



Universiteit Gent
Academiejaar 2015-2016

“Pour satisfaire les curieux”

Het ontstaan van een economische kunsttheorie in veilingcatalogi uit de Noordelijke Nederlanden in het begin van de achttiende eeuw?

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Marjolein Dieltiens (02102637).
Promotor: prof. dr. Koenraad Jonckheere



Universiteit Gent
Academiejaar 2015-2016

“Pour satisfaire les curieux”

Het ontstaan van een economische kunsttheorie in veilingcatalogi uit de
Noordelijke Nederlanden in het begin van de achttiende eeuw?

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Marjolein Dieltiens (02102637).
Promotor: prof. dr. Koenraad Jonckheere

Dankwoord

“De studententijd is de mooiste tijd van je leven. Geniet er zolang van als je kan.” Die uitspraak heb ik vele malen gehoord voor ik begon aan mijn studies hier in Gent. Ik kan enkel zeggen dat wat ik hier in Gent heb beleefd meer was dan enkel de mooiste tijd van mijn leven. Vreemd om te bedenken dat ik deze jaren afsluit met een masterproef die me bloed, zweet en veel tranen heeft gekost. Niettemin is dit onderwerp, de kunstmarkt van de laat zeventiende en vroeg achttiende eeuw, een passie van me geworden en zou ik mezelf niets anders hebben zien doen.

Er zijn een aantal mensen om te bedanken. Allereerst mijn promotor professor dr. Koenraad Jonckheere, wiens doctoraat de grote inspiratiebron was voor mijn onderzoek van de voorbije twee jaar. Uw kritische, zeer nuttige inzichten en expertise waren onontbeerlijk. Ook wil ik u bedanken om steeds in mijn kunnen te geloven, en me aan te zetten te streven naar een volle ontplooiing van mijn potentieel, wat geleid heeft tot het bevestigen van mijn komende twee jaar in Amsterdam. Ook de vele werknemers van de bibliotheken, die door onze gedeelde liefde voor stoffige boeken steeds paraat stonden. Bedankt aan het Rubenianum, voor het mooie uitzicht op de tuin van het Rubenshuis, de Universiteitsbibliotheek van Gent, die de voorbije maanden als tweede thuis heeft gediend, en het KBR, voor het investeren in zachte stoelen.

Ook duizendmaal dank aan al mijn naasten die met mij te maken kregen als ik het niet zag zitten. Eerst en vooral mijn liefde en toeverlaat Martijn, om mijn thesis streng te verbeteren en van me te blijven houden, zelfs op mijn laagste punt; mijn zus Jasmien, het licht in mijn leven, en de rest van mijn fantastische familie, om altijd in mij te blijven geloven, ook al was ik aan mezelf aan het twijfelen. Mijn vrienden: Stephanie, die steeds paraat stond voor raad en een pintje bier; Maureen, voor een Nederlandse, eerlijke schop onder de kont, en Celien, die de lat voor toekomstige buurvrouwen erg hoog heeft gelegd.

Inhoudstafel

1. Inleiding	p. 3
1.1 Methodologie	p. 7
2. Evolutie naar transparantie en kennerschap bij de handelaar/agent	p. 9
2.1. Herkomst als garantie	p. 9
2.1.1 Het belang van herkomst op een internationale kunstmarkt	p. 10
2.1.2 Herkomst in veilingcatalogi	p. 13
2.2. Kopieën en toeschrijvingskwesties	p. 18
2.2.1 Kopieën en vervalsingen	p. 19
2.2.1.1 Omgang met kopieën in veilingcatalogi	p. 23
2.2.2 Toeschrijvingskwesties	p. 28
2.2.2.1 Toeschrijvingen in veilingcatalogi	p. 31
2.3 Invloed van gravures op de kunstmarkt	p. 35
2.3.1 Incorporatie van gravures in de veilingcatalogi	p. 37
2.3.2 Ontstaan van een nieuwe ordening	p. 39
3. Taalgebruik in veilingcatalogi	p. 43
3.1 Invloed van literatuur en taal	p. 43
3.1.1 Emancipatie van de Nederlandse kunsttaal	p. 43
3.1.2 Franse literaire hegemonie	p. 48
3.2 Specifiek woordgebruik in de veilingcatalogi	p. 53
3.2.1 Rigide structuur	p. 53
3.2.2 Meer diversiteit in Franse catalogi	p. 56
3.2.3 Financiële versus esthetische indicators	p. 58
3.2.3.1 Vakspecifieke termen	p. 59
<i>GLOEJENT</i>	p. 61
<i>VAN ZYN BESTE TYD</i>	p. 67
<i>ORDONNANTIE, TEKENING, KOLORIET, EXPRESSIE</i>	p. 73
3.2.3.2 Financiële parameters	p. 79
<i>BEELDJES</i>	p. 81
<i>ZORG/SOIN</i>	p. 85
<i>IS IETS GEBORSTEN</i>	p. 88
4. Besluit	p. 91
5. Bibliografie	p. 95
5.1. Gepubliceerde werken	p. 95
5.2. Internetbronnen	p. 106
6. Bijlagen	p. 107
6.1. Catalogi	p. 107
6.2. Tabellen en grafieken	p. 155
7. Afbeeldingen	p. 159

1. Inleiding

De titel van deze thesis vangt aan met een citaat uit de *Description Du Cabinet de Tableaux de Mr. Meyers, à Rotterdam* (1714): Jacques Meyers (16...-1721) merkte terecht op dat er een aantal zaken zijn die handelaars in catalogi kunnen aanhalen “pour satisfaire les curieux”.¹ Deze notie was er niet altijd, maar hier begon verandering in te komen tegen het einde van de zeventiende eeuw. Deze eeuw was een periode waarin zich significante veranderingen voordeden op de Nederlandse kunstmarkt. In de Gouden Eeuw steeg het aantal schilders en schilderijen naar een ongeziene hoogte,² en na 1650 werd verzamelen iets modieus.³ Er werd een ontelbaar aantal werken geproduceerd, wat ertoe leidde dat tegen het laatste kwart van de zeventiende eeuw de kunstmarkt verzadigd was en de tweedehandsmarkt haar hoogdagen kende. In de Nederlandse provinciën kon er van elke prijs categorie diverse kunst gekocht worden vanuit heel Europa.⁴

In de eerste helft van de zeventiende eeuw waren veilingen nog een lokaal verschijnsel, maar in de tweede helft kregen ze langzaam maar zeker meer aantrek van buitenlandse kopers.⁵ Er kon rond de eeuwwende een groei worden waargenomen in het aantal Nederlandse verzamelaars die de internationale interesse in hun collectie ten volle benutten.⁶ In het hoogste segment van de kunstmarkt waren de verzamelaar-handelaars of de handelaar-connaisseurs actief,⁷ die de rol van de connaisseur langzaam overnamen.⁸ Over het algemeen waren zij rijker dan de schilder-handelaars en in vele gevallen opteerden zij dan ook voor een duurder segment van de kunstmarkt, aangezien buitenlandse kopers vaak over aanzienlijk meer kapitaal

¹ Zie bijlage 3, nummer 1.

² Eric Jan Sluijter, “Over Brabantse Vodden, Economische Concurrentie, Artistieke Wedijver En de Groei van de Markt in de Zeventiende Eeuw,” in *Kunst Voor de Markt 1500-1700* (Zwolle: Waanders, 2000), 113-115.

³ Roelof van Gelder, “Noordnederlandse Verzamelingen in de Zeventiende Eeuw,” in *Verzamelen: Van Rariteitenkabinet Tot Kunstmuseum*, ed. Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, and Mieke Rijnders (Heerlen: Gaade Uitgevers, 1993), 127.

⁴ Koenraad Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*. (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008), 36.

⁵ John Michael Montias, *Art at Auction in 17th Century Amsterdam* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002), 109.

