

Over de rol van ijdelheid in de wetenschap ~ Bernard Berenson tussen kunstwetenschap en handel



Op 3 september 1923 legde de vermaarde kunstexpert Bernard Berenson (1865-1959) op het Amerikaanse consulaat in Parijs een verklaring af over de maker van het schilderij La Belle Ferronnière. De eigenaren, het Amerikaans-Franse echtpaar Harry en Andrée Hahn meenden dat het schilderij een eigenhandig werk was van Leonardo da Vinci. Het schilderij was weliswaar ongesigneerd, maar dat gold voor de overgrote meerderheid van schilderijen uit de 15de en 16de eeuw. De geschiedenis van het schilderij kon volgens hen echter worden getraceerd tot de verzameling van Koning Frans I (1494-1547), die Da Vinci in zijn laatste

levensjaren in Frankrijk had gesteund en enkele van zijn werken in zijn bezit had gehad. Maar in 1920 had de machtige kunsthandelaar Joseph Duveen in de New York World gezegd dat het een kopie was en dat de echte La Belle Ferronnière van Leonardo da Vinci in het Louvre hing. Het echtpaar Hahn beweerde dat zijn vernietigende uitspraak de verkoop aan het Kansas City Art Institute onderuit had gehaald en eiste via de rechtbank in New York een aanzienlijke schadevergoeding, tenzij Duveen bereid zou zijn om zijn uitspraak te herroepen. Duveen weigerde en blaakte van zelfvertrouwen. Kunstexperts als Bernard Berenson zouden zijn gelijk aantonen.

Het lag voor de hand om Berenson om een oordeel te vragen. Hij was immers een van de grootste kunstkenneren van dat moment, iemand die rond de eeuwwisseling met standaardwerken over de Italiaanse schilderkunst uit de 15de en 16de eeuw naam had gemaakt en die er nog steeds volop over publiceerde. Volgens hem was het schilderij van het echtpaar Hahn geen echte Leonardo da Vinci, dat stond voor hem vast, maar Berenson, wiens zelfvertrouwen als kunstkenner niet onderdeed voor dat van Duveen als kunsthandelaar, had niettemin grote moeite met het afleggen van een verklaring over de echtheid van La Belle Ferronnière, zowel over die van de Hahns als die van het Louvre. Hij had namelijk enkele jaren

eerder geschreven dat het exemplaar in het Louvre was gemaakt door Boltraffio, volgens Berenson de begaafde leerling van Leonardo da Vinci. Geheel zeker was Berenson niet, want in een ander geschrift over Leonardo da Vinci had hij geschreven dat het schilderij in het Louvre misschien toch van de meester zou kunnen zijn, zij het “in een zeer beperkte zin”.^[i] In feite zou Berenson met zijn verklaring zowel de Hahns als Duveen moeten teleurstellen, maar hij wilde op een of andere manier de schade van zijn onwelkome boodschap beperken. Niet voor het echtpaar Hahn, niet voor Duveen, maar vooral voor zichzelf. Zijn pogingen konden echter niet voorkomen dat niet alleen de Hahn's en Duveen niet het volle pond kregen, maar uiteindelijk vooral hijzelf zijn reputatie als onafhankelijk geleerde verloor. Aan het slot van dit betoog zullen wij zien hoe dat gebeurde, maar eerst moet worden duidelijk gemaakt hoe Berenson zich zo'n bijzondere plaats in de kunstwereld had weten te verwerven.

Volgens huidige begrippen was Berenson een echte netwerker. Hij beschikte in 1920, op zijn 55ste, over een lijst met ruim 1200 personen die hij persoonlijk kende en waarmee hij correspondeerde. Deze laat zich lezen als een Who's who van de high society van de eerste helft van de 20ste eeuw en omvatte naast kunstexperts, critici, handelaren en verzamelaars ook politici, schrijvers, dichters en musici. Hij bewoonde al zo'n 20 jaar de prachtige Villa I Tatti, gelegen op een heuvel nabij Florence, die niet alleen een plek was voor rust en studie - zijn bibliotheek telde meer dan 12.000 boeken - maar vanwege zijn omvang ook geschikt was om zijn vrienden en relaties te ontvangen. In de loop der tijd was hij er gastheer voor de Koning van Zweden, president Harry Truman, Jacqueline Kennedy, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Kenneth Clark en talloze anderen. Villa I Tatti, dat Berenson vermaakte aan zijn alma mater en na zijn dood de ondertitel Harvard Center for Renaissance Studies kreeg, had op menigeen het effect dat Bernhard Berenson had beoogd: het verblijf van een geleerde en grand seigneur, maar dan wel een die niet vanwege geboorte of vermogen, maar vanwege verdienste een hoge maatschappelijke plaats had verworven. Buitenstaanders moesten er van worden doordrongen dat hier een ware selfmade man woonde, een begaafde navolger van het Renaissance ideaal van de uomo universale, die de top van de kunstwereld had bereikt vanwege zijn fenomenale belesenheid en intellectuele prestaties. Iemand die in uiterlijk, manieren en conversatie kon doorgaan voor een telg van de elite van Boston, die vanzelfsprekend aan Harvard University had gestudeerd. Weinigen kenden de feiten over zijn nederige - en in 19de eeuwse ogen besmette - afkomst en slechts een enkeling wist precies hoe hij

