

4 | 20

Justitiële verkenningen

Trends in kunstcriminaliteit

Verschijnt 6 maal per jaar • jaargang 46 • december

Boomjuridisch



Wetenschappelijk Onderzoek- en
Documentatiecentrum
Ministerie van Justitie en Veiligheid

Justitiële verkenningen is een gezamenlijke uitgave van het Wetenschappelijk Onderzoek- en Documentatiecentrum van het ministerie van Justitie en Veiligheid en Boom juridisch.

Redactieraad

prof. mr. dr. M.M. Boone
dr. A.G. Donker
dr. P. Klerks
M. van der Meer MSc.
dr. R.A. Roks
dr. mr. M.B. Schuilenburg
dr. B. van der Vecht

Redactie

mr. drs. M.P.C. Scheepmaker

Redactiesecretariaat

tel. 088 371 74 12
e-mail infojv@wodc.nl

Redactieadres

Ministerie van Justitie en Veiligheid,
WODC
Redactie Justitiële verkenningen
Postbus 20301
2500 EH Den Haag

WODC-documentatie

Voor inlichtingen: Infodesk WODC,
e-mail: wodc-informatiedesk@wodc.nl, internet: www.wodc.nl

Abonnementen

Justitiële verkenningen verschijnt zes keer per jaar. In digitale vorm is het tijdschrift beschikbaar op de website van het WODC, zie www.wodc.nl/publicaties/justitieel-verkenningen/index.aspx.

De abonnementsprijs bedraagt in 2020 € 164,00 (excl. btw) voor een online abonnement en € 219,00 (excl. btw, incl. verzendkosten) voor papier & online. Met een online abonnement heeft u toegang tot het volledige online archief en ontvangt u een e-mailattending. Met papier & online ontvangt u tevens de gedrukte exemplaren.

Abonnementen kunnen op elk gewenst tijdstip ingaan en worden stilzwijgend verlengd, tenzij het abonnement schriftelijk wordt opgezegd. Na afloop van het eerste abonnementsjaar dient u rekening te houden met een opzeg-

termijn van één maand. Kijk op www.tijdschriften.boomjuridisch.nl voor meer informatie.

Wilt u een abonnement afsluiten of heeft u vragen? Neem dan contact op via klantenservice@boomdenhaag.nl of via telefoonnummer 070-330 70 33.

Uitgever

Boom juridisch
Postbus 85576
2508 CG Den Haag
tel. 070-330 70 33
e-mail info@boomjuridisch.nl
website www.boomjuridisch.nl

Ontwerp

Tappan, Den Haag

Coverfoto

© Tim Bradbury/Getty Images/AFP

ISSN: 0167-5850

Opname van een artikel in dit tijdschrift betekent niet dat de inhoud ervan het standpunt van de Minister van Justitie en Veiligheid weergeeft.

Inhoud

Inleiding	5
<i>Noah Charney</i>	
Kenmerken van kunstcriminaliteit	9
<i>Christoph Rausch, Léonie Bouwknegt, Jeroen Duijsens en Frank Assendelft</i>	
'Dirty money, pretty art'. Witwassen en ondermijning in tijden van financialisering van kunst	28
<i>Saskia Hufnagel</i>	
De aanpak van kunstcriminaliteit in Europa	41
<i>Richard Bronswijk en Fons van Gessel</i>	
De aanpak van kunstcriminaliteit in Nederland	54
<i>Jos van Beurden</i>	
Dubieuze verwervingen en het Advies over de omgang met koloniale collecties	63
<i>Joris Kila</i>	
De terugkeer van de beeldenstorm. Over iconoclasmie, cultuurgood en identiteit	76
Summaries	90

Inleiding

Dit themanummer van *Justitiële verkenningen* is gewijd aan ‘Trends in kunstcriminaliteit’. Het is met enige vertraging het laatste nummer van 2020. Normaal gesproken bevat een jaargang zes nummers. Helaas bleek het door een samenloop van omstandigheden in dit coronajaar slechts mogelijk om vier themanummers uit te brengen.

Met enige regelmaat worden in Nederland bekende kunstwerken geroofd, veelal schilderijen uit musea. De laatste keer was in augustus 2020, toen uit het museum Hofje van Mevrouw Van Aerden in Leerdam een schilderij van Frans Hals werd gestolen. Opmerkelijk genoeg werd dit doek, getiteld *Twee lachende jongens*, al twee keer eerder gestolen en ook weer teruggevonden. Eerder in 2020 was een schilderij van Vincent van Gogh het doelwit van kunstrovers. Zij gingen ervandoor met het werk *Lentetuin, de pastorietauin te Nuenen in het voorjaar*, dat in bruikleen was bij het Singer Museum in Laren. Dit type kunstcriminaliteit spreekt tot de verbeelding en is niet voor niets onderwerp van veel (historische) romans en non-fictieboeken, van films, maar ook van een populair televisieprogramma van Omroep MAX, waarin Arthur Brand als *de kunstdetective* speurt naar gestolen kunstwerken. Niettemin vormen deze soms spectaculaire kunstrovers slechts het topje van de ijsberg. Daar komt nog bij dat het lang niet alleen musea zijn die bezoek krijgen van kunstdieven, maar ook bijvoorbeeld galerieën, kerken, archieven en particuliere woningen waarin zich kunstverzamelingen bevinden.

Kunstcriminaliteit heeft veel meer verschijningsvormen dan enkel kunstroof. Traditioneel vallen fraude, vervalsing en vandalisme daar ook onder, maar daarnaast zijn er vormen van criminaliteit die aan kunst gerelateerd zijn, zoals witwassen, belastingmisdrijven, gijzeling en afpersing. Ook worden met de verkoopopbrengst van gestolen kunst of cultuurgoederen andere illegale activiteiten gefinancierd, zoals de aankoop van wapens ten behoeve van terrorisme.

In dit themanummer verstaan we onder kunst ook antiek en cultureel erfgoed, ‘cultuurgoederen’. Een fenomeen dat eind jaren negentig in een themanummer van *Justitiële verkenningen* nog werd aangeduid als ‘kunstvandalisme’ heeft in het afgelopen decennium een nieuwe dimensie gekregen. Agressie tegen cultuurgoederen is nu vaak politiek, ideologisch gemotiveerd, zoals de aanvallen op standbeelden van

bijvoorbeeld koloniale gezagsdragers laten zien. Ook de vernietiging door Islamitische Staat (IS) van eeuwenoude bouwwerken in Irak en Syrië in 2015-2016 doet de vraag rijzen of we kunnen spreken van een terugkeer van het fenomeen beeldenstorm.

Het eerste artikel, geschreven door *Noah Charney*, geeft een beeld van kunstdiefstal in de huidige tijd en de verschillende contexten waarin dit zich voordoet. De auteur definieert sleutelbegrippen en gaat in op de vraag waarom kunstdiefstal veelal onderbelicht blijft. Ook de geschiedenis van het fenomeen komt kort aan bod. Sinds de Tweede Wereldoorlog is kunst- en antiekgerelateerde criminaliteit vooral het speelveld van de georganiseerde misdaad. De illegale handel in kunst- en cultuurschatten is vaak transnationaal van aard en is na de wapen- en drugshandel de meest lucratieve illegale handel in de wereld. Jaarlijks worden wereldwijd tienduizenden kunstwerken als gestolen opgegeven (alleen al in Italië ruim 20.000 per jaar) en daar kan nog een flink aantal onontdekte of niet-gemelde zaken bij worden opgeteld. In enkele sidelines worden actuele ontwikkelingen belicht, zoals de opmerkelijke daling van kunstdiefstal sinds het uitbreken van de coronapandemie.

In de bijdrage van *Christoph Rausch, Léonie Bouwknegt, Jeroen Duijsens en Frank Assendelft* staat vervolgens de financialisering van kunst centraal en het wijdverbreide witwassen van geld op de kunstmarkt. De auteurs baseren zich op twee recent gepubliceerde onderzoeksrapporten. Zij staan stil bij de risico's op ondermijning als gevolg van witwaspraktijken en laten zien welke praktijken in de kunsthandel witwassen faciliteren. Daarnaast wordt een overzicht gegeven van relevante wet- en regelgeving die een rol zou kunnen spelen bij het voorkomen van witwassen in de kunsthandel.

De aanpak van kunstcriminaliteit door de politie krijgt in twee achtereenvolgende bijdragen aandacht. *Saskia Hufnagel* beziet het onderwerp op Europees niveau. Uit haar analyse wordt duidelijk waarom het opsporen van kunstcriminaliteit en het vervolgen van de daders bepaald geen gemakkelijke opgave is. Veel kunstcriminaliteit blijft buiten beeld, omdat diefstal en vervalsingen niet worden ontdekt of het niet in het belang is van betrokken partijen om hieraan ruchtbaarheid te geven. De opsporing en vervolging van kunstcriminaliteitszaken in de verschillende Europese landen worden behandeld, evenals mogelijke verbeteringen in de opsporing en vervolging.

Richard Bronswijk en Fons van Gessel geven vervolgens inzicht in de aanpak van de Nederlandse politie als het gaat om kunstdiefstal en criminele praktijken in de handel in kunst, antiek en cultuurgoederen.

De auteurs beginnen met een korte historische schets van de ontwikkeling van de kunstcriminaliteit, om vervolgens in te gaan op de vraag hoe de politie in Nederland zich op dit terrein heeft georganiseerd.

Ook wordt gekeken naar de omvang van kunstcriminaliteit en hoe deze te bepalen. Er is veel informatie uit verschillende bronnen beschikbaar, evenwel ontbreekt een gedegen en adequaat beeld. Tot slot wordt ingegaan op een specifieke vorm van kunstcriminaliteit, namelijk valse kunst. Valse kunst opsporen is een taai proces doordat verschillende betrokken partijen veelal dezelfde belangen delen, met als gevolg het optrekken van ‘muren van stilzwijgen’.

De bijdrage van *Jos van Beurden* is gewijd aan de talrijke kunst en cultuurgoederen uit voormalige Nederlandse koloniën die onderdeel vormen van de collecties van Nederlandse musea. De link met ‘misdrijven’ heeft hier in wezen een historisch karakter. De wijze waarop in het verleden veel van deze objecten zijn verworven, zouden nu als ‘crimineel’ worden bestempeld. In het afgelopen decennium is in Europa steeds vaker de kwestie van teruggave aan de herkomstlanden van deze kunst aan de orde gekomen. In oktober 2020 bracht de Nederlandse Raad voor Cultuur een rapport uit getiteld *Koloniale collecties en erkenning van onrecht. Advies over de omgang met koloniale collecties*. De auteur bespreekt dit advies en plaatst er twee kanttekeningen bij. De eerste betreft het grote belang dat de raad hecht aan herkomstonderzoek, terwijl in het rapport aanwijzingen ontbreken hoe musea moeten afwegen dit soort tijdrovende en kostbare onderzoeken uit te voeren, nu er zulke grote aantallen dubieus verworven objecten uit koloniale contexten zijn die wachten op onderzoek. Ten tweede wijst de auteur erop dat Nederland in dezen iets zou kunnen leren van de wijze waarop de teruggave van roofofstal is geregeld voor slachtoffers (en hun nabestaanden) van het naziregime. Hetzelfde geldt voor de behandeling van claims inzake de teruggave van menselijke resten en objecten van de vroege bewoners van door Europeanen gekoloniseerde gebieden.

We besluiten met een artikel van *Joris Kila* over de terugkeer van ‘de beeldenstorm’. Zowel (stand)beelden als kunstwerken roepen vaak veel emoties op, soms ook afkeer van en agressie om religieuze, politieke of psychologische connotaties. De auteur signaleert dat er in

het afgelopen decennium een duidelijke toename te zien is van 'iconoclasme', kortweg gekarakteriseerd als agressie jegens beelden. Recent valt te denken aan aanvallen op standbeelden die belangrijke personen uit de periode van het kolonialisme verheerlijken, maar ook racisme vergoelijken. Ook de vernietiging van eeuwenoude religieuze beelden door IS in Assyrië (Irak) om redenen van afgoderij is een voorbeeld van modern iconoclasme. De auteur legt een link tussen de ervaring van iconoclasme en de grotere nadruk op identiteit in de moderne tijd. Het artikel inventariseert verschillende vormen van iconoclasme en de motivaties van iconoclasten.

Ten slotte een woord van dank aan Fons van Gessel, senior beleidsadviseur aan kunst, antiek en cultuurgoederen gerelateerde zware criminaliteit bij het ministerie van Justitie en Veiligheid. Dit themanummer is mede door zijn waardevolle inbreng tot stand gekomen.

Marit Scheepmaker*

* Mr. drs. M.P.C. Scheepmaker is hoofdredacteur van *Justitiële verkenningen*.

Kenmerken van kunstcriminaliteit

*Noah Charney**

Het specifieke karakter van kunstdiefstal, hoe het in elkaar zit, de betrokkenheid van de georganiseerde misdaad, de motieven van de dieven, hun zeer beperkte of zelfs volledig ontbrekende kennis van kunst – het zijn allemaal onderwerpen waarover weinig diepgaande kennis beschikbaar is, zelfs bij de politie.¹ Spannende films over spectaculaire kunstrovers spreken enorm tot de publieke verbeelding, maar echte kennis over dit type criminaliteit ontbreekt vaak. Fantasie wordt zelfs vaker voor waar aangenomen dan de echte feiten. Zoals ook in *The museum of lost art* te lezen valt, is kunstcriminaliteit een van de weinige misdaadtakken waarbij criminelen hun vak ‘leren’ uit boeken en films (Charney 2018). Met zoveel onjuiste informatie in omloop is het zinvol om voor enige basiskennis te zorgen door eerst een aantal fundamentele aspecten te bespreken. Doel van dit artikel is om een prettig leesbare, feitelijke introductie op kunstdiefstal te geven en deze vorm van criminaliteit in een juiste context te plaatsen. Het artikel omvat meerdere paragrafen, waarin op verschillende onderwerpen wordt ingegaan: de context waarin kunstdiefstallen worden gepleegd, definities van belangrijke termen en redenen waarom over dit onderwerp weinig studiemateriaal en gerapporteerde informatie beschikbaar zijn. Het wordt afgesloten met een kort overzicht van de geschiedenis van deze misdadvorm. De besproken onderwerpen lijken mischien heel basaal, maar vereisen zeker uitleg. Niet alleen voor het algemene publiek, maar ook voor veel autoriteiten, bij wie kennis en ervaring op dit specialistische gebied vaak ontbreken.

* Dr. N. Charney is als adjunct-professor Kunstgeschiedenis verbonden aan de American University of Rome en de universiteit van Ljubljana. Hij is de oprichter van ARCA, the Association for Research into Crimes against Art (www.artcrimeresearch.org).

¹ Uitspraak gebaseerd op ruim tien jaar ervaring als docent en adviseur op het gebied van kunstcriminaliteit, onder meer voor een groot aantal politiemedewerkers wereldwijd.

Van Gogh

Op 30 maart 2020, aan het begin van de coronapandemie, werd bij een inbraak in het Singer Museum in Laren, niet ver van Amsterdam, het schilderij *Lentetuin, de pastoretuin te Nuenen in het voorjaar* van Vincent van Gogh uit 1884 gestolen. Toevalligerwijs precies op de geboortedag van Van Gogh. Het museum had het werk te leen van het Groninger Museum. Het ging om een schilderij in de vroege stijl van Van Gogh, waarin de kenmerkende impastotechniek (met grote klodders verf) van zijn latere werken nog minder opvallend is toegepast, maar dat wel al de beklemmende, sombere sfeer ademt die we kennen van zijn beroemdste werk uit deze periode, *De aardappeleters*. Het groepje inbrekers kwam het museum binnen door de glazen pui bij de entree van het museum te vernielen. Omdat het museum tijdens de pandemie gesloten was, namen de inbrekers terecht aan dat beveiliging en politie minder snel zouden reageren. Door kunstrechercheurs wordt naarstig gezocht naar deze meest recent gestolen Van Gogh. De bekende particuliere kunstdetective Arthur Brand kreeg van de dieven een foto van het gestolen werk toegespeeld.² Vaak wordt gestolen kunst, en dan met name de beroemdste werken, teruggevonden door goed te luisteren naar de geruchten die onder criminelen de ronde doen – informatie die vaak via betaalde informanten bij de politie terechtkomt. Detectives en politie werken met netwerken met criminele informanten. Die bespioneren hun collega-criminelen en spelen verkregen informatie door aan de autoriteiten. Wie kunst steelt, en dan met name werken van beroemde meesters, oogst aanzien bij collega-criminelen. En ook voor legale verzamelaars is het bezit van gestolen kunst een prestigekwestie. Binnen het dievengilde wordt er dus graag over opgeschept. Bovendien zijn dit soort beroemde werken nauwelijks te verkopen, behalve aan andere criminelen. Er wordt dus over gepraat, maar een koper wordt niet snel gevonden. Het is daarom te hopen dat die combinatie ervoor zal zorgen dat de meest recent verdwenen Van Gogh wordt teruggevonden.

2 Zie <https://art-crime.blogspot.com/2020/06/survival-selfie-of-vincent-van-goghs.html>.

Kunstdiefstal in de juiste context

Voldeed kunstcriminaliteit in een recent verleden aan het clichématige beeld van individueel opererende gentleman-dieven met naast financiële ook ideologische drijfveren, tegenwoordig is de situatie anders. Sinds de Tweede Wereldoorlog is kunst- en antiekgerelateerde criminaliteit vooral het speelveld van de georganiseerde misdaad. De illegale handel in kunst- en cultuurschatten is vaak transnationaal van aard en is na de wapen- en drugshandel de meest lucratieve illegale handel in de wereld.³ Jaarlijks worden wereldwijd tienduizenden kunstwerken als gestolen opgegeven (alleen al in Italië ruim 20.000 per jaar) en daar kan nog een flink aantal onontdekte of niet gemelde zaken bij worden opgeteld. Het is dus belangrijk dat er serieuze aandacht wordt besteed aan deze vorm van criminaliteit, die door alle aandacht in boeken en films in de publieke belangstelling staat, maar nog lang niet zo serieus wordt genomen als gezien de ernst gerechtvaardigd zou zijn.⁴ Er bestaat betrouwbare documentatie dat terroristische organisaties hun activiteiten financieren met gestolen kunstschatten (Bogdanos 2011). Een voorbeeld is Mohammed Atta, die namens Al Qaida in 1999 probeerde geroofde oudheden te verkopen om de aanslagen van 11 september te financieren.⁵ De documentaire *Blood antiques* laat via undercoveroperaties zien hoe de taliban het stelen van antiquiteiten in Afghanistan grotendeels hebben overgenomen, hoe voorwerpen naar Europa worden gesmokkeld, en zelfs hoe gewetenloze kunsthandelaren de verkopers adviseren hoe ze pas

3 Informatie van het Amerikaanse ministerie van Justitie, het Nationaal Centraal Bureau (NCB) van Interpol in de Verenigde Staten: www.justice.gov/usncb/programs/cultural_property_program.php. Deze gegevens zijn afkomstig uit de Britse National Threat Assessment, uitgevoerd door SOCA. De statistieken zijn beschikbaar gesteld door Scotland Yard, maar zijn vertrouwelijk. Het rapport is in 2006 of 2007 ingediend en bleef meerdere jaren onderdeel van de Threat Assessment.

4 De Italiaanse politie publiceert elk jaar, in het Italiaans, een jaarboek voor interne verspreiding. Er is ook een versie voor de media, waarin deze informatie werd geschrapt, net als talloze gesprekken met kolonel Giovanni Pastore en kolonel Luigi Cortellessa, de voormalige en huidige vicecommandant van het kunstteam van de politie.

5 Zie 'Kunst als Terrorfinanciering?' in *Der Spiegel*, uitgave 29, 2005: www.spiegel.de/spiegel/print/d-41106138.html. De terroristische links met het Midden-Oosten komen van de Interpol Tracking Task Force in Irak en zijn gemeld op de jaarlijkse vergadering van de Interpolafdeling Stolen Works of Art die in 2008 of 2009 plaatsvond in Lyon, na eerdere vergaderingen in Lyon, Amman en Washington. Het hoofd van de politie in Bagdad beweerde over bewijs te beschikken voor de link tussen fundamentalistische moslimgroeperingen en kunstcriminaliteit (met name gestolen oudheden), maar heeft dit bewijs niet expliciet aan mijn contacten getoond. Deze informatie is nog steeds vertrouwelijk.

geroofde oudheden kunnen laten doorgaan voor legale objecten die voor bedragen met zes of zeven cijfers kunnen worden verkocht.⁶ Algemene misvattingen over kunstcriminaliteit dateren van voor de oorlog, uit de tijd van roemruchte diefstallen als die van de *Duchess of Devonshire* van Gainsborough in 1876, de *Mona Lisa* in 1911, het paneel van de 'rechtvaardige rechters' van het *Lam Gods* in 1934, enzovoort. Na de Tweede Wereldoorlog kwam het overgrote deel van de kunst- en antiekgerelateerde criminaliteit echter voor rekening van de georganiseerde misdaad, en werd de situatie ernstiger. Bij de eerdere, individueel gepleegde, 'idealistische' diefstallen verspreidden de opbrengsten zich niet als een olievlek naar andere criminele activiteiten. Nu de georganiseerde misdaad hierbij betrokken is, ligt dat heel anders. Deze organisaties, van kleine, lokale bendes tot grote internationale syndicaten, financieren met de opbrengsten allerhande criminele activiteiten, waardoor kunstcriminaliteit niet langer alleen om kunst draait.⁷

In dit artikel bespreken we de geschiedenis van de transnationale handel in gestolen en geroofde kunst en oudheden. De focus ligt daarbij op het verbeteren van de theoretische kennis aan de hand van case-study's, die illustratief zijn voor de structuur, verspreiding en ontwikkeling van deze criminaliteitsvorm in de loop van de geschiedenis.

Definities

Kijken we naar kunstdiefstal en de illegale handel in gestolen kunst en oudheden, dan is er een onderscheid te maken tussen roof in oorlogs- of conflictgebieden en roof in vreedstijd, uit bestaande collecties of afkomstig van nog niet onderzochte archeologische vindplaatsen. Voordat we een aantal casestudy's bekijken, bespreken we eerst een aantal nuttige basistermen.

Er zijn talloze voorbeelden van kunstdiefstallen die door of in opdracht van grote internationale misdaadorganisaties zijn uitgevoerd, zoals de Cosa Nostra (*Natività* van Caravaggio in 1969), de Corsicaanse maffia (diefstallen aan de Rivièra van Picasso en Cézanne in de jaren zestig), de IRA (talloze diefstallen in Ierland, waaronder drie van de vier inbraken in Russborough House), de Rode Khmer in Cam-

⁶ Zie *Blood antiques*, een documentaire van Journeyman Pictures (2009).

⁷ Zie voor meer informatie: Charney 2009a.

bodja, de Russische maffia (beide diefstallen van *De schreeuw* van Munch), enzovoort. Maar dit zijn voorbeelden van slechts één categorie van 'georganiseerde misdaad'. Omdat in de criminologie de definitie van 'georganiseerde misdaad' veel breder wordt getrokken dan alleen deze maffiaorganisaties, kunnen we wel zeggen dat kunstdiefstallen en handel in geroofde oudheden vooral het werk zijn van de georganiseerde misdaad. Georganiseerde misdaad kan worden gedefinieerd als 'groepen van personen die over een lange periode uit winstbejag op een systematische manier misdaden plegen' (Siegel 2009, p. 390). De basisdefinitie die in mijn ervaring wereldwijd door politie en criminologen wordt gehanteerd, is: elke groep van drie of meer personen die samenwerken in criminele ondernemingen gericht op het behalen van gezamenlijke economische langetermijndoelen. Met zo'n brede definitie is het duidelijk dat de meeste misdrijven die sinds de Tweede Wereldoorlog zijn gepleegd tot deze categorie kunnen worden gerekend. De enige uitzonderingen zouden dan zijn straatcriminel, gelegenheidsmisdrijven, onafhankelijke dieven die uit ideologische motieven stelen, insiderdieven (behalve als ze met een grotere groep samenwerken), de meeste gevallen van vervalsing en misleiding (die over het algemeen door individuen of tweetallen worden gepleegd, die geen banden hebben met grotere criminele groepen of andere criminele activiteiten), of misdrijven met het doel direct zo veel mogelijk geld te verdienen.

Bij de bestudering van kunstcriminaliteit is ook een definitie van 'kunst' nodig. Voor studiedoeleinden kan kunst worden gedefinieerd als elk object dat wordt beschouwd als cultureel erfgoed, met voornamelijk niet-intrinsieke waarde, die toeneemt door zeldzaamheid, authenticiteit en cultuurgeschiedenis. Sieraden vallen hier bijvoorbeeld niet onder, omdat de waarde daarvan voornamelijk intrinsiek is (goud en edelstenen), tenzij de sieraden betrokken zijn geweest bij een historische gebeurtenis of eigendom zijn geweest van een belangrijke persoon (de Britse kroonjuwelen bijvoorbeeld, of een halsketting die van Marie Antoinette is geweest).

Kunstcriminaliteit is bijna onvermijdelijk internationaal van aard, aangezien gestolen waar van het bronland naar een afzetland wordt overgebracht. Voor kunst die is gestolen uit bestaande collecties is dit een praktische overweging – de kans is kleiner dat potentiële kopers weten dat een voorwerp gestolen is als zij zich buiten het land van herkomst bevinden. Geroofde oudheden zijn vaak afkomstig uit relatief

arme bronlanden (zoals Afghanistan of Peru) en moeten worden overgebracht naar afzetlanden waar er de grootste markt voor is, zoals dat ook geldt voor legitieme kunst. Deze afzetlanden zijn meestal de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk, en met name Londen, dat 's werelds grootste afzetmarkt voor kunst is. Maar ook andere locaties, zoals Amsterdam, Genève en Tokio, zijn belangrijke hotspots voor de legale kunsthandel en, omdat ze fungeren als marktcentrum, ook voor de illegale handel.