⁶ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 216.

⁷ Koenraad Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 70.

⁸ Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 151.

beschikten dan hun Nederlandse concurrenten.⁹

Een uiting van deze geïnternationaliseerde kunstmarkt waren de advertenties en veilingcatalogi die in meerdere talen gepubliceerd en verspreid werden over Europa. Daar waar catalogi in de eerste helft van de zeventiende eeuw nog uitzonderlijk en voorbehouden waren voor exclusieve veilingen, waren ze in de eerste helft van de achttiende eeuw onmisbaar in een breed segment van de kunstmarkt.¹⁰

Binnen de Nederlanden was Amsterdam het voornaamste centrum van de kunsthandel en het veilingwezen.¹¹ In de jaren 1760 verplaatste het centrum van de internationale kunstmarkt zich van Amsterdam naar Parijs,¹² waar het aantal collecties groeide van 150 in de periode 1700-1720, naar meer dan 500 in het midden van de eeuw.¹³ In deze groeiende Parijse kunstmarkt kwam er een nieuwe soort handelaar op, die de *connaissanceur* nog meer verdrong.¹⁴ De twee bekendste waren Edmé-François Gersaint (1694-1750) en Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813). De rollen van handelaar, agent, expert, professionele veilingmeester en adviseur voor verzamelaars werden in deze personen samengebracht.¹⁵ De “bewakers van cultuur” waren niet langer de koning en zijn staat, maar een groep verzamelaars, handelaars en kenners.¹⁶ Gersaint en Lebrun waren voornamelijk bekend omwille van hun innovaties in de veilingcatalogi. Gersaint vond de *catalogue raisonné* uit, die hij in zijn veilingcatalogi incorporeerde,¹⁷ en Lebrun publiceerde onder andere volumes gravures als aanvulling bij zijn veilingen.¹⁸ Hun verkopen waren transparanter dan ooit tevoren, waarmee ze de individuele *connaissanceur* buitenspel zetten.¹⁹ In de achttiende eeuw werd de openbare verkoop een “*école de*

⁹ Everhard Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 2003), 45-47.

¹⁰ Koenraad Jonckheere, “‘Een Zeedig Uijterlijk, En Een Fijn Mans Ijthangbordt Is Het Merk van Een Modern Vroom konstkoper.’ Jacob Campo Weyerman over de Kunsthandel,” in *Liber Memorialis Erik Duverger: Bijdragen Tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, ed. Henri Pauwels et al. (Wetteren: Universa, 2006), 88.

¹¹ Edmond Bonnaffé, *Le Commerce de la Curiosité* (Parijs: Honoré Champion, 1895), 67.

¹² Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 96.

¹³ De Marchi and Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” 149.

¹⁴ *Ibid.*, 151.

¹⁵ *Ibid.*, 150.

¹⁶ Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 172.

¹⁷ Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet, “Transforming the Paris Art Market, 1718-1750,” in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, ed. Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 386.

¹⁸ Aude Prigot, “Une Entreprise Franco-Hollandaise: ‘La Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands’ de Jean-Bapiste-Pierre Lebrun, 1792-1796,” in *Les Échanges Artistiques Entre Les Anciens Pays-Bas et La France, 1482-1814*, ed. Gaëtane Maës and Jan Blanc (Turnhout: Brepols Publishers, 2010), 215.

¹⁹ De Marchi and Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” 152.

la curiosité”, de catalogus haar handboek en de verkoper-experten de onderwijzers.²⁰

In bestaande literatuur worden de veilingcatalogi van de Nederlanden steeds als armoedig afgeschilderd tegenover de rijkheid van de teksten in de fraaie Franse catalogi,²¹ en wordt er gesuggereerd dat in Amsterdam slechts een oppervlakkige kennis van goederen bestond.²² Er werd ook reeds gesuggereerd dat Gersaint het systeem van de Nederlandse verkopen op zijn reizen bestudeerd had en in Frankrijk ingang had doen vinden.²³ Echter werden de kleinere nuances nog niet onderzocht en blijft men bij de assumptie dat de Nederlandse catalogi op geen enkele manier de catalogi van Gersaint of Lebrun aankondigden.²⁴ Deze verhandeling zal in het eerste deel om deze reden vertrekken vanuit het volgende standpunt: kon er in de veilingcatalogi uit het hoogste segment van de kunstmarkt een voorbode worden gezien op vlak van transparantie? Hierbij zullen de herkomst, de verwijzingen naar kopieën en toeschrijvingen, en de incorporatie van gravures in catalogi aan bod komen.

Zoals hierboven reeds aangestipt, werden veilingcatalogi uit het hoogste segment van de markt in meerdere talen geschreven. Van deze catalogi is meestal enkel de Nederlandse versie beschikbaar, met uitzondering van de *Description* van Meyers en Bout, waarvan zowel een Nederlandse als Franse versie voorhanden is. Eigen aan de veilingcatalogi van de zeventiende eeuw, was dat ze een erg beperkte beschrijving gaven van de werken en dat de belangrijke werken steeds meer in detail en met meer woorden beschreven werden dan de werken van mindere kwaliteit.²⁵ Vanaf het begin van de achttiende eeuw begonnen de verkoopcatalogi zich te ontwikkelen in de Lage Landen.²⁶ De beschrijvingen breidden uit en er werden steeds meer woorden per lot toegepast.

In de zeventiende eeuw ontstond er in de Nederlanden een algemeen taalgebruik in de beschaafde milieus van de grote steden.²⁷ Eveneens kwam er vanuit de Nederlandse literatuur en kunsttheorie een sterke impuls tot het ontwikkelen van een uitgepuurde Nederlandse taal om

²⁰ Patrick Michel, “Quelques Aspects Du Marché de L’art À Paris Dans La 2e Moitié Du XVIIIe Siècle: Collectionneurs, Ventes Publiques et Marchands,” in *Kunstsammeln Und Geschmack Im 18. Jahrhundert*, ed. Michael North (Berlijn: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2002), 25.

²¹ Clara Bille, *De Tempel Der Kunst of Het Kabinet van Den Heer Braamcamp* (Amsterdam: J. H. De Bussy, 1961), 164; of Guillaume Glorieux, *À L’enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d’Art Sur Le Pont Notre-Dame* (Seysse: Champ Vallon, 2002), 386.

²² De Marchi and Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” 151.

²³ Bonnaffé, *Le Commerce de La Curiosité*, 70.

²⁴ Guillaume Glorieux, *À L’enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d’Art Sur Le Pont Notre-Dame* (Seysse: Champ Vallon, 2002), 386.

²⁵ John Michael Montias, “How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 30, no. 3/4 (2003), 218.

²⁶ Glorieux, *À L’enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d’Art Sur Le Pont Notre-Dame*, 386.

²⁷ Lydia De Pauw-De Veen, *Bijdrage Tot de Studie van de Woordenschat in Verband Met de Schilderkunst in de 17de Eeuw* (Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1957), 5.

over kunst te spreken.²⁸ De Franse kunsttheoretische traditie had echter diepere wortels dan de Nederlandse en oefende nog steeds veel invloed uit op kunstenaars, schrijvers en handelaars.²⁹ Het hoogste segment van de markt werd gedomineerd door erudiete, hooggeschoolde connaisseurs, agenten en handelaars die zonder twijfel een aantal kunsttheoretische traktaten in hun kast hadden staan. Het tweede deel van dit onderzoek zal daarom de volgende vragen behandelen: Vanwaar haalden de handelaars inspiratie als ze de veilingcatalogi opstelden? Hanteerden zij een aparte economische kunsttheorie, of volgden zij het jargon dat werd ontwikkeld in de ateliers en de kunsttheorie? Alvorens in te gaan op specifieke termen en woordgebruik, zal er eerst worden ingegaan op de ontwikkelingen die zich voordeden in de kunsttheorie en het taalgebruik van die periode.