zich de weelde van Villa I Tatti had kunnen veroorloven.

Bernard Berenson was in 1865 geboren in een shtetl in Litouwen onder de naam Bernhard Valvrojenskis als oudste zoon van een eenvoudige, joodse houthandelaar. Zijn ouders hadden Litouwen in 1875 berooid verlaten en zich met hun kinderen in Boston gevestigd. Een joodse afkomst was in de kringen waarin Berenson zich wilde bewegen beslist geen pre integendeel, in het racistische klimaat van de 19de en begin 20ste eeuw, kon het een forse handicap zijn voor wie vooruit wilde komen. Berenson wilde echter beslist aan zijn armoedige, joodse milieu ontsnappen en leerde hoe hij dat in Boston moest verheimelijken. De naamsverandering was een eerste stap, de volgende was om alles wat anderen aan zijn joodse wortels zou kunnen herinneren te vervangen door wat onder de hogere White Anglo Saxon Protestants gebruikelijk was: hun dictie, kleding, manieren en opvattingen. Niet alleen anderen, maar vooral hijzelf, want hij schreef in 1888 als Bernhard Berenson in een tijdschriftartikel de volgende memorabele zinnen: 'Alleen door een studie van joodse gewoontes en literatuur zullen wij het raadselachtige karakter van de joden beginnen te begrijpen. Beginnen te begrijpen, zeg ik, want wij zullen het nooit volledig bevatten. Hun karakter en belangen staan levensver van ons af, te ver om het soort intelligente begrip tussen hen en ons te vestigen dat noodzakelijk is voor begrijpen ...' Als 20-jarige trad hij toe tot de Anglicaanse kerk, later als inwoner van Italië bekeerde hij zich tot het Katholicisme.

Het leven van Bernard Berenson, die als adolescent een leven als dat van Goethe voor ogen had, kan worden verdeeld in vier fasen. De eerste van 1885 tot 1894 als protegé van Isabella Stewart Gardner en anderen. Hij is dan de briljante student aan Harvard University en de reislustige geleerde die de kerken, musea en privé verzamelingen in West-Europa op zijn duimpje leerde kennen. De tweede tot 1907 als kunstadviseur en -koper voor de verzameling van Isabella Stewart Gardner. De derde van 1907 tot 1937 als belanghebbende in de kunsthandel van Sir Joseph Duveen. De vierde en laatste is die van de geleerde die zich tot zijn dood in 1959 in hoog aanzien mocht blijven verheugen. Misschien zouden er nog een vijfde aan kunnen worden toegevoegd, namelijk die van de schrijvers over Bernard Berenson. Want er zijn maar weinig kunstexperts die zoveel biografen hebben gekend als hij en waarvan leven en werk zo uiteenlopend is beschreven en beoordeeld. Hier concentreren wij ons op de eerste drie fasen.

Berenson wist voor een studie aan Harvard University en de vele reizen in Europa

steun te krijgen van weldoeners uit Boston die onder de indruk waren van zijn optreden en intellectuele gaven. Hij werd in Europa gegrepen door de Italiaanse kunst van de Renaissance. Het leren kennen ervan betekende veel reizen om de schilderijen in particuliere verzamelingen, musea, kerken te kunnen bestuderen. Goede foto's waren duur. De afbeeldingen in tijdschriftafbeeldingen waren gravures en konden geen enkele indruk geven van de kleurenpracht. Het leren kennen van kunstwerken was in de 19de en begin 20ste eeuw een kostbare en tijdrovende aangelegenheid. Het kennerschap van Berenson moest het doen zonder alle gemakken van de 21ste eeuw, waar praktisch alle kunstafbeeldingen overal en altijd in kleur ter beschikking staan.

