iemand schrijft: 'in mijn opinie'. Dat is ook geen garantie.

R: Als jurist heb ik daar eigenlijk geen problemen mee. Het is een opinie en het is aan de klant om dan te gaan uitmaken of de persoon die de opinie geeft capabel is of niet. Reputatie lijkt in deze wel belangrijk. Zolang er geen beroepsorganisatie is en geen definitie is van wie expert is, kan je de expert niet reglementeren. Maar een alternatief zou kunnen zijn om de handeling te gaan reglementeren. Het uitschrijven van een certificaat en aan regels onderwerpen, en bepalen hoe dat certificaat er dan moet uitzien.

R 11: Ja, dat zou wel mooi zijn. Maar je moet wel beseffen dat dit er voor 92% van de schilderijen in feite niet toe doet. Het is enkel de moeite voor die 8%.

R: Of voor wie het wil. Wanneer ik één van die 92% ben en ik wil betalen voor een certificaat dan kan dat natuurlijk.

R 11: Ja, op die manier. Laat ik nog een concreet voorbeeld geven: Friedländer. Een fantastische kunsthistoricus. Hij heeft fantastische werken geschreven. Maar zijn certificaten m.b.t. die 92% zijn nep. Ze zijn wel van zijn hand, maar geschreven om den brode. Ze dekken de lading niet.

R: Het leent zich zo gemakkelijk tot geldcreatie. Zou in dat opzicht een deontologie niet alvast nuttig zijn?

R 11: Gaat dat die mensen uit de wereld helpen? Mensen krijgen natuurlijk wel een tool om de persoon die het geschreven heeft het iets vervelender te maken. Maar als je begaan bent met je klant doe je dat sowieso. En als ik dan kijk naar sommige attributies door veilinghuizen...ik ga daar lang niet altijd mee akkoord.

R: Zijn er andere dingen die we volgens u kunnen doen?

R 11: Ik ben daar nogal cynisch in.

Ik was niet mijn bewust van het feit dat de terminologie niet altijd even duidelijk is en nog altijd zo losjes gebruikt wordt. Dus dat verduidelijken zou een goede zaak zijn.

Maar een certificaat is ook maar wat het is. Het is een papier dat losstaat van een schilderij. Het zit in een lade of in een kaftje. De informatie die naast het schilderij staat is in feite nog belangrijker, het etiket. Want dat papier krijgt je pas bij aankoop, vooraf ga je het niet vragen. Het moet vooraf al duidelijk zijn.

R: Wie zijn taak is het om de klant te informeren?

R 11: De verkoper. Die moet een volledige en duidelijke verklaring geven.

R: En op de veiling?

R 11: De veiling ontspringt de dans, zij kunnen natuurlijk informeren maar ze gaan geen certificaat geven.

R: Externe adviseurs?

R 11: Dat kan je niet eisen. Dat is ook een rompslomp en het werkt vertragend. Ik vrees dat dat praktisch gezien niet haalbaar is. En wat met werken die niet in goede staat zijn? Ik denk dat dat zeer moeilijk ligt, vooral bij Oude Meesters. Omdat daardoor veel verwarrende beeldvorming ontstaat, en dan wordt het ook moeilijk te beoordelen.

Ik denk dat hier vooral toch het principe van *caveat emptor* geldt. Je niet op terreinen begeven waar je niets van kent. Ik heb al mijn brood verdiend met schilderijen, maar ik heb er wellicht ook gekocht die ik nooit zal kunnen verkopen. Ik ben niet alziend.

R: Deontologie bevat vaak een aantal pijlers: wie mag het doen (welke opleiding, moet je stgelopen,...), belangenconflicten en permanente vorming. Dat is heel zwaar, want dat betekent bijvoorbeeld dat wanneer je geen permanente vorming volgt, je eigenlijk al geen advies meer mag geven. Of dat je, wanneer je een belangrijkconflict hebt, je dat duidelijk moet maken aan je klant.

R 11: Die permanente opleiding, dat zou een goed punt zijn. Maar wat doe je dan met mensen die dat van nature al doen? Moet ik dan in een klaslokaal gaan zitten?

R: Daar komt het inderdaad op neer. Denkt u dat het zin heeft om mensen hierover samen te brengen?

R 11: Ik weet het niet. Met al die regelgeving in de bankwereld bijvoorbeeld, zijn er niet nog altijd evenveel charlatans?

R: Ik ga absoluut niet beweren dat er niks misloopt in de bankwereld. Maar er is wel een zeer grote controle op banken. Financiële autoriteiten komen ter plaatse om te controleren wat er achter de schermen gebeurt. Klanten zien dit niet, maar dat is wel de realiteit. Ik ga niet zeggen dat alle problemen daarmee uit de wereld geholpen zijn. Maar het wordt wel moeilijker. Ik hoor dan dat er op de kunstmarkt ook dingen gebeuren waarvan je kan zeggen dat die eigenlijk niet koosjer zijn. Prijzen die kunstmatig worden opgedreven bijvoorbeeld.

R 11: Ja, daar doen veel mensen aan mee. Het is ook niet moeilijk. Maar het is ook zeer gevaarlijk want wie dat probeert zet zijn reputatie op het spel. Ook bepaalde veilinghuizen spelen daar soms een rol in. Die geven dan kredieten aan bepaalde professionelen die daardoor gigantische bedragen kunnen betalen voor

een werk, die dat krediet maar binnen een bepaalde termijn moeten terugbetalen. Tegen die tijd kan het schilderij alweer verkocht worden. Tegen een nog hogere prijs...