De veilingcatalogi die werden uitgekozen als casi voor dit onderzoek zijn de volgende: Adriaen Paets (1713), Willem III (1713), Quirijn van Biesum (1719), Jacques Meyers (1722) en Adriaen Bout (1733).³⁰ Hiernaast komt ook de *Description*, de collectiebeschrijving van Meyers cabinet, uitvoerig aan bod.³¹ Deze catalogi vallen binnen de periode dat de internationalisatie van de kunstmarkt reeds ontplooid was en voordat het zwaartepunt van de kunstmarkt verschoof van de Nederlanden naar Frankrijk. Met de veilingcatalogus van Willem III wordt er een nieuw model geponeerd op de markt, dat deels gebaseerd was op de catalogus van Paets, wat deze catalogi tot een goed vertrekpunt maakt.³² Deze catalogi behoren tevens tot de meest lucratieve veilingen die de Nederlanden in die tijdspanne hebben gezien, met totale opbrengsten van 17.000 tot meer dan 60.000 gulden.³³ Anderzijds werd geopteerd om niet enkel veilingen te bespreken die in Amsterdam plaatsvonden, maar om het perspectief van dit onderzoek te verruimen naar Rotterdam en Den Haag. Alle eigenaars van deze collecties maakten deel uit van het kluwen van netwerken dat zich rond de elitemarkt van de Noordelijke Nederlanden vormde.³⁴

²⁸ Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991), 13.

²⁹ *Ibid.*, 143.

³⁰ Zie bijlagen 1, 2, 4, 5 en 6.

³¹ Zie bijlage 3.

³² Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

³³ *Ibid.*, 234-240.

³⁴ Voor een uitgebreide uiteenzetting van dit ingewikkeld maaswerk, zie *Ibid.*

1.1 Methodologie

Het doctoraat van professor dr. Koenraad Jonckheere vormde dat het kader waarbinnen dit onderzoek plaatsvond.³⁵ Het bood onontbeerlijke informatie omtrent de eigenaars van de collecties en de veilingcatalogi zelf. De catalogi waren terug te vinden in de catalogus van Gerard Hoet (1648-1733) en Pieter Terwesten, evenals in de Sales Catalogs Files van The Getty Research Institute.³⁶

Voor het onderzoek naar het specifieke taalgebruik werd er vertrokken vanuit de veilingcatalogi. Daarin werden de aspecten die in het oog sprongen systematisch nagegaan in de belangrijkste kunsttheoretische geschriften van die tijd. Voor de Nederlanden waren dit de werken van onder andere Karel van Mander (1548-1606), Franciscus Junius (1591-1677), Gérard de Lairesse (1640-1711) en Arnold Houbraken (1660-1719).³⁷ Voor de Franse veilingcatalogi waren voornamelijk de werken van Roger de Piles (1635-1709) van cruciaal belang, hoewel de werken van Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (1680-1765) en André Félibien (1619-1695) ook als referentie dienden.³⁸

Ook werd er gefocust op bepaalde parameters uit de kunsthandel die niet vreemd zijn aan de secundaire literatuur. Onderzoek van onder andere Eric Jan Sluijter, Anna Tummers, Thijs Weststeijn en Marten Jan Bok boden een stevige fundering. De bevindingen uit de veilingcatalogi werden steeds gekoppeld aan die uit de zeventiende- en achttiende-eeuwse kunstliteratuur en aan de informatie die vergaard werd door diepgaand literatuuronderzoek.

³⁵ Ibid.

³⁶ Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Pryszen: Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt: Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1* (Soest: Davaco, 1976); "Sales Catalogs Files," laatst geraadpleegd op 15 juli 2016, http://www.getty.edu/research/tools/provenance/sales_catalogs_files.html.

³⁷ Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen* (Haarlem: Westbusch, 1604); Franciscus Junius et al., *De Schilder-Konst Der Oude, Begrepen in Drie Boeken* (Middelburgh: Zacharias Roman, 1641); Philips Angel, *Lof Der Schilder-Konst* (Leiden: Willem Christiaens, 1642); Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet Vande Edel Vry Schilder Const, Inhoudende Den Lof Vande Vermarste Schilders, Architecte, Beldthowers Ende Plaetsnyders van Dese Eeuw* (Antwerpen: Jan Meyssens, 1661); Gérard de Lairesse, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderconst in Al Haar Deelen Grondig Werd Onderweezen, Ook Door Redeneeringen En Printverbeeldingen Verklaard; Met Voorbeelden Uyt de Beste Konst-Stukken Der Oude En Nieuwe Puyk-Schilderen, Bevestigd: En Derzelve Wel-* (Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712); Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen, 3 Volumes* (Amsterdam, 1721).

³⁸ Roger de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages* (Amsterdam: Arkstée et Merktus, 1767); Antoine Joseph D'Argenville, *Abrégé de La Vie Des plus Fameux Peintres,...* (Parijs: De Bure l'aîné, 1762); Jean-Baptiste Descamps, *La Vie Des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, Avec Des Portraits Gravés En Taille-Douce, Une Indication de Leurs Principaux Ouvrages & Des Réflexions Sur Leur Différentes Manières* (Parijs: Charles-Antoine Jombert, 1764); André Félibien, *Entretiens Sur Les Vies et Sur Les Ouvrages Des plus Excellents Peintres Anciens et Modernes* (Parijs, 1666).

2. Evolutie naar transparantie en kennerschap bij de handelaar/agent

2.1 Herkomst als garantie

De herkomst van een schilderij bepaalt al eeuwen de status van een schilderij. Hoe beroemder de collectie of hoe groter de familie waaruit het werk komt, hoe waarschijnlijker dat het werk authentiek is. De herkomst dient als een kwaliteitskenmerk dat tot op vandaag nog steeds als strategie wordt gebruikt door de grote veilinghuizen.³⁹ Het verifiëren van de geschiedenis van een schilderij was één van de beste manieren om de authenticiteit van een werk te bepalen, zeker op de groeiende Europese kunstmarkt van na de Spaanse Successieoorlog, die de context vormt van dit onderzoek.⁴⁰ Het vermelden van de herkomst brengt geen economisch principe met zich mee, maar creëert verlangen door associatie.⁴¹ Dit komt duidelijk tot uiting in de kabinetstukken. Deze werken tonen niet enkel dat het erg in de mode was om te verzamelen, maar linken permanent de naam van de verzamelaar aan de schilderijen afgebeeld op het kunstwerk.⁴²

De kwaliteit van een herkomst hielp om attributies te legitimeren. Aangezien kunstwerken rond 1700 nog niet vaak van verblijfplaats gewisseld waren, was het toen relatief eenvoudig om met zekerheid te weten uit welke collectie welk werk kwam. Ook stond de herkomst van een werk vaak op de achterkant van de lijst in de vorm van een stempel.⁴³ In de achttiende eeuw waren herkomst en authenticiteit veel betwiste onderwerpen, aangezien er een onevenwicht was tussen de vraag en het aanbod. Hierdoor gingen de prijzen van zeventiende-eeuwse kunstwerken snel de hoogte in en waren er steeds minder kwalitatieve stukken op de markt, maar wel steeds meer kopieën en vervalsingen naar originelen. Hierover volgt meer in het komende deel.⁴⁴ In het begin van de achttiende eeuw ontstonden er tevens kunstenaarsbiografieën die tegemoetkwamen aan de nieuwe verwachtingen. Deze werken zijn

³⁹ Hans J. Van Miegroet and Neil De Marchi, "Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century," *The Art Bulletin* 76, no. 3 (1994), 457.

⁴⁰ David Connel, "John Anderson and John Bouttats: Picture Dealers in Eighteenth-Century London," in *Auctions, Agents and Dealers. The Mechanisms of the Art Markt 1660-1830.*, ed. Adriana Turpin and Jeremy Warren (Oxford: Beazley Archive, 2008), 118.