Zijn vier boeken '*Venetian Painters of the Renaissance*' (1894), '*Florentine Painters of the Renaissance*' (1896), '*Central Italian Painters of the Renaissance*' (1897), en '*North Italian Painters of the Renaissance*' (1907), met lijsten van authentieke werken en hun verblijfplaatsen betekenden een doorbraak in de studie van de Italiaanse schilderkunst van 15de en 16de eeuw en bezorgden hem faam. De kunstwereld kende ze in de eerste helft van de 20ste eeuw onder de naam van de '*Vier Evangelien*', een benaming die niet alleen lichte spot, maar evenzeer waardering en ontzag verried.

Berenson wist dat het bepalen van de echtheid van schilderijen uit de 15de en 16de eeuw gepaard ging met onzekerheid. Niet alleen omdat documenten over de makers en eigenaren nogal eens vaag en onbetrouwbaar bleken te zijn □ of eenvoudigweg ontbraken □ maar vooral omdat de schilderijen voltooid konden zijn door anderen dan die ene kunstenaar die na drie eeuwen zo gewild bleek te zijn: een Leonardo da Vinci, Michelangelo, Piero della Francesca of welke andere grote naam dan ook. Kunstschilders waren immers aangesloten bij gilden en werkten in een systeem van meester en gezellen. Het was een opleiding die 10 jaar of langer kon duren. Gezellen leerden stapsgewijs de kneepjes van het vak en dat betekende in eerste instantie het verrichten van eenvoudige hand- en spandiensten in het atelier, voordat zij met het eigenlijke werk konden beginnen □ en dat was het imiteren van het werk van de meester. Pas na afloop, als een gezel de meester had geëvenaard, kon hij proberen om zich als zelfstandig kunstenaar te vestigen om op zijn beurt een handvol gezellen onder zijn hoede te nemen. Berenson publiceerde bovendien in 1903 '*Drawings of the Florentine Painters*' dat velen tot op heden als zijn beste werk zien.

Ook dat boek was een doorbraak, omdat de studie van oude tekeningen tot dan

toe nauwelijks onderwerp van serieuze studie was geweest. Berenson meende goede redenen te hebben om zich juist in tekeningen te verdiepen. Volgens hem uitte een meester zich in een tekening op de meest directe wijze. Tekeningen toonden de opzet van een schilderij of bevatten details die later ook in een schilderij terugkeerden. Zij dienden als voorbereiding voor de opdracht: een muurschildering of olieverfschilderij dat de meester in samenwerking met de gezellen uitvoerde. In een tekening zou je daarom beter dan op een schildering het eigene, het handschrift van de meester moeten kunnen herkennen.



Berenson was een van de kunstexperts die deze methode tot de zijne maakte en had er veel succes mee. Hij schroomde op zijn 29ste niet om zijn nieuw verworven kennis over de Italiaanse renaissance kunst aan een groter publiek te tonen en om de strijd aan te gaan met gevestigde namen uit de kunstwereld.

Het toeval wilde dat kort na het verschijnen van zijn boek in 1894 over Venetiaanse schilders er in Londen een tentoonstelling was over precies hetzelfde onderwerp. Er werden zo'n 300 schilderijen van de Britse adel getoond die hun voorouders in de 17de en 18de eeuw hadden verworven. Het ging om werken van kunstenaars met klinkende namen: Paolo Veronese, Titiaan, Giovanni Bellini, Giorgone en anderen. Voor een eigenaar was het een uitgelezen moment om de kunstzinnige smaak van zijn voorouders te tonen.

Het was echter niet alleen een manier om het eigene van de familie te benadrukken, maar natuurlijk ook een middel om de kas te spekken, want de Engelse adel werd door belastingmaatregelen gedwongen om zijn bezit deels te gelde te maken. Berenson was niet onder de indruk van de schilderijen en meende dat de toeschrijvingen een te rooskleurig beeld gaven van de makers en de kwaliteit van de getoonde werken. Hij schreef dat van de 33 werken die de naam Titiaan droegen er slechts één van de meester zelf was; geen van de acht van Bonifacio Veronese was van de kunstenaar; van de dertien van Paolo Veronese was eveneens geen enkele door de meester zelf geschilderd; enzovoort. Berenson schreef met zwier en venijn de overgrote meerderheid van de makers af. Een Giorgone, het *Portrait of a Lady Professor of Bologna* in bezit van Lady Ashburton was volgens hem geen Giorgone en bovendien 'noch een dame, noch

een professor, noch uit Bologna.'[ii]

