

Laney Salisbury en Aly Sujo

Vervalst!

De reconstructie van de brutaalste kunstzwendel ooit

Vertaald door Gerrit Jan Zwier

J.M. MEULENHOF

Voor Aly Sujo, met liefde.

26 augustus 1949 – 4 oktober 2008

INHOUD

Dramatis personae	9
Proloog	17
1 'Ik wil een mooie Matisse'	23
2 Graaicultuur	31
3 Kunst te koop	41
4 Over de grens	49
5 Mibus wil zijn geld terug	54
6 Een selfmade man	61
7 Slopers van de beschaving	70
8 De schilder aan het werk	79
9 De subtiele kunst van de herkomstdocumentatie	88
10 Volle kracht vooruit	98
11 Na Giacometti	107
12 Een merkwaardig bericht	116
13 De boekenwurm	123
14 Het papieren spoor	131
15 Kinderspel	138
16 De vlinderdas	146
17 In de stroomversnelling	152
18 Staand naakt	162
19 De 'vijverman'	166
20 Myatts blauwe periode	175
21 De kameleon	186
22 Een volle diplomatas	195
23 Het Auschwitzconcert	203
24 Uiterste voorzichtigheid geboden	212
25 We zijn niet alleen	217
26 Iemand wordt langzaam kwaad...	221

27	Het kunstteam	229
28	Capriolen in de Macaroni	237
29	Gesnapt	246
30	De grot van Aladdin	252
31	De vos	268
32	Drewe van de troon gestoten	282
33	In het zuiden	294
34	Het proces	302
	Epiloog	312
	Aantekening van de auteurs	329
	Dankbetuiging	331
	Noten	334
	Bibliografie	340
	Register	346

PROLOOG

Op een zonnige middag in april 1990 beenden twee Engelsen de treden van de statige portiek van de Tate Gallery in Londen op, liepen onder de imposante beelden van Brittannia, de leeuw en de eenhoorn op het fronton door en begaven zich naar de entree van een van de beroemdste musea ter wereld. Ze waren nog maar zeer onlangs toegetreden tot de intieme kring van curatoren, historici en weldoeners die de Tate Gallery cachet gaf. Vandaag waren ze de eregasten op een speciale receptie die in een van de besloten vergaderzalen hoog boven de tentoonstellingsruimten werd gegeven.

De voornaamste van het stel was professor John Drewe, een kernfysicus met een dun snorretje en grijsblauwe ogen. Hij werd regelmatig in Londen gesignaleerd in een Bentley met chauffeur of in exclusieve restaurants, waar hij de lunch gebruikte met het puikje van de kunstwereld. Er werd van hem gezegd dat hij een uitgebreide kunstcollectie had en dat hij in weelde baadde.

De professor hield, zoals altijd, het hoofd trots geheven. Uit alles, van zijn houding tot zijn kleding, sprak dat hij niet slechts een man met stijl en geld was, maar bovendien gewend was met respect behandeld te worden.

John Myatt, de andere eregast, was een volslagen ander type. Hij was een gewezen popmuzikant en een met zichzelf worstelende schilder, wiens boerse gezicht rechtstreeks uit een schilderij van Brueghel afkomstig leek te zijn. Hij stond wat onbeholpen in zijn tweedehandspak in de lobby van het museum en wekte de indruk dat hij veel liever over de hei van Staffordshire zou banjeren. Myatt assisteerde Drewe als diens persoonlijke kunsthistoricus. Hij voer blind op de professor, die hij niet alleen als zijn zakenpartner, maar ook als zijn mentor beschouwde.

Een hoge functionaris van de Tate Gallery, die gestoken was in een donkerblauw maatkostuum, heette hen welkom en ging hen voor naar de vergaderzaal, een grote, indrukwekkende ruimte met gewreven houten vloeren, witte muren en erker-ramen die uitzicht boden op de Theems. Aan een massief eiken tafel zaten verschillende curatoren en topfunctionarissen van het museum, onder wie Nicholas Serota, de directeur, en Sarah Fox-Pitt, hoofd van het Tate-archief en een dame om rekening mee te houden.

De Tate Gallery was, als zo veel musea, een bevoorrechte gemeenschap die bestierd werd door een legertje kunstkenner en archivariissen. Het museum werd sinds 1988 met zachte, maar dwingende hand geleid door Serota, die het roer had overgenomen in een tijd dat de fondsenwerving een hoge vlucht had genomen. Onder het vrijemarktbeleid van premier Margaret Thatcher ontkwamen de Tate Gallery en andere Britse culturele instellingen er niet aan de slag om sponsors aan te gaan. Hoewel het museum nog steeds gefinancierd werd door de overheid, was dit nauwelijks voldoende voor de grote aankopen en uitbreidingen die Serota in gedachten had. Hij wilde het instituut, dat door het dagblad *The Guardian* een muf, ongeïnspireerd ‘bastion van futloosheid’ was genoemd, nieuw leven inblazen.