⁴¹ Hans J. Van Miegroet, "The Market for Netherlandish Paintings in Paris, 1750-1815," in *Auctions, Agents and Dealers. The Mechanisms of the Art Markt 1660-1830.*, ed. Jeremy Warren and Adriana Turpin (Oxford: Beazley Archive, 2008), 49.

⁴² Hans J. Van Miegroet and Neil De Marchi, "Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century," *The Art Bulletin* 76, no. 3 (1994), 457.

⁴³ Koenraad Jonckheere, "Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship," in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 87.

⁴⁴ Everhard Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 2003), 31.

immers ontstaan wanneer de notie dat schilderijen niet enkel kunstwerken zijn, maar ook objecten van consumptie, zich ook onder de kunsttheoretici verspreidde.⁴⁵ Langzaam begonnen ook de theoretici zich bewust te worden van de realiteiten van de kunstmarkt, waar ze daarvoor geen rekening mee hielden.⁴⁶ Bernard Mandeville (1670-1733), een Engelse arts en filosoof, noemde zo het belang van herkomst als één van de vier factoren die de waarde van een kunstwerk bepalen.⁴⁷

Het is duidelijk dat de factor van herkomst zijn gewicht liet voelen in een kunsthandel waar kennerschap steeds belangrijker werd. Van de zes casi die in dit onderzoek gebruikt worden, valt het op dat de catalogi van Jacques Meyers de enige zijn die herkomst vermelden. Om duidelijk te maken waarom net deze man belang hechtte aan het vermelden van herkomst in zijn catalogi, volgt er nu een situering van Meyers in de internationale kunstmarkt.

2.1.1 Het belang van herkomst op een internationale kunstmarkt

Zoals reeds eerder vermeld, waren Engeland en de Nederlanden de grootste Europese centra voor veilingen op het einde van de zeventiende eeuw. In de loop van de achttiende eeuw zou Parijs Amsterdam overwerpen als de grootste as van het veilingwezen op het vaste land, met in het laatste kwart van de achttiende eeuw vier keer meer veilingen dan Amsterdam.⁴⁸ Tussen deze centra was er een erg actieve wisselkoers van advertenties aanwezig, aangezien ze adverteerden met het oog op het bereiken van een zo breed en internationaal publiek als mogelijk.⁴⁹

Voordat de grandeur van de collectie van Meyers bekend werd, had Rotterdam de reputatie van een marginale stad, op vlak van het verzamelen van kunsten. Echter, in de zeventiende en de achttiende eeuw konden hier de beste collecties worden gevonden, waaronder die van Meyers en Paets. Rotterdam was in die periode een succesvolle internationale zeehaven

⁴⁵ Gaëtane Maës, “Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of Dezallier d’Argenville and Descamps,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3–4 (2009), 226.

⁴⁶ Van Miegroet and De Marchi, “Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century,” 451.

⁴⁷ *Ibid.*, 455.

De andere factoren zijn de uitvoerder, de stijlperiode van de desbetreffende kunstenaar waarin hij dit werk schilderde en de schaarsheid van een werk.

⁴⁸ Clara Bille, *De Tempel Der Kunst of Het Kabinet van Den Heer Braamcamp* (Amsterdam: J. H. De Bussy, 1961), 161.

⁴⁹ Brian Cowan, “Art and Connoisseurship in the Auction Market of Later Seventeenth-Century London,” in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, ed. Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 269.

en er werden vanuit deze stad werken geïmporteerd en verkocht over heel Europa.⁵⁰ Rotterdam werd eveneens als doorvoerhaven door Engelse en Duitse koopmannen gebruikt. Kunst die vanuit Italië en Frankrijk kwam, werd meestal naar Rotterdam gezonden. Een tussenstop in deze stad liet toe om de extreem hoge importtaxen op luxegoederen die van Frankrijk of Italië kwamen, te vermijden.⁵¹

Meyers was van alle welgestelde koopmannen/handelaars in Rotterdam ongetwijfeld degene met de meeste connecties en de beste collectie.⁵² Hij handelde niet enkel in schilderijen, maar was ook actief in de handel voor de VOC. Daarnaast verhandelde Meyers luxegoederen en wijn in de Zuidelijke Nederlanden, de Bordeaux regio, Rijsel en Groot-Brittannië. Meyers werkte voor het hoogste segment van de kunstmarkt, leverde aan een grote diversiteit aan mensen en rekende de Europese koninklijke hoven tot zijn cliënteel.⁵³ Hij had vele contacten in Parijs, Brussel, Gent en Antwerpen, die hem van werken voorzagen. Voornamelijk Parijs was belangrijk, aangezien hij hier van de beste collecties kon kopen, aan relatief goedkope prijzen. Dit doordat vele buitengewone collecties werden geliquideerd om de schuldenput van Louis XIV te dichten.⁵⁴ Naast prinsen, edellieden en kunstenaars behoorden zo ook vele buitenlandse verzamelaars tot zijn kring van contacten. In Parijs had Meyers onder andere verstandhoudingen met de verzamelaar Pierre Crozat (1661-1740), een vertrouweling van de regent van Frankrijk, en kunstenaar/handelaar André Tramblyn (16..-1742).⁵⁵

Pas in 1695 werden in Engeland de wettelijke beperkingen op de import van buitenlandse schilderijen volledig gelegaliseerd.⁵⁶ Toen pas kwam de Londense kunstmarkt op gang en vervolgens werden er door de Spaanse Successieoorlog van 1703 tot 1713 veel meer werken ingevoerd naar Engeland via de Nederlanden, in plaats van rechtstreeks uit Italië.⁵⁷ In die periode kocht bijvoorbeeld James Brydges de Chandos (1673-1744) veel Italiaanse werken

⁵⁰ Koenraad Jonckheere, "The Influence of Art Trade and Art Collecting on Dutch Art around 1700: The Case of Rotterdam and Adriaen van Der Werff," in *Holland Nach Rembrandt. Zur Niederländischen Kunst Zwischen 1670 Und 1750*, ed. Ekkehard Mai (Keulen: Böhlau, 2006), 51.

⁵¹ Ibid., 52.

⁵² Ibid., 51.

⁵³ Koenraad Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings, 1713: elite international art trade at the end of the Dutch golden age* (Amsterdam: John Benjamins, 2008), 90.

Voor een meer uitgebreide beschrijving van het vernufte maaswerk van Meyers' contacten zie *ibid.*, 91-98.

⁵⁴ Jonckheere, "The Influence of Art Trade and Art Collecting on Dutch Art around 1700: The Case of Rotterdam and Adriaen van Der Werff," 52.

⁵⁵ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 97.

⁵⁶ Brian Cowan, "Arenas of Connoisseurship: Auctioning Art in Later Stuart England," in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, ed. Michael North and David Ormrod (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999), 155.