In feite waren de meeste schilderijen op de tentoonstellingen volgens hem gemaakt door leerlingen en kopiïsten. Berenson had een onwelkome boodschap gebracht en de eigenaren en handelaren waren - om het voorzichtig te zeggen - niet blij met zijn beschouwingen in de pers. De kunsthandelaren in Londen vonden dat Berenson 'opgejaagd en afgemaakt' moest worden.[iii] Dat gebeurde echter niet. Zeker, het stootte rijke Britse verzamelaars en handelaren van hem af, maar hij verwierf er ook volgelingen en aanzien mee. Hier was eindelijk iemand, zo dacht men, die met kennis van zaken en geheel trefzeker het eigene van de Italiaanse meesters had weten te doorgronden. Het leverde hem spreekbeurten in de VS op en het vestigde zijn reputatie als de kenner van de kunst van Italiaanse Renaissance. Het was velen duidelijk dat er met deze nieuwkomer in de kunstwereld rekening moest worden gehouden. Berenson had ermee onderstreept dat een geleerde die onafhankelijk is van gevestigde belangen, nieuwe inzichten kon geven in de echtheid van schilderijen.

Berenson maakte deel uit van de culturele elite die aan het einde van de 19de eeuw de Italiaanse Renaissance tot maatstaf van de ware cultuur had bestempeld. Jacob Burckhardts *'Die Kultur der Renaissance in Italien'* (1860, Engelse vertaling 1878) oefende in de Westerse wereld grote invloed uit. De Amerikaanse miljonairs die hun fortuin hadden vergaard in de staalindustrie, spoorwegen, banken en warenhuizen wilden zich graag spiegelen aan de levens van de krijgsheren, vorsten en filosofen van de 14de en 15de eeuw in Italië. Berenson's mecenas Isabella Stewart Gardner kunstverzameling was er een voorbeeld van. Zij liet een huis, Fenway Court, in Boston bouwen in Renaissance stijl: drie etages met Venetiaans aandoende spitsbogen rondom een open, rechthoekig hof. Zij stoude het vol met wandtapijten, meubels, schilderijen, tekeningen en manuscripten. Berenson was haar adviseur en ontving van haar commissie van de kunstwerken die hij voor haar in Italië wist op te sporen. Hij verdiende er goed geld aan, maar wilde dat zij steeds het beste kocht en liet zich niet terwille van het geld verleiden om twijfelachtige schilderijen als meesterwerken aan te prijzen. Zij was een excentrieke, wispelturige en krachtige persoon die met nieuwe aankopen steeds opnieuw haar bijzondere plaats in de hogere kringen van de Amerikaanse Oostkust zichtbaar wilde maken. Berenson wist hoe hij haar moest behagen. Hij vleide haar en prees zichzelf gelukkig haar te hebben leren kennen: 'U bent beslist de beminnelijkste persoon op aarde, zonneshijn in vlees en bloed. Ik weet

niet hoe ik u moet beschrijven, maar u bent zeker een wonder, een godin en ik, uw profeet.' Haar aankoop van Titiaans Rape of Europa in 1896 voor \$ 100.000 (\$ 20.000) was een mijlpaal in de prijs voor oude meesters en versterkte de niet te stillen honger onder Amerikaanse miljonairs voor oude Italiaanse kunst.

Na de dood van haar echtgenoot in 1898 had zij moeite om de aankopen van andere miljonairs bij te houden en het geld raakte op. In 1900 schreef Berenson haar dat hij met lede ogen moest aanzien hoe Amerikaanse miljonairs elkaar de loef af wilden steken met aankopen van werken van matige kunstenaars waarvoor zij bereid waren om enorme sommen geld neer te tellen. Ook povere stukken in slechte staat van grote meesters wisselden voor het drievoudige van hun aankoopprijs binnen enkele maanden van eigenaar.

Berenson had op zijn 42ste jaar in 1907 zijn *'Vier Evangelien'* met zijn voor experts, handelaren en verzamelaars uiterst waardevolle lijsten van kunstwerken voltooid en de reputatie een onafhankelijke kunstexpert te zijn. Hij had dankzij de patronage van Isabella Stewart Gardner na jaren van betrekkelijke armoede een comfortabel bestaan weten op te bouwen, maar zij beschouwde haar verzameling in 1905 als afgerond. Berensons inspanningen om een lucratieve band met andere verzamelaars te smeden hadden hem niet het gewenste resultaat opgeleverd. De hoop dat iemand van zijn statuur een hoogleraarschap aan Harvard University zou worden aangeboden bleek ijdel. Een betrekking als inkoper van oude schilderijen voor het Metropolitan Museum in New York ging aan hem voorbij. Daar kwam bij dat de eigenaar van Villa I Tatti de huur niet wilde verlengen. Berenson zat dringend om geld verlegen om zijn leven op dezelfde manier voort te zetten. De oplossing kwam in de persoon van Joseph Duveen.