Serota was niet alleen kunsthistoricus, maar ook econoom. Hij schrok er niet voor terug relaties aan te knopen met bedrijven, rijke weldoeners en particuliere verzamelaars. En dus liet hij zijn accountants meer dan veertig champagnerecepties inplannen om één enkele Cézanne-tentoonstelling vlot te trekken. Later zou hij ‘The Unilever Series’ lanceren, het eerste samenwerkingsverband tussen het museum en een groot bedrijf met een bekende merknaam. Wie de toiletruimtes van het museum bezocht, trof daar ‘discrete bordjes aan – dezelfde die je bij enkele van de beroemdste schilderijen in het museum ziet hangen – waarop anonieme weldoeners bedankt werden voor het feit dat ze met hun donatie de voorraad wc-papier op peil hielden’, zoals *The Guardian* het verwoordde.

Niet dat Serota veel keus had: de kunstmarkt beleefde een

hausse, waardoor de Tate Gallery en veel andere kunstinstellingen uit de markt geprijsd werden. Wilden ze de doelstellingen en afdelingen van het museum overeind houden, dan moesten de directeurs en bestuursleden wel in zee gaan met iedere potentiële sponsor die zich aandeede.

John Drewe was een perfecte kandidaat. Hij zocht al weken toenadering tot de Tate Gallery en had curatoren en hoge functionarissen mee uit lunchen genomen in het restaurant van het deftige Claridge's Hotel. Fox-Pitt was een van hen. Waar Serota het nieuwe, minder klassenbewuste Groot-Brittannië belichaamde (hij waste de theekopjes van zijn personeel af na vergaderingen), was Fox-Pitt, een slanke, gedistingeerde aristocrate van achter in de veertig, nog van de oude garde. Het archief was haar rijk. In de ruim tien jaar die ze nu als curator en archivaris voor de Tate Gallery werkte, was het archief een essentieel onderdeel van het museum geworden, en ze was altijd op zoek naar mogelijkheden om het uit te breiden. Fox-Pitt stond bekend als een geduchte poortwachter met een allesdoordringende blik, waarmee ze regelrecht in het hart keek van iedere kandidaat die niet op zijn minst het allerbeste met haar museum leek voor te hebben. Een van de ongelukkigen die de test niet had doorstaan, vertelde dat Fox-Pitt dwars door hem heen had gekeken en haar blik vervolgens op een punt achter hem had gevestigd, alsof ze in één oogopslag had vastgesteld dat hij van nul en generlei waarde voor haar was.

Drewe had meteen haar belangstelling gewekt. Hij was goed thuis in de kunst van het archiveren en had uitgebreid verteld over de vele belangwekkende brieven, catalogi en collegeaantekeningen die in de loop der tijd door zijn handen waren gegaan. Hij leek veel van twintigste-eeuwse kunstarchieven af te weten, met name die van het avant-gardistische Institute of Contemporary Arts en de British Council. Hij mocht graag opscheppen over zijn persoonlijke archief, dat naar zijn zeggen brieven van Picasso, collegeaantekeningen van Ben Nicholson en een schat aan materiaal van Dubuffet en andere grote kunstenaars bevatte.

Tijdens zijn gesprekken met Fox-Pitt had Drewe over zijn achtergrond in de exacte wetenschap uitgeweid. Hij was van indrukwekkende komaf: zijn vader, een bekende Britse fysicus, had aan de wieg van het Britse kernenergieprogramma gestaan en begin jaren dertig in Cambridge aan de splitsing van het atoom gewerkt. Drewe was in zijn voetspoor getreden en in de kern-industrie gaan werken. Rond zijn veertigste was hij in de ban geraakt van kunst en de geschiedenis van kunst. Naarmate zijn collectie groeide, was hij meer gaan begrijpen van het belang van archieven en documentatie. Hij was ervan doordrongen geraakt dat archivariissen de hoeders van de kunstgeschiedenis zijn – waarvoor hij hen als verzamelaar dankbaar was – en had aan Fox-Pitt laten doorschemeren dat een deel van zijn collectie en enkele andere waardevolle historische documenten wellicht een plaats konden krijgen in de Tate Gallery. Daarnaast had hij laten doorschemeren dat hij een aanzienlijke financiële schenking aan het archief overwoog.