⁵⁷ Voornamelijk de bemoeilijking van import in Engeland door de Spaanse Successieoorlog van 1702-1713 droeg bij aan deze regeling.

in Amsterdam, onder andere met de hulp van Meyers.⁵⁸ In de periode na 1713 veranderden de marktstructuren in Londen en in de rest van Europa drastisch. Gespecialiseerde Londense handelaars kwamen op om de hinderlijke netwerken van buitenlandse agenten, diplomatische vertegenwoordigers, koopmannen en dergelijke te vervangen. In deze context was de markt in een constante staat van onevenwichtigheid. Informatie over kwaliteit, de fysieke staat van het kunstwerk, en authenticiteit waren erg onbetrouwbaar en de prijsinformatie was erg beperkt. Hierdoor waren er erg weinig kopers en de beslissing om te kopen werd vaak gemaakt op basis van een schets of het gerucht dat anderen aan het wachten waren om te kopen.⁵⁹

Tegen 1713 werd vervolgens het “kennerschap” geïntroduceerd in het culturele milieu van de veilingen in Londen.⁶⁰ Hoewel de veilingcatalogi uit Londen niet over dezelfde gedetailleerde beschrijvingen beschikten als deze uit Frankrijk in de achttiende eeuw, betekende dit niet dat de Engelse veilingen geen tekenen vertoonden van kennerschap. In Engeland was er het begrip van een *virtuosi*, waarmee iemand werd aangeduid die geïnteresseerd was in de kunst en die meer waarde hechtte aan de esthetische, intrinsieke waarde van een kunstwerk, in plaats van de authenticiteit.⁶¹ Ook hier is er een voorbode van de methodes van Gersaint, aangezien de koper werd verwacht zelf het onderscheid te kunnen maken tussen de originele meesterwerken en de tweederangs kopieën. Dit bracht een soort spanning met zich mee, aangezien er zo de mogelijkheid was voor de connaisseurs om ongeïdentificeerde koopjes te doen, maar ook voor de leek om een miskoop te doen.⁶² Deze evolutie naar kennerschap in veilingcatalogi kan eveneens in Duitsland worden opgemerkt vanaf 1760, aangezien ze steeds vaker werden geschreven door kunstenaars of experts.⁶³

⁵⁸ David Ormrod, “The Origins of the London Art Market, 1660-1730,” in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, ed. Michael North and David Ormrod (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999), 181.

⁵⁹ *Ibid.*, 182.

⁶⁰ Cowan, “Arenas of Connoisseurship: Auctioning Art in Later Stuart England,” 153.

⁶¹ Brian Cowan, “An Open Elite: The Peculiarities of Connoisseurship in Early Modern England,” *Modern Intellectual History* 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 161.

⁶² Cowan, “Arenas of Connoisseurship: Auctioning Art in Later Stuart England,” 158.

⁶³ Thomas Ketelsen, “Art Auction in Germany during the Eighteenth Century,” in *Art Markets in Europe, 1400-1800*, ed. Michael North and David Ormrod (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1998), 149.

Zie ook: Michael North, “Auction and the Emergence of an Art Market in Eighteenth-Century Germany,” in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, ed. Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 300.

2.1.2 Herkomst in veilingcatalogi

Meyers moet worden geplaatst in context van de kunstmarkt die werd opengetrokken, met een internationale rondgang van advertenties en aankondigingen, maar zonder echt een duidelijke communicatie over de kwaliteiten van een kunstwerk. Dit leidde ertoe dat Meyers hierop anticipeerde en onder meer herkomst begon te vermelden in zijn catalogus. Niet enkel in de beschrijving van zijn eigen collectie uit 1714, maar ook in de catalogus van de veiling van zijn collectie in 1722 werd dit systematisch als verkoopstrategie gebruikt. Zoals al eerder aangestipt, was deze *Description* een uitzonderlijk document aangezien hij het schreef om de interesse van de internationale kunstliefhebber aan te wakkeren. Kunst was niet de voornaamste bron van inkomsten, wat de reden was waarom velen op hem vertrouwden in plaats van op de reguliere kunstmarkt.⁶⁴ Hij informeerde een select groepje aan geïnteresseerden over de rijkdom van zijn collectie, waarbij hij zich bewust was van de waarde die men hechtte aan herkomst, aangezien de overige informatie die over een kunstwerk werd verschaft, niet betrouwbaar werden geacht.

De vermelding van de dimensies die Meyers bij nagenoeg elk werk toevoegde in zijn *Description* is eveneens een uiting van de toen nog stoeve mobiliteit in Europa. Jan van Beuningen integreerde verschillende innovaties in zijn catalogi, sommigen overgenomen van Adriaen Paets. Van Beuningen implementeerde zo systematisch kwaliteitscriteria in zijn catalogi. Dit was op zich niet nieuw, Jan Pietersz. Zomer (1641-1723) deed dit ook, maar van Beuningen ging nog een stap verder. Dit hield concreet in dat van Beuningen commentaar gaf op de materialen, esthetische kwaliteiten, het aantal figuren die in een werk afgebeeld stonden, maar hierover verder meer. Al deze elementen samen maakten de catalogi van van Beuningen tot een van de meest informatieve en betrouwbaarste documenten van die tijd.⁶⁵ Aangezien de geïnteresseerden zelf niet konden komen inschatten of de werken wel in de open ruimtes van hun overvolle kabinet muren pasten, waren de dimensies een erg welkom stuk informatie.⁶⁶ Een erg letterlijke verklaring hiervan kan worden gevonden zowel in de *Description* als de veilingcatalogus van Meyers uit 1722, waar er bij een werk van Paolo Veronese (1528-1588) wordt gezegd: “Het is te bequamer in een konst-vertrek, om dat het niet grooter is dan h. 1 v. 6 d. br. 3 v.”⁶⁷ De kleine werkjes werden omwille van hun beperkte afmetingen aangeprezen, aangezien ze gemakkelijk in een cabinet in te passen zijn.

Zowel de beschrijving van zijn cabinet als zijn veilingcatalogus uit 1722 zijn doorspekt

⁶⁴ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 103.

⁶⁵ *Ibid.*, 69.

⁶⁶ *Ibid.*, 68.

⁶⁷ Zie bijlage 5, lot 13.

met herkomstaanduidingen. Echter, wanneer deze bestudeerd worden, valt het op dat de schilderijen die niet verkocht werden door toedoen van deze beschrijving, eveneens opgenomen zijn in de veilingcatalogus van 1722. De schrijver van deze catalogus heeft zodoende de beschrijvingen uit de catalogus van Meyers overgenomen, weliswaar in een Nederlandse versie. Buiten deze overlapping, is er geen andere vermelding van herkomst in die veilingcatalogus en de beschrijvingen zijn over het algemeen meer bescheiden en met minder woorden aan de man gebracht. Eveneens de werken die in de beschrijving van het kabinet voorzien waren van een herkomst en die voorkwamen in de veilingcatalogus van 1722, zijn hier en daar zonder de herkomst opgenomen. Dit geldt voor twee van de elf overlappingen tussen de catalogi. In totaal werden er van de 76 vermeldingen in de *Description* 21 expliciete herkomstverwijzingen beschreven. Deze verwijzen ook steeds naar verzamelaars of adel en regenten die bekend waren bij de belezen elite over heel Europa, zoals Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), Antoine III de Gramont (1604-1678), *Maréchal de France*, en Willem III van Oranje (1650-1702), koning van Engeland.⁶⁸ In de collectie van Gramont vond Meyers een schat aan topstukken, aangezien de erfgenamen van deze veldmaarschalk in moeilijkheden zaten en rond 1713 een groot deel van zijn collectie verkochten.⁶⁹

Meyers opende zijn beschrijving met de schilderijenreeks *De Zeven Sacramenten* van Nicolas Poussin (1594-1665), het ultieme kroonjuweel van zijn collectie. Hoewel deze serie zeker en vast door elke Europese collectioneur van belang gekend was,⁷⁰ vermeldde Meyers toch het verhaal van de herkomst “voor het tevreden stellen van de nieuwsgierigen naar deze bijzonderheden”.⁷¹ Deze keuze om het verhaal mee te delen blijkt niet volledig willekeurig te zijn. Volgens de beschrijving is deze serie op vraag van de Chantelou, een patroon van Poussin, geschilderd naar de originele serie die de schilder had gemaakt voor de ridder Cassiano Del Pozzo (1588-1657) te Rome. Nu stelt de beschrijving dat als men beide series met elkaar zou vergelijken, op basis van gravures, het duidelijk is dat de tweede versie beter is dan de eerste, dit doordat de hand van de schilder geleid werd door de liefde en de dankbaarheid die hij voelde voor zijn weldoener. Hoewel Meyers stelde dat het inderdaad onnodig was om erg uit te wijden over deze schilderijenreeks, omwille van zijn bekendheid bij de Fransen en de internationale connaisseurs,⁷² ging hij hier niettemin diep op in om aan de hand van de ontstaansgeschiedenis

⁶⁸ De hertog van Gramont telde zelfs voor de helft van de herkomsten.