Van oudsher wordt ook gestolen kunst van een bronland gesmokkeld naar een land dat een gunstiger verjaringstermijn kent voor de vervolging vanwege bezit van gestolen goederen. Tot voor kort kende Zwitserland de kortste verjaringstermijn van Europa, vijf jaar.⁸ Dit betekende dat gestolen kunst, met name uit Italië, naar Zwitserland werd gesmokkeld, waar deze werd opgeslagen tot het verstrijken van de verjaringstermijn, waarna zij zonder risico op vervolging aan de man kon worden gebracht.⁹ In 2005 veranderde Zwitserland de verjaringstermijn in de wet, waarna Duitsland de kortste verjaringstermijn van Europa had. Hoewel voldoende gegevens om deze veronderstelling te staven ontbreken, is het aannemelijk dat criminelen hun buit in plaats van naar Zwitserland voortaan naar Duitsland gingen overbrengen. Japan heeft op dit moment van alle landen in de wereld de kortste verjaringstermijn voor bezit van gestolen goederen, slechts twee jaar. Daarmee is het land de ideale plek om gestolen kunst naartoe te brengen om deze termijn 'uit te zitten', voordat de gestolen waar kan worden verkocht.

De mechanismen achter kunstcriminaliteit – hoe en met welk doel deze precies wordt gepleegd – blijven zowel voor het algemene publiek als voor de politie grotendeels een mysterie. De redenen hiervoor zijn complex. Om die mechanismen te begrijpen, is niet alleen begrip nodig van de georganiseerde misdaad, maar ook van de unieke, vaak ondoorzichtige manier waarop de internationale kunstgemeenschap werkt. De kunsthandel wordt van oudsher geassocieerd met een duistere, gewetenloze wereld, waar achter gesloten deuren geheime herenakkoorden worden gesloten, iedereen zijn mond houdt en vaak een oogje wordt toegeknepen. Er is geen andere miljoenenmarkt waar

8 Zie www.marcweber.ch/publications_files/Marc%20Weber_New%20Swiss%20Law%20on%20Cultural%20Property.pdf.

9 Een bekend voorbeeld is de beruchte zaak Giacomo Medici, waarin Medici geroofde oudheden naar de vrijhaven van Genève smokkelde in afwachting van verkoop in het buitenland. Deze zaak wordt beschreven in Watson & Todeschini 2004.

transacties zo weinig papieren sporen achterlaten, waar men zoveel objecten verborgen houdt om luxebelasting te ontduiken, of voor echtheids- en waardebeoordeling zo sterk vertrouwt op het onwetenschappelijke oordeel van kunstkenner, terwijl er enorme bedragen op het spel staan. Bij de politie zijn er maar weinig mensen die de kunstwereld echt begrijpen. En andersom zijn er maar weinig mensen uit de kunstgemeenschap die bij de politie werken.

Politierapporten en logisch nadenken leren dat er een internationaal netwerk nodig is om illegale goederen over grenzen heen te kunnen vervoeren. In de meeste gevallen is er een zekere mate van 'organisatie' nodig om deze misdrijven te kunnen uitvoeren. Er moeten internationale collega's worden ingeschakeld, ambtenaren worden omgekocht, en illegale goederen moeten van het ene naar het andere land worden vervoerd. Daarom is het ook logisch dat ergens in het traject van de diefstal van kunst of oudheden een component van georganiseerde misdaad aanwezig is. Bijvoorbeeld zoals in de zaak Dennis Maluk, waarin een straatcrimineel in zijn eentje een diefstal pleegde, maar de gestolen kunst vervolgens bij een lid van een criminele organisatie inruilde voor andere illegale goederen.¹⁰ Of lokale boeren in Afghanistan die in hun vrije tijd oudheden opgraven en deze verkopen aan de taliban.¹¹ Maar afgezien van de Europese Unie met haar open grenzen, kleeft er een risico aan het smokkelen van gestolen kunst en oudheden. En dat risico is kleiner als er professionele criminelen betrokken zijn die regelmatig smokkelwaar zoals drugs of wapens vervoeren. Hun infrastructuur en connecties in verschillende landen lenen zich voor grensoverschrijdend transport.

De meeste landen hebben geen speciale politieafdeling voor kunstcriminaliteit. En dat is veelzeggend. Het onderstreept dat de regeringen van deze landen kunstcriminaliteit niet ernstig genoeg vinden om er een speciale afdeling voor op te richten, ondanks talloze publicaties die het tegendeel bewijzen. De reden is dat empirische gegevens en statistieken over kunstcriminaliteit relatief schaars zijn. En dat komt door een zelfdestructieve vicieuze cirkel. Empirische gegevens zijn schaars, omdat overheden geen middelen reserveren voor het verzamelen en analyseren van gegevens over kunstcriminaliteit. En omdat de beschikbare gegevens de omvang en de ernst van deze vorm

10 Zie www.washingtontimes.com/news/2009/mar/27/second-arrest-in-theft-of-unabomber-victims-art-1/.

11 Zie www.buzzfeednews.com/article/mikegiglio/the-trade-in-stolen-syrian-artifacts.

van criminaliteit voor hen onvoldoende duidelijk maken, maken ze geen middelen vrij.¹²

De Interpolafdeling Stolen Works of Art fungeert als centraal referentie- en informatiepunt waar politie-informatie op het gebied van kunst uit de hele wereld wordt verzameld. Hier worden gerapporteerde misdrijven en gestolen objecten geregistreerd in een database. De afdeling publiceert jaarlijkse gegevens op basis van informatie die van aangesloten landen wordt ontvangen, maar geeft zelf toe dat de gegevens per land onvolledig zijn en slechts een fractie van de totale omvang van kunstcriminaliteit vertegenwoordigen. Desondanks rekent Interpol kunstcriminaliteit tot de vier meest lucratieve vormen van illegale handel, na drugs-, wapen- en mensenhandel. Dat is een subtiel verschil met het Amerikaanse ministerie van Justitie, dat kunstcriminaliteit op de derde plaats zet, nog vóór mensenhandel.¹³ Dit soort ranglijsten zijn gebaseerd op schattingen en moeten slechts worden beschouwd als een indicatie van de ernst van een bepaalde misdaad-categorie. Dat kunstcriminaliteit bovendien verweven is geraakt met de georganiseerde misdaad en daarmee meer duistere activiteiten financiert, van drugs- en wapenhandel tot terrorisme, onderstreept de noodzaak om politiediensten beter te ondersteunen in hun werk tegen kunstcriminaliteit.¹⁴

Te weinig meldingen en onderzoeksgegevens

Er zijn twee hoofdredenen voor het gebrek aan onderzoeksgegevens over kunstcriminaliteit: in registratiesystemen van de politie wordt geen onderscheid gemaakt tussen gestolen kunst en andere gestolen eigendommen en maar heel weinig kunstmisdrijven worden ooit bij de politie gemeld. Dit probleem wordt in stand gehouden door de gebrekkige registratie bij de politie wereldwijd, omdat er geen instructies zijn om aangiften van kunst- en andere diefstallen apart te registreren. Een aangifte over een gestolen dvd-speler is iets heel anders dan een aangifte over een gestolen Rembrandt, maar ze worden meestal onder dezelfde categorie geregistreerd. Deze, vaak ontoereikende, registratie gebeurt op lokaal niveau. Een lokale agent moet in

12 Dit punt wordt uitgebreid besproken in Charney 2009b.

13 Zie www.interpol.int/public/WorkOfArt/woafaq.asp.

14 Zie www.justice.gov/usncb/programs/cultural_property_program.php.

de gaten hebben dat een aangifte in de categorie kunst- en antiekriminaliteit valt. Alleen als dat gebeurt, meldt de lokale politieafdeling de zaak bij de regionale autoriteit. Vervolgens moet die regionale autoriteit eraan denken de zaak te melden bij de nationale autoriteit. En die moet op haar beurt weer een melding doen bij de Interpolafdeling Stolen Works of Art. Daar worden de gegevens dan samen met andere internationale aangiften geregistreerd. Dat allereerste stadium bij de lokale politie is dus cruciaal. Als een kunstmisdrif er daar niet wordt uitgepikt en gescheiden van diefstallen van andere eigendommen, dan is de kans groot dat de zaak nooit de schakels verderop in de keten bereikt, laat staan dat hij ooit bij Interpol terechtkomt. Een dossier over een kunstmisdrif kan bij meerdere schakels blijven hangen en bij elke schakel kan kostbare informatie verloren gaan.

Er zijn talloze redenen waarom een kunstmisdrif niet wordt ontdekt of gemeld. Bij de meeste kunstmisdrijven gaat het om de roof en illegale verhandeling van oudheden die rechtstreeks worden opgegraven of uit zee worden opgedoken en waarvan men eeuwenlang niet van het bestaan afwist. Deze objecten worden nooit opgenomen in een register voor gestolen kunst en worden vaak door de lokale bevolking illegaal opgegraven in rurale gebieden of de wildernis. Als bijvoorbeeld een gezagsdrager in de wildernis van Peru of in de bossen van Umbrië op een leeggeroofd graf stuit, wat kan hij dan melden? Voorwerpen die uit graven, graftombes en archeologische vindplaatsen worden weggenomen voordat ze door archeologen zijn bestudeerd, blijven voor altijd onbekend en ongeregistreerd. Bij plundering van graven gaat niet alleen de archeologische context van de gestolen voorwerpen verloren, er wordt ook niet geregistreerd wat er op de vindplaats begraven heeft gelegen (zie Fincham 2009). Als de roof al door een gezagsdrager wordt ontdekt (vaak een toevalstreffer, aangezien veel van deze geplunderde vindplaatsen erg afgelegen liggen), dan kan deze alleen maar melding maken van een illegale opgraving. Alles wat er ooit heeft gelegen, textiel, keramiek, sieraden, beelden of zelfs menselijke resten, is dan al meegenomen en voor de autoriteiten zijn er nauwelijks of geen sporen om melding van te maken.

Omdat oudheden rechtstreeks van de vindlocatie worden geroofd (en niet uit bestaande collecties), worden ze nooit opgenomen in registers van gestolen kunst, zijn ze veel gemakkelijker te verkopen, en dus

lucratiever.¹⁵ Dit soort objecten kunnen op de open markt worden verkocht met een vervalst herkomstdocument, dat aangeeft dat het object op legale wijze is opgegraven en geëxporteerd.¹⁶ Of ze nu worden verkocht via galerieën, veilinghuizen of eBay, illegaal opgegraven oudheden kunnen, in tegenstelling tot voorwerpen uit bestaande collecties, tegen de volledige of bijna volledige waarde worden verkocht. Ook bij legaal opgegraven oudheden is vaak niets of weinig over de herkomst bekend, dus dat is iets waar criminelen van kunnen profiteren.

Afghanistan

In de documentaire *Blood antiques* uit 2009 reisden de makers undercover naar Afghanistan om geroofde oudheden te kopen van een lokale boerenfamilie. Het ging om een Hellenistisch bouwkundig fragment waarvoor ze rond de 300 dollar in contant geld betaalden, vele malen het maandsalaris van het gezin waarvan ze het kochten. Van het gezin hoorden ze dat de taliban het stelen van oudheden hadden overgenomen en naar elke ontdekte archeologische vindplaats officiële opgravingssteams stuurden, vaak met zwaar materieel als bulldozers, die schade veroorzaakten aan de graven en de opgegraven voorwerpen. De voorwerpen die met deze geïnstitutionaliseerde opgravingsactiviteiten werden buitgemaakt, werden in het buitenland verkocht om de activiteiten van de taliban te financieren. Lokale boeren waren ‘met geweld’ verdrongen uit de grafroofbusiness, die voor hen een onmisbare inkomstenbron vormde.

In het tweede deel van de documentaire smokkelden de documentairemakers het door hen gekochte voorwerp naar België. Daar huurden ze een acteur met een Midden-Oosterse achtergrond in, die met verborgen camera op pad ging om het voorwerp ‘aan de man te brengen’

15 Kunstobjecten worden alleen in diefstalregisters geregistreerd als ze daar proactief voor worden aangemeld. Een illegaal opgegraven voorwerp is nooit aan een collectie toegevoegd, geregistreerd of gefotografeerd (afgezien van een incidentele door plunderaars gemaakte foto), waardoor er geen informatie kan worden doorgegeven aan zo'n diefstalregister.

16 Hiervoor hoeven alleen maar documenten te worden opgesteld waaruit blijkt dat het voorwerp vóór 1970 is opgegraven en geëxporteerd – de datum waarop het UNESCO-verdrag van kracht werd, waarmee de tot dan toe onregelmatige en onregelmatig gehandhaafde nationale wetgevingen inzake de opgraving en export van cultuuroederen werden gereguleerd. In dit verdrag is een uitzondering gemaakt voor objecten die vóór die datum zijn geëxporteerd. Zie voor meer informatie over het UNESCO-verdrag van 1970 http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

bij lokale kunsthandelaren in Brussel. Verschillende handelaren namen de tijd om de man uit te leggen dat ze niet alleen met alle plezier het voorwerp voor hem wilden verkopen zonder vragen te stellen, maar ook hoe hij het voorwerp legaler kon laten lijken voor potentiële kopers. Elders in de documentaire vroeg een undercoverjournalist een galeriehouder naar de herkomst van een tentoongestelde Afghaanse antiquiteit. Hij kreeg te horen dat het al generaties deel uitmaakte van de collectie van een Europese familie. Daarop vroeg hij de galeriehouder waarom er nog woestijnzand op het voorwerp zat, als dit al generaties in Europa was. Hij wees op het zand in de naden. De galeriehouder had geen antwoord op zijn vraag.

Aangezien geroofde oudheden relatief eenvoudig en in alle openheid kunnen worden verkocht en veruit het grootste deel van de totale kunstcriminaliteit vertegenwoordigen (volgens schattingen van de auteur maar liefst 75%), ligt het voor de hand dat deze vorm van kunstcriminaliteit een belangrijke inkomstenbron voor criminelen is. Verder schat Paolo Giorgio Ferri, een toonaangevende Italiaanse aanklager die de beruchte smokkelaar en antiekhandelaar Giacomo Medici vervolgde, dat 90% van alle diefstallen van oudheden wordt uitgevoerd door de georganiseerde misdaad. En die financiert er weer allerlei andere activiteiten van de georganiseerde misdaad mee. Het verloren gaan van archeologische context is daarmee slechts één van de vele problemen die aan diefstallen van oudheden kleven.¹⁷ De prijs van oudheden kan uiteenlopen van enkele honderden dollars tot enkele miljoenen. En in tegenstelling tot kunstvoorwerpen die uit bestaande collecties worden gestolen en daardoor herkenbaar en niet openlijk verkoopbaar zijn, kunnen oudheden tegen de volledige waarde worden verkocht.

17 Uit een toespraak van Paolo Giorgio Ferri tijdens de ARCA Conference in the Study of Art Crime (10 juli 2011 in Amelia, Italië). Met 'georganiseerde misdaad' doelde hij vooral op kleine tot middelgrote bendes van gecoördineerde, fulltime plundersaars die specifieke rooflocaties toegewezen kregen van een of meer criminele leiders, die de geroofde goederen van hen kochten en vervolgens doorverkochten, veelal aan toonaangevende musea en verzamelaars. De twee beroemdsten en machtigsten van dit soort dealers in gestolen antiquiteiten in Italië waren Giacomo Medici, die momenteel een gevangenisstraf uitzit, en Gianfranco Becchina. Ferri sprak wel over de betrokkenheid van grote internationale mafiaorganisaties, maar in Italië waren de maffiosi niet zozeer persoonlijk bij de diefstal zelf betrokken, maar meer actief met het verkopen van rechten om op hun grondgebied kunst te roven.

Geen aangifte na diefstal

Ook als kunst en oudheden uit bestaande collecties worden gestolen, spelen er factoren waardoor diefstallen soms niet geregistreerd worden. In Europa hebben erfbelasting en heffingen op luxeartikelen ervoor gezorgd dat families er soms voor kiezen hun bezit van dure luxegoederen, zoals kunst, niet op te geven, om te voorkomen dat ze er belasting over moeten betalen. Als deze voorwerpen vervolgens worden gestolen, kunnen de betreffende families daarvan geen aangifte doen. Daarmee lopen ze tenslotte het risico te worden vervolgd voor belastingontduiking, omdat ze hun bezittingen nooit officieel hebben opgegeven. Op dezelfde manier zullen ook verzamelaars en musea een diefstal liever niet willen melden. Dat zou ze in verlegenheid brengen en wellicht ook een uitnodiging zijn voor andere criminelen, omdat hun beveiliging blijkbaar zwak is. Veel musea in de wereld tonen niet alleen hun eigen collecties, maar ook werken die ze van particulieren en instanties te leen krijgen. Als er na een inbraak twijfels ontstaan over de veiligheid van zo'n museum, kan het zijn dat uitgeleende objecten worden teruggevraagd. En tot slot zijn er nog objecten die uit de opslag worden gestolen, of collecties die als geheel worden gecatalogiseerd (zoals een zeldzaam boek dat een aantal waardevolle prenten bevat), waardoor de diefstal jarenlang onopgemerkt kan blijven. Er zijn dieven van kaarten en manuscripten geweest, zoals César Gómez Rivero, die vele keren toesloeg in de Biblioteca Nacional in Madrid, die losse pagina's uit boeken verwijderden. De boeken zelf bleken bij controle aanwezig, maar werden niet pagina voor pagina gecontroleerd. Het gevolg was dat de diefstal pas werd gemeld toen een wetenschapper het betreffende boek opvroeg en ontdekte dat er een pagina ontbrak.¹⁸

Al deze factoren verklaringen waarom volgens inschattingen van politie en wetenschappers het grootste deel van de kunstcriminaliteit nooit in de dossiers van Interpol terecht komt, en dat de door Interpol bijgehouden gegevens bijgevolg onvolledig zijn en slechts een fractie van het jaarlijkse aantal zaken vertegenwoordigen. Desondanks wordt kunstcriminaliteit soms aangemerkt als de op twee na meest lucratieve vorm van illegale handel, na drugs en wapens, zoals in een onderzoek van het

18 Zie www.elmundo.es/elmundo/2007/10/05/cultura/1191538441.html.

Amerikaanse ministerie van Justitie in samenwerking met de Arts and Antiques Squad van Scotland Yard, onder leiding van inspecteur Vernon Rapley, en Interpol.¹⁹ De resultaten van dit onderzoek werden in 2006 op de jaarlijkse Stolen Works of Art-conferentie van Interpol in Lyon gepresenteerd. Het onderzoek bevatte niet alleen informatie over de positie van kunstcriminaliteit in de wereld, maar onderstreepte ook wat bij veel politiediensten al tientallen jaren bekend is, namelijk dat de georganiseerde misdaad en terroristische organisaties bij kunstcriminaliteit betrokken zijn. De informatie in het onderzoek is noodgedwongen hoofdzakelijk afkomstig uit verzameld anekdotisch bewijs, zoals de persoonlijke ervaringen van agenten van de kunstpolitie, en niet uit de massa's empirisch bewijs, gegevens en rapporten waar criminologen normaal gesproken het liefst mee werken. Bovendien is de informatie ook afkomstig uit de Britse National Threat Assessment, uitgevoerd door SOCA (Serious Organised Crime Agency), waarin ook verklaringen uit lopende rapportage over terrorismebestrijding zijn opgenomen. Deze dossiers, die in 2006 of 2007 zijn ingebracht, zijn nog vertrouwelijk.

Criminologisch onderzoek

Er zijn maar weinig criminologen die kunstcriminaliteit als onderzoeksgebied kiezen, vooral door het eerdergenoemde gebrek aan gegevens, maar ook doordat kunstcriminaliteit van nature interdisciplinair is. Dat laatste betekent dat men voor een volledig begrip van het onderwerp bereid moet zijn buiten de eigen discipline te treden. Zo is er kennis nodig van de kunsthandel, kunstgeschiedenis, de geschiedenis van het verzamelen van kunst, kunstwetgeving, veiligheidsstudies, politiewerk en opsporing, archeologie, musea, restauratie en criminologie. Wetenschappers die kunstcriminaliteit hebben bestudeerd, benaderen het onderwerp gewoonlijk vanuit andere gebieden. De auteur heeft bijvoorbeeld een achtergrond in kunstgeschiedenis, een vakgebied dat zelf ook al een interdisciplinair karakter heeft en waarbij het volledige plaatje wordt samengesteld uit een groot aantal anekdotes, documenten en historische fragmenten. Een criminologische studie van kunstcriminaliteit die strikt op statistieken en gegevens gebaseerd wordt, kan de nodige frustratie opleveren, aange-

19 Zie <https://edspace.american.edu/perf670/the-art-of-crime/>.

zien de parameters bij dit soort studies helaas noodzakelijkerwijs beperkt zijn.²⁰

Een aantal zeer goede, intelligente criminologische analyses, zoals ‘Who is stealing all those paintings?’ van Tijhuis (2009), leveren sterke studies op, die echter gebaseerd zijn op beperkte datasets – in dit artikel werden in totaal 50 zaken onderzocht. Dit soort studies zijn helaas niet breed genoeg om de conclusies toe te passen op alle kunstmisdrijven in de wereld (in aanmerking nemende dat er alleen al in Italië jaarlijks rond de 30.000 kunstdiefstallen worden gemeld), maar wetenschappers die kunstcriminaliteit willen bestuderen, zullen ze wel als uitgangspunt moeten accepteren.²¹ Op dezelfde manier is het werk van Mark Durney in zijn blog ‘Art theft central’ en in academische publicaties een goed uitgangspunt om alle gegevens die beschikbaar zijn te verzamelen en te onderwerpen aan criminologische analyses.²² Dit soort flexibele, interdisciplinaire aanpakken zijn noodzakelijk in dit relatief vroege ontwikkelingsstadium van het onderzoeksgebied kunstcriminologie.

De geschiedenis in het kort

Het grootste deel van de wereld kent kunstdiefstallen vooral uit de verhalen en films. Velen denken dat kunstcriminaliteit niet veel meer is dan de handvol museumkraken die jaarlijks groot in het nieuws komen. Ook denken veel mensen dat het verschijnsel alleen de rijke elite treft en dus niet zoveel kwaad doet. Of zoals de bekende criminoloog Petrus van Duyne het ooit verwoordde: ‘Kunstcriminaliteit wordt

20 Een verder probleem is de terughoudendheid van de politie om dossiers over kunstcriminaliteit voor analyse beschikbaar te stellen aan criminologen. Omdat zo weinig zaken uitmonden in een veroordeling, zijn er maar weinig zaken die als ‘afgesloten’ worden beschouwd en dus geschikt worden geacht om te worden overgedragen voor wetenschappelijke analyse.

21 Mijn eigen werk op het gebied van kunstcriminaliteit is op dezelfde manier gebaseerd op casestudy’s, inmiddels enkele honderden, die ik heb geanalyseerd. Maar omdat ik oorspronkelijk ben opgeleid in de kunstgeschiedenis en me relatief laat op criminologie heb gericht, is mijn aanpak meer die van een historicus, waarbij ik de snippers informatie en feiten die er zijn gebruik om gaten in de beschikbare kennis op te vullen.

22 Zie arththeftcentral.blogspot.com/.

onvoldoende gevreesd'.²³ Hij bedoelde daarmee dat het algemene publiek veel minder bang is voor kunstcriminaliteit dan voor de drugs- en wapenhandel, waardoor er vanuit het publiek onvoldoende druk op de autoriteiten wordt uitgeoefend om er serieuzer mee aan de slag te gaan. Publieke bezorgdheid over kunstcriminaliteit zou een opwaarts effect kunnen hebben en ervoor kunnen zorgen dat politie en overheden deze vorm van criminaliteit de aandacht gaan geven die deze verdient. Hoewel belangrijke openbare instanties als het Amerikaanse ministerie van Justitie hun informatie openbaar toegankelijk maken, is bij het publiek en vaak ook de politie het beeld blijven bestaan uit de tijd van voor de Tweede Wereldoorlog, toen kunstdiefstal inderdaad nog grotendeels het terrein was van zelfstandig, vaak uit ideologische motieven, opererende dieven, zoals Vincenzo Peruggia. Het romantische beeld rond kunstdiefstallen werd in stand gehouden door boekenseries als *Lord Lister* en *Arsène Lupin*, waarin een glamoureuze beeld wordt geschetst van 'gentleman-dieven' die het op kunst en juwelen hebben voorzien.

De illegale transnationale handel in kunst en oudheden heeft een lange geschiedenis die, als we plunderingen tijdens oorlogen en diefstallen uit conflictgebieden meetellen, teruggaat tot Bijbelse tijden. Dit artikel behandelt echter niet diefstallen die met goedkeuring van regimes worden gepleegd, zoals we het toe-eigenen van cultureel erfgoed uit veroverd of bezet gebied door de veroveraar/bezetter zouden kunnen noemen. Daarom kunnen wij ons onderzoek beginnen met de in 1876 door Adam Worth gepleegde diefstal van wat in die tijd 's werelds meest kostbare schilderij was, *Portrait of Georgiana, Duchess of Devonshire* van Gainsborough.

Het roven van kunst in oorlogstijd is iets van alle tijden. De regimes van Napoleon en de nazi's rechtvaardigden het roven van kunst zelfs door te wijzen op het feit dat dit gebruik stamt uit oudere beschavingen, zoals de Romeinse. Kunst wordt in oorlogen om symbolische redenen geconfisqueerd, met cultureel erfgoed als oorlogsvlaggen die door de vijand worden veroverd en symbool staan voor de macht van de overwinnaar en de zwakte van de verliezer. Maar daarnaast is het ook een verkoopbaar of verhandelbaar goed waarmee de oorlogsin-

23 Gesprek met de auteur, zomer 2010. Professor Van Duyne en professor Tjihuis zijn samen met de auteur als docent verbonden aan het ARCA Postgraduate Certificate Program in Art Crime and Cultural Heritage Protection, dat elke zomer in Italië wordt gegeven. Professor Van Duyne verzorgde een cursus getiteld 'Organization of art crime', professor Tjihuis de cursus 'Criminology and art crime'.

spanningen kunnen worden gefinancierd. In de hele geschiedenis van kunstroof in oorlogstijd waren er opportunistische individuele dieven, van de burger Wicar, die lid was van de kunstroofcommissie van Napoleon, tot Hermann Göring tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het is een fenomeen dat in de huidige tijd zeker niet verdwenen is, zoals wel blijkt uit de kunstroven uit het museum van Bagdad in 2003 en het museum van Caïro in 2010, die zowel georganiseerd als opportunistisch waren.