In 1920 was Joseph Duveen (1869-1939), die in 1932 vanwege zijn verdiensten voor de kunstwereld in de adelstand zou worden verheven, een van de belangrijkste Engelse kunsthandelaren. De firma Duveen Brothers, waarvan hij de drijvende kracht was, had vestigingen in Parijs, Londen en New York en bood zijn klanten een assortiment van diensten en objecten aan die hun leven kon veraangenamen. De firma kon gehele interieurs vullen met tapijten, prenten, beelden en schilderijen uit het 15de tot en met het vroeg 19de eeuwse West-Europa.

Duveen zocht zijn klanten vooral in het verre Amerika. Aan het einde van de 19de eeuw hadden belastingheffingen op erfenissen, grond en bezit de adel in West-Europa gedwongen om afstand te doen van bezittingen die generatie op generatie

in de familie waren geweest. Tegelijkertijd hadden ondernemers in de Verenigde Staten het kapitaal vergaard waarmee zij niet alleen investeringen in nieuwe, winstgevende ondernemingen deden, maar waarmee zij ook hun financiële en maatschappelijke succes konden tonen. Zij wilden zich kunnen meten met de luister en pracht die de adel en vermogende elites aan de andere kant van de oceaan gebruikten om zich maatschappelijk te onderscheiden.

Joseph Duveen wilde evenals andere kunsthandelaren profiteren van de ongelijke financiële en culturele verhoudingen tussen beide zijden van de Atlantische Oceaan. Zijn motto was simpel: aan de ene kant is het geld, aan de andere kant de kunst en ik moet daartussen zitten. En dan niet zomaar geld en kunst, maar de top van het Amerikaanse bedrijfsleven moet mijn clientèle zijn en het moet de allerbeste en duurste kunst kopen. In wezen verschilde zijn gedachte niet van die van andere gerenommeerde handelaren die zich al eerder in deze markt hadden genesteld en die eveneens nog volop bezig waren om de honger van de Amerikaanse miljonairs te stillen met schilderijen van oude meesters. Wie op dat moment goed geld wilde verdienen aan de Amerikaanse miljonairs moest echter met iets nieuws komen. Het nieuwe van Duveen was publiciteit, financiering en organisatie. Duveen wist als geen ander een web om zijn potentiële kopers te spinnen. Hij had een staf die wetenswaardigheden over hen verzamelde, betaalde knipseldiensten die het nieuws over de high society vergaarde, huurde detectives om de handel en wandel van kopers en verkopers in kaart te brengen en schrok er niet voor terug om ook het personeel van de Amerikaanse rijken te betalen voor informatie over hun bazen.

Zo wilde hij per se de Amerikaanse miljonair Andrew Mellon, bankier, multimiljonair en minister van financiën (1921-1932) tot zijn vaste klanten kunnen rekenen. Het verhaal is dat als Mellon de deur van zijn kantoor in Washington achter zich dichttrok om naar huis te gaan, de inhoud van zijn prullenbak eerder op Duveens hoofdkantoor in New York was dan dat Mellon de deur van zijn huis in Washington opende. Overdreven? De biografie van Duveen gaat uitvoerig in hoe de voorzichtige Mellon kennis maakte met de geslepen Duveen. Mellon was klant van de kunsthandel Knoedler en geenszins van plan om met een andere kunsthandelaar in zee te gaan. Pogingen van andere handelaren, waaronder Joseph Duveen, om met hem in contact te komen wist hij te ontwijken of via zijn personeel in de kiem te smoren. Duveen liet er zich echter niet door uit het veld slaan.

Toen Mellon in 1921 in een Londens hotel verbleef en Duveen daarvan lucht kreeg huurde hij een kamer pal onder die van Mellon en betaalde de bediende van Mellon om hem op de hoogte te houden van de dagelijkse activiteiten van zijn meester. Duveen kreeg van hem een teken dat Mellon de lift zou nemen. Duveen spoedde zich zijn kamer uit en had een 'toevallige' ontmoeting in de lift: 'Mr. Mellon, I presume? What a delightful surprise!' Duveen nodigde Mellon vervolgens uit voor een bezoek aan de National Gallery en slaagde erin om diens vertrouwen te winnen. Het werd een 'beautiful friendship' waarvan Duveen volop zou profiteren. De Verenigde Staten hadden nog geen nationaal museum en Mellon was vastbesloten om zijn land als miljonair een nationaal museum te schenken, waarin zijn eigen kostbare verzameling en die van andere miljonairs een voorname plaats zouden krijgen. Duveen werd de leverancier van een aanzienlijk deel van de schilderijen.