⁶⁹ Ibid., 105.

⁷⁰ Ibid., 104.

⁷¹ “Mais pour satisfaire les Curieux de ces fortes de Particularitez, il ne sera pas inutile de faire en peu de Mots leur Histoire, & de dire comment ils sont venus dans ce Cabinet.”

Zie bijlage 3, nummer 1.

⁷² Zie bijlage 3.

aan te tonen waarom zijn versie toch veruit de beste is. Naast de al sowieso indrukwekkende herkomst, voegde deze anekdote extra waarde toe aan de reeks.

Naast de expliciete vermeldingen van herkomst, refereerde Meyers tweemaal impliciet naar de herkomst, om de waarde van de schilderijen te benadrukken. Hij noemde hierbij geen namen, maar vermeldde wel bijvoorbeeld bij een schilderij van Paulo Veronese dat “dit schilderij lange tijd het sieraad was van de bekendste kabinetten in Parijs,” om toch extra waarde bij te staan in zijn catalogus of om duidelijk te maken dat deze werken zo gekend zijn dat er geen verduidelijking nodig is.⁷³

Deze analyse maakt duidelijk dat Meyers zich erg bewust was van de waarde die werd gehecht aan de herkomst en dat dit belangrijk was voor een internationale handel tussen voornamelijk Engeland en Frankrijk, omwille van het gebrek van de mogelijkheid om de werken te bezichtigen. De situatie in Londen en Parijs een paar decennia later toont een gelijkaardige evolutie. In Londen kan er tegen de tweede helft van de achttiende eeuw een stijging worden opgemerkt in de hoeveelheid informatie die wordt meegedeeld in de catalogi. John Bouttats (1712- na 1768), een Vlaams geboren Londense handelaar, gaf in 1766 catalogi uit met afmetingen voor elk werk, samen met een eenvoudige beschrijving van sommige van de werken, waarbij de vorige eigenaar werd bekend gemaakt.⁷⁴ Deze tactiek bewees zeer effectief te zijn, aangezien deze veiling tot dusver zijn meest succesvolle was.⁷⁵

Eveneens de eerste echte handelaar-connaisseurs Gersaint en Lebrun dienen als een referentie voor de evolutie van het kennerschap in de kunsthandel. Zoals al eerder aangehaald waren Lebrun en Gersaint revolutionair in die zin dat ze op volledige transparantie van de markt inzetten, met het gewenste resultaat. Voornamelijk Lebrun gebruikte later in de achttiende eeuw de herkomstinformatie als een primaire verkooptruc in zijn catalogi, terwijl Gersaint zich eerder distantieerde van loutere attributies en kwaliteit voor prijsbepaling, en meer inzette op de comparatieve bepaling van kwaliteit.⁷⁶ In één van zijn veilingcatalogi vermeldde hij geen tijd had om die informatie na te trekken.⁷⁷ Gersaint probeerde in zijn veilingcatalogi de contradictie of de spanning tussen de kunsttheorie en het kennerschap te vermijden en dit deed hij door deze informatie gescheiden te houden. De uiteenzetting over de waarde van de werken, en hoe men

⁷³ “Il a long-temps fait l’Orement des plus fameux cabinets de Paris.” Zie bijlage 3, nummer 24.

⁷⁴ Connel, “John Anderson and John Bouttats: Picture Dealers in Eighteenth-Century London,” 115.

⁷⁵ Ibid., 120.

⁷⁶ Neil De Marchi and Hans J. Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 152.

⁷⁷ Guillaume Glorieux, *À L’enseignement de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d’Art Sur Le Pont Notre-Dame* (Seysse: Champ Vallon, 2002), 403.

als verzamelaar dit voor zichzelf kon bepalen, incorporeerde Gersaint in de introductie, terwijl de collecties, dus de herkomst, enkel vermeld werden in de kunstenaarsbiografieën. Zo koppelde Gersaint eveneens de verdiensten van de kunstenaars aan het aantal verzamelaars en het prestige van de collecties waarvan hun werk deel uitmaakte.⁷⁸ Een mogelijke verklaring voor het feit dat Lebrun in de tweede helft van de achttiende eeuw meer inzet op de herkomst, is dat hij in tegenstelling tot Gersaint opereerde op een grotere internationale schaal en in verscheidene lokale, gesegmenteerde markten. Zijn catalogi werden gedrukt voor verspreiding in Parijs, Amsterdam, Londen en Brussel, waar een herkomstvermelding waardevol was.⁷⁹

Lebrun was van mening dat de herkomst in combinatie met de voorgaande prijzen een garantie was dat een schilderij niet aan waarde zou verliezen.⁸⁰ LeBrun moet op die manier enorm veel veilingcatalogi hebben bijgehouden, aangezien hij zowel de herkomst vermeldde als voorgaande prijzen, informatie die voordien strikt bewaakt en bewaard werd door connoisseurs.⁸¹ Zoals al eerder vermeld steeg ook in het buitenland de vraag naar zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen, dit gold zeker en vast ook in Frankrijk. Deze aantrek was niet steeds gebaseerd op de artistieke kwaliteit, maar tevens op het idee dat deze werken steeds zeldzamer zouden worden en daarom in waarde zouden stijgen.⁸²

Nu rest nog de vraag hoe het kwam dat er bij de andere veilingcatalogi die als casus worden gebruikt geen vermelding was van de herkomst. Hier kunnen twee mogelijke verklaringen worden geformuleerd. Een eerste verklaring heeft te maken met het internationaal karakter van een veiling, wat een belangrijk aspect was voor het wel of niet incorporeren van herkomst. Van de casi zijn er wel degelijk catalogi die een internationaal publiek moesten aantrekken en in meerdere talen zijn gedrukt en naar de uithoeken van Europa zijn gestuurd. Dit was het geval bij de veiling van koning Willem III, wiens catalogi in het Nederlands en het Frans werden gedrukt. Ook hier zou van Beuningen zich geïnspireerd hebben op de veilingcatalogus van Paets die, zoals reeds aangehaald, vernieuwend was op verschillende vlakken.⁸³ Hetzelfde gold voor de veilingcatalogus van Adriaen Bout,⁸⁴ maar aangezien Quirijn

⁷⁸ Maës, "Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of Dezallier d'Argenville and Descamps," 229.

⁷⁹ Van Miegroet, "The Market for Netherlandish Paintings in Paris, 1750-1815," 49.

⁸⁰ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 154.

⁸¹ Ibid., 151.

⁸² Eveline Koolhaas-Grossfeld, "The Business of Art in Eighteenth-Century Amsterdam: Painting as a Contribution to the Wealth of the Nation," *Eighteenth-Century Studies* 31, no. 1 (1997), 116.

⁸³ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

⁸⁴ Ibid., 177.

van Biesum de lokale markt bespeelde,⁸⁵ en zijn collectie bijgevolg weinig aantrekking had buiten Rotterdam, werden zijn catalogi slechts in één taal geschreven.⁸⁶ Echter, niet tegenstaande dat de meerderheid van deze veilingen wel degelijk een internationaal publiek voor ogen had, was er slechts één verzamelaar die de herkomst vermeldde. De beschrijving van het kabinet van Meyers had ook een ander doel voor ogen dan de georganiseerde veilingen. In tegenstelling tot de andere veilingen, waarbij de erfgenamen vaak in geldnood zaten en snel aan grote sommen moesten geraken, speculeerde Meyers op langdurig succes door deze beschrijving van zijn collectie. Ook was het gewoonte dat wanneer een openbare veiling georganiseerd werd, er steeds een aantal kijkdagen waren waarbij de agenten van de kopers de werken konden komen bekijken en beoordelen, voordat ze de beslissing maakten om te kopen. Hoewel een geïnteresseerde koper bij Meyers wel kon langsgaan om zijn kabinet te bezoeken, was het in de context van privéverkoop, zo blijkt, interessanter om reeds van tevoren zoveel mogelijk over de toekomstige aanwinsten te weten.