Ook bij diefstallen en roof van kunst in vreedstijd is er een ontwikkeling geweest. Waar voor de Tweede Wereldoorlog individuele dieven het rijk nog vrijwel alleen hadden, ontwikkelde kunstcriminaliteit zich na de oorlog tot een wijdverbreide transnationale plaag, met wereldwijd jaarlijks tienduizenden gemelde diefstallen. Bovendien weten we zeker dat dit aantal nog slechts een minieme fractie is van alle diefstallen, die om eerder besproken redenen vaak onopgemerkt blijven, niet gemeld worden of verkeerd worden geregistreerd. Wat we over kunstcriminaliteit weten, is slechts het topje van de ijsberg. Maar alleen al dat topje is aanleiding genoeg om de hele problematiek serieuzer te nemen dan tot nog niet zo heel lang geleden gebeurde.

Kunstdiefstal in coronatijd

Kunstdieven houden zich tijdens de coronapandemie rustig, net als de rest van de bevolking. In een recent interview in een speciale uitgave van *The Journal of Art Crime* over kunstcriminaliteit in de Lage Landen (voorjaar/zomer 2020; zie Charney 2020a) legde Arthur Brand uit dat criminelen net als de rest van de bevolking liever veilig thuisbleven, gezien de beperkte bewegingsvrijheid en het politietoezicht daarop. Bovendien zaten potentiële inbraakdoelwitten stevig op slot (door de publiekssluiting van musea) en brachten burgers veel meer tijd thuis door (inbrekers komen bij woning-inbraken niet graag mensen tegen). Kunstroven waren er dus nauwelijks. Sinds het begin van de pandemie tot oktober 2020 waren er slechts zes grote diefstallen gemeld. Een schril contrast met de tienduizenden kunst-diefstallen die onder normale omstandigheden jaarlijks worden gemeld door de Interpolafdeling Stolen Works of Art. Dat inbrekers niet graag langskomen als mensen thuis zijn, verklaart waarom het aantal inbraken in woonhuizen is afgenomen. En musea zijn na sluitingstijd veel beter beveiligd dan overdag, als ze open zijn voor het publiek. Zelfs gebedshuizen waren in deze periode van 2020 veelal gesloten. Die combinatie van openbare gebouwen

die voor langere tijd op slot gingen, bewoners die vaker thuis waren, tijdelijk ingestelde avondklokken en toezicht op mensen op straat heeft er, in combinatie met een reële angst voor besmetting, voor gezorgd dat kunstdieven veel minder actief waren.

Conclusie

Afgezien van de rustige periode tijdens de pandemie, is kunst- en antiekgerelateerde criminaliteit een type criminaliteit dat veel wijdverbreider en ernstiger is dan wordt aangenomen door het algemene publiek, de media en zelfs handhavingsinstanties. Welke plaats kunstcriminaliteit ook precies inneemt in het rijtje van meest lucratieve soorten criminaliteit (plaats drie wereldwijd of een andere positie in de rangorde van meest lucratieve criminaliteitsvormen), de ernst ervan is duidelijk, vooral met de wetenschap dat bij diefstal en smokkel van kunst en oudheden over het algemeen grote en kleine ‘georganiseerde’ criminele groepen betrokken zijn. Pas in 2015, toen IS openlijk interesse toonde in iconoclasmie en gestolen oudheden gebruikte als financieringsbron, werden de banden met terroristische organisaties onomstotelijk duidelijk. Voor specialisten waren deze banden in theorie al ruim een decennium bekend, maar specifieke casestudy’s waren nog nauwelijks voorhanden. De activiteiten van IS waren voor overheden aanleiding om meer geld voor dit onderwerp vrij te maken. Desondanks is kunstcriminaliteit nog altijd een weinig onderzocht gebied, waaraan nog steeds relatief weinig belang wordt gehecht door zowel het publiek als een groot aantal onvoldoende geïnformeerde politie- en overheidsfunctionarissen. Hierin begint verandering te komen, zeker sinds 2015, maar het bewustzijn onder publiek en overheden moet nog altijd beter. Draaide kunstcriminaliteit eerst alleen om de kunst zelf, nu is gestolen kunst verworden tot criminele valuta in het netwerk van drugs, wapens en zelfs terrorisme. Wat ooit werd beschouwd als een vorm van criminaliteit die uitsluitend individuele personen en de cultuurwereld raakte, wordt nu gelinkt aan een brede waaier van criminele activiteiten. En hoewel deze realiteit bij het grote publiek nog niet is doorgedrongen, maakt dat deze vorm van criminaliteit vele malen beangstigender dan vroeger.

Literatuur

Bogdanos 2011

M. Bogdanos, 'Illegal antiquities trade funds terrorism', *CNN World* 7 juli 2011, http://articles.cnn.com/2011-07-07/world/iraq.looting.bogdanos_1_antiquities-trade-iraq-national-museum-looting_s=PM:WORLD.

Bruinsma 2014

G. Bruinsma (red.), *Histories of transnational crimes*, New York: Springer 2014.

Chappell & Hufnagel 2014

D. Chappell & S. Hufnagel (red.), *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime: Australasian, European and North American perspectives*, Farnham: Ashgate 2014.

Chappell & Hufnagel 2019

D. Chappell & S. Hufnagel (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019.

Charney 2009a

N. Charney, 'Art crime in context', in: N. Charney (red.), *Art and crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Barbara, CA: Praeger 2009, p. xviii-xxiv.

Charney 2009b

N. Charney (red.), *Art and crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Barbara, CA: Praeger 2009.

Charney 2016

N. Charney (red.), *Art crime: Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, Londen: Palgrave (i.s.m. Association for Research into Crimes against Art) 2016.

Charney 2018

N. Charney, *The Museum of lost art*, New York: Phaidon 2018.

Charney 2020a

N. Charney, 'Interview with Arthur Brand', *The Journal of Art Crime* (voorjaar/zomer) 2020.

Charney 2020b

N. Charney, *The art thief's handbook*, Rome: ARCA Publications 2020.

Fincham 2009

D. Fincham, 'The fundamental importance of archaeological context', in: N. Charney (red.), *Art and crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Barbara, CA: Praeger 2009, p. 3-12.

Gill 2020

D. Gill, *Context matters: collating the past*, Rome: ARCA Publications 2020.

Siegel 2009

L.J. Siegel, *Criminology*, Belmont, CA: Thomson-Wadsworth 2009.

Tijhuis 2009

A.J.G. Tijhuis, 'Who is stealing all those paintings?', in: N. Charney (red.), *Art and crime: Exploring the dark side of the art world*, Santa Barbara, CA: Praeger 2009, p. 41-51.

Tijhuis 2020

A.J.G. Tijhuis, *Transnational art crime*, Rome: ARCA Publications 2020.

Tompkins 2016

A. Tompkins (red.), *Art crime and its prevention. A handbook for collectors and art professionals*, Londen: Lund Humphries (i.s.m. Association for Research into Crimes against Art) 2016.

Tompkins 2018

A. Tompkins, *Plundering beauty: A history of art crime during war*, Londen: Lund Humphries 2018.

Watson & Todeschini 2004

P. Watson & C. Todeschini, *The Medici conspiracy*, New York: Public Affairs 2004.

‘Dirty money, pretty art’

Witwassen en ondermijning in tijden van financialisering van kunst

*Christoph Rausch, Léonie Bouwknegt, Jeroen Duijsens en Frank Assendelft**

Recente gevallen van grootschalige, mondiale financiële criminaliteit, zoals het IMDB-schandaal of de onthullingen van de Panama Papers en de FinCEN Files, toonden allemaal *high profile*-voorbeelden van witwassen door middel van kunst. Deze voorvallen zijn verbonden met bredere ontwikkelingen, zoals een explosie van prijzen voor top-kunst in de afgelopen jaren en het aanbod van steeds meer financiële diensten rondom kunst (zoals de mogelijkheid om kunstwerken te gebruiken als onderpand voor krediet), en zij laten vermoeden dat criminelen op zoek naar gelegenheden tot witwassen steeds vaker op de kunstmarkt actief zijn. Het Department of the Treasury van de Verenigde Staten bevestigde dit vermoeden onlangs door middel van een *Advisory and guidance on potential sanctions risks arising from dealings in high-value artwork* (Treasury 2020), dat de kunsthandel en financiële wereld waarschuwt voor de risico's van witwassen door middel van kunst (en voor de sancties die daarop volgen). Toch worden er vanuit de kunstmarkt nauwelijks meldingen gedaan van verdachte praktijken en transacties. Data van de Nederlandse Financial Intelligence Unit (FIU) bevestigen dat er vergeleken met andere branches in de handel met hoogwaardige goederen (zoals de huizen- en voertuigmarkten) verhoudingsgewijs weinig casussen van witwassen door middel van kunst gesignaleerd worden (FIU 2018). Wat is de aard en omvang van het probleem van witwassen van geld door middel van kunst en hoe zijn deze praktijken potentieel onder-

* Dr. C. Rausch is als universitair hoofddocent verbonden aan het Maastricht Centre for Arts and Culture, Conservation and Heritage (MACCH) van de Universiteit Maastricht. Mr. L. Bouwknegt is operationeel specialist bij de Politie Limburg en adviseur Ondermijning & Internationale Samenwerking, taakaccent Kunstgerelateerde Criminaliteit. Drs. J.M.H. Duijsens is als programmamanager verbonden aan het Platform Veilig Ondernemen Limburg. Dhr. F. Assendelft is werkzaam bij de afdeling Tactische Opsporing Financieel-Economisch van de Politie Limburg, taakaccent Kunst en Antiek.

mijnend? Omdat er weinig betrouwbare bronnen beschikbaar zijn die antwoorden geven op deze vragen, hebben de auteurs op en rondom de grootste kunst- en antiekbeurs ter wereld, The European Fine Art Fair (TEFAF), die jaarlijks in Maastricht plaatsvindt, verkennende gesprekken gevoerd met kunsthandelaars en andere actoren uit de kunsthandel. Tijdens deze gesprekken konden wij in eerste instantie geen grip krijgen op het fenomeen en werd het probleem van potentiële criminele activiteiten rondom kunst vaak ontkend. Deze ontkenkende houding stond in sterk contrast met eerdere ervaringen in andere sectoren, waar met interesse op de aangekaarte problematiek werd gereageerd en al snel meer bewustzijn voor de activiteiten van criminelen leek te ontstaan. Diepgaander onderzoek naar de kunstsector bleek dus noodzakelijk.

Om een beter beeld te krijgen van mogelijke criminele aspecten in de kunsthandel werden er in de jaren 2018 en 2020 in opdracht van de auteurs en onder hun begeleiding twee onderzoeksprojecten uitgevoerd door studenten van de Universiteit Maastricht met als thema witwassen en ondermijning binnen de kunstmarkt. Het eerste onderzoek had tot doel een overzicht te geven van de mogelijke problematiek van witwassen door middel van kunst en eventuele daarop volgende ondermijning via de kunsthandel specifiek in Nederland, en vervolgens te adviseren in een geschikte aanpak hiervan. Het resulterende onderzoeksrapport met de titel *Whitewashing art: An investigation of money laundering in the art market* geeft op basis van een literatuurstudie en interviews inzicht in de relevante wetgeving, criminele praktijken en bestrijding daarvan, alsmede in percepties binnen de kunstmarkt en relevante overheidsinstellingen (Gladstone & Van der Meulen 2018). Een van de conclusies was de behoefte aan vervolgonderzoek, met name gericht op de voortschrijdende financialisering van kunst in een globaliserende samenleving. Dit leidde uiteindelijk tot een tweede onderzoeksproject, wederom op basis van literatuuronderzoek en een reeks kwalitatieve interviews. Het rapport *Dirty money, pretty art: Fighting money laundering in the age of art financialization* beschrijft exemplarische casussen, analyseert relevante internationale wet- en regelgeving en doet aanbevelingen voor een constructieve dialoog tussen de kunstmarkt en overheidsinstellingen met als doel een

effectieve bestrijding van witwassen en ondermijning (Jones e.a. 2020).¹

Dit artikel voor *Justitiële verkenningen* vat de resultaten van de bovengenoemde onderzoeken samen en heeft als doel een inleiding te geven tot de problematiek van witwassen en de risico's van ondermijning in tijden van een toenemende financialisering van kunst. In het eerste gedeelte geven wij uitleg over praktijken van witwassen en mogelijke ondermijning op het gebied van de huidige kunstmarkt. In het tweede gedeelte analyseren wij de wet- en regelgeving en presenteren wij adviezen om de huidige maatregelen tegen witwassen door middel van kunst te versterken en pleiten wij voor interdisciplinair vervolgonderzoek.

De kunst van witwassen en ondermijning

Volgens de econome Clare McAndrew, die met haar team jaarlijks een kwantitatieve studie publiceert over de markt voor beeldende kunst, lag de globale omzet – alhoewel moeilijk precies te becijferen – in de afgelopen jaren gemiddeld rond de \$ 60 miljard per jaar. Een record van \$ 67,7 miljard in 2018 werd gevolgd door een daling van 5% naar \$ 64,1 miljard dollar in 2019 (McAndrew 2019; 2020a). Voor 2020 zijn er nog geen cijfers, maar een *mid-year survey* in opdracht van de internationale kunstbeurs Art Basel laat zien dat de online kunsthandel aantrok ondanks het feit dat de gevolgen van de COVID-19-maatregelen vooral negatieve effecten hebben op de kunstmarkt (McAndrew 2020b). Een van de conclusies uit recent marktonderzoek is dat er niet één kunstmarkt is, maar meerdere. Er zijn verschillen tussen aan de ene kant de handel in zeer hooggeprijsde topkunst van zogenoemde *blue chip*-kunstenaars door *megagaleries*, en aan de andere kant een groot volume van relatief laaggeprijsde transacties die door een grote hoeveelheid van kleine galeries afgehandeld worden (McAndrew 2019; 2020a; Adam 2014). Verder wordt er een onderscheid gemaakt tussen de zogenoemde primaire en secundaire kunstmarkt. De primaire markt is gekenmerkt door de vaak exclusieve verte-

1 De onderzoeksrapporten zijn tijdens rondetafelgesprekken gedeeld met belanghebbenden vanuit de kunsthandel en vertegenwoordigers van de overheid en zijn op aanvraag digitaal beschikbaar. Wij bedanken Oliver Bossert, Ellen Cantraine, Fraser Gladstone, Georgina Hadjifrangiskou, Vinciane Jones, Anna van der Meulen en Margaux Nonclercq voor hun onderzoekswerk en het samenstellen van deze rapporten.

genwoordiging en marketing van kunstenaars door galleries die direct aan verzamelaars en musea verkopen. De secundaire kunstmarkt omvat de handel in kunstwerken op veilingen (Thornton 2009; Veltuis 2011).

Een vaak genoemd kenmerk van de mondiale kunstmarkt is dat dit domein wordt gekarakteriseerd door een hoge mate van discretie of – in andere woorden – gebrek aan transparantie (Adam 2018). Een uitzondering is de publieke berichtgeving over de bedragen die betaald worden voor topkunst, een wereld waarin de prijzen in de afgelopen jaren enorm zijn gestegen, met als spectaculair voorbeeld de veiling in 2017 van Leonardo da Vinci's *Salvator Mundi* voor \$ 450 miljoen. Vanwege deze exorbitante prijsstijgingen kreeg ook de potentiële criminele exploitatie van de kunstmarkt voor het witwassen van geld meer en meer aandacht, bijvoorbeeld in de nationale en internationale pers. Daarbij ligt de nadruk vaak op de handel met gestolen en vervalste kunstwerken. Maar ook de thema's fraude en belastingontwijking komen aan de orde, bijvoorbeeld in de eerder opgenoemde IMDB-zaak en in de context van de Panama Papers en de FinCEN Files. Toch is er tot op heden weinig wetenschappelijk onderzoek en academische literatuur over het probleem van witwassen door middel van kunst. Wat betreft de Nederlandse context is de masterscriptie van Lena Louwe een van de weinige publicaties die over dit fenomeen rapporteert (Louwe 2013). Op internationaal vlak geeft alleen Fausto Martin De Sanctis een overzicht van het veld (De Sanctis 2013).

Het witwassen van geld is een internationaal probleem van grote schaal. Hoewel witwassen per definitie niet precies gemeten kan worden, wordt er jaarlijks naar schatting meer dan € 10 miljard witgewassen in Nederland (Unger e.a. 2018). De bedragen wereldwijd zijn zeker vele malen hoger en witgewassen kapitaal circuleert in mondiale geldstromen. Grofweg wordt er in onderzoek naar witwassen gesproken over drie verschillende fases die kenmerkend zijn voor het proces. Ten eerste wordt het crimineel verworven geld in het reguliere financiële circuit geplaatst. Ten tweede moet dit schijnbaar legale vermogen structureel worden verborgen. Ten derde wordt deze waarde weer opnieuw geïntegreerd in de economie. Men zou nog een vierde fase van *recycling* kunnen benoemen, waarin alle sporen van de eerdere drie fases onzichtbaar gemaakt worden (De Sanctis 2013; Van Duyne e.a. 2015). In al deze drie (of vier) fases van witwassen biedt de handel met kunst aantrekkelijke mogelijkheden aan criminelen.

De kunstmarkt herbergt meerdere mogelijkheden tot het witwassen van geld. Dit zorgt ervoor dat instituties van de kunsthandel grote risico's lopen op ondermijning. Kunstwerken hebben een waarde die vergelijkbaar kan zijn met onroerend goed (een veelgebruikt middel tot witwassen), maar zijn ook nog eens makkelijk te verplaatsen. Verder zijn kunstwerken uniek en er is een gelimiteerd aanbod van kunst. Dit zorgt ervoor dat kunstwerken een aanzienlijke marktwaarde kunnen hebben, maar dat deze waarde moeilijk onafhankelijk te schatten is en dus zeer ontvankelijk is voor een strategisch lage of hoge taxatie. Ook is de volatiliteit van de prijzen van kunstwerken groot. De interesse van criminelen in de kunstmarkt drijft mogelijk de prijzen op en dit is op zijn beurt weer gunstig voor het incidenteel witwassen van grote bedragen geld. Daarnaast worden witwaspraktijken bevorderd door een aantal andere aspecten. De kunstmarkt kent een groot volume aan transacties en de afkomst en het eigenaarschap van kunstwerken zijn makkelijk te verhullen, waardoor de pakkans aanzienlijk wordt verlaagd. Bovendien is vertrouwelijkheid een van de gouden regels van de kunsthandel, er heerst een cultuur van grote discretie. Het is zelfs gebruikelijk om op kunstveilingen per *proxy* te bieden op kunstwerken, bijvoorbeeld aan de telefoon of vertegenwoordigd door een tussenpersoon. Criminele praktijken in de kunst zijn dus niet beperkt tot gestolen of vervalste objecten, kunstwerken lenen zich potentieel ook zeer goed voor het witwassen van grote bedragen geld omdat zij een uitermate geschikte opslag zijn voor financiële waarde, en de wegwijscultuur van de kunsthandel lijkt dus ondermijning te kunnen bevorderen.

In de literatuur over witwassen met kunst worden de drie meest voorkomende technieken beschreven (Louwe 2013; De Sanctis 2013; Van Duyne e.a. 2015). Ten eerste bieden verkopers in de kunstwereld soms nog steeds de mogelijkheid om contant te betalen. Contante betalingen bieden de mogelijkheid om illegaal vermogen direct te investeren in een object van waarde, dat vervolgens bijvoorbeeld legaal doorverkocht kan worden. Ten tweede kan een fictieve omzet worden geboekt. In deze constructie is een legale kunsthandel de dekmantel voor een illegale activiteit. Het geld dat door deze illegale activiteit verdiend is, wordt gedeeltelijk witgewassen door het betalen van bijvoorbeeld de huur van een gebouw en andere kosten van de kunsthandel. Vervolgens kunnen er ook fictieve transacties worden afgehandeld, waardoor er nog grotere bedragen witgewassen kunnen worden. Ten

derde is het mogelijk om geld wit te wassen door transacties waarbij kunst 'in consignatie' wordt genomen. In een dergelijke constructie neemt persoon B een aantal beroemde schilderijen in consignatie van persoon A. Vervolgens verkoopt B deze schilderijen aan persoon C. In een waargebeurde casus verkocht persoon B de kunstwerken aan persoon C voor € 50.000. Persoon B maakte vervolgens circa € 40.000 over aan persoon A en behield circa € 10.000 als provisie. In de realiteit was persoon A dezelfde als persoon C, en noch persoon A, noch persoon B was ooit eigenaar of verkoper van de schilderijen. Persoon A wilde gewoon € 50.000 illegaal verkregen cash witwassen. Door te doen alsof persoon C een andere koper was, kon persoon A het geld contant betalen aan persoon B, die vervolgens € 40.000 van zijn bankrekening overmaakte aan persoon A. Door de schijn van een legitieme verkoopconstructie kon persoon A zijn geld effectief wisselen van contant naar giraal en zo witwassen (IPOL 2011).

De wisseling van contant naar giraal is vaak een cruciale handeling als het gaat om het witwassen van illegaal verkregen vermogen. Tegenwoordig biedt ook een toenemende financialisering van kunst daartoe steeds meer mogelijkheden. Al geruime tijd is het mogelijk om kunst anoniem op te slaan in daarvoor gespecialiseerde opslagruimtes. Deze bevinden zich vaak in zogenaamde economische vrijhandelszones of hebben een 'vrijhaven'-status, en kunnen daarmee belastingvoordeel of zelfs belastingvrijheid beloven (European Parliament 2018). In deze loodsen kunnen kunstwerken veilig worden bewaard en goedkoop verzekerd worden. Vervolgens is het mogelijk deze kunstwerken te gebruiken als onderpand voor krediet van een bank of van zogeheten *boutique lenders*, een soort schaduwbanken die gespecialiseerd zijn in leningen gebaseerd op kunst en minder zwaar gereguleerd zijn dan gewone banken (Broos e.a. 2012). Via deze weg kan kunst in opslag – wellicht ooit contant betaald – worden getransformeerd in een volwaardig financieel bedrijfsmiddel (Rausch 2020). *Boutique lenders* staan op dit moment garant voor op kunst gebaseerde leningen met een geschatte waarde van circa € 1,7 miljard (Deloitte 2019). Normaal gesproken is het mogelijk om tot 50% van de taxatiewaarde van een kunstwerk of kunstverzameling te belenen. Dat biedt aanvullende mogelijkheden tot het witwassen van geld. Terwijl een topkunstwerk het mogelijk maakt om grote bedragen illegaal verkregen vermogen discreet op te slaan, kan de achterliggende financiële waarde door middel van een verzekeringspolis worden vastgelegd en

vervolgens via de lening liquide gemaakt worden. Een bijkomend voordeel voor criminelen is dat de ten opzichte van de waarde van het kunstwerk aanzienlijk lagere periodieke kosten voor de verzekering en rentebetalingen mogelijk niet de antiwitwas-*thresholds* raken die een verplichte melding tot gevolg hebben, en dat deze lopende kosten daarom makkelijker uit illegale middelen bediend kunnen worden. Zeker gegeven de voortschrijdende regulering van de banken en financiële instrumenten op het gebied van witwassen (na de financiële crisis in 2008) is zulke financialisering van kunst aantrekkelijk voor criminelen, vooral ook omdat er nauwelijks of geen regulering is van de kunstmarkt. Financiële producten op basis van kunst hebben vaak dezelfde structuur als bekende financiële instrumenten, maar zijn op dit moment volledig ongereguleerd. Zo is het bijvoorbeeld mogelijk om te investeren in garanties op kunstveilingen, een vorm van optiehandel die niet onderhevig is aan enige regelgeving behalve die van de veilinghuizen zelf en dus veel ruimte biedt voor manipulatie (Adam 2018). In 2018 was de waarde van garanties op veilingen ruim \$ 1,2 miljard (Deloitte 2019).

De toenemende financialisering van kunst creëert een markant spanningsveld ten opzichte van de witwasproblematiek: aan de ene kant is de financialisering van kunst een potentiële buitenkans om illegaal verkregen vermogen wit te wassen. Aan de andere kant beseffen actoren in de financiële wereld dat de witwasproblematiek een meer grootschalige ontwikkeling van zeer profitabele legale praktijken van art & finance in de weg kan staan. Uit een survey van Deloitte Luxembourg blijkt bijvoorbeeld dat 65% van de professionals die actief zijn in art & finance witwassen zien als een van de grootste belemmeringen van de doorontwikkeling van diensten en producten in het veld (Deloitte 2017). Toch zegt 54% van dezelfde actoren geen noodzaak te zien in een strakkere regulering van de kunstmarkt (Deloitte 2019). Integendeel, er wordt vaak gepleit voor 'zelfregulering' en dus in zekere zin voor een behoud van *the best of both worlds*: de discretie of intransparantie van de kunstmarkt is belangrijk voor het behouden van een clientèle van zogenoemde *ultra-high-net-worth individuals* (UHNWI), oftewel 'superrijken' die hun vermogen zo willen structureren dat zij zo veel mogelijk belasting besparen. In dit spanningsveld ontstaat dus een grijs gebied tussen vermogensbeheer, belastingontduiking, criminele witwaspraktijken en ondermijning (Harrington 2016; Rausch 2020).

Tegen witwassen door middel van kunst

De wet- en regelgeving omtrent witwassen wil er uiteindelijk voor zorgen dat criminaliteit niet loont. Deze wetten en regels zijn de afgelopen jaren continu aangescherpt. Een eerste internationaal kader dat witwassen criminaliseerde, was de United Nations Convention against Illicit Traffic in Narcotic Drugs and Psychotropic Substances in 1988. Gericht op de drugshandel werd deze zogenoemde Conventie van Wenen door de jaren heen gevolgd door een steeds uitgebreider nationaal en internationaal beleid. Al in 1990 formuleerde de internationale Financial Action Taskforce veertig aanbevelingen tegen witwassen, die door de jaren steeds zijn aangepast, bijvoorbeeld met het oog op de financiering van terrorisme. Deze aanbevelingen zijn niet bindend, maar worden inmiddels wel door 180 nationale regeringen toegepast, evenals door het Internationaal Monetair Fonds en de Wereldbank. Als gevolg werd in 1994 ook de Nederlandse wetgeving veranderd met de invoering van de Wet melding ongebruikelijke transacties (Wet MOT). Deze wet verplichtte eerst banken en financiële instituten, en later ook andere branches om ongebruikelijke en verdachte transacties te melden.

