

DE CULTURELE CONSTRUCTIES VOORBIJ?

Prijsevoluties op de veilingmarkten voor schilderijen
in de Oostenrijkse Nederlanden (1739-1794)*

Beyond Cultural Constructions? Price Patterns on the Auction Markets for Paintings in the Austrian Netherlands (1739-1794)

In the course of the eighteenth century the Austrian Netherlands witnessed the arrival of the specialized art auction: increasingly more paintings were sold at separate public sales, often already in semi-specialised salesrooms. At auctions art dealers and lovers could compete for works of art that were cleverly marketed, among others through newspaper advertisements and elaborated auction catalogues. While auctions rapidly gained in importance as commercial circuits for the resale of old art in cities such as Antwerp and Brussels, generally speaking art prices moved modestly before collapsing at the end of the century. By describing both local demand that lagged behind the abundant supply of paintings and the growing export markets, we mapped the underlying mechanisms that ensured the selling out of Flemish artistic patrimony to European markets in the last decades of the eighteenth century.

De laatste twee decennia namen de wetenschappelijke studies naar hedendaagse kunstveilingen een hoge vlucht. Ongetwijfeld was de oogverblindende groei van de veilingmarkt in de late jaren 1980 daar niet vreemd aan. Vooral de spraakmakende verkopen van topwerken, zoals Van Goghs *Zonnebloemen* (1987) en diens *Portret van Dokter Gachet* (1990), stimuleerden de belangstel-

* Wij danken Ann Coenen (Universiteit Antwerpen) voor het ter beschikking stellen van haar data met betrekking tot de uitvoer van schilderijen in de Oostenrijkse douanestatistiek en Jord Hanus (Universiteit Antwerpen) voor zijn commentaren op een eerdere versie van deze tekst. Wij willen bovendien ook de anonieme referenten en de redacteurs van het *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* bedanken voor hun waardevolle suggesties bij een vorige versie van deze tekst.

ling van economen¹ en sociologen², maar ook de (kunst)historici haastten zich om de historische wortels van het veilingwezen te traceren en te contextualiseren. Een en ander viel daarbij overigens samen met een levendige belangstelling in de historiografie voor de relaties tussen kunst en economie in het algemeen. Geprikkeld door de vernieuwende onderzoeksmethodes die Michael Montias³ introduceerde, gingen Marten Jan Bok,⁴ Koenraad Jonckheere,⁵ Filip Vermeylen⁶ en andere (kunst)historici⁷ uit de Lage Landen

1. Veilingen als marktform werden door economen vaak vanuit een theoretisch standpunt onderzocht, waarvan de belangrijkste artikelen verzameld werden in de reader van P. Klemperer (red.), *The economic theory of auctions* (Aldershot 2000). Orley Ashenfelter bestudeerde kunstveilingen an sich: O. Ashenfelter, 'How auctions work for wine and art', *Journal of Economic Perspectives* 3 (1989) 23-35; Idem, 'Art auctions', 32-39; O. Ashenfelter en K. Graddy, 'Auctions and the price of art', *Journal of Economic Literature* 41 (2003) 763-787. Andere economen werkten eerder op empirische basis. A. Beggs en K. Graddy, 'Declining values and the afternoon effect: evidence from art auctions', *Rand Journal of Economics* 28 (1997) 544-565; L. Bauwens en V. Ginsburgh, 'Art experts and auctions. Are pre-sale estimates unbiased and fully informative?', *Recherches Économiques de Louvain* 66 (2000) 131-144; M. Beckmann, 'Art auctions and bidding rings: empirical evidence from German auction data', *Journal of Cultural Economics* 28 (2004) 125-141.

2. Wat betreft sociologen dient vooral de radicaal-constructivistische aanpak van Charles W. Smith over de sociale constructie van de veilingprijs vermeld te worden. C.W. Smith, *Auctions: the social construction of value* (New York 1989); Idem, 'Auctions: from Walras to the real world', 176-192; Idem, 'Markets as definitional practices', *Canadian Journal of Sociology* 32 (2007) 1-39; P. Aspers et al., 'The practice of defining markets. A comment on Charles W. Smith', *Canadian journal of sociology* 32 (2007) 477-510.

3. J. M. Montias, *Art at auction in 17th-century Amsterdam* (Amsterdam 2002).

4. M.J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580-1700* (doctoraatsverhandeling Universiteit Utrecht 1994); Idem, "'Paintings for sale". New marketing techniques in the Dutch art market of the Golden Age', in: *At home in the Golden Age. Masterpieces from the Sor Rusche collection* (Zwolle 2008), 9-29.

5. K. Jonckheere, *The auction of king William's paintings, 1713: elite international art trade at the end of the Dutch Golden Age* (Amsterdam 2008).

6. F. Vermeylen, 'Adulterous women on the loose: Rubens paintings sold at auction in Antwerp during the eighteenth century', in: K. Van Der Stighelen (red.), *Munuscula amicorum: contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe* (Turnhout 2006) 185-194; D. Lyna en F. Vermeylen, 'Rubens for sale. Art auctions in Antwerp during the seventeenth and eighteenth centuries', in: D. Lyna, F. Vermeylen en H. Vlieghe (red.), *Art auctions and dealers. The dissemination of Netherlandish art during the Ancien Régime* (Turnhout 2009) 139-153.

7. P. Carpreau, *Oude meesters prijsgegeven. De prijsevolutie van 17de-eeuwse Noord- en Zuid-Nederlandse schilderijen (17de-20ste eeuw): een kwantitatieve en contextuele analyse van specificiteit, diversiteit en marktaandeel* (doctoraatsverhandeling KU Leuven 2008); N. De Marchi, 'The role of Dutch auctions and lotteries in shaping Dutch art market(s) in the seventeenth century', *Journal of Economic Behavior and Organization* 40 (1995) 203-221; M. Prak, 'Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age', *Simiolus. Netherlandish Quarterly for the Arts* 30/3/4 (2003) 236-251; E. Romein en G. Korevaar, 'Dutch guilds and the threat of public sales', in: N. De Marchi en H.J. Van Miegroet (red.), *Mapping*

in op de lokroep van de vroegmoderne kunstveiling. Ook het onderzoek naar het vroege veilingwezen in Duitsland,⁸ Frankrijk⁹ en het Verenigd Koninkrijk¹⁰ veerde op.

Gedurende dat onderzoek groeide min of meer een consensus over het ontstaan en de ontwikkeling van de vroegmoderne kunstveiling. Hoewel de Hollandse kunsthandelaars uit de Gouden Eeuw in grote mate de wegbereiders waren, brak de gespecialiseerde kunstveiling pas in de daaropvolgende eeuw definitief door als dé dominante marktform voor de herverkoop van schilderijen. Zo waren befaamde veilingmeesters als Jan Pietersz. Zomer

markets for paintings in Europe, 1450-1750 (Turnhout 2006) 165-184; E.J. Sluijter, 'Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt', in: R. Falkenbrug, J. De Jong en D. Meijers (red.), *Kunst voor de markt. Art for the market 1500-1700* (Zwolle 1999) 112-143.

8. T. Ketelsen, 'Art auctions in Germany during the eighteenth century', in: M. North en D. Ormrod (red.), *Art markets in Europe, 1400-1800* (Aldershot 1998) 143-152; T. Ketelsen, 'Barthold Heinrich Brockes' "irdisches Vergnügen" in Gemälden und Zeichnungen. Ein Beitrag zum Sammlungs- und Auktionswesen im frühen 18. Jahrhundert', *Das achtzehnte Jahrhundert* 21/2 (1997) 153-175; M. North, 'Auctions and the emergence of an art market in eighteenth-century Germany', in: De Marchi en Van Miegroet (red.), *Mapping markets* (Turnhout 2006) 285-302. Een doorgedreven discoursanalyse van Duitse veilingcatalogi kan gevonden worden in T. Von Stockhausen, 'Formen des Ordens: Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts als Beginn der modernen Kunstgeschichte', in: M. Bertsch en J. Grave (red.), *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen* (Göttingen 2005) 89-101.

9. N. De Marchi en H.J. Van Miegroet, 'Antwerp dealers' invasions of the seventeenth-century Lille market', in: Lyna, Vermeylen en Vlieghe (red.), *Art auctions and dealers* (Turnhout 2009) 43-58; C. Guichard, 'From social event to urban spectacle: auctions in late eighteenth-century Paris', in: B. Blondé en I. Van Damme (red.), *Fashioning old and new. Changing consumer patterns in Western Europe (1650-1900)* (Turnhout 2009) 203-218; P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du 18e siècle: acteurs et pratiques* (Villeneuve d'Ascq 2007); S. Raux, 'Eléments sur les ventes publiques de peinture à Lille au XVIIIe siècle, à partir de la dispersion des collections des chanoines', in: S. Raux (red.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIIIe siècle* (Lille 2003) 165-182. Voor een greep uit de literatuur over de Parijse veilingmeester Gersaint, zie voetnoot 12.

10. B. Cowan, 'Arenas of connoisseurship: auctioning art in later Stuart England', in: North en Ormrod (red.), *Art markets in Europe* (Aldershot 1998) 153-164; Idem, 'Art and connoisseurship in the auction market of later seventeenth-century London', in: De Marchi en Van Miegroet (red.), *Mapping markets* (Turnhout 2006) 263-282; N. De Marchi, 'Auctioning paintings in late seventeenth-century London: rules, segmentation and prices in an emergent market', in: V.A. Ginsburgh (red.), *Economics of art and culture* (Amsterdam 2004) 97-128; B. Miyamoto-Pavot, 'A pretty general taste for pictures: the social construction of artistic value in eighteenth-century London (1685-1805)' (doctoraatsverhandeling Universiteit Paris Diderot 2011); I. Pears, *The discovery of painting. The growth of interest in the arts in England 1680-1768* (New Haven/Londen 1988); C. Wall, 'The English auction: narratives of dismantlings', *Eighteenth-Century Studies* 31 (1997) 1-25.

(Amsterdam),¹¹ François-Edme Gersaint (Parijs)¹² en James Christie (Londen)¹³ verantwoordelijk voor een brede verspreiding van gedrukte veilingcatalogi, het consequente gebruik van krantenadvertenties voor de aankondiging van verkopen en voor het intelligent bespelen van het koperspubliek, zowel binnen als buiten de muren van speciaal opgerichte verkoopzalen. Bij dat alles zou de specifieke cultuur van de kunstveiling een voorname rol gespeeld hebben. Verondersteld wordt dat de veilingmeesters met de inzet van een palet aan ‘culturele constructies’ de waarde van de aangeboden kunst stevig wisten op te drijven. Zo zouden ze de voedingsbodem gecreëerd hebben waaruit uiteindelijk de hedendaagse kunstveilingen konden groeien. Naar de precieze betekenis van die veilingcultuur voor de prijsvorming op de achttiende-eeuwse secundaire markt voor kunst hebben we tot op de dag van vandaag – bij gebrek aan systematische prijsstudies die over (middel)lange termijn lopen – echter het raden.