De tweede verklaring is er een die Jacques Meyers in zijn *Description* zelf aanhaalde, namelijk dat sommige werken zo bekend zijn, dat een vermelding van herkomst overbodig is. Dit gold zowel voor erg bekende werken die bij connaisseurs over heel Europa befaamd waren, zoals de reeks van *De Zeven Sacramenten* van Poussin, of het schilderij *Jezus speelt met drie kinderen en een lam* van Rubens, die vaak besproken werden in de kunstliteratuur, als ook voor minder bekende maar daarom niet minder goede werken, die in een lokale setting vertrouwd waren bij de plaatselijke, intellectuele elite.⁸⁷ Het tijdperk van de transparante handelaar-veilingmeester was nog niet aangebroken en de individuele connaisseurs hadden de monopolie op de informatie over de toeschrijvingen, herkomst en dergelijke. Ze gingen in de kabinetten op bezoek, waar iedereen elkaar kende, en in zo'n lokale context was de herkomst overbodig.⁸⁸ Uit dit deel bleek dat transparantie in verband met herkomst een nog niet geïntegreerd was in de kunsthandel, maar dat men er in de hoogste segmenten zeker de waarde van in zag. Het volgende deel behandelt aspecten die al decennia voor een polemiek zorgde in de kunstwereld, namelijk kopieën en hoe toeschrijvingen gecommuniceerd werden naar de kopers toe.

⁸⁵ Ibid., 101.

⁸⁶ Ibid., 120.

⁸⁷ Zie bijlage 3, nummer 1 en 17.

⁸⁸ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 152.

2.2 Kopieën en toeschrijvingenkwesties

Een van de meest besproken en omstreden onderwerpen, zowel op de historische als de hedendaagse kunstmarkt, is de omgang met kopieën en toeschrijvingen. Ook over de kunstmarkt in de zeventiende eeuw kwam een reeks vragen op. De reden voor deze wijdverspreide bezorgdheid ligt bij de snelle prijsstijging van zeventiende-eeuwse kunst in de achttiende eeuw. Deze snelle waardeestijging kwam eveneens door een groeiende buitenlandse vraag.⁸⁹ Dit leidde ertoe dat kwalitatief goede schilderijen steeds minder op de markt kwamen in de Republiek. In dergelijke omstandigheden ontstonden imitaties, kopieën en vervalsingen naar originelen, en het werk van minder bekende kunstenaars werd vaak aan schilders met een hogere reputatie toegeschreven. Toeschrijvingskwesties en authenticiteitsvragen waren omgekeerd evenredig met de kwaliteit van werken op de markt.⁹⁰ Zowel kunsttheoretische geschriften als persoonlijke documenten tonen aan dat dit een van de belangrijkste bronnen van zorgen was voor de zeventiende-eeuwse kenner.⁹¹

De volgende vragen zullen hier worden behandeld voor het begin van de achttiende eeuw. Wanneer was een kunstwerk een kopie en wanneer werd die als dusdanig aangeduid in de catalogi? Hoe werden er toeschrijvingen gegeven aan kunstwerken? Deze vragen hebben betrekking op kennerschap, die langzaam maar zeker zijn ingang kende in de veilingcatalogi van het hoogste segment van de kunstmarkt. Belangrijk hierbij is om te begrijpen wiens oordeel men het meeste vertrouwde in de achttiende eeuw; die van de connaisseur, de handelaar, de verzamelaar of de schilder? Onder andere Anna Tummers heeft dit in haar boek *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and his Contemporaries* uitvoerig behandeld.⁹² Toch is het voor dit onderzoek belangrijk hier kort iets over te zeggen. Rond deze vraag bestaan er meerdere discussies onder theoretici en handelaars, waarvan een van de bekendste die is tussen Hoet en Johan Van Gool (1685-1763).⁹³ In de secundaire literatuur bestaat de consensus dat in die periode de schilder het won van de kunstliefhebber als beste

⁸⁹ Lyckle de Vries, “De Kunsthandel Is Zo Edel Als Eenigen, Vermits “Er Geen Bedrog in Is”: De Pamflettenstrijd Tussen Gerard Hoet En Johan van Gool,” in *Achttiende-Eeuwse Kunst in de Nederlanden*, ed. Carla Scheffer and Michiel Kersten (Delft: Delftsche Uitgevers Maatschappij Bv, 1987), 9.

⁹⁰ Everhard Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw* (Leiden: Primavera Pers, 2003), 31.

⁹¹ Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011), 64.

⁹² In het bijzonder hoofdstuk 5, *Ibid.*, p. 165-180.

⁹³ Zie: de Vries, “De Kunsthandel Is Zo Edel Als Eenigen, Vermits “Er Geen Bedrog in Is”: De Pamflettenstrijd Tussen Gerard Hoet En Johan van Gool.”

beoordelaar.⁹⁴ De praktijk daarentegen wees uit dat de meest succesvolle handelaars, zoals Zomer, zelf geen schilder waren en de connoisseur werd steeds belangrijker op de kunstmarkt.⁹⁵ Theoretici zoals de Piles en Samuel van Hoogstraten (1627-1678) schoven de kunstliefhebber naar voren als de beste kenner,⁹⁶ terwijl Junius het valse oordeel van kunstliefhebbers of *lieflaffers* veroordeeld. Deze kritiek op het oordeel van de kunstliefhebbers toont de impact van amateurs op de Nederlandse kunstwereld.⁹⁷ Het idee dat iedereen over kunst kan oordelen zou pas in de achttiende eeuw volledig tot uiting komen, en in die periode verschenen de systematische traktaten die methodes van toeschrijven onthullen aan de gewone man.⁹⁸ Onder andere bij Jonathan Richardson (1667-1745) kan er een soort rationaliseren van het kennerschap worden gezien, waarbij hij het kennerschap promootte als een tak van de menselijke kennis, een soort wetenschap. Iedereen die in staat was tot helder nadenken en correct redeneren kon met andere woorden deze wetenschap beheersen.⁹⁹

2.2.1 Kopieën en vervalsingen

Het is duidelijk dat de kwestie rond kopieën en vervalsingen nefast was voor de kunstmarkt. Door het toegenomen aantal kopieën op de markt ontstond er een daling van de prijzen van de grote meesters. Er ontstond een fors wantrouwen onder de kopers, die vaak terughoudend waren om hoge sommen neer te leggen voor een werk waarvan de authenticiteit reden was voor twijfel.¹⁰⁰ Daarom was het in de zeventiende en de achttiende eeuw één van de belangrijkste troeven van een connoisseur om een onderscheid te kunnen maken tussen originelen en kopieën, zowel in de Nederlanden als in Italië. Vervalsingspraktijken zoals het schilderen op een verouderd paneel of doek, werden vaak aangehaald in geschriften, onder andere bij de Italiaanse

⁹⁴ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 167. Zo schreef bijvoorbeeld Peter Sutton in zijn essay uit 2004 'Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship' dat de weinige kunsttheoretici die over kennerschap schreven in de zeventiende eeuw dit talent enkel aan de kunstenaars toekenden, voor meer informatie zie: Peter Sutton, "Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship," in *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, ed. Ronald D. Spencer (New York: Oxford University Press, 2004), 31.

⁹⁵ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 167.

⁹⁶ Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe* (Londen: Yale University Press, 1995), 233.

⁹⁷ Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)* (Leiden: Brill, 2015), 125.