In 2006 werden er onafhankelijke Financial Intelligence Units (FIU's) ingericht die ook in Nederland verschillende meldpunten bundelen (FIU-NL). In 2008 werd de Wet MOT opgevolgd door de Wet ter voorkoming van witwassen en financieren van terrorisme (Wwft). Inmiddels heeft de Wwft niet alleen betrekking op witwassen door handel in goederen en diensten, maar ook op bemiddeling ten behoeve van witwassen. Verder heeft de Europese Unie *anti-money laundering Directives* (AMLD's) ingevoerd, die sinds kort ook expliciet betrekking hebben op de kunsthandel. Ondertussen staat de handel met gestolen of vervalste kunstwerken en illegaal opgegraven culturele goederen bekend als een van de drie grootste illegale markten naast drugs en wapenhandel. Maar ook de legale kunsthandel kan dus worden misbruikt voor witwasdoeleinden. Dit feit wordt inmiddels door de meest recente AMLD 5 expliciet aanvaard door het verplicht maken van *due diligence*-onderzoek naar de identiteit en achtergrond van klanten en het melden van verdachte transacties van boven de € 10.000. Tegelijkertijd, zo laten onze verschillenden onderzoeken zien, is de invoering van AMLD's een goed voorbeeld van de moeilijkheid van het bewaken en handhaven van de antiwitwaswet- en regelgeving, zeker

voor wat betreft de kunstmarkt. Het feit dat concepten van witwassen verschillend geïnterpreteerd kunnen worden (in brede of nauwe zin bijvoorbeeld), staat de productie van vergelijkbare data in de weg. Zo is het in gevallen van belastingontduiking of belastingfraude niet altijd meteen duidelijk of men van witwassen zou kunnen of moeten spreken. In het geval van statistieken met betrekking tot de kunstmarkt komt daar nog bij dat er geen standaarden zijn in de registratie van kunsthandelaren. Vandaar dat het niet evident is op welke informatie relevante statistieken specifiek gebaseerd zouden moeten zijn. Ook bieden andere onduidelijkheden in de wet- en regelgeving mogelijkheden tot ontwijking van verplichtingen. Het is bijvoorbeeld in gevallen van regelovertredingen op het gebied van *due diligence* mogelijk om bij vervolging te bepleiten dat wet- en regelgeving niet van toepassing is, of dat er in de veronderstelling van een bonafide transactie gehandeld is.

Hoe dan ook reageren criminelen natuurlijk snel en dynamisch op veranderende wet- en regelgeving en weten zij op steeds nieuwe manieren hun witwaspraktijken te verduisteren. Daarom is het des te belangrijker dat de huidige stand van zaken bij iedereen voldoende bekend is en maatregelen in de praktijk makkelijk zijn toe te passen, zodat er ook vanuit de kunstmarkt effectief gereageerd kan worden. Uit onze onderzoeken blijkt echter dat dit nog niet altijd en overal het geval is. In feite worden er als het gaat om de bestrijding van witwassen door AMLD 5 aan de kunstmarkt eisen gesteld die vergelijkbaar zijn met de eisen aan de financiële sector. Maar veel van de door ons geïnterviewde actoren in de kunstmarkt betwijfelen of er daarvoor vanuit hun gelederen genoeg expertise is, laat staan genoeg draagvlak. Zij betwijfelen ook of het vanwege de bijzonderheden van kunsthandel überhaupt altijd mogelijk is om aan alle verplichtingen goed te voldoen, al is het door gebrek aan instructies en informatie. De huidige meldplicht van verdachte transacties berust bijvoorbeeld op het principe van risico-oriëntatie. Dat betekent dat de melder een verantwoordelijkheid heeft om risico's zelf in te schatten en enkel op basis van deze zelfevaluatie hoeft te handelen. Er is dus weliswaar een verplichting om verdachte transacties te melden, maar daarmee is het nog lang niet duidelijk hoe, waar en onder welke omstandigheden dat precies dient te gebeuren.

Uit onze gesprekken met actoren uit de kunsthandel en overheidsinstellingen blijkt dat over en weer veel behoefte is aan uitleg en

discussie, en wij doen in onze onderzoeksrapporten een aantal aanbevelingen om constructief de dialoog aan te gaan. Vanwege het feit dat de huidige wet- en regelgeving pas sinds kort van toepassing is op de kunsthandel is het nodig om contact met elkaar te zoeken, wederzijds begrip op te bouwen en informatie uit te wisselen. Wij weten dat er gewerkt wordt aan nieuwe meldformulieren gericht op de kunstmarkt, zodat vragen die alleen in een bankcontext relevant zijn, worden geschrapt en vragen naar onnodige gegevens achterwege worden gelaten. Wat er voor de toekomst op de agenda zou moeten staan, is de digitalisering van de verstrekte gegevens en de integratie van relevante databanken. Om tegen artificiële prijsinflatie in te gaan is het bijvoorbeeld veelbelovend om nauw samen te werken met kunstverzekeringen en de daar aanwezige kennis en data te raadplegen.

Ons onderzoek wijst op een aantal *loopholes* in de wet- en regelgeving. Vrijhavens voor kunst zijn sinds kort ook onderhevig aan de nieuwe AMLD's en moeten de gegevens van de uiteindelijk belanghebbenden of *ultimate beneficial owners* (UBO's) van de daarin opgeslagen kunstwerken bewaren en op aanvraag kunnen overdragen. Vaak zijn deze UBO's verborgen achter complexe constructies van dummybedrijven, wat – gepaard met de binnen de kunstmarkt gebruikelijke geheimhouding – een welkome gelegenheid is voor criminelen om hun witwaspraktijken te verhullen. De nieuwe verplichting voor informatieverstrekking over UBO's geldt echter niet voor zogenoemde *bonded warehouses*, die dezelfde belastingvoordelen kunnen bieden als officiële vrijhavens. Verder maken *bonded warehouses* het net als vrijhavens mogelijk om met de opgeslagen kunst virtueel te handelen zonder deze te verplaatsen, en onder bepaalde omstandigheden ook om deze goed verzekerd te gebruiken als onderpand voor krediet, een aspect dat mogelijk luiken kan openen voor witwaspraktijken.

Conclusie

Een vaak gehoord commentaar als het gaat om witwassen binnen de kunstmarkt is dat het sowieso een nichemarkt is en dat het volume van de omzet binnen deze niche vergeleken met andere sectoren marginaal is. Dit zou een van de redenen kunnen zijn dat er een chronisch gebrek is aan aandacht en staf voor de bestrijding van dit witwasdomein vanuit de overheid. Meer personeel en betere coöperatie tussen

eenheden zijn nodig om de omvang en reikwijdte van het probleem van witwassen van illegaal geld binnen de kunstmarkt beter in kaart te kunnen brengen en vervolgens krachtig aan te pakken.

Er is op dit moment steeds meer aandacht voor het fenomeen, dat blijkt bijvoorbeeld uit kunstmarktinitiatieven zoals de *Responsible Art Market Initiative*, maar ook uit een doelgericht Trends4fi-samenwerkingsverband rondom kunstgerelateerde criminaliteit en witwaspraktijken binnen Nederland van de Fiscale Inlichtingen- en Opsporingsdienst (FIOD) met deelnemers uit de Belastingdienst, douane, politie, andere overheidsinstellingen, banken en de politieacademie. Op internationaal vlak is de Universiteit Maastricht met haar interfacultaire onderzoekscentrum Maastricht Centre for Arts and Culture, Conservation and Heritage (MACCH) hoofdaanvrager van een Europese subsidie voor het opzetten van een breed netwerk tussen private en publieke actoren (COST-RESPONSART). Dit netwerk heeft tot doel de interactie tussen kunstmarkt, wetenschap en overheid te versterken, wederzijds vertrouwen op te bouwen, en systematisch informatie en kennis te delen (bijvoorbeeld over de illegale circulatie van kunstwerken en witwaspraktijken) om daarmee de kunsthandel transparanter te maken.

De ambities van COST-RESPONSART, waaraan zich nu al meer dan tweehonderd (institutionele) partners door heel Europa hebben verbonden, sluiten aan bij de aanbevelingen die voortkomen uit onze verkennende onderzoeken over het witwassen van geld door middel van kunst en gerelateerde ondermijnende criminaliteit, die wij hier nog een keer opsommen:

1. Er ligt een noodzaak om te zorgen voor meer transparantie van de kunstmarkt door middel van:
 - a. dialoog tussen de verschillende actoren; en
 - b. het intensiveren en uniformeren van de dataverzameling.
2. Doorlopende alertheid is noodzakelijk om *loopholes* in de wet- en regelgeving te signaleren en vervolgens te sluiten; dit betekent dat meer aandacht en capaciteit bij toezichhoudende en opsporende instanties nodig zijn.
3. In het verlengde van punt 1 en 2 moet worden gestreefd naar een gestructureerde opbouw en inventarisatie van kennis en expertise (onder andere door middel van meer interdisciplinair wetenschappelijk onderzoek), zodat deze ingezet kunnen worden om witwassen en ondermijning via kunst effectief te bestrijden

Mooie kunst lijkt onschuldig. Het prestige en de exclusiviteit van de kunstmarkt kunnen daarom ook het 'witwassen van reputatie' bevorderen, helaas ook voor criminelen. Het is belangrijk om daar gezamenlijk tegenin te gaan.

Literatuur

Adam 2014

G. Adam, *Big bucks: The explosion of the art market in the 21st century*, Farnham: Lund Humphries 2014.

Adam 2018

G. Adam, *Dark side of the boom: The excesses of the art market in the 21st century*, Farnham: Lund Humphries 2018.

Broos e.a. 2012

M. Broos, K. Carlier, J. Kakes & E. Klaaijzen, *Shadow banking: An exploratory study for the Netherlands* (DNB Occasional Studies 1005), Amsterdam: Netherlands Central Bank, Research Department 2012.

Deloitte 2017

Deloitte, *Art and Finance Report 2017*, 2017, www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/at/Documents/finance/art-and-finance-report-2017.pdf.

Deloitte 2019

Deloitte, *Art and Finance Report 2019*, 2019, www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/lu/Documents/financial-services/artandfinance/lu-art-and-finance-report-2019.pdf.

De Sanctis 2013

F.M. De Sanctis, *Money laundering through art: A criminal justice perspective*, Zürich: Springer 2013.

Van Duyne e.a. 2015

P.C. van Duyne, L. Louwe & M. Soudijn, 'Money, art, and laundering: Coming to grips with the risks', in: M. Balcells & J. Kila (red.), *Cultural property crime: An overview and analysis on contemporary perspectives and trends*, Leiden: Brill 2015.

European Parliament 2018

European Parliament, *Money laundering and tax evasion risks in free ports*, Brussel: European Parliamentary Research Service 2018.

FIU 2018

FIU-Nederland, *Jaaroverzicht 2017*, 2018, www.fiu-nederland.nl/sites/www.fiu-nederland.nl/files/documenten/fiu-nederland_jaaroverzicht_2017_1.pdf.

Gladstone & Van der Meulen 2018

F. Gladstone & A. van der Meulen, *Whitewashing art: An investigation of money laundering in the art market* (onderzoeksrapport), Universiteit Maastricht 2018.

Harrington 2016

B. Harrington, *Capital without borders: Wealth managers and the one percent*, Cambridge: Harvard University Press 2016.

IPOL 2011

IPOL, *Zwarte kunst: Onderzoek naar witwaspraktijken in de kunst- en antiekhandel*, Zoetermeer: KLPD-Dienst IPOL 2011.

Jones e.a. 2020

V. Jones, E. Cantraine, M. Non-clercq, G. Hadjifrangiskou e.a., *Dirty money, pretty art: Fighting money laundering in the age of art financialization* (onderzoeksrapport), Universiteit Maastricht 2020.

Louwe 2013

L. Louwe, *Witwaskunsten: Witwaspraktijken in de Nederlandse kunst- en antiekhandel* (master-scriptie Utrecht), 2013.

McAndrew 2019

C. McAndrew, *The art market 2019 (2018)*, Zürich: Art Basel & UBS 2019.

McAndrew 2020a

C. McAndrew, *The art market 2020 (2019)*, Zürich: Art Basel & UBS 2020.

McAndrew 2020b

C. McAndrew, *The art market: Mid-year survey*, Zürich: Art Basel & UBS 2020.

Rausch 2020

C. Rausch, *Better than gold: Art in storage and the making of financial value* (presentatie), Keulen: Max Planck Institut für Gesellschaftsforschung, 21 oktober 2020.

Thornton 2009

S. Thornton, *Seven days in the art world*, New York: W.W. Norton & Co. 2009.

Treasury 2020

U.S. Department of the Treasury, *Advisory and guidance on potential sanctions risks arising from dealings in high-value artwork*, New York 2020.

Unger e.a. 2018

B. Unger, J. Ferwerda, I. Koetsier, B. Gjoleka e.a., *Aard en omvang van criminele bestedingen*, Den Haag: WODC 2018.

Velthuis 2011

O. Velthuis, 'Damien's dangerous idea: Valuing contemporary art at auction', in: J. Beckert & P. Aspers (red.), *The worth of goods: Valuation and pricing in the economy*, Londen: Oxford University Press 2011, p. 178-200.

De aanpak van kunstcriminaliteit in Europa

*Saskia Hufnagel**

‘Kunstcriminaliteit’ is een term die zich tot nu toe moeilijk in een duidelijke definitie laat vangen (Chappell & Hufnagel 2019). Over het algemeen wordt onder ‘kunstcriminaliteit’ kunstdiefstal, fraude en vervalsing, roof en vandalisme verstaan. Er zijn echter nog vele andere vormen van criminaliteit die tot kunstcriminaliteit kunnen worden gerekend, aan kunst gerelateerd zijn of via kunst gepleegd worden of daarmee verband houden. Voorbeelden van dergelijke vormen van criminaliteit zijn onder meer witwassen via kunst, cybercriminaliteit – bijvoorbeeld als gestolen kunst online wordt verkocht – en belastingmisdrijven door valse im- en exportverklaringen. Gezien de grote verscheidenheid van kunstgerelateerde criminaliteit is het opmerkelijk dat in strafrechtelijke beleidskringen niet meer over dit onderwerp gesproken wordt. Ook zijn gespecialiseerde politierechercheurs en aanklagers lastig te vinden. Het is dan ook niet verrassend dat onderzoeken naar kunstgerelateerde criminaliteit niet altijd succesvol zijn. De jaarlijkse schade van kunstcriminaliteit voor de economie is onmogelijk te schatten, maar zeker is dat gestolen kunst maar zeer zelden wordt teruggevonden. De FBI heeft berekend dat dit percentage tussen de 2 en 6 procent ligt, en het Art Loss Register (ALR), de grootste particuliere database van gestolen kunst ter wereld, meldt een terugvindpercentage voor kostbare werken van rond de 15% na 25 jaar (Chappell & Hufnagel 2019). Die cijfers wijzen er in elk geval op dat zowel publieke als particuliere speurders er slechts beperkt in slagen kunstdiefstallen op te lossen.

Dit artikel biedt een kort overzicht van de politieaanpak van kunstcriminaliteit en beargumenteert waarom de aanpak van kunstcriminaliteit in het bijzonder zo lastig is. Daarbij worden specifieke voorbeelden besproken uit de Europese Unie (EU) en het Verenigd Koninkrijk (VK). Het artikel behandelt in de eerste plaats de opsporing van kunst-

* Dr. S. Hufnagel is als senior wetenschappelijk medewerker verbonden aan de afdeling Strafrecht van de School of Law van Queen Mary University of London.

criminaliteit. Daarbij wordt dieper ingegaan op het feit dat misdrijven vaak onopgemerkt blijven of niet bij de politie worden gemeld, met specifieke aandacht voor gestolen en vervalste kunst. Vervolgens wordt gesproken over onderzoek en vervolging van kunstmisdrijven in de EU en hoe deze in de verschillende lidstaten worden gefaciliteerd of belemmerd. Tot slot wordt gesproken over de uitdagingen en mogelijke verbeteringen op Europees niveau en wordt kritisch gekeken naar toekomstige keuzes in de bestrijding van kunstcriminaliteit. Hoewel dit artikel slechts een kort overzicht kan geven van probleemgebieden, kan het bijdragen aan het bewustzijn van de problemen waarmee Europese strafrechtssystemen worden geconfronteerd.

Slachtoffers van kunstcriminaliteit

De opsporing van kunstcriminaliteit wordt belemmerd door een aantal factoren, waaronder het gesloten karakter van de kunstmarkt, een gebrek aan financiële middelen, te krappe personele bezetting in publieke kunstinstituten, een gebrek aan deskundige kennis, angst voor financiële verliezen en nog veel meer. Het klinkt tegenstrijdig, maar een belangrijke reden waarom kunstcriminaliteit onopgemerkt blijft, is dat slachtoffers geen aangifte willen doen of zich niet bewust zijn van de vermissing, het kunsthistorische belang van het gestolen stuk of het feit dat het om een vervalsing gaat. In dit deel van het artikel wordt uiteengezet waarom kunstdiefstal en -fraude niet altijd worden opgemerkt en bijgevolg ook onvoldoende onderwerp worden van openbaar strafrechtelijk onderzoek.

Om te kunnen bepalen bij welke voorwerpen diefstal soms onopgemerkt blijft, moeten we eerst onderscheid maken tussen de verschillende locaties en slachtoffers waar bij een kunstdiefstal sprake van kan zijn. Het kan bijvoorbeeld gaan om musea, galerieën, collecties, archieven, particuliere woningen en nog veel meer. Kort gezegd kunnen we bij kunstdiefstal ruwweg onderscheid maken tussen publieke en private slachtoffers.

Musea en archieven

De meest prominente groepen publieke slachtoffers zijn musea en archieven (Thompson 2019; Jones 2009). Een groot probleem bij deze

groepen blijken diefstallen door insiders en lange tussenperioden tussen inventarisaties (Griffiths & Krol 2009). Het gevolg is dat diefstallen pas lange tijd nadat ze hebben plaatsgevonden, worden opgemerkt, als dat al gebeurt. Als handhavingsinstanties al worden ingeschakeld, dan wordt hun werk bemoeilijkt door het feit dat vaak niet kan worden bepaald op welke specifieke datum de diefstal heeft plaatsgevonden, waardoor een sluitend onderzoek van de plaats delict onmogelijk is. Wordt de diefstal door het slachtoffer ontdekt, dan is een verder probleem het melden daarvan, hoewel nu vaker aangifte van diefstallen wordt gedaan dan een aantal jaren geleden (Thompson 2019). Een van de redenen waarom musea en archieven niet zo snel aangifte doen bij de politie is de vrees voor reputatieschade, vooral met het oog op uitlening van stukken in de toekomst. Ook zijn veel musea niet verzekerd. Bekende voorbeelden zijn het Isabella Stewart Gardner Museum in Boston en het meer recent beroofde Grüne Gewölbe in Dresden (Oliveri 2019, p. 133). Deze musea hebben in elk geval geen verzekeringstechnische reden om aangifte te doen. Een andere reden waarom vaak geen aangifte wordt gedaan, is dat bij veel diefstallen in het verleden het onderzoek niets heeft opgeleverd. Dat heeft ertoe geleid dat het vertrouwen in de competentie van de politie op dit gebied laag is en de voorkeur wordt gegeven aan particuliere opsporingsdiensten (Oliveri 2019). Als er geen aangifte wordt gedaan, kunnen de handhavende instanties zich niet met een zaak bezighouden en worden dergelijke zaken niet meegenomen in de criminaliteitscijfers. Dit leidt tot een vertekend beeld van de ware omvang en impact van kunstcriminaliteit, wat er op zijn beurt weer toe leidt dat er minder geld beschikbaar wordt gesteld voor politieonderzoek.

Private slachtoffers

De problemen voor private slachtoffers van kunstcriminaliteit kunnen vergelijkbaar zijn met die van publieke slachtoffers, bijvoorbeeld als het gaat om een particuliere collectie of galerie. Als dergelijke instellingen afhankelijk zijn van uitleningen of kunstwerken op commissiebasis verkopen, kan de druk om diefstallen niet bij de politie te melden zelfs nog hoger zijn dan bij de voorbeelden van publieke slachtoffers. Als eigenaren op de hoogte zijn van diefstallen in het verleden, kan dit hen huiverig maken om hun eigendommen aan dergelijke instanties over te dragen, wat funest voor de zaken kan zijn. Bij particuliere

woningen spelen andere problemen. Hier kan het zo zijn dat eigenaren geen aangifte doen omdat zij zich niet realiseren wat de waarde van het gestolen stuk is, bijvoorbeeld als ze het via een erfenis in bezit hebben gekregen. Bij aangiften van diefstallen uit particuliere woningen beschikt de eigenaar vaak niet over documenten (foto's, herkomst) die opsporingsdiensten kunnen helpen bij het terugvinden van het gestolen voorwerp (Chappell & Polk 2019, p. 109). Meer algemeen geldt voor alle gestolen kunst dat het betreffende voorwerp soms niet specifiek als gestolen 'kunst' in politiedatabases wordt opgenomen, wat zorgt voor vertekende statistieken en de ware omvang van het probleem verhuult. Veel landen hebben zelfs helemaal geen aparte database voor gestolen kunstvoorwerpen, een probleem dat verderop in dit artikel wordt besproken.

Fraude

Bij fraude met kunst en vervalsingen geldt eveneens dat aangiften vaak uitblijven, al zijn de redenen daarvoor deels anders. In openbare musea, galerieën en archieven leidt de ontdekking van een vervalsing tot waardeverlies, maar zorgt dit er niet per se voor dat het stuk niet langer getoond kan worden. Als het getoonde object een 'recente' vervalsing is, dan kan dit in beslag worden genomen als bewijs en, zoals bijvoorbeeld in Frankrijk het geval is, vervolgens worden vernietigd. Er zijn geen zaken bekend waarin deze procedure ervoor heeft gezorgd dat slachtoffers geen aangifte deden bij de politie, maar het is zeker denkbaar dat deze manier van omgaan met kunstwerken een negatief effect heeft op de bereidheid tot het doen van aangifte. Een andere reden waarom publieke instellingen een vervalsing wellicht niet willen melden, is dat ze in verlegenheid zijn gebracht. Toegeven dat men een vervalsing heeft gekocht, zou het vertrouwen van het publiek in de instelling kunnen schaden en ertoe kunnen leiden dat de instelling minder geld beschikbaar heeft. Ook zou het afbreuk kunnen doen aan de reputatie van deskundigen en prominente figuren in het werkveld. Een reden waarom bijvoorbeeld de directeur van het Bode Museum in Berlijn, Wilhelm Bode, volhield dat bepaalde objecten authentiek waren, hoewel deskundigen oordeelden dat het om vervalsingen ging (Wolff-Thomsen 2006).

Voor particuliere kopers van vervalste kunstvoorwerpen, zoals galerieën, collecties en individuele kopers, is waardeverlies vaak de groot-

ste zorg. In sommige gevallen heeft dit ertoe geleid dat voorwerpen die door deskundigen als vals werden beoordeeld, niet bij de politie werden gemeld (Chappell & Hufnagel 2014). Ook hier kan schaamte een rol spelen in het uitblijven van aangiften, gecombineerd met een gebrek aan vertrouwen dat de politie de zaak zal kunnen oplossen. Vervalsingen leiden daarom vaker tot onderhandelingen in civiele rechtszaken dan dat ze leiden tot een opsporingsonderzoek en strafrechtszaken (Polk & Chappell 2019).

De rol van deskundigen

Een belangrijk probleem dat speelt bij fraude met zowel publieke als private slachtoffers is de rol van deskundigen. Kunsthistorici die gespecialiseerd zijn in specifieke kunstenaars of perioden kunnen bijvoorbeeld de politie waarschuwen als ze worden ingeschakeld om specifieke voorwerpen te taxeren. Of ze kunnen aan een zaak meewerken als de politie verdachte voorwerpen in beslag heeft genomen (Chappell & Hufnagel 2014). Maar deskundigen zitten in een lastige spagaat tussen particulier en politieonderzoek. Meestal worden ze betaald door de veilinghuizen of galerieën die kunstvoorwerpen kopen of verkopen en een reputatie als 'klokkenluider' is slecht voor de zaken. 'Onafhankelijke' experts zijn dungezaaid, aangezien universiteiten niet graag zien dat hun academici op het gebied van kunstgeschiedenis als deskundige optreden. Het gevolg is dat de deskundigen die worden ingehuurd, met hun expertise hun brood verdienen, een relatie hebben met de kunstenaar, of behoren tot de stichting die door de kunstenaar in het leven is geroepen om zijn werk te beheren. Elk van deze groepen brengt zijn eigen specifieke problemen met zich mee als het gaat om het opsporen van vervalsingen (Polk & Chappell 2019, p. 301).

Als een deskundige met zijn expertise zijn brood moet verdienen, heeft hij er belang bij om de markt niet te verstoren en zal hij minder snel geneigd zijn om de politie in te schakelen als dit niet in het belang van zijn cliënt is. Bovendien zal een deskundige die bij verkoop een commissie verdient, een object sneller als echt beoordelen om de verkoop door te laten gaan. Ook is er sprake van een meer algemeen risico dat deskundigen kunnen worden aangeklaagd als ze een stuk onterecht als vervalsing bestempelen. Aan de andere kant zullen des-

kundigen die een vaste vergoeding ontvangen, minder druk van de markt voelen. Het is dus niet verrassend dat juist dit soort deskundigen in het verleden een belangrijke rol heeft gespeeld in de vervolging van grote vervalsers als Wolfgang Beltracchi (Hufnagel 2019b, p. 321). Deskundigen die familie van de kunstenaar zijn, zoals het geval was bij de erfgenamen van Pablo Picasso (Stolz 2013), kunnen hun eigen redenen hebben om stukken als echt of vals te beoordelen. Ze kunnen bijvoorbeeld gebaat zijn bij hoge prijzen voor stukken op de markt. Ook wordt wel beweerd dat kunstenaarsstichtingen er belang bij hebben om de markt te manipuleren door bijvoorbeeld bepaalde stukken ten onrechte als vervalsing aan te merken (Rea 2017). Of dit soort beweringen gegrond zijn, staat hier niet ter discussie, maar handhavingsinstanties moeten zich bewust zijn van mogelijke belangenconflicten als ze een onderzoek starten, en moeten geïnformeerde keuzes maken als het gaat om de deskundigen met wie ze willen samenwerken.