Dat is meteen de handschoen die we in deze bijdrage willen opnemen. Aan de hand van de prijzen die geboden en betaald werden op de kunstveilingen in Antwerpen en Brussel, willen we de polsslagen van de achttiende-eeuwse kunstmarkt voelen. Door het actieterrein van deze studie naar de Zuidelijke Nederlanden te verleggen vullen we meteen ook een belangrijke leemte in. Tot dusver schitterden de Brabantse kunstmarkten opvallend door hun afwezigheid in deze historiografische niche, en dat was dan ondanks het eminente belang van deze regio voor de kunstproductie in vroeger eeuwen. De keuze voor Antwerpen en Brussel werd niet alleen gemotiveerd omdat het belangrijke *loci* voor kunstproductie en -distributie waren. Beide centra stonden in de achttiende eeuw met een afgetekende voorsprong ook aan de top van de Brabantse stedelijke hiërarchie.¹⁴ Nam Antwerpen tot diep in de zeventiende eeuw nog het voortouw op de kunstmarkt, dan reflecteert de machtswissel in

11. Jonckheere, *The auction of king William's paintings*.

12. Een greep uit de bestaande literatuur over Gersaint en zijn veilinghuis: A. McClellan, ‘Watteau’s dealer: Gersaint and the marketing of art’, *Art Bulletin* 78 (1996) 439-453; G. Glorieux, *A l’Enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d’art sur le pont Notre-Dame (1694-1750)* (Seyssel 2002); H. Van Miegroet, ‘Recycling Netherlandish paintings on the Paris market in the early eighteenth century’, in: Raux (red.), *Collectionner dans les Flandres* (Villeneuve d’Ascq 2005) 251-287; N. De Marchi en H. Van Miegroet, ‘Transforming the Paris art market, 1718-1750’, in: De Marchi en Van Miegroet (red.), *Mapping markets* (Turnhout 2006) 391-402; H. Van Miegroet, ‘The market for Netherlandish paintings in Paris, 1750-1815’, in: J. Warren en A. Turpin (red.), *Auctions, agents and dealers. The mechanisms of the art market 1660-1830* (Oxford 2007) 41-51.

13. Wall, ‘The English auction’.

14. B. Blondé, *Een economie met verschillende snelheden. Ongelijkheden in de opbouw en ontwikkeling van het Brabantse stedelijke netwerk (ca. 1750-ca. 1790)* (Brussel 1999).

de stedelijke hiërarchie zich gaandeweg ook in een meer prominente artistieke rol voor Brussel.¹⁵

In de lijn van eerder terreinverkenkend onderzoek¹⁶ zullen we verderop aantonen dat ook de kunstveilingen in beide Brabantse steden zich vanuit institutioneel oogpunt naadloos in het grotere Europese verhaal laten inschrijven. Hoewel het heuristisch en methodologisch quasi onmogelijk is precies na te gaan of de creatie van een afzonderlijke veilingcultuur ook in onze regio een toegevoegde (culturele en sociale) waarde construeerde, kan een beschrijvend onderzoek naar de prijsvorming en -evolutie op de secundaire kunstmarkt uiteraard wél een zeer belangrijke bouwsteen zijn van een dergelijke vraagstelling.¹⁷ Aan de hand van een diachrone prijsanalyse van Antwerpse en Brusselse veilingen tussen 1739 en 1794 zullen we de talrijke kwalitatieve aanduidingen over de achttiende-eeuwse veilingen uit de literatuur zo systematisch mogelijk koppelen aan een analyse van de vraag en het aanbod op de elitaire kunstveilingen. De dieperliggende vraag is die naar de betekenis die de doorbraak van de gespecialiseerde kunstveiling als commerciële institutie gehad zou kunnen hebben voor de waarde en/of de prijs van oude schilderijen.

De opkomst van de gespecialiseerde kunstveiling

Net als elders in Europa kreeg de gespecialiseerde kunstveiling in de Zuidelijke Nederlanden met name vanaf het tweede kwart van de achttiende eeuw de wind in de zeilen. De voor Antwerpen en Brussel bewaarde veilingcatalogi lijken de definitieve doorbraak van de kunstveiling als commercieel circuit rond het midden van de achttiende eeuw te situeren. Terwijl voor de jaren 1730 nog maar een handvol catalogi bewaard bleven, zijn dat er een halve eeuw later bijna vijftig. Ook advertenties in lokale kranten getuigen van de numerieke groei van het aantal kunstveilingen na 1750.¹⁸ Interessant is dat de expan-

15. V. De Laet, *Brussel binnenskamers. Kunst- en luxebezit in het spanningsveld tussen hof en stad, 1600-1735* (Amsterdam 2011).

16. Vermeulen, 'Adulterous women'; Lyna en Vermeulen, 'Rubens for sale'.

17. Methodologische inspiratie putten we daarvoor onder meer uit Montias, *Art at auction*; Van Miegroet, 'The market for Netherlandish paintings'.

18. Voor het decennium 1735-1744 rest er ons in publieke verzamelingen voor vijf veilingen één catalogus (Antwerpen 2, Brussel 3), terwijl in 1785-1794 niet minder dan achtenveertig kunstveilingen een gedrukte catalogus nalieten (Antwerpen 17, Brussel 31). D. Lyna, *The cultural construction of value. Art auctions in Antwerp and Brussels (1700-1794)* (doctoraatsverhandeling Universiteit Antwerpen 2010) 39. Over de veranderende functie van krantenadvertenties in de achttiende eeuw, zie: D. Lyna en I. Van Damme, 'A strategy of seduction? The role of commercial advertisements in the eighteenth-century retailing business of Antwerp', *Business history* 51/1 (2009) 100-121.

sie van de gespecialiseerde kunstveilingen ook samenviel met verschuivende machtsverhoudingen op de secundaire markten.¹⁹ Net zoals in Parijs en Londen verwierven ook in de Zuidelijke Nederlanden professionele handelaars de controle over dit marktsegment en ze deden dat ten koste van de corporatieve oudkleerkopers en roepers die daarover traditioneel het monopolie hadden. Omdat de gewone secundaire markten in die periode zienderogen aan sociaal prestige en populariteit inboetten, verhuisde de kunstveiling naar een afzonderlijk en meer prestigieus circuit. Veilingmeesters spaarden in elk geval kosten noch moeite om de verkopen te verheffen tot waardige sociale en culturele evenementen, die in niets nog te vergelijken vielen met de eerder chaotisch ogende uitroepen van allerhande huisraad op openbare marktplaatsen.²⁰ In de voetsporen van Gersaint en zijn opvolgers in Parijs vonden ook in Brussel en Antwerpen de kunstveilingen in toenemende mate onderdak in nieuwe ruimtes op prestigieuze locaties, ook al bleven de kunsthandelaars – om zeer goede redenen – vaak de voorkeur geven aan het huis van de overledene, zeker wanneer dat de nodige distinctie uitstraalde. De geografische verschuiving in de richting van de nieuwe verkoopzalen zoals het Antwerpse Kolveniershof en het Brusselse Sint-Jorishof zette zich pas in het decennium 1760-1770 definitief door en ze verliep voor Brussel en Antwerpen volgens een verschillend patroon. In het algemeen lijkt de geografische uitkristallisering van de veilingmarkt zich in Antwerpen sterker te hebben doorgezet. Gedurende de achttiende eeuw bleven de sterfhuisen de dominante verkoopplaatsen in Brussel, terwijl in Antwerpen de verkoopzalen de overhand namen.²¹ Ondanks deze verschillen delen beide steden wel dezelfde onderliggende evolutie en logica: kunst werd maar beter niet geveild tussen de ‘gewone’ goederen op de secundaire markten. Al in de vroege jaren 1740 bijvoorbeeld, oogstte de Antwerpse roeper Joannes van Lemens een opvallend lagere opbrengst voor zijn verkopen op de Vrijdagse Markt in vergelijking met verkopen op andere locaties waarvan de opbrengst gemiddeld genomen veel hoger lag.²² Toen in 1771 de

19. D. Lyna, ‘Power to the broker: shifting authorities over public sales in eighteenth-century Antwerp’, in: J. Stobart en I. Van Damme (red.), *Modernity and the second-hand trade. European consumption cultures and practices, 1700-1900* (Basingstoke 2010) 158-174.

20. Dries Lyna, ‘De geboorte van de moderne veiling. Commercialisering en specialisering van de publieke verkoop in achttiende-eeuws Antwerpen’, *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 5/4 (2008) 87-106.

21. Van de 61 Antwerpse verkopen mét bewaarde catalogus vonden er 20 plaats in het sterfhuis (33 procent), terwijl dat er voor de 107 Brusselse veilingen 56 waren (52 procent). Daarbij moet wel gezegd worden dat de ‘restcategorie’ – veilingen waarbij de locatie niet in de catalogus vermeld stond – in Brussel aanzienlijk hoger lag dan in Antwerpen (14 catalogi oftewel 13 procent tegenover 2 oftewel 3 procent). Niettemin lijken de Antwerpse kunstveilingen zich frequenter afgespeeld te hebben in de publieke verkoopruimtes.

22. Op de Vrijdagmarkt haalde Van Lemens een mediaanopbrengst van 189 gulden op 22 openbare verkopen, terwijl dat op andere locaties 489 gulden was voor 14 verkopen. Stads-

kleine kunstcollectie van Jean-François Van Soest onder de hamer ging, werd ze netjes in tweeën gedeeld. Eerst wisselden ‘eenige slechte schilderijen’ op de Vrijdagse Markt van eigenaar voor de som van negen gulden, nadien brachten de waardevolle werken in het Kolveniershof meer dan 600 gulden op.²³ Toen een anonieme Londense reiziger in 1785 de Vrijdagse Markt aandeed, liet hij – enigszins smalend – opmerken dat ‘pictures having been sold there for a crown a-piece, the frames of which cost double that price’.²⁴ Daarmee wordt het lot van de traditionele tweedehandsmarkten meteen mooi samengevat. In de achttiende eeuw was hun rol als fora voor luxeverkopen grotendeels uitgespeeld, en het is misschien niet vergezocht in de doorbraak van het gespecialiseerde veilingwezen een antwoord te zien op de uitdaging die door de economische en sociale marginalisering van de traditionele herverkoop werd gesteld aan de aanbieders van waardevolle oudere goederen.

De kunstveiling bood, in sterfhuis of veilingzaal, de verkopers van waardevolle kunstobjecten een uitgelezen commercieel circuit waar hun schilderijen verkocht konden worden, ver weg van de ordinare publieke markten voor gebruikte spulletjes. Dat luxekarakter ondersteunden de veilingmeesters ook door er (al dan niet naar het voorbeeld van de Parijse veilingmeester Gersaint) een opvallend discours te voeren. Met name de gedrukte catalogi werden een uitgelezen medium om een geciviliseerde manier van denken en praten over kunst te articuleren. Dat het gros van de annonces in dagbladen en veilingcatalogi zelf in het Frans gesteld waren, spreekt al boekdelen voor het soort eliteclientèle waarop de veilingmeesters daarbij mikten. In de veilingcatalogi die voor dit onderzoek gebruikt worden, groeide het aantal woorden dat gebruikt werd om schilderijen aan te prijzen aanzienlijk naarmate de achttiende eeuw vorderde.²⁵ Bijvoorbeeld, toen in 1739 een schilderij van Rubens onder een Brusselse veilinghamer ging, werd het in de bijbehorende catalogus kortweg omschreven als ‘Méléagre & Atalante avec un Sanglier’.²⁶ In 1775 kwam dat-

archieff Antwerpen (verder SA), Ancien Régime, Processen 7 # 560: *Oudekleerkopersambacht – Van Lemens*, 1746.

23. SA, Notariaatsarchieff, Notaris J.B. Gerardi, N 1665/13: *Nalatenschap Jean Francois van Soest*.

24. *The emperor's claims: being a description of the city of Antwerp and the river Schelde* (Londen 1785).

25. In de veilingcatalogi uit de periode voor 1758 werden gemiddeld genomen 38 woorden per te veilen lot gebruikt; in de periode 1758-1767 waren de beschrijvingen met 44 woorden nog steeds relatief bescheiden, tijdens de daaropvolgende tien jaren groeide het aantal echter spectaculair naar 172 en in de jaren 1778-1787 werden er zelfs meer dan 220 per lot gebruikt. Aan het einde van de achttiende eeuw viel de omvang van de catalogusinformatie aanzienlijk terug. Met gemiddeld genomen 89 woorden waren de beschrijvingen ook toen echter nog steeds meer dan dubbel zo omvangrijk als bij aanvang van deze onderzoeksperiode.