Voor het algemene publiek zijn musea synoniem met de kunst die er aan de muren hangt. Slechts een enkeling beseft met welke monumentale taak deze instellingen nog meer belast zijn: voor ieder belangrijk kunstwerk wordt documentatie verzameld die de geschiedenis van het werk, vanaf het ontstaan tot de verkoop aan de meest recente eigenaar, in een ononderbroken lijn traceert. Uit tentoonstellingscatalogi kan worden herleid wie het werk in beheer heeft gehad, ontvangstbewijzen laten zien waar en wanneer het door particulieren is aangekocht. Ook dagboeken, brieven en voorstudies werpen licht op het werk. Deze gedocumenteerde eigendomsgeschiedenis weegt tegenwoordig net zo zwaar bij het vaststellen van de echtheid van een kunstwerk als de beoordeling van de kwaliteit of artistieke stijl van het werk door experts. De procedure staat in de kunstwereld bekend als het vaststellen van de *provenance*, de herkomstgeschiedenis, van een kunstwerk.

Begin twintigste eeuw gingen steeds meer musea over tot het opzetten van een archief voor deze documentatie. Het was en is nog steeds de taak van de archivaris om de bestanden up-to-date te houden en, belangrijker nog, ervoor te zorgen dat ze nooit

besmet raken. De museale archieven worden dan ook nauwlettend in de gaten gehouden; alleen wie een legitieme reden heeft, wordt er toegelaten.

Hoewel het bewaken van de integriteit van kunstwerken een zware taak is, zijn archivariissen de bedelaars van de kunstwereld. Het is immers veel gemakkelijker een weldoener over te halen werk uit zijn privécollectie aan het museum over te dragen, zodat iedereen het kan zien, of een cheque uit te schrijven voor de aankoop van een nieuw kunstwerk of de bouw van een nieuwe vleugel, dan om ze warm te maken voor de uitbreiding of verfijning van de database van een archivaris. Archivariissen zijn daarom altijd op zoek naar die ene vermogende persoon die het belang van dit aspect van de kunstwereld begrijpt.

Voor Sarah Fox-Pitt voldeed John Drewe precies aan het signalement: een rijke, hoogopgeleide heer die de taak van kunst – de samenleving ontvankelijk maken voor schoonheid – en de taak van de archieven – het bewaken van die kunst – naar waarde schatte. Fox-Pitt en haar collega's bij de Tate waren dan ook zeer opgetogen toen ze van Drewe vernamen dat hij zijn belangstelling voor kunst naar een hoger plan wilde tillen en zijn eerste schenking overwoog: twee werken uit zijn eigen collectie van de Franse schilder Roger Bissière, beide van omstreeks 1950.

De Tate Gallery aanvaardde het genereuze aanbod in dank en gaf meteen uiting aan zijn erkentelijkheid door Drewe en Myatt uit te nodigen voor een middagreceptie in het exclusieve arendsnest van het museum. De staf wist uit ervaring dat ze potentiële schenkers niet te veel tijd moesten geven om na te denken, want als het aanvankelijke enthousiasme eenmaal bekoeld was, werden de beloften vaak niet nagekomen. Drewe was daar echter de man niet naar. Hij liet de schilderijen binnen een paar dagen bij het museum afleveren.

En zo kwam het dat Myatt stilletjes naast Drewe in de elegante vergaderzaal boven de publieke tentoonstellingsruimten zat, terwijl de belangrijkste eregast geanimeerd keuvelde en met namen strooide: van sir Alan Bowness, het voormalige hoofd van de Tate Gallery, van Bill McAlister, de directeur van het Insti-

tute of Contemporary Arts, van de kunstcriticus David Sylvester en de baanbrekende architect Jane Beverly Drew.

Myatt keek gefascineerd toe. Drewe was domweg geniaal, soepel modulerend en met zijn rijke geest puttend uit een breed scala aan onderwerpen en interesses. Zelfs de enkele mislukte grap werd nog met beleefd gelach beantwoord. Drewe zelf leek niet minder onder de indruk van zijn eigen persoonlijkheid en zijn vermogen de aandacht van deze invloedrijke groep mensen vast te houden.

Twee obers schonken thee in. Myatt keek over zijn kopje heen naar Drewe. Hij had zich vaak afgevraagd waarom een onderzoekswetenschapper zich inliet met de weinig exacte wereld van kunstliefhebbers. Had Drewe eventjes genoeg van de eentonigheid van zijn natuurkundige research? Zocht hij erkenning, regelmatig, openlijk uitgesproken waardering voor zijn eruditie? Dat leek hem sterk. Uit Drewes huis, zijn auto's, zijn diners buitenshuis en zijn verworvenheden sprak een overmaat aan zelfvertrouwen.