Duveen hulde zijn daden in geheimhouding om de winst van zijn handel te verbergen en de reputatie van onkreukbaarheid te vestigen. Voorts wilde hij als elke andere handelaar zo goedkoop mogelijk inkopen en zo duur mogelijk verkopen. Koper noch verkoper mochten het verschil tussen in- en verkoopprijs te weten komen. Het liefst moest hun beider identiteit in eerste instantie onbekend blijven. Hij moest weten waar de begeerde kunstwerken waren, voordat zijn concurrenten er lucht van zouden krijgen en hij moest weten wanneer de eigenaren op het punt stonden om ze te koop aan te bieden en tegen welke prijs. Dan kon op het juiste moment zijn slag proberen te slaan. Hij kocht bij voorkeur grote verzamelingen, maar dat vergde enorme sommen geld waarover hij niet beschikte. Zijn relaties met bankiers kwamen hem daarbij van pas. Duveens handel was een ingewikkeld spel met onwillige eigenaren, met gretige, maar aarzelende kopers, met argwanende douane ambtenaren en ijverige belastinginners.

Publiciteit, organisatie en geld - heel veel geld - voor de aankoop van topstukken, waren echter niet voldoende om een klantenkring te verwerven en aan zich te binden. Duveen beseftte evenals zijn collega's dat een kostbaar kunstwerk - volgens huidige maatstaven een van tientallen miljoenen dollars - het niet kon stellen zonder een onafhankelijke verklaring van echtheid, maar veel potentiële kopers waren zich er van bewust dat kunstexperts niet allemaal te vertrouwen waren. Wie zich bij de aankoop van een Giorgione, Titiaan of Botticelli niet had weten te verzekeren van een verklaring van echtheid van een onafhankelijke,

gerenommeerde kunstexpert moest niet vreemd opkijken als hij uiteindelijk de dupe bleek te zijn van misleiding. Maar welke kunstexpert was echt onafhankelijk? De grap die de ronde deed aan het begin van de 20ste eeuw was dat Rembrandt 1000 schilderijen had gemaakt, waarvan er 1500 in de Verenigde Staten hingen. Er zijn legio verhalen over miljonairs die met hun vermogen een kunstverzameling hadden aangelegd met hoofdzakelijk valse kunstwerken. Werken die ten tijde van hun aankoop door kunstexperts waren gezegend met een echte naam: Rembrandt, Rubens, Titiaan en ga zo maar door. Veelal hadden die experts zich voor hun verklaringen van echtheid door handelaren laten betalen.

Duveen moest zich weten te verzekeren van een gerenommeerde kunstexpert die zijn kostbare waren van de juiste namen zou voorzien en die voor het oog van de wereld geheel onafhankelijk was van de belangen van de kunsthandel.

Hoe het verbond tussen Duveen en Berenson precies tot stand is gekomen is onbekend. Het gebeurde omstreeks 1907 toen Gardner al enkele jaren geen grote aankopen via Berenson had gedaan. Berenson was precies de man die Duveen nodig had, ook al omdat hij in Italië woonde waar hij bovendien als verspieder kon optreden. Berenson betaalde op zijn beurt tipgevers om hem van onbekende waardevolle stukken bij particulieren en in kerken en kloosters op de hoogte te houden. Duveen en Berenson tekenden een contract dat strikt geheim moest blijven en dat Berenson verzekerde van een kwart van de winst van de schilderijen die hij voor echt had verklaard. Bovendien ontving hij van Duveen een vast bedrag dat elk jaar opnieuw werd vastgesteld. De overeenkomst zou zo'n dertig jaar, tot 1937, standhouden. De geheimhouding die zij beiden nastreefden hield onder andere in dat Berenson niet onder eigen naam, maar als 'Doris', in de dubbele boekhouding van Duveen voorkomt. Een verblijf van een van de medewerkers van Duveen in Florence was bij voorkeur niet in een hotel in Florence. Er was altijd de kans dat het personeel of de gasten de telefoongesprekken zouden volgen. Telegrammen waren in code. Alles wat de nieuwsgierige buitenwereld het idee zou kunnen geven dat Berenson zijn welstand aan de handel te danken had moest worden uitgebannen. De verklaringen van echtheid van Berenson stonden bij voorkeur als artikelen in onafhankelijke kunsttijdschriften of als herzieningen van de lijsten uit de 'Vier Evangelien'. Berenson hield de schijn op zich nog nauwelijks met het certificeren van schilderijen bezig te houden, omdat het volgens eigen zeggen teveel conflicten opleverde. Nee, voor de buitenwereld was hij in de jaren tien en twintig

bezig om zijn kennis van de kunst te verdiepen, maar in kleine kring was het dubbelspel dat hij met verve speelde bekend. Duveens zwager, de Franse kunsthandelaar René Gimpel, schrijft in 1918 in zijn dagboek over Berenson: 'Jij kent iedereen, jij kent elk gezelschap en in het universum heb jij alleen maar vijanden. Als jij haat verspreidt dan krijg je het volledig terug, maar als jij met een van je critici in een kooi zou worden gezet, dan zou niet jij, maar hij worden verslonden.'[iv]