26. Dit schilderij van Rubens stond beschreven als lot 118 in de Brusselse catalogus van Joseph Sansots kunstcollectie. Het stuk werd verkocht voor 40 gulden aan de heer Regaus.

zelfde werk terug op de Brusselse veilingmarkt, maar ditmaal bleek de opsteller van de catalogus iets grondiger in diens beschrijving:²⁷

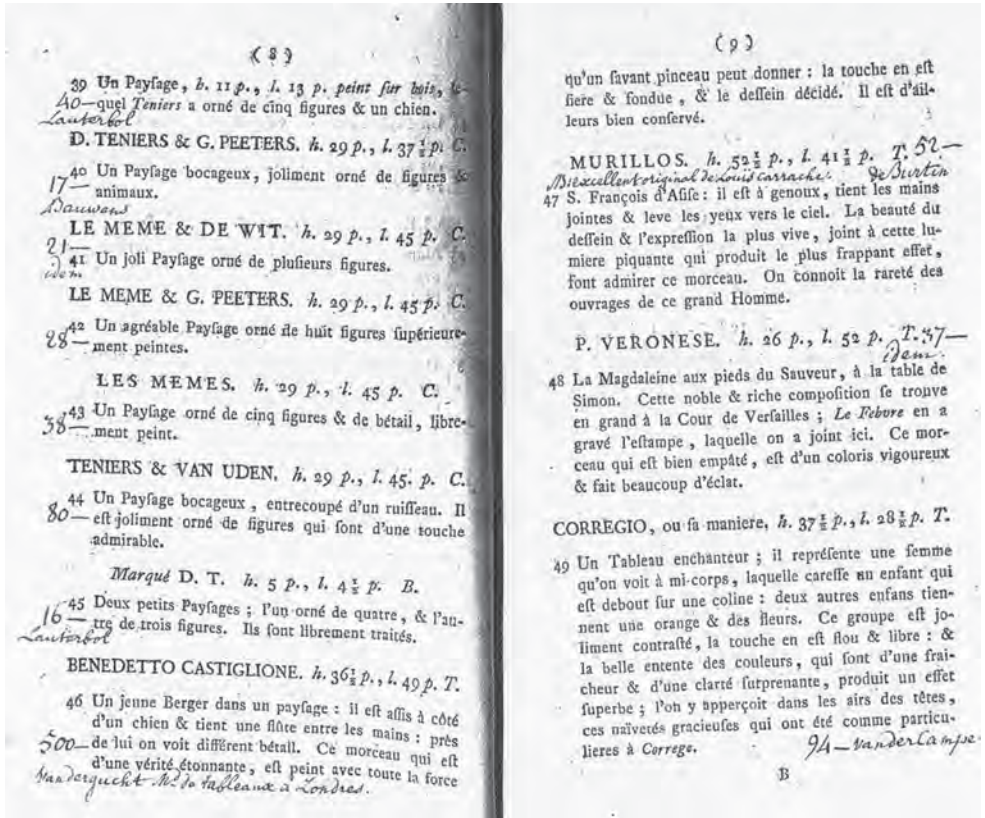
Méléagre & Athalante. Athalante après avoir blessé le sanglier de Calydon, en reçoit de Méléagre la hure & la peau: ce Tableau peint avec autant de force que d'expression, a beaucoup de mérite aux yeux des Connoisseurs. Il est en estampe gravée par C. Blommaert & par Pigas.

De impliciete en expliciete discourswijzigingen zijn ronduit revelerend voor de ontwikkeling van de veilingcultuur na 1750. Niet alleen beschreef de auteur het onderwerp in 1775 met veel meer zin voor detail, hij bracht ook de krachtige en expressieve penseelvoering met het nodige gevoel onder woorden. Daarna vermeldde hij terloops dat het schilderij in kwestie hoog in aanzien stond bij kunstkenners, om af te sluiten met een verwijzing naar twee gravures die functioneerden als objectieve kwaliteitsgaranties en tegelijkertijd de betrouwbaarheid en reputatie van de veilingmeester moesten versterken. Dit soort artistiek discours is zonder meer symptomatisch voor het culturele elan dat zich in korte tijd rond de kunstveilingen ontwikkeld had (illustratie 1). Daarmee lijken de snel ontwikkelende Antwerpse en Brusselse veilingmarkten zich naadloos in te schrijven in het bredere historiografische discours rond de achttiende-eeuwse kunstveilingen.

Nu de scène van dit onderzoek definitief is uitgezet, kunnen we de uitdaging aangaan een antwoord te zoeken op de eerder opgeworpen centrale vraag naar de invloed van deze luxesetting op prijsvorming en prijsverloop. Wat betekende die veranderende veilingcultuur voor de verhandelde volumes, de kopers, verkopers en de prijzen? Wie waren de belangrijkste spelers op deze markten? Wat betekenden lokale vraag en internationale handelsscène voor deze markten? En vooral: onderschrijven de prijshiërarchieën en prijsevoluties het hierboven door de *circumstantial evidence* gesuggereerde luxekarakter van deze markt? Kortom: hoe verliep de prijsvorming op de achttiende-eeuwse kunstveiling?

Een geannoteerd exemplaar van deze catalogus is te vinden in het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie in Den Haag.

27. In 1775 kwam de collectie van vrouwe Regaus (of die van haar vader/echtgenoot) op de markt, en het schilderij van Rubens werd beschreven als lot A0003. Uiteindelijk zou De Angeli het werk voor 34 gulden aankopen. Een geannoteerd exemplaar van deze catalogus is te vinden in de bibliotheek van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel. Aangezien authentieke schilderijen van Rubens op de lokale veilingmarkten doorgaans voor 1000 gulden of meer van eigenaar wisselden, hebben we hier waarschijnlijk met een onterechte attributie te maken. Meer literatuur over de problematiek van attributies in veilingcatalogi is te vinden in voetnoot 39.



Afb. 1 In augustus 1791 werd de omvangrijke kunstcollectie van de Antwerpse kanunnik Bruyninckx openbaar verkocht. De bijhorende veilingcatalogus bevatte soms erg lange beschrijvingen van de aangeboden schilderijen (Bibliotheek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen).

De Antwerpse en Brusselse veilingmarkten (1739-1794): een terreinverkenning

Om op deze centrale vraag een antwoord te kunnen formuleren stelden we een databank samen met verkoopinformatie uit een selectie gedrukte en geannoteerde veilingcatalogi. Aangezien de prijs van de kunstwerken en het onderzoek naar de vraag naar schilderijen op de agenda stonden, was de aanwezigheid van handgeschreven koper- en prijsannotaties een eerste belangrijk selectiecriteria bij de afbakening van het bronnencorpus. Enkel kunstveilingen met één of meerdere bewaarde catalogi die (bijna) alle namen van kopers en bijhorende prijzen bevatten, werden opgenomen. Dat leverde een totaal op van 41 Antwerpse en Brusselse kunstveilingen uit de periode 1739-1794, met alles samen genomen niet minder dan 5.558 gedocumenteerde

transacties.²⁸ Deze steekproef is meteen goed voor ongeveer de helft van alle achttiende-eeuwse veilingcatalogi met volledige en/of gedeeltelijke koperannotaties (81). Ze komt overeen met een kwart van alle bewaarde veilingcatalogi voor beide steden (168). De oudste veilingcatalogi in de databank dateren uit 1739 en 1741, maar de volgende stammen pas uit 1758. Vanaf dat ogenblik tot en met 1794 beschikken we over een staal dat relatief evenwichtig in tijd en ruimte verdeeld is (bijlage 1).

Daarmee willen we niet zeggen dat dit corpus representatief zou zijn voor het bredere veilingwezen in deze periode. Het laat zich integendeel zelfs raden dat het vooral de spraakmakende en grote veilingen waren die aanleiding gaven tot het annoteren én archiveren van catalogi. Met gemiddeld genomen 135 schilderijen per veiling,²⁹ moeten we besluiten dat dit onderzoek toch eerder het topsegment van de secundaire markt voor schilderijen beslaat.³⁰ Met de geveilde collecties van gekende figuren uit het Antwerpse societyleven zoals James Dormer (156 loten), kanunnik Pierre André Joseph Knijff (524 loten) en Charles De Proli (168 loten) of adellijke Brusselaars zoals prins de Rubempré (240 loten), graaf de Calemborg (72 loten) en ridder de Verhulst (280 loten) mag duidelijk zijn dat de top van de veilingmarkt samenvalt met de schilderijencollecties van leden uit de toenmalige high society.³¹ De

28. In concreto bevat de databank de verkoopgegevens van 26 Brusselse en 15 Antwerpse veilingen. De gemiddelde prijs van schilderijen uit de Brusselse collecties lag met 106 gulden beduidend hoger dan die te Antwerpen, waar een schilderij doorgaans voor 71 gulden werd afgehamerd, en dat verschil is statistisch significant ($p = 0,000$). De gemiddelde totale waarde van de Antwerpse collectie (11.548 gulden) verschilde echter niet statistisch significant van de gemiddelde totale waarde van de Brusselse collecties (11.916 gulden) ($p = 0,94$). Zie bijlage 1.

29. Waar, voor het leescomfort, in de volgende paragrafen naar schilderijen wordt verwezen, moet de lezer zich ervan bewust zijn dat we eigenlijk over loten spreken. Op een databank van ruim 5.500 verkooptransacties werden immers 389 schilderijen als duo verkocht. Loten die waren samengesteld uit meer dan twee schilderijen waren een absolute minderheid met slechts 36 transacties.

30. Qua grootte van de aangeboden collecties ligt het eerste kwartiel op 52 loten schilderijen, de mediaan op 94 en het derde kwartiel op 209. Op de grootste veiling werden zelfs meer dan 500 loten afgehamerd. De uitzonderlijkheid van deze selectie veilingcatalogi blijkt ook ten overvloede wanneer de geveilde collecties worden afgezet tegen de cijfers over het gemiddelde private schilderijenbezit in beide steden, met 25 tot 28 schilderijen voor de rijkere Antwerpse boedellaters en 28 stuks in gegoede Brusselse huishoudens. B. Blondé, 'Art and economy in seventeenth- and eighteenth-century Antwerp: a view from the demand side', in: S. Cavaciocchi (red.), *Economia e arte. XIII – XVIII. Istituto internazionale di storia economica 'D. Dattini' Prato (Serie 11, 33, 11 – Atti delle 'settimane di studi' e altri convegni 33, Atti della 'Trentatreesima settimana di studi', 30 aprile – 4 maggio 2001)* (Florence 2002) 379-391; De Laet, *Brussel binnenskamers*, 274.

31. Jacobus Albertus Dormer was de zoon van de Britse ondernemer James Dormer, die was geboren in Southampton, maar emigreerde naar Brugge en later Antwerpen. Over James Dormers commerciële activiteiten, zie: E. Meel, *De firma James Dormer tussen tra-*

onderlinge verhouding tussen de bestudeerde catalogi reflecteert overigens de Brusselse dominantie op de toenmalige kunstmarkt: slechts een derde van de bestudeerde catalogi (36 procent) draagt een Antwerpse signatuur, nagenoeg exact hetzelfde percentage overigens als de globale bewaarratio van alle veilingcatalogi.³²

Een eerste blik op de databank bevestigt dat de eerdergenoemde geografische uitsplitsing in beide steden volgens een ander patroon verliep. Van de veertien Antwerpse veilingen in onze databank vonden er tien plaats in een publieke verkoopruimte. Hoewel de in zulke veilingzalen verkochte schilderijen qua gemiddelde prijs niet significant verschilden van degene die in sterfhuisen werden aangeboden, waren het duidelijk wel de grootste Antwerpse collecties die – allicht ook om praktische redenen – in het sterfhuis zelf geveild werden.³³ In Brussel lagen de kaarten enigszins anders. Daar belandden slechts 5 van de 23 verkopen in een publieke roepzaal, maar – anders dan in Antwerpen – lijkt het er sterk op dat de meer prestigieuze Brusselse verkopen bewust nog in het sterfhuis gerealiseerd werden.³⁴ De verhuizing naar een gespecialiseerde veilingzaal betekende in de tweede helft van de achttiende eeuw dan ook nog geen garantie op hogere opbrengsten.