R: Gebeurt dat nu nog?

R 11: Ja, ze controleren de markt en zorgen ervoor dat de prijzen altijd hoog zijn. Waarom zouden ze iets aan de lage prijs laten passeren? En ze kunnen de markt controleren want het gaat over heel gerichte onderwerpen en kunstenaars waarvan er misschien twee of drie werken per jaar wereldwijd beschikbaar komen. Maar wat kan je daartegen doen? Het is een vrije markt...

Annex 2: Attribution glossary

DISCLAIMER: *In the event the definitions below are used within the framework of an attribution, one must always consider the resources available on the date the attribution is made. It cannot be excluded an attribution is revised on a later date, due to new insights or newly available technology.*

- Attributed to:** If a painting is described as 'attributed to' a particular artist, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is executed in the period during which the painter was active and that there are serious presumptions available making it plausible that the painter executed the painting, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any).
- By / from:** If a painting is described as 'by' or 'from' a particular artist, or if the description only mentions the name of a particular artist without any qualification, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by that artist, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any).
- Circle of:** If a painting is described 'circle of' a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by an artist imitating the style of and active in the same period as the named artist or maximum thirty years after his death. An artist belonging to the circle of a named artist may or may not have been trained by that named artist.
- Follower of:** If a painting is described as 'follower of' a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by an artist imitating the style of the named artist, but not active in the approximate period the named artist was active or maximum thirty years after his death.
- School of:** If a painting is described 'school of', it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by an artist belonging to a group of artists working in the same geographical area and having stylistic similarities.
- Signed / signed by / with signature of:** If a painting is described 'signed', 'signed by' or 'with signature of' accompanied by the name of a particular artist, it means that, in the opinion of the expert, it is painted by that artist, with the usual amount of help from his pupils or assistants (if any)
- Studio of / workshop of:** If a painting is described as 'workshop of' or 'studio of' an artist, it means that, in the reasonable opinion of the expert, it is painted by the artist's pupils or assistants, under the direction and possibly with some participation by the named artist and the work was meant to leave the studio as a work under the responsibility of the named artist.

Annex 3: Form of Certificate Opinion

Note: The content of the certificate opinion provided below is to be considered as a minimal content. If deemed appropriate, the expert is free to include other information.
In the event certain topics cannot be included, the expert should explain why this is not possible.

<heading expert>
Certificate opinion
<dd/mm/yyyy>

DISCLAIMER: This certificate opinion provides an opinion based on the insights known at the date of this opinion, and on the technical research performed as indicated in it.
Insofar this opinion contains a valuation, anyone relying on it should understand the value of a painting may fluctuate over time. Valuation is to be considered as a substantiated estimation at the date of the opinion and provides no guarantee for the future.

PART 1 - Identification

Identification of the expert and credentials

This work is examined by <name and address of the expert>, hereafter 'the expert'.

Credentials: <credentials of the expert (degrees, experience, publications, registration with professional organization, link to website, other)>

Conflicts of interest

The expert warrants as far as he knows, no conflict of interest exist while rendering his opinion.

OR

The expert hereby informs the client that following conflicts of interest exist <conflicts of interest>. The expert hereby declares that the existence of these conflict does not prevent a fair opinion.

Purpose of the certificate

The expert renders this opinion with a view to <purpose of the opinion>.

Identification of the object

Title: <title>

Type of object: <type of object>

Medium and technique: <materials and techniques>

Dimensions: <painting height X width>

Frame dimensions: <height X width X depth> OR <no frame>

Backing board: <Yes> or <No>

Artist name: <artist name, indicating the degree of certainty> OR <unknown>

Inscriptions: <inscriptions> OR <none>

Date: <date> OR <unknown>

Provenance: <provenance> OR <unknown>

Exhibitions: <exhibitions> OR <none>

Additional information: < e.g. labels on the back site, marks, or other useful information> OR <not applicable>

PART 2 – Research and opinion

Conducted research

<Detailed overview of available means to conduct the research (the artwork itself, photographs, documentation resulting from technical research, literature, others. Budget and/ or other constraints, preventing available means to be used, should be explained, as should the way the use of additional means could impact the expert's opinion)>

Condition report

General condition:

<Excellent, good, fair, poor, very poor>

Support:

<description (wood, canvas, other) and condition of support >

Ground layers:

<description and condition of ground layers (cracking, crumbing, cleavage, losses, other)>

Paint layers:

<description and condition of paint layers (cracking, flaking, crumbling, tenting, scratches/abrasions, losses, retouching, fading, surface dirt, other)>

Surface coating:

<description and condition of surface coating (glossy, matte, uniform, surface dirt or accretions, streaky, yellowed, cracking, other)>

Opinion and justification of the opinion

<opinion of the expert and detailed justification thereof>

Valuation of the painting

<valuation and indication of the different elements the valuation is composed of>

PART 3 - Recommendations

<If applicable; recommendations about further research and treatment>

ANNEXES

Annex 1: Photographs of the object and images resulting, from technical research (if any).

Annex 2: Unless provided in the certificate opinion: attribution glossary used.

- Annex 3: General information brochure (if available).