Deskundigen spelen ook een relevante rol bij diefstalzaken. Hierin kunnen ze de politie helpen door te bepalen of voorwerpen illegaal zijn opgegraven of uit landen zijn uitgevoerd waarvoor wettelijke restricties gelden. Verder kunnen deskundigen worden ingeschakeld om gestolen voorwerpen op te sporen die in advertenties of via online platformen te koop worden aangeboden. Deskundigen spelen daarom een cruciale rol in de bestrijding van kunstcriminaliteit. En omdat de politie maar zelden intern over dit soort mensen en expertise beschikt, moeten ze van buitenaf worden ingehuurd (Block 2014).

Europese strafrechtssystemen en de bestrijding van kunstcriminaliteit

Het is niet verrassend dat de bestrijding van kunstcriminaliteit geen topprioriteit is voor politiediensten wereldwijd, met uiteraard als uitzondering de Italiaanse carabinieri, die beschikken over een van de grootste, meest gespecialiseerde afdelingen voor bestrijding van kunstcriminaliteit ter wereld (Kerr 2020). Binnen de Europese Unie is sprake van een geleidelijk verloop van Zuid naar Noord, waarbij de Zuid-Europese politiediensten over het algemeen op dit gebied beter zijn bemenst, toegerust en getraind dan hun noordelijke tegenhangers (Block 2014). In 2014 werd in een speciaal onderzoek gekeken in hoeverre de verschillende EU-lidstaten beschikten over een afzonderlijke

database voor kunstcriminaliteit en gespecialiseerde politie-eenheden (Block 2014). Uit dit onderzoek bleek dat in onder meer Denemarken, Finland, Zweden en Nederland weinig prioriteit werd gegeven aan kunstcriminaliteit. Landen met gemiddelde prioriteit waren België, Duitsland, Oostenrijk, het Verenigd Koninkrijk, Zwitserland en Ierland. Hoge prioriteitslanden waren naast Italië ook Frankrijk, Cyprus, Griekenland en Spanje. Een onderzoek uit 2019 op basis van vergelijkbare prioriteitsindicatoren liet een kleine verschuiving zien: België verhuisde van de categorie gemiddeld naar de categorie laag en een aantal noordse landen en Nederland gingen van laag naar gemiddeld (Oosterman 2019). In België werd in 2014 besloten niet door te gaan met de cel Kunst en Antiek, zoals de eenheid kunstcriminaliteit daar genoemd werd, waarna deze eenheid op 27 oktober 2015 werd ontbonden (Oosterman 2019, p. 214). In Nederland werd in 2019 juist een nationale eenheid kunst- en antiekcriminaliteit opgericht met vier deskundigen en er kwam een afzonderlijke database beschikbaar (Kerr 2020, p. 446).

Een van de belangrijkste kunstmarkten van Europa is het Verenigd Koninkrijk. Politiewerk voor de bestrijding van kunstcriminaliteit wordt hier verspreid over het land uitgevoerd, maar er is een overkoepelende overheidsinstantie die zich met dit onderwerp bezighoudt: de National Heritage and Cultural Property Crime Working Group van de National Police Chiefs' Council (NPCC). Andere overheidsinstanties met competenties op het gebied van kunstcriminaliteit zijn het Department for Digital, Culture, Media and Sport en Arts Council England (inclusief de nationale veiligheidsadviseur), de Crown Prosecution Service, Historic England, de National Crime Agency, HM Revenue & Customs en de Border Force, Maritime and Coastguard Agency. De Art and Antiques Unit (AAU) van de Metropolitan Police Service (MPS) is beter bekend als de eenheid kunstcriminaliteit in Londen. Hoewel het werkgebied van deze eenheid zich hoofdzakelijk concentreert op Londen, biedt zij ook ondersteuning aan andere, internationale jurisdicties, bijvoorbeeld door het verzamelen van bewijs en inlichtingen voor overzeese politiediensten en rechterlijke instanties in zaken rond gestolen cultuurgoederen waarbij sprake is van een connectie met de Londense kunstmarkt. De AAU houdt verder de London Stolen Art Database (LSAD) bij, die klein is in vergelijking met het – eveneens in Londen gevestigde, maar internationaal opererende – Art Loss Register (ALR). Dit register wordt door de AAU naast

de eigen database gebruikt en speelt een essentiële rol, gezien het internationale belang van de Londense kunstmarkt (Kerr 2020). Het zou veel te kort door de bocht zijn om de verschillen tussen Zuid en Noord te verklaren aan de hand van de over het algemeen hoge dichtheid van kunst, cultureel erfgoed, oudheden en archeologische vindplaatsen in Zuid-Europa in vergelijking met Noord-Europa. Wel kunnen we zeggen dat de verschillen tussen Noord en Zuid een grove afspiegeling zijn van de verschillen in bewustzijn van dit type criminaliteit, vooral als het gaat om de diefstal/smokkel van oudheden. We zien op dit moment echter dat in Noord-Europese landen, en met name Nederland en de noordse landen, het bewustzijn toeneemt, wat ertoe zou kunnen leiden dat in de toekomst in deze landen meer prioriteit wordt gegeven aan de bestrijding van kunstcriminaliteit (Block 2014).

Geen prioriteit

Een probleem dat bij de meeste Europese politiediensten speelt, is dat de bestrijding van kunstcriminaliteit in hun land te weinig prioriteit krijgt, waardoor er weinig middelen en geld beschikbaar zijn voor onderzoeken naar kunstcriminaliteit (Oosterman 2019). Dit verklaart waarom veel Europese politiediensten niet beschikken over een speciale eenheid kunstcriminaliteit en/of een database voor gestolen of zelfs vervalste kunstwerken (Oosterman 2019). Zonder zo'n afzonderlijke database kan echter niet worden aangetoond hoe vaak kunstcriminaliteit voorkomt en wordt er dus ook geen geld voor vrijgemaakt. De conclusie is dan ook dat als niemand deze vicieuze cirkel doorbreekt, kunstcriminaliteit nooit meer prioriteit zal krijgen op de politieke agenda. Zelfs in landen die wel een database hebben, vormen de geregistreerde zaken slechts het topje van de ijsberg, als je bedenkt dat – zoals hierboven aangegeven – het ontdekkingspercentage extreem laag ligt. Al kan worden gesteld dat dit geldt voor alle soorten criminaliteit. Het is algemeen bekend dat slachtoffers van criminaliteit vaak geen aangifte doen, en dat de werkelijke cijfers dus hoger liggen (Balcells 2019, p. 33).

Wat maakt politiewerk bij kunstmisdrijven anders?

De vraag is daarom welke andere problemen er spelen en wat politiewerk bij kunstmisdrijven *anders* maakt dan politiewerk op andere terreinen. Een probleem is bijvoorbeeld dat van kunstcriminaliteit niet altijd aangifte wordt gedaan. Ook is er voor deze onderzoeken expertise nodig die de politie over het algemeen niet in huis heeft. Voorts is kunstcriminaliteit zeer lastig te onderzoeken en zijn de straffen over het algemeen laag. Bij de politie heerst ontevredenheid over de straffen die kunstcriminelen opgelegd krijgen na lange, complexe onderzoeken. Zo kreeg Wolfgang Beltracchi bijvoorbeeld in ruil voor een schuldbekenenis slechts zes jaar gevangenisstraf, hoewel hij naar schatting voor € 35 miljoen schade had aangericht (Hufnagel & Chappell 2016, p. 9).

Organisatorische kwesties op juridisch en strafrechtelijk gebied compliceren de opsporing en vervolging van kunstcriminaliteit nog verder. En zaken zijn niet alleen complex, voor politie en aanklagers zijn ze vaak ook een race tegen de klok, omdat de daders na het verstrijken van de verjaringstermijn niet meer kunnen worden vervolgd (zie bijvoorbeeld Bibas 1996). Een ander groot probleem zijn de verschillen tussen civielrechtelijke en op het gewoonterecht gebaseerde rechtstelsels met betrekking tot ‘aankopen te goeder trouw’, een principe dat kopers van gestolen goederen onder het civielrechtelijke stelsel beschermt (Gerstenblith 2019, p. 271). Hoewel meerdere EU-lidstaten inmiddels gespecialiseerde politie-eenheden en databases hebben opgericht, beschikken veel landen niet over aanklagers die gespecialiseerd zijn in kunst- en antiekgerelateerde criminaliteit. Ook verloopt de samenwerking tussen politie, aanklagers, overheidsinstanties en deskundigen complex en vaak frustrerend. De schade van de slachtoffers wordt maar zelden vergoed en gebeurt dit wel, dan is dat niet het gevolg van de strafrechtelijke vervolging, maar van verdere civiele procedures (Gerstenblith 2019). Een ander onderwerp van zorg is de samenwerking tussen de politie en particuliere onderzoekers, aangezien beide partijen verschillende doelen hebben. De prioriteit van de politie is immers om de daders te arresteren, terwijl voor particuliere onderzoekers en bemiddelaars het terugvinden van de gestolen kunst het belangrijkste is.

Vooruitgang in de bestrijding van kunstcriminaliteit

Ondanks de vele uitdagingen die in dit korte overzicht over openbare onderzoeken naar kunstcriminaliteit in de Europese Unie zijn besproken, groeit in recente jaren over het algemeen zowel binnen de strafrechtsector als bij overheden het bewustzijn van deze vorm van criminaliteit. Redenen voor dit toegenomen bewustzijn zijn onder meer de verbanden die worden gelegd met andere, ernstigere vormen van criminaliteit, zoals terrorisme, drugscriminaliteit, oorlogsmisdaden en mensensmokkel. Met het oog op de oorlog in Syrië en Irak namen handhavingsinstanties (zoals de politie, maar ook de douane) in de EU-lidstaten importverboden op cultureel erfgoed uit deze landen op EU-niveau zeer serieus. De afgelopen jaren is de internationale samenwerking binnen de Europese Unie, gestimuleerd door Europol, maar ook buiten de Europese Unie en ondersteund door Interpol, exponentieel toegenomen, met veel grote successen als resultaat (Hufnagel 2019a, p. 98).

Als een van de uitdagingen werd bijvoorbeeld genoemd dat kunstcriminaliteit moeilijk op te sporen is doordat de politie te maken heeft met een gesloten markt en zwijgende slachtoffers. Door een groeiende aanwezigheid van de politie in het veld zou echter vertrouwen kunnen worden opgebouwd tussen marktactoren en handhavingsinstanties, waardoor er in de toekomst vaker aangifte wordt gedaan en wordt meegewerkt aan onderzoeken. Dit zou vervolgens ook het probleem van beperkte middelen en/of expertise en beperkte forensische capaciteit bij de politie kunnen oplossen, doordat marktdeelnemers en deskundigen bij onderzoeken betrokken kunnen worden.

Een probleem dat niet kan worden opgelost, zijn lage straffen, verjaaringstermijnen en andere juridische en organisatorische verschillen tussen lidstaten. Door het bevorderen van samenwerking, training en uitwisseling van informatie kan echter de kennis over dit soort verschillen bij politie, aanklagers en justitie worden verbeterd, zodat hier in de praktijk beter mee kan worden omgegaan. Kunstcriminaliteit is zonder twijfel een internationaal probleem, met uitdagingen op nationaal, bilateraal, multilateraal, Europees en mondiaal bestuursniveau. Oplossingen moeten daarom zo internationaal mogelijk zijn om harmonisatie in het veld te bevorderen.

Tot slot

Een manier om de politie over landsgrenzen heen bewuster en alerter te maken ten aanzien van kunstcriminaliteit is om de focus niet op de financiële consequenties ervan te leggen, maar op de menselijke impact. Die impact wordt vooral gevoeld door de kunstenaars en hun familie en de kleinere kopers en verkopers (Nall 2014, p. 101). Verder moet de politie beseffen dat successen die worden behaald met opsporing en vervolging van belangrijke kunstcriminelen, veel aandacht in de media krijgen en de reputatie van handhavers ten goede komen, zelfs als de strafmaat laag is. Om dat soort successen te kunnen boeken, zijn echter meer speciale eenheden, aanklagers en databases nodig. Tot het zover is, kunnen deskundigen, kunstinstellingen, de kunstmarkt, overheidsfunctionarissen, aanklagers en politie elkaar meer steunen via samenwerkingsstructuren. Een dergelijke samenwerking lijkt, meer nog dan extra middelen, onontbeerlijk om de bestrijding van kunstcriminaliteit in de toekomst te verbeteren.

Literatuur

Balcells 2019

M. Balcells, 'One looter, two looters, three looters... The discipline of cultural heritage crime within criminology and its inherent measurement problems', in: S. Hufnagel & D. Chappell, *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 33-53.

Bibas 1996

S. Bibas, 'The case against statutes of limitations for stolen art', *International Journal of Cultural Property* 1996, p. 73-109.

Block 2014

L. Block, 'Policing art crime in the European Union', in: D. Chappell & S. Hufnagel (red.), *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime*, Farnham: Ashgate 2014, p. 187-206.

Chappell & Hufnagel 2014

D. Chappell & S. Hufnagel, 'Case studies on art fraud: European and Antipodean perspectives', in: D. Chappell & S. Hufnagel (red.), *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime*, Farnham: Ashgate 2014, chapter 4.

Chappell & Hufnagel 2019

D. Chappell & S. Hufnagel, 'Art crime: Exposing a panoply of theft, fraud and plunder', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 3-32.

Chappell & Polk 2019

D. Chappell & K. Polk, 'Art theft: An examination of its various forms', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 109-131.

Gerstenblith 2019

P. Gerstenblith, 'Statutes of limitation and other legal challenges to the recovery of stolen art', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 271-285.

Griffiths & Krol 2009

R. Griffiths & A. Krol, 'Insider theft: Reviews and recommendations from the archive and library professional literature', *Library & Archival Security* (22) 2009, p. 5-18.

Hufnagel 2019a

S. Hufnagel, 'INTERPOL and international trends and developments in the fight against cultural property crime', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 89-106.

Hufnagel 2019b

S. Hufnagel, 'Case study 1: Beltracchi and the history of art fraud in Germany', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 321-342.

Hufnagel & Chappell 2016

S. Hufnagel & D. Chappell, 'The Beltracchi affair: A comment and further reflections on the "most spectacular" German art forgery case in recent times', in: N. Charney (red.), *Art crime: Terrorists, tomb raiders, forgers and thieves*, Londen: Palgrave Macmillan 2016, https://doi.org/10.1007/978-1-137-40757-3_1.

Jones 2009

L.T. Jones, 'The "sleazy" underbelly of museum collecting: Archiving theft in museums', *Library & Archival Security* (22) 2009, p. 19-32.

Kerr 2020

J. Kerr, 'The state of heritage and cultural property policing in England and Wales, France and Italy', *European Journal of Criminology* (17) 2020, p. 441-460.

Nall 2014

S. Nall, 'An Australian art dealer's perspective on art crime', in: D. Chappell & S. Hufnagel (red.), *Contemporary perspectives on the detection, investigation and prosecution of art crime*, Farnham: Ashgate 2014, chapter 6.

Oliveri 2019

V. Oliveri, 'Unsolved art thefts', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 133-0148.

Oosterman 2019

N. Oosterman, 'Regional overviews of the policing of art crime in the European Union', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 213-235.

Polk & Chappell 2019

K. Polk & D. Chappell, 'Examining art fraud', in: S. Hufnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 301-320.

Rea 2017

N. Rea, 'New York's Calder Foundation is sued in France for "refusing to restitute" a \$ 1 million sculpture', *ArtNet News* 3 november 2017.

Stolz 2013

G. Stolz, 'Authenticating Picasso', *Authentication in Art* 2 januari 2013.

Thompson 2019

E. Thompson, 'The old-white-malest of crimes: Insider theft from libraries and archives', *EIDOLON* 4 november 2019.

Wolff-Thomsen 2006

U. Wolff-Thomsen, *Die Wachs-büste einer Flora in der Berliner Skulpturensammlung und das System Wilhelm Bode – Leonardo da Vinci oder Richard Cockle Lucas?*, Kiel: Verlag Ludwig 2006.

De aanpak van kunstcriminaliteit in Nederland

*Richard Bronswijk en Fons van Gessel**

Er gaat veel geld om in de handel in kunst, antiek en cultuurgoederen. In de afgelopen jaren stegen de wereldwijde verkopen naar ruim € 68 miljard. Steeds meer mensen beleggen in kunst, antiek en cultuurgoederen. En waar veel geld omgaat, zijn criminelen. Volgens de Amerikaanse FBI is kunstcriminaliteit, na de handel in drugs, zelfs het meest winstgevend. Kunstcriminaliteit is big business met een veelheid aan criminele verschijningsvormen. Ook in Nederland vraagt de bestrijding van kunstcriminaliteit om aandacht. In deze bijdrage laten wij zien hoe de politie deze vorm van criminaliteit aanpakt.

We beginnen met een korte historische schets van de ontwikkeling van de kunstcriminaliteit, om vervolgens in te gaan op de vraag hoe de politie in Nederland zich op dit terrein heeft georganiseerd. Ook wordt gekeken naar de omvang van kunstcriminaliteit en hoe deze te bepalen. Er is veel informatie uit verschillende bronnen beschikbaar, niettemin ontbreekt een gedegen en adequaat beeld. Tot slot behandelen we een specifieke vorm van kunstcriminaliteit, namelijk valse kunst. Valse kunst opsporen is een taai proces doordat verschillende betrokken partijen veelal dezelfde belangen delen, waardoor onrechtmatigheden niet snel aan het licht komen.

Criminaliteit met kunst, antiek en cultuurgoederen

De kunstmarkt begon in de jaren zestig van de vorige eeuw wereldwijd op te bloeien. De prijzen van kunstwerken namen een enorme vlucht. Kunst werd een zeer profijtelijk object om in te investeren. En dat gold ook voor gestolen kunst, omdat het door de internationalisering van

* R. Bronswijk is teamleider bij het Team Kunst en Antiek van de Landelijke Eenheid. F. van Gessel is senior beleidsadviseur aan kunst, antiek en cultuurgoederen gerelateerde zware criminaliteit bij het ministerie van Justitie en Veiligheid. De auteurs schreven dit artikel op persoonlijke titel.

de handel vaak niet mogelijk was om na te gaan of de verkoper ook de rechtmatige eigenaar was. Kunst werd zowel uit musea als uit woningen van particulieren gestolen. Vaak werden kunstwerken ook teruggegeven, maar niet nadat een verzekeringsmaatschappij bereid was geweest om hiervoor een losprijs te betalen. Deze werkwijze werd gekopieerd door terroristische bewegingen om geld te verdienen ter financiering van aanslagen, of politieke eisen kracht bij te zetten.¹ Behalve diefstal gaf de marktontwikkeling ook een impuls aan criminelen die op andere wijze, bijvoorbeeld met namaak of vervalsing, geld probeerden te verdienen in deze markt.

In reactie op deze ontwikkeling ontstonden de eerste organisaties die zich gingen toeleggen op het opsporen van gestolen kunst. In eerste aanleg ging het daarbij niet zozeer om de bestrijding van kunstcriminaliteit, maar om gestolen kunstwerken terug te bezorgen bij de rechtmatige eigenaar. Daartoe werden in de museale wereld en de kunsthandel de eerste stappen gezet in internationale informatie-uitwisseling.

De politiediensten in Europa zetten in deze zelfde periode ook de eerste schreden in opsporing en informatie-uitwisseling. In 1969 werd in Italië de eerste politiedienst ingericht speciaal ter bestrijding van kunstcriminaliteit. In reactie op het UNESCO-verdrag 1970² werden in de overige Europese landen speciale afdelingen opgericht. Zo kreeg de Criminele Recherche en Informatiedienst van de Nederlandse Rijks-politie een afdeling Kunst- en Antiekcriminaliteit. Deze afdeling werd in 2002 opgeheven. De politieman die de uitvoering van deze taak had verzorgd, ging met pensioen en er was vanuit de politieorganisatie gewoonweg geen belangstelling meer om deze opgave uit te voeren. Het UNESCO-verdrag 1970 heeft 'slechts' betrekking op preventieve maatregelen ter bescherming van cultuurgoederen, op internationale samenwerking en op de terugvordering van cultuurgoederen die op illegale wijze het land van oorsprong hebben verlaten. Niettemin gaf het verdrag een impuls aan de bestrijding van kunstcriminaliteit in tal van verschijningsvormen: diefstal, roof, gijzeling, namaak, fraude, illegale handel, oorlogsmisdaden, ondergronds bankieren, witwassen,

- 1 Zo werden bijvoorbeeld in 1974 negentien schilderijen uit het Russborough House geroofd, waarvoor een losgeld van \$ 8 miljoen werd gevraagd en de overbrenging van vier IRA-leden die in Britse gevangenis in hongerstaking waren, naar Belfast.
- 2 Overigens ratificeerde Nederland het UNESCO-verdrag pas in 2009.

valsheid in geschrifte, vernieling, afpersing, schatgraven/duiken, belastingontduiking, vandalisme.

In Nederland kwam het pas in 2009 tot aanvaarding door het parlement van de Uitvoeringswet UNESCO-verdrag 1970 inzake onrechtmatige invoer, uitvoer of eigendomsoverdracht van cultuurgoederen. In de aanloop daarnaartoe kwam de bestrijding van de illegale handel in cultuurgoederen in de politieke belangstelling te staan. Uit het rapport *Schone kunsten. Preventieve doorlichting kunst- en antiekhandel* (Bieleman e.a. 2007) bleek dat de handhaving versnipperd was en er bij de politie sprake was van een gebrek aan expertise. De politie maakte nauwelijks mensen en middelen vrij voor de opsporing van aan kunst gerelateerde criminaliteit. Bijgevolg was er onvoldoende inzicht in de omvang van kunstcriminaliteit in Nederland. Voorts werd geconstateerd dat er onvoldoende aandacht werd besteed aan het centraal registreren van vermiste en gestolen kunst- en antiekobjecten. De betrokken bewindslieden van de ministeries van Justitie, Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen en Financiën zegden in de beleidsreactie³ op het rapport onder andere toe om voor de politie een database van gestolen kunst en antiek op te zetten en een centrale specialistische unit voor kunst- en antiekcriminaliteit in het leven te roepen, evenals aanspreekpunten bij de regionale politiekorpsen. In 2009 werd daarmee de basis gelegd voor de huidige inrichting van de bestrijding van de kunstcriminaliteit bij de politie. In 2012 werden de toezeggingen over de inrichting bij de politie door de bewindslieden in een brief aan de Tweede Kamer⁴ herhaald.

Sinds de vorming van de Nationale Politie is het Team Kunst en Antiek onderdeel van de Dienst Landelijke Informatieorganisatie (DLIO) bij de Landelijke Eenheid. Het team (3 fte) functioneert als expertisecentrum en centraal punt in de – internationale – informatiecoördinatie. Voorts heeft het team de database voor gestolen kunst en antiek, die gevuld is met informatie over vanaf 2009 in Nederland gestolen voorwerpen, onder beheer. Dit betreft voorwerpen waarvan aangifte wordt gedaan en waarvan een afbeelding beschikbaar is of een uitgebreide beschrijving. Naast de inzet bij de Landelijke Eenheid heeft thans elke regionale eenheid een taakaccenthouder Kunst en Antiek. De taakaccenthouders vormen de verbinding tussen de Landelijke Eenheid en

3 *Kamerstukken II* 2007/08, 31255, nr. 10.

4 *Kamerstukken II* 2011/12, 31255, nr. 13.

de (eigen) regionale eenheid en zijn als zodanig het aanspreekpunt voor zaken die kunstcriminaliteit betreffen.

In oktober 2020 hebben de ministers van Justitie en Veiligheid (JenV) en Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (OCW) in een antwoord op schriftelijke Kamervragen⁵ aangegeven nog steeds achter deze uitgangspunten te staan. De beschikbare capaciteit is inmiddels uitgebreid door de inzet van politievrijwilligers. Burgers kunnen op basis van persoonlijke deskundigheid specifiek als politievrijwilligers bij het Team Kunst en Antiek worden ingezet. Daarnaast hebben in de afgelopen periode zes inspecteurs van de Inspectie Overheidsinformatie en Erfgoed van het ministerie van OCW de bevoegdheid van bijzonder opsporingsambtenaar (boa, domein 6) verkregen.

Nederland heeft daarmee gekozen voor een inrichting van de politieke taak voor de bestrijding van kunst- en antiekcriminaliteit en de illegale handel in cultuurgoederen die afwijkt. In een groot aantal landen is de taak belegd bij een doorgaans robuuste politie-eenheid, die niet alleen informatie verzamelt, maar ook kunstexperts en archeologen beschikbaar heeft, en waar de operationele opsporing is belegd. In Nederland houdt slechts een kleine groep van medewerkers zich bezig met het informatie- en coördinatieproces. Enige expertise is beschikbaar door middel van de eerdergenoemde inzet van de politievrijwilligers. Voor wat betreft specifieke deskundigheid kan de politie terugvallen op specialisten van de Inspectie Overheidsinformatie en Erfgoed, de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, musea en andere erfgoedbeherende instellingen en gerenommeerde deskundigen. In deze samenwerking met derden (zowel publieke diensten als private deskundigen) loopt Nederland in vergelijking met andere landen mijlenver voorop. Buitenlandse politiediensten bekijken deze samenwerking met argusogen. De operationele opsporing wordt in Nederland, anders dan we aantreffen bij buitenlandse politiediensten, uitgevoerd door de recherche bij de regionale eenheden.