In tegenstelling bijvoorbeeld tot het aanbod op de Parijse veilingmarkt, dat in dezelfde periode nauwelijks uit ‘moderne’ kunst³⁵ bestond, vertegenwoordigden de werken van achttiende-eeuwse schilders op de Brusselse en

ditie en vernieuwing: een ‘Englishman abroad’ in het achttiende-eeuwse handelskapitalisme te Antwerpen (doctoraatsverhandeling KU Leuven 1989). Een andere optie is het veel oudere L. Couvreur, *James Dormer (1708-1758). Een bijdrage tot de economische geschiedenis van Antwerpen* (Gent 1937). Voor een overzicht van het Antwerpse milieu van welgestelde burgers, zie: K. Degryse, *De Antwerpse fortuinen. Kapitaalsaccumulatie, -investering en rendement te Antwerpen in de 18de eeuw* (Antwerpen 2005). Een uitzonderlijke blik op het Brusselse societyleven kan men halen uit de uitgegeven dagboeken van J.-K.-C.-H. Von Zinzendorf en G. Englebert (red.), *Journal chronique belgo-bruxelloise, 1766-1770* (Brussel 1991).

32. De steekproef telt 26 Brusselse en 15 Antwerpse catalogi (64/36 procent), terwijl het totale aantal bewaarde catalogi voor achttiende-eeuws Brussel 107 is, met 61 voor Antwerpen (65/35 procent).

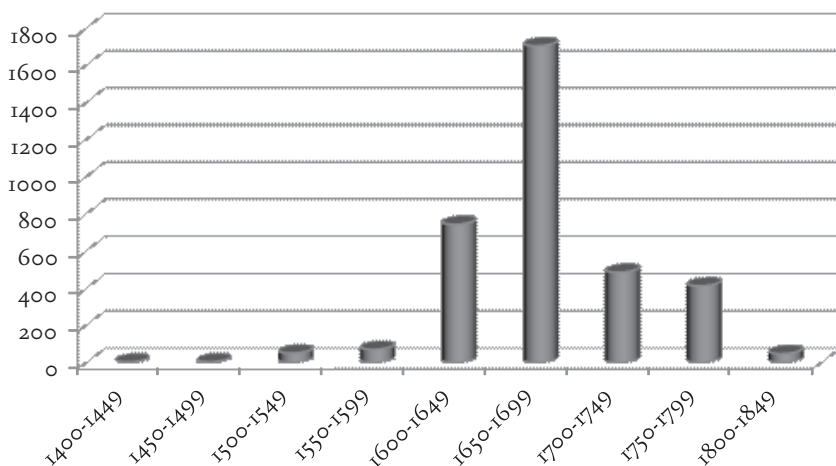
33. De vier Antwerpse sterfhuisveilingen in onze databank telden gemiddeld 289 loten, tegenover 127 gemiddeld voor de verkopen in publieke roepzalen. De gemiddelde prijs per schilderij voor een sterfhuisveiling verschilde met 68 gulden niet fundamenteel van die in de roepzalen waar 67 gulden gehaald werd voor de kunstwerken (t-test voor onafhankelijke steekproeven 0,06, $p = 0,955$).

34. In Brussel, waar de gemiddelde collectie in onze databank aanzienlijk kleiner is dan te Antwerpen, lijken de publiek geveilde collecties niet kleiner geweest te zijn dan de ‘thuis’ verkochte collecties. De gemiddelde prijs van schilderijen die in het huis van de overledene te koop werden aangeboden (101 gulden), lag – ook anders dan in de Scheldestad – wél veel hoger dan in de roepzalen (36 gulden) (t-test voor onafhankelijke steekproeven 2,73, $p = 0,013$).

35. Michel, *Le commerce du tableau*, 280-281.

Antwerpse markten bijna een kwart van het aanbod (grafiek 1). Toch bleef de kunstveiling ook in de Zuidelijke Nederlanden in de eerste plaats een circuit om 'oude meesters' aan te kopen. Werken van schilders uit de periode 1650-1699 maakten het leeuwendeel uit van de verkochte collecties, maar de vroege zeventiende eeuw was ook niet slecht vertegenwoordigd.³⁶ Opvallend is verder de toch wat magere aanwezigheid van kunstenaars uit de vroege achttiende eeuw. Zonder sluitende uitspraken te kunnen doen over causale verbanden kan dit een indicatie zijn voor zowel de veranderingen aan de achttiende-eeuwse productiezijde (met minder succesvolle schilders) als bij de kunstconsumptie (veranderende smaakpatronen).

GRAFIEK 1 *Periodisering van de aangeboden schilderijen op 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794) gebaseerd op het sterfjaar van de artiest*



Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (bijlage 1).

Zoals verwacht bestond het leeuwendeel van verkochte werken uit Vlaamse en in mindere mate Hollandse schilderkunst. De toptien van meest verkochte artiesten werd nagenoeg volledig bezet door meesters uit de Antwerpse school (tabel 1).³⁷ Enkel de Haagse landschapschilder Jan Van Goyen kon het Vlaamse monopolie doorbreken. Werken van 'buitenlandse' meesters waren, met uitzondering van enkele honderden Franse en Italiaanse stukken, doorgaans moeilijk te vinden op de Antwerpse en Brusselse vei-

36. Voor 3.525 loten slaagden we erin om de sterfdatum van de schilder te achterhalen.

37. In totaal bestond het aanbod in onze steekproef van 5.557 schilderijen uit ruim 20 procent anonieme werken (1135), en bij bijna 15 procent was het niet mogelijk om de achttiende-eeuwse attributie te ontcijferen (813). Vaak ging het hierbij om vage omschrijvingen als 'Breughel' of 'Wouwerman', familienamen waar meerdere individuele artiesten achter schuil konden gaan.

lingmarkten.³⁸ Het blijft echter heikel om zich op basis van de attributies in gedrukte catalogi te wagen aan uitspraken over het werkelijke aanbod van topmeesters en de prijzen die voor hun werken opgehoest moesten worden.³⁹ Veilingmeesters waren er namelijk niet vies van klanten te lokken met hoogst twijfelachtige attributies, en dat gebeurde zowel in krantenadvertenties als in gedrukte veilingcatalogi. Zo kondigde de advertentie in de lokale *Gazette van Antwerpen* aan dat op 7 juli 1784 in het Kolveniershof zou worden verkocht

eene zeer schoone Verzaeming van Schilderyen van voornaeme Meesters, als van P.P. Rubens, A. van Dyck, David Teniers, Henry van Baalen, Peeter Neefs, Ph. Wouwerman, van Delen, Paul Veronese, Momper, Horemans, Michau, Breugel de Naples, Huchtenbourg, E. van der Neer, B. Peeters, Ostade, Terborgh, en meer andere befaemde Meesters. Ook eenen schoonen Printboek, la Galerie de Luxembourg, Peinte par P.P. Rubens, Paris 1710.⁴⁰

De veilingmeester deed duidelijk aan namedropping om de aandacht van potentiële klanten te wekken.⁴¹ Dat Rubens' naam de lijst aanvoerde als een soort lokaas, was daarbij geen toeval: dat gebeurde vaker bij aankondigingen voor veilingen in de Zuidelijke Nederlanden. Maar ondanks het feit dat deze krantenadvertentie gewag maakt van de nakende verkoop van authentieke schilderijen van de hand van de meester, vermeldde de gedrukte veilingcatalogus uiteindelijk amper twee gerelateerde stukken. Een daarvan werd

38. Over de eerder beperkte aanwezigheid van Italiaanse kunst in Zuid- en Noord-Nederlandse collecties, zie: H.T. Veen, 'Uitzonderlijke verzamelingen. Italiaanse kunst en sculptuur in Nederland', in: E. Bergvelt en R. Kistemaker (red.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735* (Zwolle 1992) 102-116; E. Mijnlieff, 'Ik weet niet wat te zeggen... Italiaanse kunst in de Nederlanden 1680-1795', *Incontri* 8 (1993) 159-162.

39. Andere auteurs hebben al uitgebreid aandacht besteed aan de vaak twijfelachtige attributies in veilingcatalogi. K. Jonckheere, 'Supply and demand: some notes on the economy of seventeenth-century connoisseurship', in: A. Tummers en K. Jonckheere (red.), *Art market and connoisseurship. A closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries* (Amsterdam 2008) 69-95; E. Korthals Altes en T. Ketelsen, 'Die Gemälde von Baburen, Ter Brugghen und Honthorst auf dem deutschen Kunstmarkt im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Kennerschaft', in: J. Sander et al. (red.), *Caravaggio in Holland* (Frankfurt am Main 2009) 95-102.

40. Ergoedbibliotheek Hendrick Conscience Antwerpen (verder EHC), *Gazette van Antwerpen*, 6 juli 1784.

41. De gewoonte om lezers te overdonderen met lange lijsten van objecten was niet nieuw en stond bekend als congeries- of catalogiverzen. Rabuzzi omschrijft ze als 'sometimes endless genealogies or listings of proper names and places that can create a hypnotic effect in the rhythmic repetition of strange and curious exotic names, like an incantation'. D.A. Rabuzzi, 'Eighteenth-century commercial mentalities as reflected and projected in business handbooks', *Eighteenth-Century Studies* 29 (1995) 179.

zeer betekenisvol slechts als ‘de l'école de P.P. Rubens’ omschreven en voor de andere heette het met een slag om de arm ‘P.P. RUBENS, ou dans sa manière’.⁴² Dergelijke voorbeelden illustreren meteen hoe voorzichtig we dienen om te springen met attributies in advertenties en catalogi. Voor dit onderzoek impliceert deze vaststelling dat attributies weinig houvast bieden om de prijsverschillen tussen verschillende kunstenaars in kaart te brengen.

TABEL 1 *Top-10 van meest verkochte individuele schilders op 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794) op basis van de attributies in de catalogi*

<i>Schilder</i>	<i>Aantal toegeschreven werken</i>	<i>Gemiddelde waarde in gulden (1739)</i>	<i>Mediaan waarde in gulden (1739)</i>	<i>Standaardafwijking</i>
Teniers, David de Jonge	247	230	85	540
Rubens, Pieter Paul	203	442	49	1503
Dyck, Anthony van	130	241	49	673
Michau, Theobald	108	89	50	110
Beschey, Balthasar	89	35	18	43
Brueghel, Jan de Oude	73	101	67	121
Snyers, Peeter	70	97	42	221
Jordaens, Jacob	52	106	32	160
Fijt, Jan	49	63	35	62
Goyen, Jan van	45	47	44	23

Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (bijlage 1).