Werken voor een mecenas als Isabella Stewart Gardner betekende dat Berenson een onafhankelijke geleerde kon zijn. In die hoedanigheid kon hij zijn kennis eerlijk en openlijk etaleren. Als hij meende dat de opzet van een schilderij van Titiaan was, terwijl de uitvoering ervan grotendeels door diens leerlingen was gedaan, dan aarzelde hij niet om dat aan haar kenbaar maken. Als het een mooi schilderij was dan deed dat er niet toe of het ging om '*Titiaan*' of '*werkplaats van Titiaan*'. Toen hij na 1907 voor Duveen en andere handelaren ging werken maakte dit wel verschil uit. Dan kon het verschil in benaming staan voor een vertienvoudiging van de marktwaarde en daarmee een vertienvoudiging van Berensons aandeel in de winst. Hetzelfde geldt voor de benaming Giorgone, dan wel Titiaan. Het werk van Giorgone staat in de handel hoger aangeschreven dan dat van Titiaan, onder andere omdat Titiaan schilderijen van uiteenlopende kwaliteit heeft gemaakt en er veel meer Titiaans bekend zijn dan Giorgones. Historici zijn het erover eens dat Berenson in de tijd dat hij voor Duveen werkte geen schilderijen waarvan hij wist dat ze vals waren, voor echt had verklaard. Zo ver is hij nooit gegaan, zo gauw hij bevroedde dat een werk een kopie of vervalsing was dan liet hij dat aan Duveen weten. Wel verhoogde hij geregeld de waarde van een schilderij met een - zoals het beschaafd heet - te optimistische toeschrijving. Een schilderij Madonna met kind was door Berenson in 1900 in eerste instantie toegeschreven aan '*Werkplaats van Andrea del Verrocchio*', maar werd later □ toen hij voor Duveen werkte □ met Berensons instemming aan de Amerikaanse verzamelaar Samuel Kress verkocht als een '*Andrea del Verrocchio*'. Een eigenhandig werk en dus veel meer waard. Kress schonk het aan de National Gallery of Art te Washington. Het is nu niet meer op zaal maar rust in de opslag van het museum en staat in de boeken als '*Naar Andrea del Verrocchio*'.[v] Historici houden het in dit geval op zo'n te optimistische inschatting.

De precieze omvang en details van Berensons opschroeven van de waarde van schilderijen is een onopgeloste kwestie, maar er zijn voldoende aanwijzingen dat

het om heel veel schilderijen gaat. Een student en vertrouweling van Berenson zoals John Walker, directeur van de National Gallery in Washington, heeft een aardig inkijkje gegeven in hoe dat in zijn werk ging. Walker wilde graag een schilderij van Fra Angelico, *De aanbidding der wijzen*, aan de verzameling van het museum toevoegen, maar de miljonair, Rush Kress, die de aankoop voor het museum zou moeten financieren zag dat het naambordje van het schilderij vermeldde 'Fra Filippo Lippi', een leerling van Fra Angelico die als een minder goede kunstenaar te boek stond. Rush vond het gevraagde bedrag te hoog en wilde het eigenlijk alleen maar kopen als het een Fra Angelico zou zijn. Walker vertelde Kress dat hij Berenson in de jaren dertig had geholpen bij het verzamelen van materiaal voor een artikel in het Italiaans waarin Berenson het aan Fra Angelico had toegeschreven. Kress vroeg om een Engelse vertaling ervan, voorzien van uitstekende kleurenfoto's. In dat geval zou hij het schilderij voor de National Gallery willen kopen. Toen Walker korte tijd later in Villa I Tatti was en het verhaal over de mogelijke aankoop opgetogen aan Berenson vertelde wachtte hem een verrassing.

'(Berenson) had zijn prachtige, gevoelige handen om zijn kale hoofd en schudde het langzaam en bedroefd. "Ik weet nu dat ik mij vergist heb," verklaarde hij plechtig, "Het schilderij is niet van Fra Angelico. Het is beslist van Fra Filippo Lippi!"