Omvang van kunstcriminaliteit

Er wordt wel gezegd dat het beschavingspeil van een land af te leiden is van de mate waarin men voor het erfgoed zorgt en dit beschermt. De

⁵ *Aanhangsel Handelingen II* 2020/21, nr. 574, antwoord op de schriftelijke Kamervragen over het bericht 'Brutale roof Congolees beeld als protest in Afrika Museum'.

schade die de maatschappij lijdt door kunstcriminaliteit is van cultuurhistorische aard, maar daarnaast ook financieel. Op beide fronten betekent het een verarming van de samenleving. Ondanks de toegesloten aandacht bij politie en justitie voor kunstcriminaliteit, de jarenlange uitwisseling van informatie tussen betrokken partijen en de registratie in publieke en private databases,⁶ zijn er geen betrouwbare gegevens beschikbaar over de omvang van kunst- antiekcriminaliteit en de handel in illegale cultuurgoederen (Oosterman 2019). Wat betreft de financiële omvang is dat te wijten aan onzekerheden en onduidelijkheden over de waarde van kunstobjecten (bijvoorbeeld de aankoopwaarde, de verzekerde waarde en de verwachte opbrengst bij verkoop). Voor wat betreft het aantal zaken geldt dat niet alleen de registratie te wensen overlaat, er wordt ook gestolen zonder dat de benadeelde daarvan onmiddellijk op de hoogte is. Denk hierbij aan diefstallen uit bibliotheken, archieven en museale opslag. Daarnaast zijn er in de kunstwereld particuliere organisaties en privédetectives actief die zijn gericht op het terugbezorgen van de kunstobjecten, en niet in de eerste plaats om in een strafrechtelijk perspectief de feiten op een rijtje te krijgen, laat staan om strafrechtelijke vervolging te bevorderen.

Dat Frankrijk en Italië bij uitstek landen zijn waar kunst- en antiekroof plaatsvindt, is voor iedereen voorstelbaar. En cijfers die Interpol publiceert, bevestigen dit ook wel. Maar dat wil niet zeggen dat kunstcriminaliteit in Nederland een onbekend fenomeen is. Integendeel. Meest in het oog springen natuurlijk de diefstallen uit bij het grote publiek bekende musea. Deze incidenten halen altijd de voorpagina's van de landelijke dagbladen. Alleen al in het jaar 2020 waren het Singer Museum in Laren en het Hofje van Mevrouw Van Aerden te Leerdam het slachtoffer van diefstal van schilderijen. Maar ook het oorlogsmuseum Eyewitness te Beek (Limburg) werd beroofd van unieke objecten. In dit soort zaken wordt door de politie vol ingezet op het rechercheonderzoek. Helaas wil dat niet zeggen dat de daders altijd worden gearresteerd en tegelijkertijd de buit kan worden geretourneerd. Overigens wordt diefstal van kunststukken in Nederland beschouwd als ieder ander vermogensdelict. Dat betekent dat politiecapaciteit wordt toebedeeld conform de processen die daarvoor bij de politie worden toegepast. In de afweging lijkt het er soms op dat onvoldoende

6 Onder andere het Art Loss Register, de National Stolen Art File van de FBI, de database van Interpol en de Database Carabinieri.

wordt beseft dat er naast verdovende middelen voor criminelen ook andere mogelijkheden zijn om snel en veel geld te verdienen, namelijk met kunst en antiek.

Kunst en antiek is ook voor criminelen een goede mogelijkheid voor een belegging. Bijgevolg zijn kunst- en antiekobjecten buitengewoon interessant in het kader van ontnemen. De politie is gespitst op het vinden van verdovende middelen, wapens, contant geld en dure auto's. Een schilderij wordt door een rechercheur nog wel herkend als kunst, maar andere voorwerpen niet direct. Het Team Kunst en Antiek biedt hier ondersteuning. Dat doet het team door waar mogelijk recherchecollega's te informeren. Voorts heeft het team praktische hulpmiddelen ontwikkeld. Door de samenwerking met de handel en deskundigen kan snel expertise worden ingeschakeld om te beoordelen of aangetroffen voorwerpen inderdaad gestolen of vermiste objecten zijn, dan wel de moeite waard van beslag zijn met het oog op ontneming. Door tijdens een doorzoeking foto's van objecten uit te wisselen kan eenvoudig een eerste beoordeling door een expert plaatsvinden. Het team heeft met de Dienst Domeinen afspraken gemaakt om in beslag genomen kunst en antiek geconditioneerd op te slaan.

Valse kunst

Een bijzonder fenomeen in de kunstcriminaliteit betreft valse kunst. Het treft niet alleen musea of de individuele liefhebbers, maar ook zakelijke transacties. Sommige tongen beweren dat 50% van de kunst in musea vals is. De afgelopen jaren kwamen enkele musea in opspraak. Het Museum Ludwig in Keulen moest vaststellen dat bijna de helft van de collectie Russische avant-gardisten vals is. Het Museum voor Schone Kunsten Gent kwam in opspraak omdat het valse werken van Malevitsj en Kandinsky tentoon zou stellen. Het betrof werken die door het Russische echtpaar Toporovski in bruikleen waren gegeven. In Genua werd een lopende tentoonstelling in het Palazzo Ducale van de kunstenaar Modigliani vroegtijdig afgebroken, nadat er een sterk vermoeden was gerezen dat, zoals later werd bevestigd, 21 werken vals waren.

Zakelijke transacties kunnen ook worden getroffen door valse kunst, zo laat de volgende casus zien. Een partij verstrekte een lening

waarvoor een schilderijenverzameling, voorzien van twee rapportages van taxateurs, in onderpand werd gegeven. Na verloop van tijd werden de aflossingsverplichtingen op de lening niet meer nagekomen.

Daarop werd besloten de schilderijen door een onafhankelijke taxateur, aangewezen door de rechtbank, te laten taxeren. Toen kwam de aap uit de mouw. De waarde van de gehele verzameling was nog geen kwart van de uitstaande schuld. Een deel van de schilderijen betrof falsificaten. Andere exemplaren waren niet zoveel waard als door de beide taxateurs was geoordeeld. Eigenlijk kent deze casus twee problemen. Vervalsingen en de expertise van de taxateur. Het is buitengewoon moeilijk om onomstotelijk bewijs te leveren dat kunstobjecten zijn vervalst. Weliswaar komen er steeds meer technieken beschikbaar om forensisch bewijs te leveren, maar ook de vervalser beschikt over deze kennis, deskundigheid en middelen. Daar komt nog bij dat eigenaren van een duur kunstobject niet willen erkennen dat het object vals is en daardoor een gesloten front vormen met de vervalser en handelaren. Kortom, wat begint met een eenvoudige aangifte van oplichting, kan leiden tot een jarenlange juridische strijd over de authenticiteit van het kunstobject.

Ook de particuliere verzamelaar kan slachtoffer worden. In de zomer van 2020 werd een Italiaanse kunstzwendelaar ontmaskerd dankzij speurwerk van de Nederlandse politie. De Italiaan bood op veilingen etsen aan uit de zogeheten serie Suite Vollard. Een serie etsen van de hand van Picasso. De etsen werden aangeboden als proefdruk van de serie. De kwaliteit van de vervalsing was hoog, zelfs inclusief het watermerk in het papier. De opbrengst op de veiling zou enkele duizenden euro's moeten zijn. Zonder tip van een buitenlandse politiedienst dat eenzelfde werk eerder in beslag was genomen als vervalsing, waren de etsen ook zonder meer in Nederland geveild. Nu werden ze in beslag genomen en heeft de politie via geduldig speurwerk een Italiaanse man als inbrenger van de etsen op de veiling kunnen traceren. De man had in eerste aanleg een plausibel verhaal. Hij beweerde de kleinzoon te zijn van een kunsthandelaar die in de jaren dertig van de vorige eeuw etsen van Picasso had gekocht. Als bewijs daarvoor had hij een document van een gerenommeerde galeriehouder uit Rome, waaruit dat zou blijken. Al met al een overtuigend verhaal waarmee de man in tal van landen over de hele wereld valse Picasso's op veilingen aangeboden heeft en zeer veel geld heeft verdiend. Het onderzoek naar de activiteiten van de verdachte is overgenomen door de afdeling

TPC (Tutela Patrimonio Culturale) van de Italiaanse Carabinieri. Zij heeft het onderzoek nog niet afgesloten.

Tot slot

Bij kunstcriminaliteit wordt vaak gedacht aan een spectaculaire diefstal uit een bekend museum, waarbij de buit een grote waarde vertegenwoordigt. De museumbeveiliging verbijst zich. De identiteit van de dieven is een mysterie. Over de ware aard van de opdrachtgever wordt gespeculeerd. De politie loopt achter de feiten aan. Ingrediënten voor een succesvolle Hollywoodverfilming, waarvan de films *The Thomas Crown Affair* en *Entrapment* voorbeelden zijn. Het geeft velen een romantisch beeld van kunstcriminaliteit en sympathie voor de dader, die zo slim en *well-to-do* is, dat hij zijn tegenstrevers altijd een stapje voor is. De werkelijkheid is anders. Er zijn grote bedragen gemoeid met de criminaliteit gerelateerd aan kunst, antiek of cultuurgoederen. De criminele belangen zijn groot. De netwerken erachter hebben soms verbinding met georganiseerde misdaadgroeperingen zoals de maffia of met financiering van terrorisme. Toch hebben opsporing en vervolging van kunstcriminaliteit ook last van het beeld dat Hollywood ons heeft bezorgd, omdat het ook binnen politieorganisaties een beeld heeft doen ontstaan dat het niet gaat om het bestrijden van serieuze criminaliteit. Het is te hopen dat dit beeld zal gaan kantelen, zeker als de politie erin slaagt om een betere informatiepositie te verwerven. Ook hier geldt: informatie en data zijn het goud van de organisatie. Daarom is het Team Kunst en Antiek op zijn plaats bij de Dienst Landelijke Informatieorganisatie van de Landelijke Eenheid. Slaagt de politie in de opzet om aan de ingezette richting uitvoering te geven, dan zal blijken dat terecht wordt gesproken van aan kunst, antiek en cultuurgoederen gerelateerde zware criminaliteit. Ondanks de beperkte inzet van eigen mensen en middelen weet de politie resultaten te boeken door nauwe samenwerking met derden, zowel publiek als privaat, en doordat het Team Kunst en Antiek een uitgebreid – internationaal – netwerk heeft opgebouwd voor informatie-uitwisseling ten bate van de opsporing.

Literatuur

Bazley 2010

T.D. Bazley, *Crimes of the art world*, Westport, CA: Praeger/Greenwood 2010.

Bieleman e.a. 2007

B. Bieleman, R. van der Stoep & H. Naayer, *Schone kunsten. Preventieve doorlichting kunst- en antiekhandel*, Groningen/Rotterdam: IntraVal 2007.

Huffnagel & Chappell 2019

S. Huffnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019.

Mooney 2002

K. Mooney, *The chiaroscuro market: Art theft and the art world*, New York: FKM Books 2002.

Oosterman 2019

N. Oosterman, 'Regional overviews of the policing of art crime in the European Union', in: S. Huffnagel & D. Chappell (red.), *The Palgrave handbook on art crime*, Londen: Palgrave Macmillan 2019, p. 213-235.

Princen 2015

M. Princen, *De gekooide recherche: het ware verhaal achter de matige prestaties van de Nederlandse opsporing*, Amsterdam: Prometheus Bert Bakker 2015.

Dubieuze verwervingen en het Advies over de omgang met koloniale collecties

*Jos van Beurden**

Veel West-Europese landen zijn op zoek naar nieuw beleid voor het omgaan met collecties uit hun oude koloniale bezittingen. Dat geldt ook voor Nederland, waar in het najaar van 2020 de Raad voor Cultuur in een adviesrapport een duidelijke stellingname innam, namelijk dat historisch onrecht ongedaan moet worden gemaakt. Het advies is tamelijk progressief en werd door grote musea en andere betrokkenen positief ontvangen. Dit artikel stelt twee kritische vragen ten aanzien van dit advies. De eerste gaat over herkomstonderzoek, dat doorgaans zeer tijdrovend en kostbaar is. Hoe verhoudt dit gegeven zich tot het grote aantal dubieus verworven voorwerpen uit koloniale contexten dat op onderzoek wacht? Hoe kunnen musea een balans vinden? De tweede vraag gaat over twee andere categorieën roofkunst waarbij Europeanen betrokken waren: die van menselijke resten en objecten van de vroege bewoners van Europese settlerkoloniën (Australië, Canada, Nieuw-Zeeland, de Verenigde Staten en Zuid-Afrika) en nazi-roofkunst. Waarom boeken die vroege bewoners en de nazaten van de slachtoffers van het naziregime meer vooruitgang met hun teruggaveverzoeken dan veel oud-koloniën met die van hen?

Europeanen en roofkunst

Roofkunst is iets van alle tijden. Het speelde en speelt tussen en binnen alle continenten, landen, volkeren en religies. Europa en Europeanen zijn in ten minste drie golven ervan prominent aanwezig geweest. Twee daarvan waren intercontinentaal en vonden plaats in

* Dr. J. van Beurden is senior onderzoeker koloniale collecties en teruggavekwesties. Zijn werk is gebaseerd op onderzoek in Afrika, Azië, Latijns-Amerika en Europa. In mei 2021 verschijnt van zijn hand *Ongemakkelijk erfgoed. Koloniale collecties en teruggave in de Lage Landen*.

een context van extern en intern kolonialisme. Eén was continentaal, dat was de naziroof.

In de vijftiende eeuw gingen Europese landen op zoek naar wingebeden aan de zuidelijke rand van hun continent. Zij stuitten daar op de machtige Ottomanen die hen dwongen tot lange reizen. In verre oorden legden de Europeanen toen een systeem van extern of afstandskolonialisme op. Ondernemers uit de Republiek namen daar zeer actief aan deel. Zij stuurden schepen naar de Oost en de West, verjoegen concurrerende Europese landen als Portugal, en knechtten vervolgens lokale vorsten om monopolies op de handel in specerijen en andere producten en een aandeel in de slavenhandel te verwerven. Wat gebracht werd als beschavingsmissie, ging gepaard met geweld, veel geweld. Koning Willem Alexander betuigde in maart 2020 zijn spijt voor het geweld in de jaren 1945 tot 1949. Hij had het ook kunnen doen voor het jaar 1621, toen het merendeel van de 15.000 mensen tellende bevolking van de Banda-eilanden onder leiding van VOC-gouverneur-generaal J.P. Coen werd gedood, op de vlucht gedreven of tot slaaf gemaakt, of voor het massale geweld en de 200.000 doden tijdens de Java-oorlog (1825-1830), of voor het buitensporige geweld van de Atjeh-oorlogen en de circa 100.000 slachtoffers (1873-1914).

Een vast onderdeel van het kolonialisme was het in beslag nemen van ceremoniële, religieuze en andere culturele voorwerpen. Daarmee raakten de kolonistoren de nieuw onderworpen volkeren en hun leiders in hun hart en identiteit. Zij verloren strijdvlaggen, ceremoniële wapens zoals krissen, kleding, sieraden en andere kostbaarheden. Gemeenschappen raakten hun religieuze beelden, maskers en andere voorwerpen kwijt aan de bekeringsdrang van zendelingen en missionarissen die met de kolonistoren meereisden.

Advies van de Raad voor Cultuur

In landen als Frankrijk, Duitsland, Groot-Brittannië en België en in de Scandinavische landen wordt nu tamelijk algemeen erkend dat het kolonialisme een verkeerd en gewelddadig systeem was gericht op onderdrukking en uitbuiting. Nederland kon daar niet bij achterblijven. In 2019 vroeg minister Van Engelshoven de Raad voor Cultuur om een advies voor een nationaal beleidskader koloniale collecties op te stellen. De Raad installeerde een adviescommissie onder voorzitter-

schap van Lilian Gonçalves-Ho Kang You. In oktober 2020 bracht deze commissie het adviesrapport uit, getiteld *Koloniale collecties en erkenning van onrecht. Advies over de omgang met koloniale collecties* uit.

Wat staat er precies in?

Het bondigste antwoord op die vraag komt van voorzitter Lilian Gonçalves-Ho Kang You bij de presentatie van het advies: 'Wat gestolen is zal terug moeten gaan!' Dat dit verstrekkende gevolgen kan hebben voor de kunst- en cultuurverzameling van Nederlandse musea blijkt uit de bijlage 'Overzicht van Nederlandse ex-koloniën en handelsposten'. In één oogopslag wordt duidelijk dat Nederland veel meer gebieden had gekoloniseerd dan Nederlands-Indië, Suriname en de Antillen. Sommige van de overige 44 koloniale gebieden zijn in het kader van dit advies ook van belang, want veel Nederlandse musea hebben in hun collectie dubieus verworven voorwerpen van daar.

Dat het soms niet de minste stukken zijn, bewijst een pronkstuk van het Wereldmuseum in Rotterdam. Een Nederlandse handelsagent nam in de tweede helft van de negentiende eeuw een spijkerbeeld mee uit het stroomgebied van de Chiloango-rivier in Centraal-Afrika (Wereldmuseum 2016, p. 14). Maar waarom stond een lokale leider zo'n belangrijk beeld vrijwillig af, vroeg conservator Paul Faber zich af. Was het misschien met geweld in beslag genomen?

Het Advies is helder (Raad voor Cultuur 2020, p. 4-8): in de koloniale tijd kwamen veel cultuurgoederen tegen de wil van hun eigenaren naar Nederland, bijvoorbeeld als oorlogsbuit. Dit historisch onrecht is zichtbaar in de koloniale collecties die nog steeds in Nederlandse musea te zien zijn. Nederland moet dit onrecht erkennen en zich bereid verklaren het zo veel mogelijk te herstellen. In voormalige Nederlandse koloniën buitgemaakte cultuurgoederen dienen, na gedegen herkomstonderzoek, *onvoorwaardelijk* te worden teruggegeven als het land van herkomst daarom vraagt. Nederland mag vooral geen voorwaarden meer stellen aan wat het ontvangende land er daarna mee doet. Erkenning en herstel van dit onrecht moeten uitgangspunt worden van het beleid voor het omgaan met koloniale collecties. De Raad adviseert minister Van Engelshoven om dit beleid met Indonesië, Suriname en de Caribische eilanden af te stemmen. Opmerkelijk is het brede palet voorwerpen waarvoor de minister teruggaveverzoeken moet overwegen. Dat zijn niet alleen buitvoorwerpen uit grote en kleine oorlogen, maar ook objecten die niet zijn geroofd of objecten afkomstig uit landen die geen Nederlandse kolo-

nie waren, maar die wel een bijzonder cultureel, historisch of religieus belang voor het herkomstland hebben. Wat de adviescommissie betreft worden dergelijke verzoeken dan weer niet onvoorwaardelijk gehonoreerd. Het oordeel erover dient naar redelijkheid en billijkheid te worden afgewogen. Daarbij speelt niet alleen het belang ervan voor Nederland en het herkomstland, maar zijn ook de bewaarmstandigheden en de toegankelijkheid na teruggave en de beschikbaarheid van alternatieven voor teruggave van belang.

Om doeltreffend om te kunnen gaan met claims adviseert de commissie-Gonçaves een driestapsbenadering. Er moet een onafhankelijke Adviescommissie komen, vergelijkbaar met de Restitutiecommissie voor naziroofkunst. De adviezen van de commissie zijn openbaar. De commissie raadt als tweede stap een Expertisecentrum Herkomst Koloniale Objecten op te richten. Dit kan aanvullend herkomstonderzoek uitvoeren. En de derde stap is een algemeen toegankelijke database over de koloniale collecties in Nederlandse musea. Dat wordt dan een taak van het Expertisecentrum.

Samenstelling commissie bepalend

De afgelopen jaren zijn er in Europese landen verschillende adviezen, richtlijnen en principes uitgekomen voor het omgaan met koloniale collecties. Meestal wordt snel zichtbaar in welke mate deskundigen uit oud-koloniën bij de opstelling ervan betrokken waren. In het advies aan president Emmanuel Macron van Frankrijk van november 2018 ‘The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics’ was dat in grote mate voelbaar. Het droeg de handtekeningen van de Franse kunsthistorica Bénédicte Savoy en de Senegalese schrijver Felwine Sarr. Savoy hamerde al jaren op de noodzaak van herkomstonderzoek om duidelijk te krijgen hoe collecties in Europa waren beland. Sarr wist heel goed wat er in Afrika en daarbuiten leefde. Het samenbrengen van hoe er in Europa en in Afrika naar het teruggavevraagstuk wordt gekeken, is een verademing: eindelijk krijgen de stemmen van beide kanten in dit conflict een plek. In de Nederlandse adviescommissie zaten weliswaar geen deskundigen uit oud-koloniën, maar wel Nederlanders met wortels in die landen. Die kenden de gevoelens daar over dit onderwerp en zij hebben hun best gedaan om zo goed mogelijk naar deskundigen in oud-

koloniën te luisteren. Dat is een factor die heeft bijgedragen aan de progressieve strekking van het advies. Dat geldt ook voor de veranderde opvattingen in de Nederlandse museumwereld over het teruggevraagstuk.

De erkenning van het onrecht en van de noodzaak om dat ongedaan te maken lijkt een kantelpunt te zijn. Over een paar jaar weten we of het er echt een is geweest. Op korte termijn moeten enkele hobbels worden genomen: de minister moet het advies overnemen, na haar het kabinet en daarna nog het parlement. Ter vergelijking: Macron nam in 2018 veel uit het advies van Sarr en Savoy over, maar hij schoof ook essentiële aanbevelingen terzijde. Naast *restitution* bezigde hij vaak de minder conflictueuze term *circulation* van voorwerpen tussen Frankrijk en Afrika. De aanbeveling om voorwerpen die wetenschappers zonder toestemming hadden meegenomen meteen terug te geven, wees hij van de hand. Het Franse parlement heeft inmiddels een wet aangenomen die toestaat om 26 objecten aan de Republiek Benin en een aan Senegal terug te geven, maar verder is het stil gebleven.

Potentieel en beperkingen van herkomstonderzoek

De adviescommissie staat uitgebreid stil bij de noodzaak van herkomstonderzoek naar koloniale collecties en de wenselijkheid om dat gezamenlijk met deskundigen uit bronlanden te doen (Raad voor Cultuur 2020, p. 39). Zij geeft echter nauwelijks aanwijzingen voor hoe musea een balans kunnen vinden tussen dit soort tijdrovend en kostbaar onderzoek en de grote hoeveelheid dubieus verworven voorwerpen die op onderzoek wachten. Twee praktijkvoorbeelden bewijzen dat daar winst valt te behalen.

Het eerste gaat over de kris van Diponegoro. In maart 2020 overhandigde Nederland dit steekwapen van de held van de Java-oorlog (1825-1830), prins Diponegoro, aan Indonesië. Tijdens die oorlog was Diponegoro hem kwijtgeraakt. In 1830 was hij gearresteerd en in ballingschap verdwenen. Indonesië had al in 1975 om de kris gevraagd. Hoewel Nederland had afgesproken de kris en andere voorwerpen van Diponegoro op te zullen sporen, deed het lange tijd vrijwel niets. Tot 2017. Toen besloot het Nationaal Museum van Wereldculturen het onderzoek ernaar nieuw leven in te blazen. Eind 2019 ontdekten

onderzoekers het steekwapen in het depot van het museum. Het had daar al die jaren gelegen.

Het tweede gaat over het kanon van Kandy, dat VOC-soldaten in 1765 hadden buitgemaakt in een militair treffen met de koning van Kandy. Via verschillende omwegen kwam het blauwgeverfde en met koperbeslag versierde wapen eind negentiende eeuw terecht in het Rijksmuseum in Amsterdam. Daar maakt het deel uit van de vaste collectie. Het is roofbuit, daarover is vrijwel iedereen het eens. In 2017 begon het museum een pilotonderzoek naar de herkomst van tien specifieke objecten uit de koloniale periode. Daarmee wilde het meer zicht krijgen op dit type onderzoek. In 2019 bezocht een delegatie van het museum enkele partijen in Sri Lanka, die het bij het onderzoek wilde betrekken. Daar ontstond enige irritatie, omdat sommige betrokkenen in Colombo dachten bij een op handen zijnde teruggave betrokken te worden, terwijl het museum alleen maar een gemeenschappelijk onderzoeksproject kwam opzetten. In 2021 wordt een eindrapport verwacht.

Dit zijn twee voorwerpen uit een totaal van vele duizenden. Het onderzoek ernaar neemt jaren in beslag. Als het onderzoek naar al die objecten zo tijdrovend wordt, gaat het lang duren voordat het hoofddoel van de adviescommissie wordt bereikt: het ongedaan maken van onrecht. Het advies durft geen paal en perk te stellen aan hoelang dat onderzoek mag duren en hoe intensief het moet worden gedaan. Het komt niet aan de vraag toe of er niet een soort generaal pardon moet komen voor voorwerpen en collecties waarvan algemeen wordt aangenomen dat het om roofbuit gaat. Zo'n generaal pardon zou ruimte creëren voor onderzoek naar voorwerpen met een nog complexere herkomst.