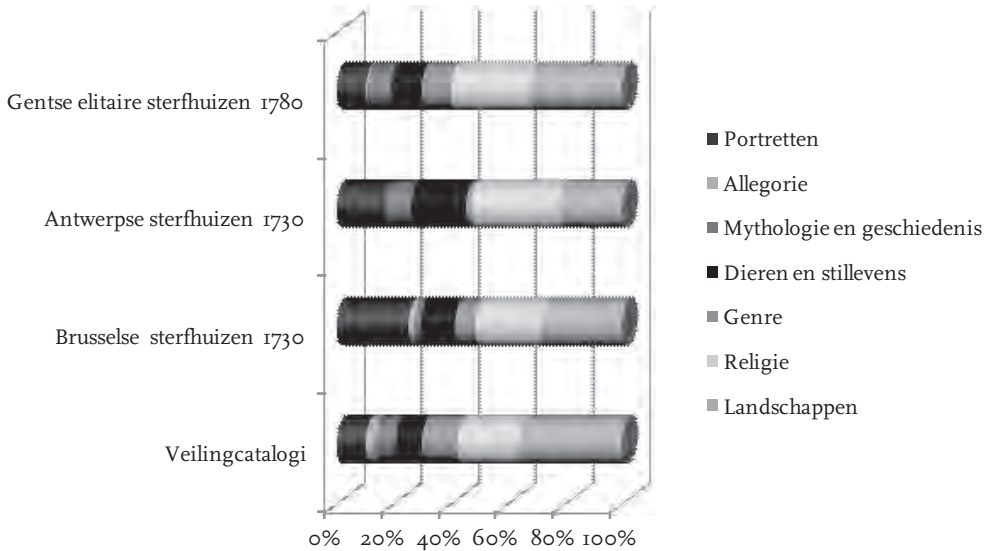
Ook de samenstelling van het aanbod op de veilingen verdient van naderbij bekeken te worden. Vergelijken we het verkoopaanbod op het publieke forum met het private schilderijenbezit, zoals dat in nogal wat onderzoeken naar schilderijenbezit in notariële boedelinventarissen naar voren komt, dan valt het op dat beduidend minder portretten de luxeveilingen bereikt hebben (grafiek 2). Op zich mag dat niet verbazen: emotionele en representatieve redenen verklaren waarom portretten langer in familiebezit bleven dan andere schilderijen. Omgekeerd haalde dit soort werken, die hun waarde ontlenen aan hun gepersonaliseerde karakter, op de tweedehandse markt zelden hoge prijzen (cf. infra).⁴³ Ook de ‘genre’-schilderijen laten een verschil optekenen, al is het algemeen bekend dat deze vage categorie in Brabantse boedel-

42. Bibliotheek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (verder KMSKA), *Catalogus anonieme verkoop [Charlé etc]*, 8/7/1784, Kloveniershof.

43. Montias maakte een gelijkaardige bedenking bij de opvallende afwezigheid van portretten in verkopen van de Amsterdamse Weeskamer in de eerste decennia van de zeventiende eeuw. Montias, *Art at auction*, 88.

beschrijvingen doorgaans slecht werd omschreven.⁴⁴ Voor het overige volgde het aanbod op de veilingmarkt wel de grotere trends die ook ontwaard kunnen worden binnen het particuliere schilderijenbezit in steden waarvoor we op dat gebied over enige informatie beschikken, zoals Antwerpen, Brussel en Gent. Bovendien bleef het aanbod van schilderijen qua thematische samenstelling vrij stabiel gedurende de onderzoeksperiode.⁴⁵

GRAFIEK 2 Verdeling van aangeboden schilderijen op 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794)



Bron: I. Bourgeois, 'Dekoratieve voorwerpen en binnenhuisversiering te Gent in de 18de eeuw. Vloer- en wandbekleding, gordijnen, schilderij, spiegels', *Oostvlaamse Zanten* 63/2 (1988) 93; Blondé, 'Art and economy'; 388, De Laet, *Brussels binnenskamers*, 284; onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (bijlage 1).

Dat portretten – ondanks hun potentiële artistieke kwaliteiten – doorgaans geen al te hoge prijzen haalden, zal intussen niet meer verrassen (tabel 2).⁴⁶ De verschillen tussen de andere thema's blijven relatief stabiel in de loop van

44. B. Blondé en F. Vermeylen, 'A taste for Bruegel? Genre painting in Antwerp probate inventories, sixteenth-eighteenth centuries' (onuitgegeven paper Antwerpen 2005).

45. In een kruistabel waarin de onderwerpen afgezet worden tegen de subperiodes van dit onderzoek, blijkt de χ^2 weliswaar statistisch significant ($p = 0,000$), maar de bekomen Cramer's v is uiterst klein 0,107. Er treden met andere woorden geen noemenswaardige veranderingen op in de samenstelling van het schilderijenaanbod op de bestudeerde veilingen.

46. Om evoluties op het spoor te komen die zouden kunnen wijzen op interne smaakverschuiving berekenden we de mediaanprijs per periode en per thema als een percentage van de mediaanprijs voor alle schilderijen in onze databank. Omdat extreme waarden soms een

de bestudeerde periode: genretaferelen, landschappen en in mindere mate religie en mythologie lagen relatief goed in de markt. Allegorische taferelen en schilderijen van fauna en flora hebben het, een uitzondering niet te na gesproken, over het algemeen eerder kwaad. De 'onbekende' schilderijen scoren eveneens laag, al lijkt het logisch dat schilderijen zonder noemenswaardige beschrijving doorgaans ook aan de minder prijzige kant zullen hebben gelegen. Opvallend is dat in het tijdsgewricht 1788-1794 religieuze taferelen aan relatieve marktwaarde hebben ingeboet. De verleiding is groot daarin de hand te zien van de seculariserende tijdsgeest.⁴⁷ Maar allicht speelde de saturatie van de veilingmarkt na de verplichte verkopen van de duizenden schilderijen uit de kunstcollecties van de afgeschafte jezuiëten (1777) en andere godsdienstige ordes (1785) evenzeer een rol.⁴⁸

TABEL 2 *Mediaanprijs per thematische categorie uitgedrukt als percentage van de mediaanprijs voor alle aangeboden schilderijen op 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1758-1794)*

	1758-1767 (n=1023)	1768-1777 (n=1265)	1778-1787 (n=1412)	1788-1794 (n=1302)
Allegorie (n=120)	18	196	29	26
Dieren (n=430)	44	73	62	63
Genre (n=605)	107	123	142	153
Mythologie (n=318)	78	115	148	110
Portret (n=526)	22	65	43	32
Religie (n=1033)	115	92	114	58
Landschappen (n=1747)	115	119	119	158
Onbekend (n=223)	41	38	24	95
Mediaan schilderijenmarkt	100	100	100	100

Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (bijlage 1).

Het prijsverloop op de Zuid-Nederlandse veilingmarkt

Gemiddeld genomen verwisselde een schilderij op de achttiende-eeuwse luxeveilingen in de Zuidelijke Nederlanden van eigenaar voor een slordige

grote impact uitoefenen op de gemiddelden, gaven we hier de voorkeur aan het gebruik van de mediaan.

47. C. Loir, *La sécularisation des oeuvres d'art dans le Brabant (1773-1842): la création du Musée de Bruxelles* (Brussel 1998).

48. Misschien moet de vraag overigens eerder andersom geformuleerd worden. Intrigerend is immers dat religieuze stukken tot op het einde van de achttiende eeuw stand hielden aan de betere kant van de prijshiërarchie.

80 gulden (tabel 3). De impact van uitschieters wordt echter duidelijk met een mediaanprijs van 26 gulden. Het onderste kwart van de schilderijenmarkt bestond zelfs uit schilderijen die systematisch voor minder dan 10 gulden van eigenaar wisselden. Maar zelfs de door enkele *outliers* en *extreme values* naar boven beïnvloede gemiddelde prijzen vallen erg mee in het licht van het consumptiepatroon dat de gegoede burgers die deze topveilingen waarschijnlijk frequenteerden, erop nahielden. Zij kochten bijvoorbeeld zilveren zakhorloges of pruiken met prijskaartjes van circa 15 gulden, of een klavecimbel van 50 gulden.⁴⁹ Nogal wat veilingbezoekers waren waarschijnlijk eveneens de gelukkige eigenaar van een karos of sjees, voertuigen die gemakkelijk circa 2.000 gulden kostten, waar bovendien nog eens de haver- en hooikosten voor een koppel koetspaarden van 280 gulden per jaar bij gerekend moeten worden.⁵⁰ In vergelijking daarmee werden de oude schilderijen voor bescheiden prijzen afgehamerd. Dat is de eerste belangrijke conclusie van dit onderzoek: in vergelijking met andere uitgaven aan luxegoederen verrassen de prijzen in het topsegment van de Brabantse veilingmarkt enigszins door hun relatief goedkope karakter.

TABEL 3 *Analyse van loten schilderijen in nominale prijzen voor 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794)*

	Aantal loten	Gemiddelde prijs	Q1	Mediaan	Q3
Voor 1739	548	67.67	8.5	26	68
1758-1767	971	85.95	10	26.5	62
1768-1777	1182	74.96	10	26	65
1778-1787	1401	86.39	8.75	20.5	54
1788-1794	1277	80.30	5.5	18.75	51
Totaal	5379	80.45	8.5	23	60

Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (bijlage 1).

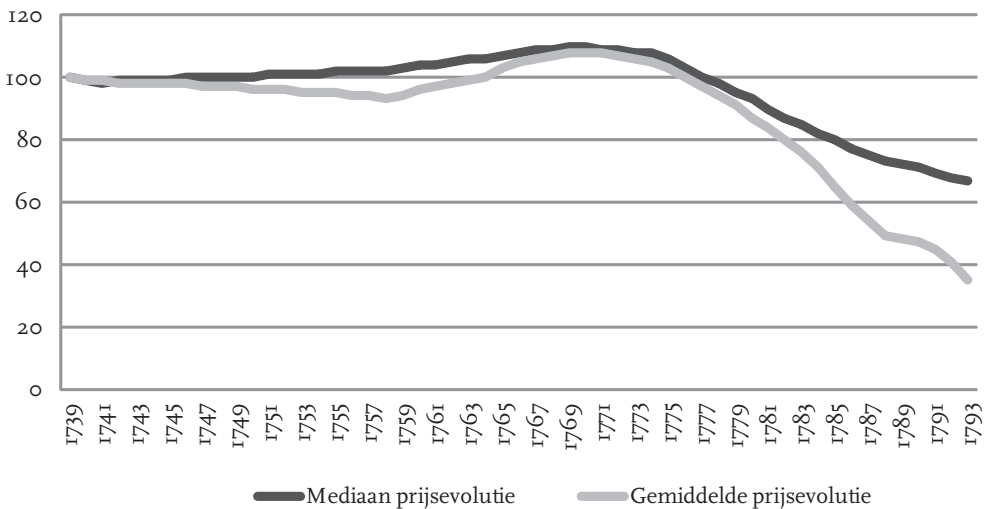
Was het gemiddelde schilderij al bij al betaalbaar, dan is goedkoop wel niet direct het etiket dat men op de tegenwaarde van een gemiddelde collectie zou plakken. De gemiddelde collectie uit dit onderzoek was in prijzen van 1739 niet minder dan 11.781 gulden waard, maar ook binnen de groep van in deze oefening opgenomen veilingcatalogi waren er zeer grote verschillen. De mediaancollectie ging onder de hamer voor 7.147 gulden, en dat zijn uiteraard kleine fortuinen, wat opnieuw het eerder luxueuze karakter van de voor dit onderzoek geselecteerde catalogi onderstreept.

49. Degryse, *De Antwerpse fortuinen*.

50. B. Blondé, 'Conflicting consumption models? The symbolic meaning of possession and consumption amongst the Antwerp nobility at the end of the eighteenth century', in: Blondé et al. (red.), *Fashioning old and new*, 61-79.

Een volgende belangrijke vaststelling is minstens even intrigerend: de veilingmarkten van Antwerpen en Brussel vertoonden lange tijd een eerder opvallende prijsstabiliteit, en aan het einde van de achttiende eeuw zelfs een flinke prijsdaling. Ondanks de luxueuzere commerciële setting, de groeiende aantallen (in advertenties ruim aangekondigde) veilingen en de steeds uitvoeriger en gedetailleerder catalogi met hun snobistisch en cultureel verheven vocabularium, bewogen de prijzen op de veilingmarkten amper. Tussen 1758 en 1794 schommelt de gemiddelde nominale prijs haast onveranderlijk rond de 80 gulden. Maar ook de prijzen rond het eerste kwartiel, de mediaan en het derde kwartiel vertonen in grote lijnen eenzelfde patroon.⁵¹ Na 1775 klapt de prijsindex zelfs in elkaar (grafiek 3 en bijlage 2).

GRAFIEK 3 *Prijsindex van herverkochte schilderijen (1739=100) voor 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794)*



Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (Bijlage 1)

Een tanende lokale vraag...