Het was mijn donkerste ogenblik. Ik snelde naar de bibliotheek en pakte al het materiaal van zijn artikel. Wij bestudeerden de foto's - van het geheel, details, en microopnamen - en vervolgens de ultraviolet-, infrarood- en röntgenfoto's. Na lange tijd keek B.B. op en zei, terwijl hij zijn baard streelde, met een verzoenende glimlach, "Johnny, ik denk echt dat vlak voor hij stierf Fra Angelico een of twee figuren geschilderd zou kunnen hebben. Als ik nu weer naar de foto's kijk dan kan ik zijn hand er enigszins in ontwaren." Vanaf die gedenkwaardige dag draagt het schilderij het naambordje "Fra Angelico en Fra Filippo Lippi." [vi]

De geheime zakelijke overeenkomst met Duveen heeft Berenson tot een vermogend man gemaakt. Berenson kon Villa I Tatti kopen, het uitbreiden en zich veel personeel veroorloven. De geheimhouding voedde echter ook onderling wantrouwen. Duveen wist niet of Berenson alleen in zijn belang handelde. Berenson werkte in die tijd ook voor andere handelaren dan Duveen op commissie basis van 25% van de winst van een verkoop. Berenson van zijn kant wist niet of hij van Duveen kreeg waar hij volgens het contract recht op zou hebben. Tussen

hen was constant geruzie over geld. Aan het einde van zijn leven zei Berenson: 'Duveen zat midden in een omvangrijke kring van corruptie die reikte van de laagste werknemer van het British Museum tot aan de koning.'[vii]. De kunsthistoricus Sir Kenneth Clarke, die in de jaren 20 als student voor Berenson had gewerkt en tot diens dood met hem in contact bleef, gebruikte 50 jaar later in zijn memoires soortgelijke woorden: Berenson zat 'bovenop een berg van corruptie.'[viii] De verhouding van Berenson met Duveen kan daarom het beste als die van een gewapende vrede worden omschreven.

Terug naar 3 september 1923, naar het Amerikaanse consulaat te Parijs waar Berenson zijn verklaring over *La Belle Ferronnière* moest afleggen. 's Ochtends had hij in de kunsthandel van Duveen het schilderij van het echtpaar Hahn bestudeerd en vervolgens was hij naar het Louvre gegaan om *La Belle Ferronnière* te bestuderen. Op het consulaat werd hij onder ede verhoord. Hij verklaarde dat hij het schilderij in het Louvre al zo'n 40 jaar kende en dat hij weliswaar aan de echtheid had getwijfeld, maar dat hij nu geheel zeker was: *La Belle Ferronnière* in het Louvre was echt, het andere een kopie. Hiermee stelde Berenson Duveen in het gelijk. De kopie miste volgens Berenson de vitaliteit zo eigen aan de werken van de meester. De advocaten van de Hahns namen met zijn betoog geen genoegen. Op Berensons uitspraak dat hij het Louvre schilderij wel duizend maal had gezien volgde de vraag: "En is het op hout of linnen geschilderd?" Berenson zei na enig nadenken "Ik weet het niet." Een van de advocaten vroeg hoe het mogelijk was dat hij deze eenvoudige vraag na zoveel keren kijken niet kon beantwoorden, waarop Berenson geantwoord zou hebben: "Het is alsof u mij vroeg op wat voor soort papier Shakespeare zijn onsterfelijke sonneten schreef."[ix] Berenson moest ook de vraag beantwoorden of Duveen hem voor zijn werk betaalde, waarop Berenson, die onder ede stond, zei: "Ja". Tijdens het verhoor dat de volgende dag verder ging zei Berenson dat zijn manier van werken berustte op tientallen jaren studie van Italiaanse schilderijen en dat hij geen expert was op het gebied van het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen. Hij vertrouwde op het oog, zoals het onder kunstexperts gebruikelijk was.

De zaak sleepte zich voort en pas in 1929 verschenen Joseph Duveen en het echtpaar Hahn in New York voor de rechter. Toen werd voor het grote publiek duidelijk dat Duveen een flink aantal kunstexperts, waaronder Berenson, in zijn zak had zitten. Iets dat de reputatie van Berenson geen goed heeft gedaan. De

rechtzaak eindigde onbeslist omdat Duveen besloot om de zaak voor \$ 60.000 met het echtpaar Hahn te schikken.

Noten

1 Samuels 1987, 315.

2 Secrets 1979, 133.

3 Secrets 1979, 134.

4 Gimple 1963, 16.

5 Secret 1979, 244.

6 Walker 1974, 149.

7 Secret 1979, 245.

8 Clarke 1974, 102.

9 Samuels 1987, 316.

Volgende hoofdstuk: [over-de-rol-van-ijdelheid-in-de-wetenschap-rangschikkingen/](#)