Vergelijking met claims van oudste bewoners

In discussies over het omgaan met koloniale collecties ligt de focus altijd op externe of afstandskoloniën. Ook in het advies van de Raad voor Cultuur. Ze gaan vaak voorbij aan hoe in settlerkoloniën wordt omgegaan met claims van de daar levende oudste bewoners. Toch kan dat relevant zijn. Immers, in vrijwel dezelfde jaren waarin Europese schepen op en neer voeren naar hun externe koloniën, liet een groot aantal Europeanen hun continent achter zich om een nieuw bestaan

op te bouwen in wat we nu settlerkoloniën noemen: Australië, Canada, Nieuw-Zeeland, de Verenigde Staten en Zuid-Afrika. Ook zij knechtten de volkeren die zij daar aantroffen en er al heel lang woonden. Ze verjoegen hen van hun vruchtbare gronden en maakten hen tot slaaf. Zij schrokken er ook niet voor terug graven van voorouders open te breken en er met lichamen en grafvoorwerpen vandoor te gaan. Schedels en getatoeëerde hoofden waren populair. Later organiseerden handelaren en wetenschappers uit zowel de settlerkoloniën als Europa aparte verzamelexpedities. Het meeste archeologisch materiaal, de maskers, medicijnbundels en andere rituele objecten en menselijke resten uit dit intern kolonialisme belandden in musea en particuliere collecties in die settlerkoloniën zelf. Een kleiner deel ervan ging naar Europa en raakte verspreid over musea en particuliere collecties. In de tentoonstelling 'Canadese Inuit Kunst' van 2018 liet Museum Volkenkunde de collecties zien van Hans van Berkel, prinses Margriet en Pieter van Vollenhoven. In 2020 toonde het in 'First Americans. Eerbetoon aan kracht en creativiteit' historische kleding, tekeningen, wapens, sieraden, keramiek, fotografie en gebruiksvoorwerpen. Het is overigens beslist niet gezegd dat dit allemaal roofkunst is. Veel oudste bewoners in de settlerkoloniën koesteren hun tradities. Zij houden hun voorouders en grond in ere en missen hun overblijfselen en grafobjecten. Zij willen dat die naar huis komen. Dat geeft hun teruggaveverzoeken een extra lading. In de afgelopen decennia zijn in elke settlerkolonie wetten aangenomen of repatriëringsprogramma's opgezet waarin de oudste bewoners een rol spelen. We laten hier die uit Australië en Nieuw-Zeeland passeren, omdat Nederlandse instellingen de afgelopen jaren menselijke resten aan die twee landen teruggaven: twee keer een getatoeëerd Maori-hoofd naar Nieuw-Zeeland (Museum Volkenkunde in 2005, Museum Vrolijk van het Amsterdams Medisch Centrum in 2019) en een keer de resten van vijf individuen naar Australië (Anatomisch Museum Leiden in 2009). In al die gevallen kwam een delegatie van eerste bewoners ze ophalen (Veys 2013, p. 64). De Maori arriveerden enkele eeuwen voor de Europeanen in Nieuw-Zeeland. Vanaf de komst van James Cook in 1769 waren de Britten geïnteresseerd in getatoeëerde Maori-hoofden. Aanvankelijk waren die van Maori-leiders, maar de vraag groeide zo hard, dat zij ook genoeg namen met getatoeëerde hoofden van slaafgemaakten. Sinds begin deze eeuw voert Nieuw-Zeeland een succesvolle repatriëringscampagne. Daarin is het de rol van het nationaal museum in Wel-

lington om hoofden in het buitenland op te sporen en bij hun repatriëring te helpen. Maori-gemeenschappen dragen informatie aan en helpen de gemeenschap te vinden waar een thuisgekomen hoofd een laatste rustplaats krijgt. De regering van het land draait op voor veel van de kosten. Dankzij deze gebalde energie zijn al honderden Maori-hoofden uit het buitenland teruggekeerd.

Aboriginal-volkeren woonden al tienduizenden jaren in Australië, toen James Cook in 1770 daar arriveerde. De bestuursstructuur van Australië, een federatie waarin de staten veel autonomie hebben, maakt het moeilijker om een overzicht te krijgen van alle repatriëringsinspanningen. Al jaren heeft het National Museum of Australia in Canberra een repatriëringseenheid die Aboriginal-volkeren helpt. Het gaf zelf al honderden skeletten, schedels en lichaamsdelen terug. Het South Australian Museum in Adelaide werkt aan de repatriëring van bijna vijfduizend menselijke resten en vierduizend grafobjecten. Ook komen er steeds meer menselijke resten uit het buitenland terug. Tot 2019 werden er ongeveer vijftienhonderd voorouders gerepatriëerd uit landen in Europa en de Verenigde Staten.

De indruk die men aan de aanpak in Nieuw-Zeeland en Australië overhoudt, is dat *hard-law*-maatregelen van minder belang zijn dan de groeiende samenwerking met de eerste bewoners. Men spreekt daar wel van 'een filosofie van repatriëring' (Pickering & Gordon 2011). Dit past ook meer bij hoe inheemse volkeren graag omgaan met een probleem als repatriëring.

UNDRIP 2007

Oudste bewoners in de settlerkoloniën weten zich gesteund door een verklaring van de Verenigde Naties uit 2007, de 'Verklaring over de Rechten van Inheemse Volkeren' (UNDRIP). Die bevestigt hun recht op alle mensenrechten en fundamentele vrijheden. Dat klinkt als een open deur, maar dat was het niet en is het nog steeds niet. UNDRIP noemt hun recht op zelfbeschikking en op hun culturele en verdere ontplooiing. Voor dit laatste en voor dit artikel is artikel 12.2 cruciaal:

'Staten zullen ernaar streven de toegang tot en/of repatriëring van ceremoniële objecten en menselijke overblijfselen die in hun bezit zijn mogelijk te

maken door eerlijke, transparante en effectieve mechanismen aan te wenden, ontwikkeld in samenwerking met de betrokken inheemse volken.'

UNDRIP heeft terugwerkende kracht. Inmiddels hebben alle genoemde settlerkoloniën de Verklaring ondertekend. Hoewel een verklaring als deze niet bindend is, is UNDRIP volgens een expertteam van de VN-Mensenrechtenraad het meest verstrekkende en veelomvattende instrument voor inheemse volkeren voor repatriëring (Campfens 2019, p. 101-107).

Het rapport van de commissie *Advies over de omgang met koloniale collecties* noemt UNDRIP wel, maar trekt de lessen uit inspanningen van inheemse volkeren niet door naar het omgaan met teruggaveverzoeken van oud-koloniën. En dat zijn er minstens twee.

De eerste is die van de samengebalde energie van inheemse gemeenschappen, musea en overheden. Die vergroot de geloofwaardigheid van teruggaveverzoeken en beantwoordt tevens de vaak lastige vraag aan wie menselijke resten en grafvondsten moeten worden teruggegeven. In veel oud-koloniën ontbreekt die samenwerking en dat vertraagt teruggaven zichtbaar. Het advies noemt de diamant van Banjarmasin uit de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam een duidelijk voorbeeld van 'onvrijwillig bezitsverlies' (Raad voor Cultuur 2020, p. 58). Die dient dus onvoorwaardelijk te worden teruggegeven. Maar aan wie? Aan de nazaten van de sultan van Banjarmasin? Aan het regionaal museum waarbinnen zijn sultanaat valt? Of aan de nationale overheid en het nationaal museum van Indonesië? De adviescommissie erkent de mogelijkheid van spanningen, maar komt niet verder dan te suggereren dat er in geval van rivaliteit met de nationale regering dan 'een andere oplossing (...) boven een teruggave' moet worden gezocht (Raad voor Cultuur 2020, p. 60). Dat is weinig bevredigend. De commissie had hier met meer creativiteit kunnen kijken naar hoe met deze spanningen in voormalige settlerkoloniën wordt omgegaan. Musea en particulieren in Nederland die bereid zijn om voorwerpen terug te geven, zullen nog genoeg te maken krijgen met dit soort spanningen.

De tweede les gaat over het ontbreken van een UNDRIP-achtige verklaring ter ondersteuning van claims voor roofkunst uit een context van extern kolonialisme. Een verklaring die een steun in de rug is van oud-koloniën die al heel lang tevergeefs om de teruggave van een deel van hun onvrijwillig afgestane erfgoed vragen. Hoewel UNDRIP, zoals

gezegd, niet bindend is, valt er van de VN-verklaring wel te leren dat die voor een sfeerverandering heeft gezorgd: van teruggave als uitzondering naar teruggave als iets wat normaler wordt. De adviescommissie bepleit weliswaar 'om, al dan niet in UNESCO-verband, te investeren in de uitwisseling van kennis, ideeën en opvattingen' met andere Europese ex-koloniale mogendheden (Raad voor Cultuur 2020, p. 8), maar spreekt zich niet uit voor een initiatief om, samen met gelijkgezinde landen in Europa, een principeverklaring tot stand te brengen die het historisch onrecht van het onvrijwillig bezitsverlies uit de koloniale periode aankaart en oproept tot bereidheid om dat onrecht actief ongedaan te maken.

Washington Principles

Dit punt brengt mij bij die derde roofkunstgolf, die van het rücksichtslos afpakken van miljoenen schilderijen, beelden, boeken, archieven, religieuze voorwerpen en andere kostbaarheden. Het verbaast de Ghaneese auteur en jurist Kwame Opoku dat het verband tussen koloniale roof en naziroof niet vaker wordt gelegd. Is het grote verschil in aandacht voor slachtoffers van naziroofkunst en van roofkunst uit intern en extern kolonialisme een vorm van racisme, vraagt hij zich af (Opoku 2018). Speelde hierbij wellicht mee dat de meeste landen in Europa hun slachtofferschap van het naziregime liever niet bezoedelden met het daderschap van het kolonialisme? De adviescommissie noemt summier ook enkele heel praktische verschillen tussen beide golven van kunstroof (Raad voor Cultuur 2020, p. 67). De roof door de nazi's vond plaats tussen 1933 en 1945, die in de koloniën bestreek een periode van vier eeuwen. Rechthebbenden van naziroofkunst zijn gemakkelijker te traceren dan rechthebbenden op roofkunst uit koloniale contexten. De verwervingsgeschiedenis van die laatste is veel moeilijker te achterhalen.

Kun je de roof van objecten uit koloniale contexten desondanks vergelijken met de nazikunstroof? Jazeker. Beide zijn, zoals we er nu naar kijken, vormen van groot historisch onrecht. Voor de naziroofkunst is dat al sinds eind vorige eeuw geen probleem meer. Voor roofkunst uit koloniale contexten is het dat nog steeds vaak wel. Is hier sprake van ongelijke rechtstoepassing? De adviescommissie zet, zoals reeds opgemerkt, een flinke stap met haar pleidooi voor een onafhankelijke

Adviescommissie, die vergelijkbaar is met de Restitutiecommissie voor naziroofkunst. Zij raadt een gang naar de rechter af en moedigt het gebruik van alternatieve mechanismen voor het oplossen van geschillen aan. Zij bijt echter niet door en adviseert niet om een internationale leidraad voor het omgaan met koloniale collecties op te stellen, die vergelijkbaar is met de befaamde Washington Principles, die in 1998 tijdens de *Washington Conference on Holocaust Era Assets* werden vastgesteld. De initiatiefnemers waren de landen die na de Tweede Wereldoorlog de door de geallieerden terugbezorgde kunstschatten aanvankelijk voor hun eigen musea en gebouwen hadden gehouden en pas toen inzagen dat die terug moesten naar de nazaten van de onteigende families (Van Beurden 2017, p. 111-114).

Net als de in UNDRIP geformuleerde principes zijn de Washington Principles gezaghebbende gedragsregels geworden. Ze zijn ook niet bindend. Weinig landen hebben ze ondertekend. Die in Zuid- en Oost-Europa laten het afweten. Alleen Nederland, Groot-Brittannië, Frankrijk, Oostenrijk en Duitsland zetten adviescommissies op. En zelfs in deze landen verlopen processen traag en laat de kwaliteit van het herkomstonderzoek te wensen over. Maar niemand kan meer om naziroofkunst heen en eisers weten zich door de internationale erkenning gesteund.

Tot slot

Met het rapport van de commissie Gonçalves-Ho Kang You kan Nederland een flinke stap vooruitzetten in de dekolonisatie van museumcollecties. Het loopt daarmee in de pas met andere oud-kolonisatoren in Europa. In de totstandkoming van het advies heeft de samenstelling van de adviescommissie een belangrijke rol gespeeld. De deelname van deskundigen met wortels in Nederland en in zijn oud-koloniën kan als voorbeeld dienen voor andere instellingen die zoeken naar een manier van omgaan met hun koloniale collecties. De commissie heeft de eenzijdige en massale stroom van de vele, vele koloniale objecten een historisch onrecht genoemd en Nederland moet bereid zijn dat ongedaan te maken. Dat kan het doen door in overleg met de bronlanden te gaan en collecties terug te geven. Herkomstonderzoek is onmisbaar in een teruggavebeleid. Wat de auteur betreft had de commissie het potentieel en de grenzen van dat type

onderzoek meer mogen aangeven. Waar liggen prioriteiten? Wanneer is de kwaliteit voldoende? Wanneer duurt het te lang? Heel lang zijn het afhandelen van claims van roofkunst voortkomend uit extern kolonialisme, van roofkunst resulterend van intern kolonialisme en van naziroofkunst gescheiden werelden gebleven. In de jaren negentig groeide het besef dat, om het onrecht van de naziroof ongedaan te maken, er harder gezocht moest worden naar de nazaten van de rechtmatige eigenaren. In diezelfde periode begonnen inheemse volkeren een plek op te eisen in het teruggavediscours in hun land. Sinds enkele jaren voegen oud-koloniën zich in dit concert. Wat die laatste van de andere kunnen leren, is de noodzaak van samenwerking tussen overheden, nationale musea en de volkeren binnen hun grenzen. Gebalde teruggave-energie is effectief en geeft ook antwoord op de lastige vraag aan wie musea en particuliere bezitters op het noordelijk halfrond voorwerpen moeten teruggeven. De Adviescommissie Nationaal Beleidskader Koloniale Collecties had kunnen suggereren om hiertoe met gelijkgestemde andere ‘daders’ – denk aan België, Frankrijk, Duitsland en Scandinavische landen – een initiatief te nemen voor iets als de Washington Principles of UNDRIP. Hoewel, liever geen nieuwe UNDRIP, want de totstandkoming daarvan nam meerdere decennia in beslag. Een Europese verklaring zou het geschonden vertrouwen van oud-koloniën en hun twijfel over de Europese bereidheid tot teruggave iets kunnen verminderen.

Literatuur

Van Beurden 2017

J. van Beurden, *Treasures in trusted hands. Negotiating the future of colonial cultural objects*, Leiden: Sidestone 2017.

Campfens 2019

E. Campfens, ‘The Bangwa queen: Artifact or heritage?’, *International Journal of Cultural Property* (26) 2019, p. 75-110.

Opoku 2018

K. Opoku, “‘We will return looted and stolen objects’: Parzinger’s miraculous change or cultivated misunderstanding?’, 2018, www.modernghana.com/news/853748/we-will-return-looted-and-stolen-objects-parzin.html.

Pickering & Gordon 2011

M. Pickering & Ph. Gordon, 'Repatriation: The end of the beginning', in: National Museum of Australia, *Understanding museums*, Canberra 2011, https://nma.gov.au/research/understanding-museums/MPickering_PGordon_2011.html.

Raad voor Cultuur 2020

Raad voor Cultuur, Adviescommissie Nationaal Beleidskader Koloniale Collecties, *Koloniale collecties en erkenning van onrecht. Advies over de omgang met koloniale collecties*, Den Haag 2020.

Veys 2013

F.W. Veys, 'Préserver pour la postérité: des anciens de l'ethnie bundjalung au musée national d'ethnologie des Pays-Bas', *Journal de la Société des Océanistes* (136-137) 2013, p. 63-76.

Wereldmuseum 2016

Wereldmuseum Rotterdam, *Afrika 010*, Rotterdam 2016.

De terugkeer van de beeldenstorm

Over iconoclasme, cultuurgood en identiteit

*Joris Kila**

De laatste tijd verschijnen er regelmatig nieuwsberichten over protest-acties of incidenten waarin speciaal standbeelden onderwerp van beschadiging vormen. In de Verenigde Staten was de woede vooral gericht op standbeelden van figuren uit de Amerikaanse Burgeroorlog, maar inmiddels moet ook de ‘ontdekker’ van het land, Christoffel Columbus, het ontgelden. In Boston werd het beeld van Columbus onthoofd, in Richmond gooiden activisten hem in het water, omdat hij ‘genocide vertegenwoordigt’.¹ Het beeld van Winston Churchill in Londen – als leider van Groot-Brittannië toch vooral geroemd om zijn optreden tegen de nazi’s tijdens de Tweede Wereldoorlog – werd beklad met de tekst ‘was een racist’.² Van hem is bekend dat hij het blanke ras als superieur zag. In Amsterdam werd een standbeeld van Gandhi besmeurd met rode verf en op de sokkel van het beeld was ‘racist’ geschreven.³

Deze acties worden doorgaans gekwalificeerd als een vorm van beeldenstorm, verder aan te duiden als iconoclasme. De vraag rijst wat het begrip inhoudt en wat iconoclasme in de huidige maatschappij betekent. Een antwoord daarop is niet eenvoudig vanwege het gebrek aan onderzoek dat actueel iconoclasme in een maatschappelijke en geopolitieke context plaatst. Het schaarse bestaande onderzoek is voornamelijk gericht op historische religieus gemotiveerde vormen van iconoclasme. Dit artikel beoogt desondanks op de geformuleerde kern-

* Dr. J.D. Kila is kunsthistoricus en klassiek archeoloog en promoveerde als cultureel-erfgoeddeskundige. Hij is thans onafhankelijk onderzoeker, maar werkte tot voor kort als senior onderzoeker bij het het Kompetenzzentrum Kulturelles Erbe und Kulturgüterschutz van de Universität Wien. Contact: www.joriskila.com.

1 Zie *Algemeen Dagblad* 11 juni 2020.

2 Ibidem.

3 Zie *Algemeen Dagblad* 17 juni 2020.

vraag (een begin van een) antwoord te geven. Daartoe wordt een inventariserend overzicht van hedendaags iconoclasmе gegeven. Daarnaast komt de verbinding tussen de schendende daad, het aangevallen object en het begrip identiteit ter sprake. Uitgangspunt is hierbij de aanname dat het belaagde object drager van identiteit is. De verbinding met identiteit kan tot gevoelige maatschappelijke problemen leiden en ook politieke en veiligheidsrisico's veroorzaken, zo zal duidelijk worden.

De inventarisatie van verschijningsvormen van iconoclasmе kan helpen om uiteindelijk tot een indeling van typen iconoclasmе en zo tot zinvolle uitspraken over het fenomeen te komen. Wellicht kan dit artikel bijdragen aan een debat over het formuleren van criteria voor een adequate kwalificatie van iconoclasmе.

Algemene en semantische aspecten

De term iconoclasm(e) wordt internationaal gebruikt en komt uit het Grieks, waar εικόνη (*eikoon*) staat voor afbeelding. Als uitleg wordt ook gegeven: het breken van beelden, of – in bredere context – van afbeeldingen. In dit artikel zijn vooral de termen *beeldingen*, in de zin van voorstellingen, en *uitbeeldingen* belangrijk om te preciseren dat het weergaven, interpretaties en representaties van personen, groepen, tekens en denkbeelden, maar bovenal van identiteiten betreft. Hierbij moet worden aangetekend dat beeldenstorm en iconoclasmе niet louter voor religieus gemotiveerde acties staan.⁴ Toch komt in de geschiedenis veel religieus iconoclasmе voor. Bekend zijn de iconoclastische uitbraak in de achtste eeuw onder de Byzantijnse keizer Leo III,⁵ de Nederlandse beeldenstorm uit 1566 en de culturele wandaden van Islamitische Staat (IS) en de taliban. Echter, al vanaf de oudheid zijn ook gevallen en methoden van iconoclasmе beschreven waaraan geen godsdienstige drijfveren ten grondslag lagen. Verwarrend bij het beschrijven van iconoclasmе in het heden en verleden is het gebruik van het predicaat vandalisme (Johnson & McClanan 2005, p. 12), dat

4 Het gebruik van iconoclasmе en iconoclast in verband met niet-religieuze cultuuruitingen dateert van de jaren zestig van de negentiende eeuw in Engeland. Zie Johnson & McClanan 2005, p. 12-14.

5 Deze gebeurtenis werd bekend als de eerste Byzantijnse beeldenstorm en begon als een actie om een afbeelding (icoon) van Jezus van de hoofdingang (de Chalke-poort) tot het grote paleis van Constantinopel te verwijderen. Zie ook Khanacademy 2016.

in feite verwijst naar barbaars gedrag en een van de oorzaken van iconoclastische schade kan zijn. Verder dient nog te worden opgemerkt dat in dit artikel beschreven motieven en karakteristieken elkaar kunnen overlappen en ook tegelijkertijd kunnen plaatsvinden. De doelwitten van iconoclasmie worden in het algemeen aangeduid als kunst, kunstschaten of cultureel erfgoed, ook als het om objecten gaat die slechts attribuut of gebruiksvoorwerp zijn. Waarschijnlijk denkt men dat voorwerpen die oud, dus deel van de geschiedenis zijn, of alleen een ceremoniële functie hebben, een kunstzinnige, kostbare en onvervangbare kwaliteit hebben verkregen. De kwalificatie kunst lijkt niet ideaal, omdat iconoclasten vaak objecten, monumenten en immaterieel erfgoed belagen die niet als kunst worden gezien of nog in een transitiefase naar acceptatie als kunst verkeren (bijv. relikwieën, ceremoniële attributen, volksliederen en design). De aanduiding cultuurgoederen lijkt daarom meer op zijn plaats. Internationaal en officieel wordt meestal de term culturele eigendommen gebruikt, omdat deze in veel verdragen en internationaal recht wordt gehanteerd.

De verbinding van iconoclasmie via cultureel erfgoed naar identiteit

Beschadiging van cultuurgoederen komt tegenwoordig vaak voort uit een explosieve mix van veelal gepolitiseerde acties gericht op individuele of groepsgerelateerde identiteiten. In de ogen van iconoclasten kan het daarbij gaan om tastbare objecten, maar ook om immateriële zaken als de inhoud van geschriften, volksliederen en zelfs talen. Deze doelwitten hebben gemeen dat ze dragers van identiteit en (historisch) geheugen zijn. Iconoclasmie ziet men dan ook vaak in de beginfasen van conflicten of bij gespannen politieke situaties, waarbij bepaalde cultuurgoederen als het ware extra opgeladen worden met identiteit. Een voorbeeld: in 2007 werd in de Estlandse hoofdstad Tallinn een beeld van een Russische soldaat, bedoeld als monument voor in de Tweede Wereldoorlog gevallen soldaten van het Rode Leger, verplaatst. In de perceptie van veel Esten staat dit beeld voor de Sovjetbezetting van hun land. De in Estland aanwezige Russische etnische minderheid vond deze verplaatsing een belediging voor de soldaten en een rechtstreekse aanval op een symbool van hun identiteit. Een en ander leidde tot uitbraken van etnisch geweld die bijna een burgeroorlog veroorzaakten in Estland. Er vielen dodelijke slachtoffers tijdens de

rellen.⁶ Iconoclasme kan dus de spreekwoordelijke lont in het kruitvat zijn.

Daarnaast komen er ook puur criminele acties voor, waarbij iconoclasme (beschadiging) een bijproduct van de ontvreemding van objecten vormt en waarbij vaak de georganiseerde misdaad is betrokken. Bij criminele ontvreemding is doorgaans de iconoclastische daad dan niet tegen het object gericht, het motief is puur economisch. De vraag of men dan toch van iconoclasme kan spreken, is nog niet beantwoord. Vooral snog wil ik stellen dat het criminele motief wel onder iconoclasme valt als het een combinatie vormt met politieke en ideologische beweegredenen, zoals bij IS, waarover verderop in dit artikel meer. Identiteit is een dynamisch begrip. Nationale identiteiten bijvoorbeeld zijn relatief nieuw. Het nationalisme ontwikkelde zich in West-Europa na de Franse en Amerikaanse Revolutie, toen het bestaande theologische en monarchale ideologieën verving als instrument waarmee staten hun macht rechtvaardigen en verantwoorden. Feitelijk maakte de uitvinding van het nationalisme de weg vrij voor de ontwikkeling van aan groepen gerelateerde identiteiten die sterk verweven zijn met materieel en immaterieel cultureel erfgoed. Voorbeelden hiervan zijn regionale identiteiten en het cultiveren van streektradities tot het streven naar gewestelijke autonomie, wat weer kan leiden tot separatisme. Eind twintigste eeuw werden aan identiteit gerelateerde vraagstukken meer op individueel niveau prominent door de opkomst van sociale bewegingen uit de jaren zestig, zoals Black Power en Women's Liberation. Deze ontwikkeling leidde tot intensivering van en groeiende behoefte aan identiteit (vaak verwoord als behoefte aan 'respect') en gaf een impuls aan identiteitgerelateerde cultureel-erfgoedclaims, die altijd wortelden in een collectieve of individuele drang tot distinctie ofwel onderscheiding (Bourdieu 1984). Recente claims gaan meer over gebruik en eigendom van culturele eigendommen in samenhang met de nieuwe informatiesamenleving, waarbij auteursrecht, strategische communicatie en beïnvloeding door social media een rol spelen. Een eigenschap die cultureel erfgoed aantrekkelijk maakt voor iconoclasten is het feit dat de verwevenheid (bijv. door een narratief) met een identiteit vaak een geïdealiseerde reconstructie van het (glorierijke) verleden omvat. Let wel, het gaat dan om een reconstructie van het verleden naar huidige maatstaven. Deze vaak nog niet volgroeide

6 Zie www.spiegel.de/international/europe/deadly-riots-in-tallinn-soviet-memorial-causes-rift-between-estonia-and-russia-a-479809.html.

identiteiten geven in hun communicatie en uiterlijk vertoon vaak ondubbelzinnig aan dat ze (mede) afhankelijk zijn van als symbool gebruikte voorwerpen. Illustratief zijn ringen, kleuren, kleding en logo's bij onder meer vrijmetselaars, motorgangs, voetbalteams (oranje), militaire regimenten, religieuze groeperingen en rappers.

Actuele motieven en factoren die resulteren in iconoclasmie

In de praktijk komt zowel bewust als onbewust iconoclasmie voor. In het eerste geval weten de daders dat de betreffende objecten een beschermde status hebben. Men kan dus stellen dat er dan sprake is van vooropgezet iconoclasmie. Toch past ook daar weer een kanttekening. Het kan immers ook zijn dat men welbewust schade aan een cultuuroed aanricht of laat ontstaan, maar dat deze schade op zich niet het doel is van doen of juist nalatigheid. Men neemt de schade 'voor lief', is daartegenover onverschillig. Ter verduidelijking onderscheid ik hieronder verschillende typen van iconoclasmie, voorzien van voorbeelden.