De stabiele ontwikkeling van de veilingprijzen tot 1775 en de plotse daling ervan in de jaren nadien roepen grote vragen op over het 'karakter' van de kunstmarkt, en meer bepaald ook over het koperspubliek. Het is echter allesbehalve makkelijk om na te gaan wat de invloed op de prijsontwikkeling was van de verschillende koperscategorieën, in zoverre pogingen tot categorise-

51. Eerder toonden we al aan dat ook het schilderijenaanbod inhoudelijk constant bleef. De prijsstabiliteit maskeert met andere woorden geen kwalitatieve verschuivingen in het aanbod.

ring als handelaar, verzamelaar of particulier überhaupt mogelijk of zinvol zijn. Een belangrijke eerste indicatie kan alleszins geleverd worden door na te gaan of en in hoeverre de Antwerpse en Brusselse veilingen door eenzelfde koperspubliek bezocht werden. Dankzij de aangelegde steenwegen en de ruime communicatie van veilingen via aankondigingsbladen en kranten konden potentiële kopers zich in principe gemakkelijk tussen de Brusselse en Antwerpse markten bewegen.⁵² Al in 1707 schreef de kunsthandelaar Gillis van der Vennen aan zijn Gentse vennoot Van Den Berghe dat hij naar Amsterdam ging voor ‘eenen schonnen roep’, terloops vermeldend ‘geloove Ul[ieden] dat in de Hollansse corrant sult hebben gesin’.⁵³ Een halve eeuw later werd de Antwerpse kunstveiling van Petrus Joannes Snyers niet alleen geadverteerd in de lokale *Gazette van Antwerpen*, maar evenzeer in kranten van het prinsbisdom Luik en de Republiek.⁵⁴ Dergelijke voorbeelden lijken te suggereren dat de markten inderdaad ver voorbij de stadspoorten reikten en zelfs voorbij de landsgrenzen van de Zuidelijke Nederlanden.

Onze databank leert echter dat in de praktijk van een homogene kopersmarkt amper sprake was. Zelfs de meest frequente kopers gingen doorgaans vooral in hun thuisstad op schilderijenjacht (tabel 4).⁵⁵ Bij de grootkopers, die we voor deze gelegenheid definieerden als mannen die gedurende de onderzoeksperiode vijftig of meer schilderijen aanschafte op de hier bestudeerde veilingen, blijft de lokale uitsplitsing eveneens bijzonder groot.⁵⁶ De Zuid-Nederlandse veilingmarkt voor oude schilderijen in de tweede helft van de achttiende eeuw was dus allesbehalve geografisch geïntegreerd. Voor de weinige handelaars die wél beide markten bezochten, zoals Jean-Laurent Kraft II, François De Roy en Guilielmus Josephus De Loose, bood dit natuurlijk uitzonderlijke mogelijkheden op arbitrage, waarbij zij bijvoorbeeld een

52. B. Blondé, ‘At the cradle of the transport revolution? Paved roads, traffic flows and economic development in eighteenth-century Brabant’, *Journal of Transportation History* 31/1 (2010) 89-111.

53. E. Duverger, *Documents concernant le commerce d’art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle* (Wetteren 2004) 40.

54. SA, Notariaatsarchief, Notaris Masquar, N 2336/35: *Nalatenschap van Petrus Joannes Snyers*.

55. Als we in onze databank de aankopen nagaan van alle gekende kopers die veertien of meer loten schilderijen aankochten, blijken zij vooral actief te zijn geweest op de veilingmarkt in hun woonplaats. De nulhypothese wordt verworpen ($p = 0,000$) en de Cramer’s v (0,77) wijst op een uitgesproken verband.

56. H_0 wordt verworpen ($p = 0,000$) en de Cramer’s v is met 0,65 nog steeds verbazingwekkend groot. Ook bij de absolute topaankopers, de zes figuren die 75 of meer schilderijen aankochten, is de uitsplitsing nog zeer groot: zo kochten Huibregts en Lauriolle zelfs uitsluitend in respectievelijk Antwerpen en Brussel. H_0 wordt verworpen ($p = 0,000$); Cramer’s v 0,59.

schilderij opkochten op een Brusselse veiling om het nadien met winst door te verkopen in een Antwerpse privétransactie.⁵⁷

TABEL 4 *Aankoopfrequentie van grootkopers op 41 Antwerpse en Brusselse veilingen (1739-1794) uitgedrukt in gekochte loten schilderijen (minimaal 75)*

Koper*	Woonplaats	Gekochte loten per stad		% aankopen in thuisstad	Totaal gekochte loten
		A	B		
Kraft	B	20	55	73	75
Mahy	A	65	21	76	86
Huibregts	A	90	0	100	90
Lauriolle	B	0	151	100	151
De Roij	B	61	138	69	199
De Loose	B	116	125	52	241
Totaal		352	490		842

* Koperannotaties in veilingcatalogi voorzien doorgaans enkel in de achternaam, zonder extra informatie. Vaak voorkomende namen in de lokale kunstwereld zoals Beschey, Myin of Stevens verwijzen waarschijnlijk naar meerdere verschillende kopers, aangezien ze in de gehele steekproefperiode voorkomen (1739-1794). Hun afzonderlijke aankopen blijven jammer genoeg gemaskeerd onder een identieke achternaam. Bron: Onuitgegeven databank veilingcatalogi 1739-1794 (Bijlage 1).

De relatief sterke dominantie van de lokale kopers roept, in combinatie met de stagnerende prijsontwikkeling, verdere vragen op over de vraag naar schilderijen uit vooraanstaande collecties. Het is immers bekend dat de achttiende-eeuwse vraag naar schilderijen nog maar in weinig te vergelijken viel met de grote belangstelling die schilderijen nog in de zeventiende eeuw te beurt viel. Zowel in Brussel als in Antwerpen boetten met name de grote elitaire collecties enorm in aan belang en dat was een uitgesproken tendens vanaf het einde van de zeventiende eeuw.⁵⁸ Ook in de loop van de achttiende eeuw bleef de lokale vraag naar kunst achteruitgaan: in 1763 klaagde de Brusselse schilder-schrijver Guillaume-Pierre Mensaert in *Le peintre Amateur et Curieux* naar aanleiding van de verkoop van de collectie De Fraula dat de leden van

57. Dat blijkt ook wanneer niet het aantal aankopen, maar het aantal bezochte veilingen in de analyse betrokken wordt. Zelfs als de twaalf kopers die tien of meer veilingen bezochten afgezonderd worden, wordt H_0 nog steeds overtuigend verworpen ($p = 0,000$) en onderkennen we nog steeds een duidelijk verband tussen de plaats van waaruit handelaars en collectioneers opereerden en de plaats waar ze de meeste schilderijen verkochten (Cramer's v 0,48). Breiden we de selectie uit naar mensen die op meer dan één veiling als koper actief waren, dan stijgt de Cramer's v zelfs tot 0,74.

58. B. Blondé en V. De Laet, 'Owning paintings and changes in consumer preferences in the Low Countries, seventeenth-eighteenth centuries', in: De Marchi en Van Miegroet (red.), *Mapping markets*, 68-84.

de eerste en tweede stand (adel en clerus) hun interesse in de kunst hadden verloren, terwijl uitgerekend zij zo belangrijk waren voor het in stand houden van de schone kunsten: ‘(...) mais ce qui m’étonne le plus, c’est qu’ayant dans cette Ville Nombre de personnes très en état d’acheter ce qui présente de plus beau & de plus rare en peinture, je ne puis comprendre comment elles ont pu laisser aller au-dehors une collection de tableaux, aussi belle & aussi recherchée qu’étoit celle dudit Sieur Fraula’.⁵⁹ Uiteraard werd in de eerste plaats de primaire kunstensector bijzonder zwaar getroffen door deze slabakkende lokale vraag. Maar ook de secundaire kunstmarkten deelden in de klappen en het schilderijenbezit in de Zuidelijke Nederlanden stagneerde.⁶⁰ Kunstgidsen geven zelfs aan dat het aantal Brusselse collectioneurs in korte tijd halveerde, met nog amper 27 ‘échte’ verzamelaars aan het einde van de jaren 1770.⁶¹ Een belangrijke bouwsteen in het doorgronden van de prijsstabiliteit op de veilingen is daarmee aangereikt: door de afnemende lokale vraag raakten ook de prijzen niet uit de startblokken, alle luister en ‘grand chicque’ waarmee de veilingen omgeven waren ten spijt. Aan het einde van onze onderzoeksperiode verstikten de gedwongen verkopen van religieuze kunstcollecties bovendien elke hoop op een snelle ommekeer, toen in één klap duizenden schilderijen op de markt belanden met daarbij heel wat topstukken van Rubens, Van Dyck en Jordaens (illustratie 2).⁶² De veilingmarkt van de Zuidelijke Nederlanden was in de late achttiende eeuw *niet* in goeden doen.

... en een succesvolle exportmarkt?

De afnemende vraag van de lokale elites dwong de Antwerpse en Brusselse veilingmeesters ertoe om nieuwe markten aan te boren in hun poging schilderijen aan de man te brengen. In toenemende mate gingen ze dan ook internationaal. Opnieuw zijn de bewaarde veilingcatalogi en krantenadvertenties onze discrete getuigen van deze veranderende horizon van veilingmeesters. Vooral na 1780 richtten zij zich via hun commerciële drukwerk op de (*ama-*

59. ‘que la peinture & la sculpture ne flattoient plus les personnes du premier & second ordre, qui par leur naissance & par leur richesse dévoient être les premiers à soutenir les beaux arts’. G.P. Mensaert, *Le peintre amateur et curieux, ou: Description générale des tableaux des plus habiles maîtres qui sont l’ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés & cabinets particuliers dans l’étendue des Pays-Bas autrichiens* (Brussel 1763).

60. Blondé, ‘Art and economy’; Blondé en De Laet, ‘Owning paintings’, 68-84; De Laet, *Brussel binnenskamers*, 274.

61. D. Lyna, “‘La peinture ne flattoit plus les personnes’”. Private collections of paintings in eighteenth-century Brussels’, in: K. Brosens, L. Kelchtermans en K. Van der Stighelen (red.), *‘C’était au temps où Bruxelles bruxellait’*. Art and art production in Brussels (1600-1800) (Turnhout 2012).

62. Loir, *La sécularisation*.



Afb. 2 Léonard Defrance, *Expulsion des ordres religieux sous Joseph II, ca. 1783*, olie op doek, 39 x 48 cm (huidige locatie onbekend).

teurs) *étrangers*. Voor dit soort klanten werden zelfs speciale verkoopfaciliteiten voorzien. Verscheidene voorwoorden in Antwerpse catalogi kondigden voor de *étrangers* maatregelen aan die hun deelname zouden vergemakkelijken.⁶³ Ze verwezen bijvoorbeeld expliciet naar de mogelijkheid voor buitenlandse kunstliefhebbers om via lokale agenten in de Zuidelijke Nederlanden kunst aan te kopen.⁶⁴

63. 'Les Amateurs étrangers qui, en passant par cette Ville, souhaiteront examiner ce Cabinet, s'adresseront à la dite maison' (De Proli, Antwerpen 1785); 'Les étrangers seront obligés d'acheter sur le nom d'une personne de cette ville, qui sera responsable de leurs Achats' (M.J.F. Beschey, Antwerpen 1787); 'Pour ne point arrêter inutilement les Etrangers, on commencera la Vente à neuf heures & demie du matin, & l'après-diné à deux heures & demie, cloche sonnante' (Bruyninckx, Antwerpen 1791).