Het grote ogenblik van de receptie was eindelijk aangebroken. Twee conservatoren van de Tate met witte handschoenen aan droegen twee schilderijen van anderhalve meter hoog naar binnen: *Voorjaarsbos* – bos in de lente. Ze waren prachtig van compositie, semiabstracte figuren die op vogels en begroeiing leken, tegen een staalblauwe achtergrond. Het gesprek stokte. Er heerste een eerbiedige stilte terwijl de aanwezigen het geschenk aandachtig bekeken.

‘Ach, de Bissières, wat mooi,’ zei iemand nauwelijks hoorbaar.

Myatt was met stomheid geslagen. Hij had de ‘Bissières’ amper twee weken geleden zelf geschilderd.

‘Ik wil een mooie Matisse’

We plegen mensen die we niet kennen te geloven, aangezien ze ons nog nooit bedrogen hebben.

Samuel Johnson

John Drewe en John Myatt, het tweetal achter ‘de grootste kunstfraude van de twintigste eeuw’, zoals Scotland Yard het noemde, hadden elkaar vier jaar eerder ontmoet, in 1986. Myatts leven lag overhoop. Zijn vrouw was bij hem weggegaan, hij stond er alleen voor met zijn kinderen Amy en Sam, die de luiers nog niet ontgroeid waren, en hij wist zich geen raad meer. Het gezin woonde in een boerderijtje dat van Myatts ouders was geweest, aan een weggetje in Sugnall, een kleine plattelandsgemeenschap in Staffordshire. Het huis was oud en verwaarloosd en had geen centrale verwarming of warm water. De enige warmte kwam van een stokoud, lichtblauw Rayburn-fornuis, dat Myatt met kolen opstookte wanneer hij het zich kon veroorloven. Meestal hing de dagelijkse was aan een rek boven de keukentafel te drogen. De meubels, bijna allemaal versleten, waren ook van zijn ouders geweest. Hoewel Myatt zuinig leefde, kon hij nauwelijks rondkomen van zijn schamele inkomen als parttimeleraar. Hij had een uitkering moeten aanvragen.

Myatt had niet snel medelijden met zichzelf, maar nu viel het leven hem zwaar. Midden in de nacht werd hij vaak wakker met het gevoel dat hij aan alle kanten klem zat in het glooiende heuvelland van het middenwesten van Engeland.

Zijn leven had er niet altijd zo somber uitgezien. Als kind had Myatt een veelbelovend talent voor muziek en kunst aan de dag gelegd. Zijn ouders hadden hem aangespoord naar de kunstacademie te gaan, waar zijn docenten al snel zijn compositorische

vaardigheden hadden opgemerkt. Ze waren met name onder de indruk van het gemak waarmee hij de grote meesters kopieerde, een talent dat hij zelf toeschreef aan zijn aangeboren vermogen om 'in andermans schoenen te gaan staan'. Omringd door kunstboeken uit de bibliotheek placht hij, penseel in de aanslag, in een soort empathische trance te geraken, een uitval naar het doek te doen en erop los te kwasten, om dan weer een stap naar achter te doen en zich voor te stellen hoe de echte meester het karwei zou hebben geklaard.

Na zijn studie verwierf hij een beurs om een atelier te kunnen huren in het naburige Lichfield, de geboorteplaats van Samuel Johnson. Myatt werkte, at en sliep in het atelier. Hij was er zoals iedere jonge kunstenaar van overtuigd dat er een groot werk in hem school, dat op een dag opeens tevoorschijn zou komen, uitgewerkt en al.

Myatt was gefascineerd door perspectief, compositie en penseelvoering. Hij was opgegroeid in een landelijke streek waar het wemelde van de oude kerken en deed niets liever dan zich weken achtereen op hun torenspitsen en luchtbogen te concentreren, de juiste kleurschakering proberen te vangen en ervoor te zorgen dat elke penseelstreek op de juiste plaats stond. Hij werkte eens acht weken aan één gebouw, dat hij tot aan de laatste steen van de gevel op het doek zette. Af en toe was zijn werk in reizende groepstentoonstellingen in Midden-Engeland te zien en in het begin van de jaren zeventig vroeg de gemeente Lichfield hem een muurschildering van Samuel Johnson te maken.

Maar zelfs Myatt moest toegeven dat zijn werk uiterst traditioneel, uit de tijd en niet commercieel was. De Londense kunstwereld liet zich in die jaren niet inspireren door platte-landskerken en idyllische landschappen. Popartkunstenaars als Peter Blake, Richard Hamilton, David Hockney en Bridget Riley domineerden de scene, in navolging van hun Amerikaanse collega's Andy Warhol, Jasper Johns en Robert Rauschenberg. Hoewel de belangrijke mensen in de kunstwereld Myatts technische vaardigheid erkenden, vonden ze zijn werk 'academisch', saai of – erger nog – van allebei een beetje.