– *Iconoclasmie als middel om aandacht te vragen voor sociaalmaatschappelijke, historische en religieuze kwesties*

Actueel zijn de acties van groepen die tegen uitbeeldingen uit het koloniale verleden ageren. Hierbij wordt een *schuldig* object eerst getransformeerd om het van identiteit te ontdoen, meestal door bekladding. Voor sommigen zijn deze schuldige objecten direct gerelateerd aan hun probleem, zoals bij het standbeeld van Jan Pieterszoon Coen in Hoorn en bij standbeelden van Amerikaanse generaals uit de Burgeroorlog en van Engelse slavenhandelaren. Maar een object kan ook als het ware worden opgeladen met een symboolwaarde, identiteit of andere intrinsieke significantie. Dit laatste was het geval bij het beeld van het Lieverdje, dat op het Spui in Amsterdam staat. Deze sculptuur was het middelpunt van happenings (inclusief bekladding en in brand steken van het beeld) in de jaren zestig van de vorige eeuw. De enige relatie tussen dit beeld en de happenings van de provobeweging was dat het beeld bekostigd was door de tabaksindustrie en dat provoleider Robert Jasper Grootveld zichzelf anti-rookmagiër noemde.

- *Iconoclasme ten behoeve van de uitoefening van macht*
Bijvoorbeeld bij autoritaire regimes het transformeren, modifieren, toe-eigenen en uitwissen van identiteit.⁷
- *Iconoclasme door politieke instabiliteit*
Bijvoorbeeld inbreuk (*encroachment*) op erfgoedsites, mogelijk gemaakt door de afwezigheid van overheidstoezicht. Een voorbeeld is Libië, waar in Cyrene illegale urbanisatie en plundering voorkomen (Kila & Herndon 2017, p. 9-10).
- *Iconoclasme voor economisch gewin*
Er zijn diverse varianten, zoals:
 - a. toerisme met overexploitatie waardoor beschadiging of vernietiging optreedt, zoals in het graf van Toetanchamon, waar door het toelaten van te veel bezoekers de muurschilderingen zijn aangetast;
 - b. ondeskundige commerciële deelname in wederopbouwprojecten, bijvoorbeeld in Syrië bij projecten in Aleppo en Mosul, waar veel monumenten zijn;
 - c. het illegaal verhandelen van objecten om een conflict te financieren.
- *Iconoclasme in verband met het plegen van misdrijven*
Te denken valt aan beschadiging bij roof of het verbergen en bewaren van artefacten, misbruik van gestolen kunstwerken als borgstelling of middel tot strafvermindering, maar ook het fysiek opdelen van erfgoed.
- *Iconoclasme als gevolg van identiteitspolitiek*
Bijvoorbeeld behoud en versterking van identiteit; zo liet Saddam Hoessein de resten van Babylon deels slopen en opnieuw opbouwen zonder deskundige leiding en met nieuwe bouwstenen, waarin zoals bij de oude koningen zijn naam staat gestempeld.⁸
- *Iconoclasme als propagandamiddel*
Komt vaak voor bij immaterieel erfgoed (talen, volksliederen, legendes etc.), waarbij de authenticiteit of context wordt aangetast/gewijzigd.

7 Een voorbeeld waarin ook nationale en regionale identiteitsaspecten een rol spelen, is de kwestie inzake de grafombe van Süleyman Shah, de grondlegger van het Ottomaanse Rijk. Deze tombe is volgens een verdrag uit 1921 aangemerkt als Turks en Turks grondgebied. In 2015 werd de tombe, gesitueerd in Syrië in door IS bezet gebied, door Turkse troepen verplaatst naar een veiliger locatie. Kila & Herndon 2017, p. 44-48.

8 Zie www.nytimes.com/2003/08/19/world/hussein-s-babylon-a-beloved-atrocity.html, geraadpleegd op 28 oktober 2020.

- *Iconoclasmie omwille van beheersing van bepaalde routes voor smokkel van drugs, wapens en dergelijke*
Bescherming van cultuurgoederen leidt vaak tot meer toezicht en aanwezigheid van autoriteiten. Dit kan leiden tot agressie tegen die cultuurgoederen.
- *Memorialization of/wel herdenkingsproblematiek*
Tegenstanders beschadigen of bekladden het monument. Ook schade door verpretarking (*Disneyfication*) van erfgoedsites.
- *Strategisch iconoclasmie*
Bijvoorbeeld als onderdeel van psychologische oorlogsvoering.
- *Iconoclasmie gedreven door angst, maar ook uit jaloezie en andere psychische omstandigheden*
 - a. Zo werd Rembrandts Nachtwacht al drie keer aangevallen. Op 13 januari 1911 sneed een man door het doek met een schoenmakersmes; op 14 september 1975 liet een man met een broodmes grote zigzagsneden achter; en op 6 april 1990 sproeide een man zoutzuur op het schilderij met een plantenspuit. Het schilderij werd na elke aanval gerestaureerd.⁹
 - b. Bekend is ook de casus *Red, Yellow and Blue*, de titel van een schilderij van Barnett Newman uit 1967, in het Stedelijk Museum te Amsterdam. In 1986 werd het doek zwaar beschadigd met een mes door de realistische schilder Gerard Jan van Bladeren. Het gaat hier om een iconoclastische daad die zowel een vernietiging van kunst omvat als een antwoord op een vraag die het kunstwerk zelf stelt: ‘Who’s afraid of Red, Yellow and Blue III?’ Daarna viel het werk in 1991 ook nog ten slachtoffer aan een discutabele restauratie door Daniel Goldreyer, bekend als de *verfroller*-zaak.¹⁰
- *Vandalisme*
Een voorbeeld: de Feyenoordsupporters die in 2015 te Rome de beroemde Barcaccia-fontein van Pietro Bernini moedwillig beschadigden.¹¹
- *Accidenteel iconoclasmie*
Een voorbeeld gaat over de Duitse conceptuele kunstenaar Joseph Bueys. In 1986 werd een van zijn fameuze vetsculpturen met een waarde van € 400.000 opgedweild door een schoonmaakster in de

9 Zie <https://seeallthis.com/blog/top-5-meest-aangevallen-kunstwerken/>, geraadpleegd op 20 oktober 2020.

10 Zie <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/882/1273/1603601/>.

11 Zie www.thehistoryblog.com/archives/date/2015/02.

Kunstacademie in Düsseldorf.¹² Bueys, die in de Tweede Wereldoorlog diende als *Luftwaffe*-boordschutter, zag vilt en vet, terugkerende thema's en materialen in zijn werk, als symbolen van voedsaamheid en warmte. Reden was dat Bueys in 1943 in zijn *Luftwaffe*-vliegtuig crashte in de Krim. Hij vertelde later dat hij werd gered door Tataren, die hem warm hielden door hem in te smeren met vet en te omwikkelen met vilten lappen.¹³

– *Iconoclastische recycling*

Afgezien van het eerder beschreven hergebruik van historische bouwelementen steekt dit de kop op in bepaalde, vaak asymmetrische conflicten waarin partijen tanks en kanonnen gebruiken.

Beschermde monumenten als antieke verdedigingswerken worden dan misbruikt vanwege hun strategische ligging in het terrein.

– *Iconoclasmie als kunst*

In contrast met de *Bueys*-casus staat het verheffen van iconoclasmie tot kunst. Een recent voorbeeld is het werk *Balloon Girl* van de Engelse kunstenaar Banksy. Dit werd na aankoop voor € 1,2 miljoen nog tijdens de veiling voor een deel door een ingebouwde, op afstand bediende, versnipperaar gehaald, waardoor de waarde volgens deskundigen steeg.¹⁴ Bekend is ook Duchamps versie van de *Mona Lisa* (1919). Hierbij voorzag Duchamps een ansichtkaartreproductie van de *Mona Lisa* van een snor en baardje. Feitelijk een vorm van inbreuk op de afbeelding en in die zin iconoclasmie. Maar omdat de modificatie werd uitgevoerd door een kunstenaar wordt dit werk als conceptuele kunst gezien (Kila 2012, p. 23-25).

Trends en wetenschappelijke ontwikkelingen inzake iconoclasmie

Om meer over motieven van iconoclasten te weten te komen, moet worden gekeken naar hoe het klassieke kunsthistorische perspectief op iconoclasmie zich verhoudt met historische en maatschappelijke factoren die, zeker tegenwoordig, van invloed zijn.

De gedachte dat het kunsthistorisch perspectief weliswaar belangrijk is, maar niet meer toereikend om het hedendaags iconoclasmie te dui-

12 Zie www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/03/overzealous-cleaner-ruins-artwork.

13 Zie http://articles.latimes.com/1986-01-31/local/me-2695_1_joseph-beuys.

14 Zie www.smithsonianmag.com/smart-news/watch-14-million-banksy-painting-shred-itself-soon-it-sold-180970486/.

den, vatte post toen in 2001 de Bamiyan Boeddha's werden vernietigd door de Taliban. Deze gebeurtenis wordt gezien als een benchmark voor de terugkeer van het iconoclasmie op het wereldtoneel (Kila 2020, p. 282). Duidelijk werd dat onderzoek naar iconoclasmie niet langer alleen het terrein was van kunstexperts, omdat nieuwe implicaties manifest werden die in meerderheid onder de noemer politisering van iconoclasmie (en erfgoed) vallen. Hierbij kan men denken aan politieke propaganda, zoals het geval was toen Amerikaanse militairen een standbeeld van Saddam Hoessein omvertrokken.¹⁵

Een opmerkelijke trend is de illegale verkoop van erfgoed om conflicten te financieren. Bekend is dat rebellengroeperingen opgravingen verstoren en museumcollecties plunderen, om vervolgens de buit in het buitenland te gelde te maken. Grote, moeilijk te hanteren objecten worden hierbij beschadigd of vernietigd vanwege hun zogenaamd heidens karakter en om aan de eigen achterban en de wereld te demonstreren hoe godvruchtig men is. Dit was te zien toen IS op 26 februari 2015 een promotievideo presenteerde waarin objecten in het Mosul Museum en een antieke stadspoort met mokers en drilboren werden belaagd.¹⁶ Gelukkig bleek een deel van de museale oudheden op de video gipsmodellen.¹⁷ Verkoopbare culturele eigendommen waren apart gezet en met behulp van tussenpersonen en de georganiseerde misdaad naar de westerse markten gesmokkeld. Met de verkoopopbrengst werd de strijd voor het kalifaat gefinancierd.

De vastgestelde complexe en explosieve mix waar iconoclasmie als onderdeel van identiteitspolitiek en de erfgoedproblematiek deel van uitmaakt, vraagt om onderzoek vanuit multidisciplinair perspectief, met samenwerking van onder meer erfgoedwetenschappers, (kunst)historici, politieke wetenschappers, sociologen, criminologen en juristen.

15 In april 2003 werd een groot standbeeld van Saddam op het centrale Firdos-plein door Amerikaanse militairen omvergetrokken. Zie www.propublica.org/article/the-toppling-saddam-statue-firdos-square-baghdad.

16 Niet werd getoond dat Mosuls openbare bibliotheek inclusief 8.000 zeldzame antieke boeken en manuscripten werd opgeblazen. Het kalifaat vernielde overigens ook islamitisch erfgoed, zoals historische graven in Raqqa en de sjiiitische Uwais al-Qarni-moskee.

17 In het algemeen wordt aangenomen dat IS hiervan niet op de hoogte was.

Angst als motief voor iconoclasmie

De hiervoor aangehaalde *Red, Yellow and Blue*-casus laat zien dat iconoclasmie wordt omgeven en kan worden uitgelokt door ingewikkelde, diffuse en meerledige karakteristieken. De facto kan ieder voorwerp iconoclasmie uitlokken, zeker als het uit een gewone context is getild door het bijvoorbeeld op een voetstuk te zetten of museaal tentoon te stellen. Echter, één motief in het bijzonder draagt ertoe bij agressieve reacties op gang te brengen, namelijk angst.

Freedberg betoogt in *The power of images in the history and theory of response* uit 1989 dat de belangrijkste grond achter destructieve acties tegen beeldingen angst is. Analoog daaraan lijkt het logisch dat de naam 'Who's afraid of Red, Yellow and Blue?' bij iemand die werkelijk bang is voor het schilderij, als antwoord letterlijk een poging tot vernietiging uitlokt. In dit geval verklaarde de dader, die was gediagnosticeerd als lijdende aan paniekaanvallen en achtervolgingswaan, dat hij abstractie in kunst ervoer als een besmettelijke ziekte waar hij echt bang voor was.

Wat is dan de directe aanleiding tot het daadwerkelijk uitvoeren van een iconoclastische daad? Morgan (2005, p. 141) meldt hierover dat Freedberg zijn angstargument plaatst in een historische (middeleeuwen) en religieuze context, waarbij angst ontstaat door het risico dat het aanschouwen van een bepaalde uitbeelding verering als in heidense afgoderij kan triggeren (Freedberg 1989). Deze 'ongeoorloofde' verering kan dan alleen worden vermeden of gestopt door de vernietiging van de uitbeelding die dit welhaast autonome proces uitlokt.

Vanuit deze optiek zijn iconoclasten die handelen uit religieuze motieven slechts verdedigers van het geloof.

Morgan (2005, p. 142) merkt echter op dat er ten tijde van de protestantse beeldenstormers al discussies waren over de vraag of provocerende kenmerken van bepaalde uitbeeldingen louter uit het menselijk brein ontsproten (dus daaraan toegedicht werden) of als onafhankelijke entiteit in bepaalde uitbeeldingen zetelden. Deze gedachtegang kan verklaren waarom sommige zaken door bepaalde religies of individuen worden afgedekt of opgeborgen, zie bijvoorbeeld de recente ontwikkelingen in de Hagia Sophia¹⁸ te Istanbul, die na lange tijd van

18 Zie www.nationalgeographic.nl/geschiedenis-en-cultuur/2020/07/ontdaan-van-museumstatus-kan-hagia-sophia-weer-moskee-worden, geraadpleegd op 1 november 2020.

kerk tot moskee tot museum en weer moskee is geworden. Ook het, na restauratie, opbergen van de Nederlandse gouden koets (met omstreeden zijpaneel) in een museum wordt hierdoor verklaard.

Toe-eigening als motief voor iconoclasme

Toe-eigening, al dan niet in combinatie met vervreemding en beschadiging, is een belangrijk element binnen de cultureel-erfgoedproblematiek en kwalificeert als motief voor en door de handeling zelf als vorm van iconoclasme. Bij iconoclastische toe-eigening proberen plegers de in het object aanwezige identiteit in bezit te nemen. Deze handeling alleen al transformeert het object en dit acute resultaat is een belangrijk motief van iconoclasten. In geval van vernietiging van het object wordt de eerst toege-eigende identiteit daarna door de iconoclast verwoest, uit de historische context gehaald, of geroofd door bijvoorbeeld het object te usurperen (hergebruiken). Dit is te zien bij antieke sarcophagen en rotsgraven, waar in cartouches¹⁹ en inscripties namen zijn weggehaald om hergebruik mogelijk te maken, een vorm van iconoclastische recycling (zie Kila 2020). Variaties behelzen transformatie en modificatie van identiteitsdragers, zoals het bekladden om de initiële eigenheid te modificeren of te neutraliseren, of een beschadigd object expres in gehavende staat te laten, waardoor de originele betekenis gewijzigd wordt. Dit is duidelijk te zien bij traumagedenkens of traumascapes (Tumarkin 2005), zoals de in 1943 gebombardeerde, in aangetaste staat bewaarde, *Gedächtniskirche* in Berlijn, thans een monument tegen oorlog en vernietiging, en gemusealiseerde kampterreinen als Auschwitz. Treffend is de transformatie tot traumacape van de in 2001 opgeblazen Bamiyan Boeddha's, die in 2003, dus na de vernietiging, als onderdeel van het cultuurlandschap de Bamiyan-vallei door UNESCO op de Werelderfgoedlijst geplaatst zijn.²⁰

Toe-eigening gebeurt ook in de zin van ontvreemden en vervolgens verplaatsen van erfgoed. Een beproefde methode is het wegnemen van culturele identiteit, om deze vervolgens aan een andere groep te koppelen. Zo classificeerden de nazi's met zogenaamde wetenschap-

19 Ovale omcirkeling van de naam van Egyptische koningen en koninginnen in hiërogliefen.

20 Andere voorbeelden, soms ook aangeduid als terrascapes, zijn New York's Ground Zero, de WWI-grafvelden in Yperen, België, en de Killing Fields in Cambodja.

pelijke onderbouwingen Rembrandt als Scandinavisch en Germaans, dus eigenlijk Duits, of deel uitmakend van de Duitse cultuur (Nicholas 1994).

Manipulatie met aan archeologisch erfgoed verbonden identiteit gebeurde aan het eind van de jaren zestig van de vorige eeuw door het kolonistenbewind van Rhodesië, nu Zimbabwe, dat een vreemde en valse connectie legde tussen hun land en de oude Feniciërs (Garlake 1973).

Maar ook in de oudheid vond al toe-eigening plaats. Bekend is het gebruik van cultuurgoederen van overwonnen volkeren als trofee en oorlogsbuit. De Romeinen voerden deze objecten tijdens triomfparades mee, om ze uiteindelijk op het Forum Romanum tentoon te stellen (Merryman 2005). In de wereldgeschiedenis ziet men tevens legio voorbeelden van overwinnaars die proberen de identiteit van de vijand te wissen door belangrijke representatieve voorwerpen, geassocieerd met een bepaalde cultuur, te vernietigen. Een antiek voorbeeld van op het individu gericht strategisch/politiek iconoclasme is *damnatio memoriae*, het ontbreken van een overledene of van een nog levende in ongenade gevallen door diens herinnering uit het collectieve geheugen te verwijderen. Afgezien van de al gesignaleerde usurpatie van cultuurgoed kwam dit eveneens voor bij de Romeinen en Egyptenaren, getuige inscripties en cartouches in tempelmuren waaruit namen zijn weggekrast, omdat een heerser in ongenade viel. Uit de klassieke oudheid zijn ook implicaties bekend die zich tot het heden uitstrekken. Zo ging iconoclasme bij de verwoesting van Carthago door de Romeinen (146 v.Chr.) gepaard met wat wordt aangeduid als *urbicide*, letterlijk 'geweld tegen de stad', door Bevan (2006) aangeduid als 'the murder of a city', een strategie om bij zowel (voormalige) inwoners als de gehele mensheid elke herinnering aan het karakter en de identiteit van een stad te wissen. Dit kan door historische stadskernen, belangrijke monumenten en markante gebouwen te vernietigen. Contemporaine voorbeelden van *urbicide* vindt men in Sarajevo²¹ en Beiroet²² (Bevan 2006; Sandes 2013). Bevan suggereert dat verwoesting van architectuur in combinatie met het massaal maken van burgerslachtoffers een tactiek is om het collectieve sociale

21 Na eerst belegerd te zijn door Yugoslav People's Army, werd Sarajevo gedurende de Bosnische Oorlog van 5 april 1992 tot 29 februari 1996 belegerd door het leger van Republika Srpska.

22 Gedurende de Libanese burgeroorlog van 1975 tot 1990.

leven en de culturele identiteit van een gemeenschap uit het lokale en collectieve geheugen te wissen. Naast urbicide gebruikt hij de term culturele genocide (Bevan 2006, p. 209-210). De al genoemde vernietiging van Carthago valt hier ook onder. Een ander voorbeeld van culturele genocide vond plaats in 1697, toen de Spanjaarden Tayasal, de laatste Mayahoofdstad, wegvaagden.

Ten slotte

In dit artikel is gepoogd iconoclasmie in verschillende samenhangen te duiden, met als uitgangspunt de dadermotieven. Daarbij was speciale aandacht voor de verbintenis van erfgoed met identiteit. Ook is dieper ingegaan op angst als een belangrijk motief voor iconoclasmie. Iconoclasmie is in het afgelopen decennium als gevolg van identiteitspolitiek en de activiteiten van bepaalde fundamentalistische terreurorganisaties een belangrijk thema geworden. Het is de vraag of culturele destructie veroorzaakt door iconoclasmie afgeremd of gestopt kan worden. In elk geval moet de impact ervan op de moderne maatschappij worden onderzocht en het fenomeen iconoclasmie worden geherdefinieerd.

Literatuur

Bevan 2006

R. Bevan, *The destruction of memory: Architecture at war*, Londen: Reaktion Books 2006.

Boldrick e.a. 2013

S. Boldrick, L. Brubaker & R. Clay (red.), *Striking images, iconoclasm, past and present*, Farnham: Ashgate 2013.

Bourdieu 1984

P. Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgment of taste*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The power of images in the history and theory of response*, Chicago: The University of Chicago Press 1989.

Garlake 1973

P.S. Garlake, *Great Zimbabwe (New aspects of archaeology)*, New York: Stein and Day 1973.

Johnson & McClanan 2005

J. Johnson & A.L. McClanan, *Negating the image: Case studies in iconoclasm*, Ashgate: Aldershot 2005.

Khanacademy 2016

Khanacademy, *Iconoclastic controversies*, 20 maart 2016, www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/byzantine1/beginners-guide-byzantine/a/iconoclastic-controversies.

Kila 2012

J.D. Kila, *Heritage under siege: Military implementation of the 1954 Convention for the Protection of Cultural Property*, Leiden/ Boston: Brill 2012.

Kila 2015

J.D. Kila, 'From crimes against art to crimes against cultural property: New perspectives and dimensions related to art crime', in: J.D. Kila & M. Balcells (red.), *Cultural property crime*, Leiden/ Boston: Brill 2015, p. 167-205.

Kila 2020

J.D. Kila, 'Safeguarding and preserving cultural identity in war and peace: A moral and military necessity and a resource for reconciliation', in: P. Mileham (red.), *Jus post bellum*, Leiden: Brill Publishers 2020, p. 281-308.

Kila & Herndon 2017

J.D. Kila, Ch. Herndon, *The wicked problem of cultural heritage and conflict. Military involvement in the protection and devastation of cultural property*. Arlington: Colonel Publishing 2017.

Merryman 2005

J. Merryman, 'Cultural property internationalism', *International Journal of Cultural Property* (12) 2005, p. 11-39.

Morgan 2005

D. Morgan, *The sacred gaze. Religious visual culture in theory and practice*, Berkeley: University of California Press 2005.

Nicholas 1994

L.H. Nicholas, *The rape of Europa: The fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York: Vintage Books 1994.

Sandes 2013

C. Sandes, 'Urban cultural heritage and armed conflict: The case of Beirut Central District', in: J.D. Kila & J.A. Zeidler (red.), *Cultural heritage in the cross-hairs: Protecting cultural property during conflict*, Leiden: Brill 2013, p. 287-314.

Tumarkin 2005

M. Tumarkin, *Traumascapes: The power and fate of places transformed by tragedy*, Melbourne: Melbourne University Press 2005.

Summaries

Justitiële verkenningen (Judicial explorations) is published six times a year by the Research and Documentation Centre of the Dutch Ministry of Justice and Security in cooperation with Boom juridisch. Each issue focuses on a central theme related to judicial policy. The section Summaries contains abstracts of the internationally most relevant articles of each issue. The central theme of this issue (no. 4, 2020) is *Trends in art crime*.

Understanding art theft today

Noah Charney

This article seeks to provide an introduction to art theft today. It is divided into sections that look at the context in which art is stolen, definitions of key terms, an explanation as to why the field is understudied and under-reported, and a brief history of the phenomenon. It also contains sidelines on actual developments like the theft of a Van Gogh painting from the Singer Laren Museum in the Netherlands as well as on the drop of art theft since the start of the Corona pandemic.

'Dirty money, pretty art'. Money laundering and subversive crime in the age of art financialization

Christoph Rausch, Léonie Bouwknegt, Jeroen Duijsens and Frank Assendelft

What is the current nature and extent of money laundering on the art market in times of an increasing financialization of art? This article introduces the problem of money laundering through art and reflects on the associated risks of financial crime. Drawing on two recently published research reports the article describes art market and art financialization practices that may facilitate money laundering. It presents an overview of relevant rules and regulations and points to the challenges of preventing art-based financial crimes.

The policing of art crime: European perspectives

Saskia Hufnagel

This article provides a short overview of art crime policing and gives some insights as to why art crime policing is an especially arduous task while specifically providing examples from the European Union (EU)

and the United Kingdom (UK). The article focuses first on the detection of art crime, exploring why many crimes do not enter the criminal justice system. Here, the fact that art crimes are often not detected at all or, if they are, not reported to the police is discussed in some depth in particular with a view to art theft and forgeries. The article then addresses the investigation and prosecution of art crime cases in the EU and how they are facilitated and inhibited in various member states. Finally, the challenges and possible improvements at the European level are discussed and future directions of the fight against art crime are debated.

The policing of art crime in the Netherlands

Richard Bronswijk and Fons van Gessel

This article provides insight into the approach of the Dutch police to the criminal trade in art, antiques and cultural goods. The authors begin with a brief historical sketch of the development of art crime, before examining the question of how the police in the Netherlands has organized itself in this field. The scope of art crime and how to determine it is also examined. Much information is available from various sources, but a thorough and adequate picture is lacking. Finally, a specific form of art crime is discussed, namely false art. Detecting false art is a tough process, because different parties involved often share the same interests, resulting in 'walls of silence'.

A new Dutch approach to dealing with collections from colonial contexts

Jos van Beurden

Several countries in Europe are developing new policies for dealing with collections from colonial contexts. In October 2020, the Council for Culture also made a contribution to this matter commissioned by Minister Van Engelshoven with the *Advice for dealing with colonial collections*. This article makes two caveats to this advice. The first is about provenance research, about which the advisers have a lot to say, but clues are lacking as to how museums can balance this kind of time-consuming and costly research with the large number of dubiously acquired objects from colonial contexts awaiting investigation. Second, the author misses references to how claims for two other categories of looted art involving Europeans are handled: those of human remains and objects from the early inhabitants of European settler

colonies (Australia, Canada, New Zealand, USA and South Africa) and Nazi-looted art. Those early inhabitants and the descendants of the victims of the Nazi regime have made more progress with their restitution requests than the old colonies with theirs.

The return of iconoclasm

Joris Kila

This article aims to clarify the phenomenon of iconoclasm and how it impacts today's society, in spite of the lack of research on this topic. After establishing its complex and sensitive nature, a first assessment containing types of iconoclasm and various motives of iconoclasts is presented. Different forms of iconoclasm are distinguished, explained and illustrated using examples. Special attention is given to the subject's sensitivity in modern society while establishing the connection of the topic with identity in multiple shapes and forms. The article aims at contributing to a future multi-disciplinary debate.