64. De volgende Antwerpse catalogi verwezen naar maatregelen om *étrangers* aan te trekken: de Delvigne-verkoop (24 juli 1780), Knijff-verkoop (18 juli 1785), Proli-verkoop (18 juli 1785), M.J.F. Beschey-verkoop (21 augustus 1787) en een anonieme verkoop (30 augustus 1788). Deze catalogi kunnen gevonden worden in de bibliotheek van het Koninklijk

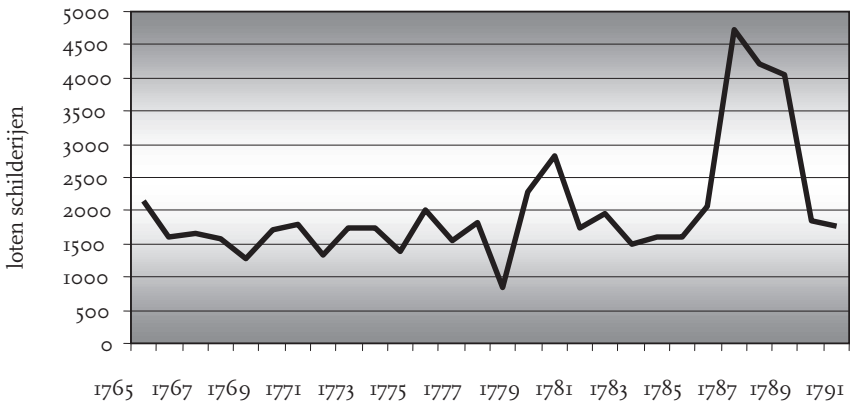
Deze bewuste heroriëntering naar buitenlandse kopers leek een beloftevolle piste: zo was niet enkel het lokale aanbod van kwaliteitsvolle kunstwerken niet te versmaden, bovendien bleven de hamerprijzen door de haperende lokale vraag relatief laag. Vermoedelijk kon daardoor in het buitenland een mooie premie worden opgestreken. De douanestatistieken van de Oostenrijkse Nederlanden spreken deze hypothese geenszins tegen. Zeker na 1780 won de buitenlandse markt in toenemende mate aan belang. Toeval of niet? Na de befaamde jezuiëtenveiling uit 1777 en de daaropvolgende onderhandse verkoop van ongeveilde loten in 1779⁶⁵ registreerden beambten van de douaneadministratie een opvallende exportpiek, waarna de uitvoer van schilderijen uit de Zuidelijke Nederlanden bleef aanhouden tot een nieuwe stijging aan het einde van de jaren 1780 (grafiek 4). Niet minder dan 32.000 schilderijen verlieten het land tussen 1777 en 1791.⁶⁶ En dat zijn slechts officiële cijfers, waarbij zelfs nog geen rekening gehouden werd met smokkel en onderregistratie.⁶⁷

Maar ook al ambiert deze steekproef van 41 catalogi en meer dan 5.500 schilderijloten geen exhaustieve blik op de *high-end* veilingmarkt van de Zuidelijke Nederlanden, toch blijft het opvallende gebrek aan directe buitenlandse aankopen en aankopers tekenend. De weinige gekende Britse, Franse en Hollandse kopers op Antwerpse en Brusselse veilingen kunnen immers moeilijk verantwoordelijk geweest zijn voor de tienduizenden schilderijen die de Zuidelijke Nederlanden in de laatste decennia van de achttiende eeuw verlieten. De kunstveilingen van Brussel en Antwerpen functioneerden vermoedelijk dan ook eerder als een intermediaire markt; één waar naast de vele lokale particulieren die de roepingen bleven bezoeken, vooral lokale handelaars en grootkopers hun stock konden aanvullen om die nadien in privétransacties te verkopen, en dat onder meer aan (agenten van) buiten-

Museum voor Schone Kunsten Antwerpen en de Erfgoedbibliotheek Hendrick Conscience. Wat betreft kopen op afstand en het gebruik van lokale agenten: 'Du moins qu'ils daigneront y envoyer leurs Commissionnaires afin d'y effectuer leurs ordres' (EHC, Catalogus anonieme verkoop, Antwerpen, 30/8/1788) en 'les Amateurs qui ne pourront se trouver en personne à cette vente' (KMSKA, Catalogue anonieme verkoop, Brussel, 11 november 1793). 65. W. Scheelen, 'Het lot van de schilderijencollecties van de Zuidnederlandse Jezuietencolleges na de opheffing van de Orde in 1773', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1988) 261-341.

66. Deze cijfers differentiëren niet tussen oude en nieuwe schilderijen, maar het is meer dan plausibel om aan te nemen dat het aandeel nieuwe kunst in de late achttiende eeuw eerder beperkt bleef. Het succes van Zuid-Nederlandse kunstenaars was in die periode allesbehalve groot in de Europese context. De statistieken informeren ons bovendien niet over de herkomst noch de bestemming. Niettemin is duidelijk dat de export van schilderijen aanzienlijk was met bijna 60.000 schilderijen die tussen 1766 en 1791 het gebied verlieten. Algemeen Rijksarchief Brussel, Conseil des Finances, 5748-5805.

67. C. Piraux en M. Dorban, *Douane, commerce et fraude dans le sud de l'espace belge et grand-ducal au XVIIIe siècle* (Louvain-la-Neuve 1998).

GRAFIEK 4 Export van schilderijen uit de Oostenrijkse Nederlanden (1765-1791)

Bron: Algemeen Rijksarchief Brussel, Conseil des Finances, 5748-5805.

landse verzamelaars.⁶⁸ Slechts in uitzonderlijk gevallen bleken Antwerpse en Brusselse handelaars rechtstreeks betrokken bij de export van schilderijen. Zo bevoorradde de Brusselaar Jean Bertels persoonlijk de groeiende vraag naar West-Europese kunst in Groot-Brittannië. Tussen 1758 en 1792 duikt zijn naam op bij meer dan een dozijn Londense kunstveilingen, doorgaans als leverancier maar soms ook als eigenlijke organisator. Bertels kocht meermaals in de Zuidelijke Nederlanden, en hij deed dat zowel in Antwerpen als in Brussel. In ruim dertig jaar tijd wist hij duizenden schilderijen te verscheppen naar de Londense markt.⁶⁹

De vraaguitval van de lokale elites stelde de Antwerpse en Brusselse veilingmeesters in de laatste decennia van de achttiende eeuw voor de uitdaging om een ander publiek op te zoeken. De exportstatistieken lijken er in ieder geval op te wijzen dat het nieuwe koperspubliek vooral buitenlands was. Veilingen faciliteerden de internationale handel in schilderijen met de diaspora

68. Toen de hertogin van Northumberland in 1775 Antwerpen bezocht, probeerde ze bij minstens vier verschillende verzamelaars en handelaars schilderijen te kopen. Tien jaar later deed Joshua Reynolds minstens drie handelaars aan tijdens zijn Antwerpse verblijf. Al deze handelaars waren frequente kopers op Antwerpse veilingen. E.S. Percy, *A short tour made in the year one thousand seven hundred and seventy one* (Londen 1775) 77-86; J. Reynolds (red.), *A journey to Flanders and Holland* (Cambridge 1996) 207.

69. Meer over John Bertels en zijn rol als mediator tussen de Londense en de continentale kunstmarkten: D. Lyna, 'In search of a British connection. Flemish dealers on the London art market and the taste for Continental paintings (1750-1800)', in: C. Gould en S. Mesplède (red.), *Marketing art in the British isles 1700 to today, A cultural history* (Aldershot 2012).

van Vlaamse kunst over Europa tot gevolg.⁷⁰ In het licht daarvan moet de grote prijsstabiliteit misschien niet verwonderen. Tegenover de falende lokale vraag stond een internationaal klantenbestand en verder onderzoek zal moeten uitwijzen of het gebrek aan een opwaartse prijsdynamiek misschien niet eerder op een vooral door handelaars gecontroleerde markt wijst. Feit is dat het evenwicht verstoord werd na 1775, toen de opkomende veilingmarkten in de Zuidelijke Nederlanden gesatureerd raakten door de plotse toevloed van de geconfisqueerde schilderijen uit grote religieuze collecties. De prijsval die daarvan het resultaat was, gaf aan de uitverkoop van Vlaamse kunst aan het buitenland een bijzonder grote extra stimulans.

Besluiten

Daarmee zijn we opnieuw aanbeland bij de vragen die deze kwantitatieve analyse initieel gestuurd hebben. De Antwerpse en Brusselse casussen laten zich naadloos inpassen in het heersende historiografische discours over de ontwikkeling van gespecialiseerde kunstveilingen in achttiende-eeuws Europa. De veilingmarkten in Antwerpen en Brussel waren klaarblijkelijk in goeden doen en uiterlijk vertoonden ze dezelfde kenmerken als de speelterreinen van *dealer-auctioneers* François-Edme Gersaint (Parijs) en James Christie (London). Ze boden een rijke waaier van (middel)grote schilderijencollecties, die in toenemende mate onder de hamer gingen op aparte verkoopdagen, hetzij in sterfhuizen, hetzij in gespecialiseerde verkoopzalen, maar in beide gevallen duidelijk afgesplitst van de inferieure verkoopcultuur die op traditionele publieke verkopen van gebruikt huisraad nog de toon zette. De ontwikkeling van deze kunstveilingen werd ook in de Zuidelijke Nederlanden ondersteund door een uitgebreid en steeds verfijnder gamma aan commercieel drukwerk, met plakbrieven, handbriefjes, krantenadvertenties en uitgewerkte veilingcatalogi. In dit soort drukwerk verraadde het in het Frans gestelde artistieke discours bovendien de ambitie van veilingmeesters om met name kopers uit de Zuid-Nederlandse stedelijke elites en adellijke families aan te spreken. Gelet op de collecties die onder de hamer gingen, was dat ook een logische strategie. Kortom, naar analogie met andere Europese steden brak de kunstveiling in de tweede helft van de achttiende eeuw helemaal door als dé dominante marktform voor de herverkoop van schilderijen in de Oostenrijkse Nederlanden.

Wat voor de verschillende erbij betrokken actoren de economische betekenis was van dit succesverhaal, was tot dusver minder duidelijk. Onze kwantitatieve analyse onthult echter dat de succesvolle commerciële en culturele

70. C. Loir, 'L'exportation de l'art flamand dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: collections, marché de l'art et musées dans les Pays-Bas autrichiens', in: S. Raux (red.), *Collectionner dans les Flandres* (Lille 2003) 307-320.

façade een genuanceerde economische realiteit verbergt. Ook al bevat dit onderzoek een aanzienlijke bias in de richting van de meest uitgelezen luxeveilingen, de overgrote meerderheid van de aldaar aangeboden schilderijen wisselde zelfs in dit topsegment van eigenaar tegen relatief bescheiden prijzen. Vaak stelde hun prijskaartje niet veel meer voor dan de tegenwaarde van een dure pruik of een goed zakhorloge.

Het is natuurlijk bekend dat het schilderijenaanbod sinds lang ook een aanzienlijk aandeel goedkoper seriewerk bevatte. Daar kwam nu echter ook bij dat schilderijen in de loop van de achttiende eeuw hun geprivilegieerde plaats in het interieur van de Zuid-Nederlandse elites toch wat verloren waren. Niet enkel de primaire kunstmarkt werd het slachtoffer van de toen veranderende smaakpatronen, ook de prijzen op de veilingmarkten gingen gebukt onder de relatief afnemende interesse voor oude schilderijen. Wanneer in de jaren 1770 en 1780 bovendien duizenden schilderijen op de veilingmarkt belandden na de afschaffing van de jezuïeten- en andere kloosterordes, zorgde het overaanbod zelfs voor een heuse marktverzadiging en voor een instorting van de prijzen. Vooral in het laatste kwart van de achttiende eeuw tekende zich in het topsegment van de veilingmarkten een opvallende prijsdaling af.

De schijnbaar afzonderlijke ontwikkeling van de veilingmarkten in Antwerpen en Brussel bood allicht interessante opportuniteiten voor een uiterst select groepje grootkopers dat zich wel tegelijkertijd op meerdere markten bewoog. Ook buitenlandse verzamelaars ontdekten in het laatste kwart van de achttiende eeuw de kansen die de Zuid-Nederlandse kunstmarkt hun aanreikte. De veronderstelde kwaliteit van de geveilde schilderijen verhief steden als Antwerpen en Brussel, in combinatie met de beperkte lokale vraag en de relatief bescheiden prijzen, tot ideale bevoorradingsplaatsen voor buitenlandse liefhebbers en handelaars met een neusje voor zaken. Ook de veilingmeesters beseften maar al te goed dat het buitenland mogelijkheden bood om de slabakkende thuismarkt te compenseren. In de bronnen worden dan ook sporen teruggevonden die erop zouden kunnen wijzen dat ze meer dan vroeger het geval was op zoek gingen naar buitenlandse klanten. Na 1780 refererden de veilinghuizen in hun advertenties en catalogi expliciet naar *étrangers*. Aanvankelijk gebeurden dergelijke internationale aankopen nog vooral via lokale agenten, maar het resultaat bleef identiek: buitenlandse handelaars (alsook een handvol Brusselse) kochten hier Vlaamse kunst tegen relatief gunstige prijzen, om ze nadien – en vermoedelijk met grote winst – door te verkopen in Londen en Parijs, waar de vraag naar kunst uit de Zuidelijke Nederlanden relatief groot was.

Het zou zeer de moeite lonen deze Zuid-Nederlandse resultaten middels een vergelijkend onderzoek in een breder Europees perspectief te plaatsen. Het zou bijvoorbeeld boeiend zijn te achterhalen hoeveel winst de exporteurs en tussenhandelaars op hun zaakjes wisten te nemen. Alleen door een goede en systematisch comparatieve analyse kunnen we de vraag beantwoorden in

welke mate de verschillende Europese veilingmarkten eventueel communicerende vaten waren.⁷¹ In afwachting van een dergelijk onderzoek lijkt het wel redelijk om te veronderstellen dat de gematigde prijsontwikkeling en latere daling in deze regio's voor een toenemende export van Vlaamse kunst naar landen als Frankrijk en Engeland heeft gezorgd.

In de Zuidelijke Nederlanden leken alle ingrediënten voorhanden om een bijzonder koortsige en expansieve veilingmarkt tot ontwikkeling te brengen. Tot op zekere hoogte was dat ook het geval. Op de achttiende-eeuwse veilingen wisselden in een aangepaste setting duizenden schilderijen van eigenaar. Maar dat betekent niet dat de organisatoren er noodzakelijk in slaagden, door hun institutie en de culturele constructies die ze er rond weefden, hoge prijzen voor kunst te vangen. Dat schilderijen die op de gespecialiseerde publieke verkoopplaatsen in Antwerpen geveild werden, géén hogere prijzen haalden en in Brussel zelfs beduidend lagere prijzen dan bij de verkopen in sterfhuisen zelf, toont dat het met de ontwikkeling van een op publieke spektakelcultuur gerichte veiling nog geen grote vaart liep. De groei van het veilingwezen tot een steeds volwaardiger sociaal evenement en cultureel verfijnder commercieel circuit stond nog in de kinderschoenen en zorgde ook nog niet voor een groei van het prijspeil. Daarvoor lagen de kaarten op de lokale markt voor kunst in de Oostenrijkse Nederlanden nu eenmaal te ongunstig.

Bijlage 1

Beschrijving 41 geselecteerde Antwerpse en Brusselse veilingcatalogi, 1739-1794

No.	Datum	Vorige eigenaar	Stad	Zaal	Loten schilderijen
1	1739/07/20	Sansot	Brussels	Onbekend	337
2	1741/05/15	De Wit	Antwerp	Sterfhuis	220
3	1758/05/22	Robyns	Brussels	Sterfhuis	300
4	1758/05/23	P.J. Snyers	Antwerp	Groot Laboureur	183
5	1763/07/15	Nonce Molinari	Brussels	Sterfhuis	89
6	1763/08/23	Pierre Snyers	Antwerp	Kolveniershof	50
7	1763/09/15	Angelis	Brussels	Sterfhuis	52
8	1764/04/09	Jaupain	Brussels	Sterfhuis	80
9	1765/04/11	Rubempre	Brussels	Onbekend	240

71. Een eerdere oproep om veilingprijzen op internationaal niveau te analyseren werd geformuleerd door E. Hauser, 'The Amsterdam auctions market and resale in Paris recycling', in: De Marchi en Van Miegroet (red.), *Mapping markets*, 402-404.

No.	Datum	Vorige eigenaar	Stad	Zaal	Loten schilderijen
10	1766/08/19	Van Heurck	Antwerp	Kolveniershof	14
11	1768/08/23	Vergelo	Antwerp	Oude Voetbogenhof	20
12	1769/05/09	De Wael	Antwerp	Kolveniershof	66
13	1773/05/07	Calenberg	Brussels	Sterfhuis	72
14	1774/06/07	Schorel	Antwerp	Kolveniershof	202
15	1775/07/08	Dms. Regaus	Brussels	Sterfhuis	114
16	1775/07/20	Prevost	Brussels	Sterfhuis	78
17	1776/05/07	Veuve Sassenus	Brussels	Sterfhuis	43
18	1776/07/01	Balthazar Beschey	Antwerp	Kolveniershof	256
19	1776/07/15	de Boneem	Brussels	Sterfhuis	60
20	1776/07/16	Sweerts	Brussels	Sint-Jorishof	54
21	1777/02/19	Delpier	Brussels	Sterfhuis	104
22	1777/02/22	Anonymous	Brussels	Sint-Jorishof	36
23	1777/05/27	Dormer	Antwerp	Kolveniershof	156
24	1779/08/16	Verhulst	Brussels	Onbekend	280
25	1782/06/10	De Hase	Brussels	Sterfhuis	75
26	1784/07/08	Anonymous	Antwerp	Kolveniershof	55
27	1785/07/18	Knijff	Antwerp	Sterfhuis	524
28	1785/07/23	De Proli	Antwerp	Sterfhuis	168
29	1786/10/02	Vanbellinghen	Brussels	Heilige Geesthuis	48
30	1787/08/21	M.J.F. Beschey	Antwerp	Kolveniershof	256
31	1788/05/26	De Vos	Brussels	Sint-Jorishof	155
32	1788/07/31	de Brouwer	Brussels	Sterfhuis	51
33	1788/07/31	De Neuforge	Brussels	Sterfhuis	20
34	1788/09/01	Horion	Brussels	Sterfhuis	219
35	1789/04/14	Hazard	Brussels	Sterfhuis	93
36	1789/04/15	Corus	Brussels	Sterfhuis	49
37	1791/03/24	Del Marmol	Brussels	Sterfhuis	86
38	1791/06/14	De Walsche	Brussels	Sterfhuis	118
39	1791/08/01	Bruyninckx	Antwerp	Sterfhuis	232
40	1791/08/03	Peytier de Merchtem	Antwerp	Onbekend	76
41	1794/04/01	Wouters	Brussels	Sint-Jorishof	197

Bijlage 2*Prijsindex schilderijen op de Antwerpse en Brusselse veilingmarkten (1739-1794)*

Het ene schilderij is het andere niet. Om desondanks toch een prijsevolutie van schilderijen op de Antwerpse en Brusselse veilingen te kunnen reconstrueren, analyseerden we de prijzen van schilderijen die in de desbetreffende 41 catalogi meer dan één keer onder de hamer gingen. We ‘beperkten’ ons noodgedwongen tot 88 schilderijen die herverkocht werden met een tussenperiode van minstens vijf jaar. In een eerste fase werden de ontbrekende waarden voor de jaren tussen twee verkopen gewoon lineair geïnterpoleerd. Vervolgens werden deze cijferreeksen omgezet in logaritmische waarden, en werd telkens het verschil tussen twee opeenvolgende jaren berekend. Op die manier kon voor elk jaar de gemiddelde en mediaangroei berekend worden. Die groeicijfers werden tenslotte vertaald naar een prijsindex met als basis 1739 en met twee varianten (één waarbij de mediaan van de prijsevoluties in rekening gebracht werd en één waarbij het gemiddelde gebruikt werd). Enkel in het laatste decennium lopen beide varianten erg uiteen, hoewel er ook dan over de richting van de prijsevolutie geen enkele discussie kan bestaan. Omdat de prijsindex op basis van de mediaan prijsevolutie een wat conservatiever beeld geeft, minder gevoelig is voor fouten en minder kwetsbaar voor extreme waarnemingen, maakten we in het corpus van ons artikel daarvan gebruik bij de berekeningen in constante prijzen. Tot het einde van de jaren 1750 is de index, die om evidente redenen vooral een trend neerzet, gebaseerd op slechts een handvol (eventueel geïnterpoleerde) waarnemingen. Nadien neemt met het groeiende aantal geannoteerde veilingcatalogi ook de onderbouw van de prijsindex aanzienlijk toe. Het keerpunt rond 1780 bijvoorbeeld wordt gedekt door een zestigtal onderliggende waarnemingen, wat de robuustheid van de geobserveerde trendbreuk die zich dan voordeed ten goede komt.

<i>Jaar</i>	<i>Aantal observaties</i>	<i>Mediaan</i>	<i>Gemiddelde</i>	<i>Jaar</i>	<i>Aantal observaties</i>	<i>Mediaan</i>	<i>Gemiddelde</i>
1739	4	100	100	1767	23	109	106
1740	4	99	99	1768	23	109	107
1741	6	98	99	1769	25	110	108
1742	6	99	98	1770	25	110	108
1743	6	99	98	1771	25	109	108
1744	6	99	98	1772	25	109	107
1745	6	99	98	1773	24	108	106
1746	6	100	98	1774	25	108	105
1747	6	100	97	1775	42	106	103

<i>Jaar</i>	<i>Aantal observaties</i>	<i>Mediaan</i>	<i>Gemiddelde</i>	<i>Jaar</i>	<i>Aantal observaties</i>	<i>Mediaan</i>	<i>Gemiddelde</i>
1748	6	100	97	1776	55	103	100
1749	6	100	97	1777	61	100	97
1750	6	100	96	1778	61	98	94
1751	6	101	96	1779	64	95	91
1752	6	101	96	1780	64	93	87
1753	6	101	95	1781	64	90	84
1754	6	101	95	1782	64	87	80
1755	6	102	95	1783	64	85	76
1756	6	102	94	1784	64	82	71
1757	6	102	94	1785	48	80	65
1758	11	102	93	1786	46	77	59
1759	10	103	94	1787	33	75	54
1760	10	104	96	1788	11	73	49
1761	10	104	97	1789	11	72	48
1762	10	105	98	1790	11	71	47
1763	13	106	99	1791	3	69	45
1764	15	106	100	1792	3	68	41
1765	23	107	103	1793	3	67	35
1766	23	108	105				

Over de auteurs

Bruno Blondé (1964) is als onderzoeksprofessor verbonden aan het Centrum voor Stadsgeschiedenis van de Universiteit Antwerpen. Hij legt zich toe op de stadsgeschiedenis van de nieuwe tijd, de geschiedenis van materiële cultuur en verbruik, kleinhandelsgeschiedenis, de relaties tussen kunst en economie en de geschiedenis van economische groei en sociale ongelijkheid, van de late Middeleeuwen tot de negentiende eeuw (zie ook www.ua.ac.be/csg).

E-mailadres: bruno.blonde@ua.ac.be.

Dries Lyna (1983) is als postdoctoraal onderzoeker van het Fwo-Vlaanderen verbonden aan het Centrum voor Stadsgeschiedenis (Universiteit Antwerpen). Na een promotieonderzoek over de ontwikkeling van gespecialiseerde kunstveilingen in de Zuidelijke Nederlanden (1750-1795) bestudeert hij momenteel de rol van de Antwerpse Academie als trainingscentrum voor de stedelijke creatieve economie in de negentiende eeuw.

E-mailadres: dries.lyna@ua.ac.be.