⁹⁸ Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, 233.

⁹⁹ Carol Gibson-Wood, "Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship," *Art History* 7, no. 1 (New Jersey: Wiley-Blackwell, 1984), 41.

¹⁰⁰ Koenraad Jonckheere and Filip Vermeylen, "A World of Deception and Deceit? Jacob Campo Weyerman and the Eighteenth-Century Art Market," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 35, no. 1/2 (Utrecht: Stichting Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 2011), 110.

geleerde Giulio Mancini (1559-1630), maar ook bij Abraham Bosse (1604-1676).¹⁰¹ Er waren klaarblijkelijk toch redelijk wat gelijkenissen tussen de observaties en interpretaties die werden neergeschreven in kunsttheoretische geschriften en de opinies die opduiken in notariële documenten, gildestatuten en persoonlijke documenten.

Het bewijs dat voorhanden is, suggereert dat er toch enkele connaisseurs waren die de originaliteit van een werk beoordeelden zoals de meeste kunsttheoretische traktaten aanraden.¹⁰² Zo ook in Engeland, waar de *virtuosi* wel degelijk aandacht gaven aan het auteurschap van een kunstwerk. Zoals al eerder aangehaald, hechtten ze meer waarde aan de esthetische waarde van een werk en kwam de authenticiteit duidelijk op de tweede plaats in de kwestie van conceptuele excellentie, ook al maakte het wel degelijk uit voor de *virtuosi* van wiens hand een werk was.¹⁰³ Hoewel de kopie dus eerder een negatieve connotatie had, gold dit niet voor elke kopie. Het onderscheid tussen originelen en kopieën speelde inderdaad een cruciale rol in het zeventiende-eeuwse kennerschap, maar kopieën werden niet altijd afgeschreven en in bepaalde omstandigheden zelfs hooggewaardeerd. De bekwaamheid om een goede kopie te produceren werd als waardevol gezien.¹⁰⁴ Ook konden de beste kopieën erg populair zijn bij de connaisseurs, die geïnteresseerd waren in de attributie van zo'n werken.¹⁰⁵

Aangezien niet elke kopie een even hoge waarde had, is het belangrijk om de verschillende soorten kopieën aan te duiden. Logischerwijze zijn de vervalsingen de werken die het minste appreciatie kregen. Voornamelijk in de achttiende eeuw werden er werken van de zeventiende eeuw vervalst, doordat de verzamelaars uit de achttiende eeuw een voorkeur hadden voor “dode meesters”. Tegen het jaar 1700 domineerden de oude meesters de inventarissen, en maakten ze meer dan 80 procent van de collecties uit.¹⁰⁶ Men keek in het begin van de achttiende eeuw naar hun eigen tijd als een periode van verval.¹⁰⁷ Vaak vervalsten handelaren de signatuur en deden ze alles om het schilderij er zo oud en echt mogelijk te doen uitzien.¹⁰⁸

¹⁰¹ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 64-65.

¹⁰² *Ibid.*, 73.

¹⁰³ Brian Cowan, “An Open Elite: The Peculiarities of Connoisseurship in Early Modern England,” *Modern Intellectual History* 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 163.

¹⁰⁴ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 75.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 76.

¹⁰⁶ Junko Aono, *Confronting the Golden Age. Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015), 23.

¹⁰⁷ Inez Janssen, “De Canon van de Schilderkunst in de Zeventiende En Vroege Achttiende Eeuw in de Nederlanden. Kunsttheorie versus Economische Realiteit?” (Doct. Diss., Universiteit Gent, 2012), 66.

¹⁰⁸ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 38. Over dit pijnpunt bestaat er de bekende discussie tussen Johan Van Gool en Gerard Hoet. In deze pamflettenstrijd

Naast de vervalsingen waren er ook kopieën die in ateliers werden uitgevoerd en kopieën van grote meesters naar hun grote voorbeelden.¹⁰⁹ De differentiatie tussen het werk van een leerling en dat van zijn meester toont aan dat niet alle werken konden doorgaan voor het werk van de meester. De naam van de meester moest een minimum aan kwaliteit garanderen.¹¹⁰ Het weinige bewijs suggereert dat werken die beschreven worden als door een leerling of als geretoucheerd duidelijk verschillen van het niveau van de meester.¹¹¹ Ook vroegmoderne auteurs erkenden openlijk dat imitatie en seriële productie standaardpraktijken waren in de samenwerkingsgezinde omgeving van een atelier.¹¹² Zowel verzamelaars als kunstcritici erkenden atelierkopieën als originelen.¹¹³ Daarnaast waren er ook een aantal individuen, zoals Roger de Piles, die tegen deze praktijk ingingen. In zijn *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (1699) schreef de Piles in verband met de atelierpraktijken van Rubens, dat hij verschillende leerlingen had die zijn tekening uitvoerden en dat men vaak deze werken die Rubens nooit had gemaakt, aan hem toeschreef.¹¹⁴ Volgens de Piles is er wel degelijk een groot verschil zichtbaar. Voor kopieën van een bepaalde meester naar een andere meester bestond er in de achttiende eeuw een bloeiende markt.¹¹⁵ Aangezien de oude meesters die zo in trek waren overleden waren, konden schilders de oude meesters uit de handelsvoorraad van een kunsthandelaar naschilderen.¹¹⁶ In de Nederlanden viel het op dat voornamelijk de buitenlandse schilders populair waren, maar dat de Nederlandse schilders die een positie bekomen hadden tussen deze hoge rangen voornamelijk genreschilders waren.¹¹⁷ Junko Aono

werden de praktijken van vervalsing besproken, maar daarnaast ook wie verantwoordelijk gehouden moest worden voor de verspreiding van kopieën. Hoet schoof de schuld in de schoenen van de schilders, aangezien zij degene waren die de kopieën maakten en er de vervalste handtekening onder zetten. Van Gool zijn antwoord hierop was dat de kunstenaars door de harde tijden niet de luxe hadden om te kiezen tussen opdrachten en dat een vervalste handtekening ook door een sluwe handelaar geplaatst kon zijn. Zie: de Vries, “De Kunsthandel Is Zo Edel Als Eenigen, Vermits ‘Er Geen Bedrog in Is’”: De Pamflettenstrijd Tussen Gerard Hoet En Johan van Gool,” 9.

¹⁰⁹ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 34.

¹¹⁰ Anna Tummers, “By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 40.

¹¹¹ *Ibid.*, 41.

¹¹² Maria M. Loh, “Originals, Reproductions, and a ‘Particular Taste’ for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting,” in *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, ed. Hans J. Van Miegroet and Neil De Marchi (Turnhout: Brepols Publishers, 2006), 239.

¹¹³ Roger de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres*, 2nd ed. (Parijs: Jacques Estienne, 1715), 254.

¹¹⁴ “Comme il avoit plusieurs disciples qui exécutoient les desseins, on lui attribue souvent plusieurs choses qu’il n’a jamais faites: mais les ouvrages que Rubens a peint lui-même ont un caractere qui laisse peu de chose à souhaiter.” Uit: Roger de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages* (Amsterdam: Arkstée et Merktus, 1767), 352.

¹¹⁵ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 36.

¹¹⁶ *Ibid.*, 34.

¹¹⁷ Aono, *Confronting the Golden Age. Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*, 24.

toonde aan in haar laatste boek *Confronting the Golden Age* dat de herneming van de genrekunst in de achttiende eeuw zowel een directe oplossing bood voor het gat in de markt, als ook een origineel antwoord vormde op de kunsthistorische tradities.¹¹⁸

Toch was het niet allemaal emulatie van de populaire genrekunst, maar waren ook de bewuste kopieën erg in trek. Zo kopieerde Bartholomeus Douven (1656-1727) schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) (infra).¹¹⁹ Kortom, originaliteit van een kunstwerk kon eventueel een kwaliteit zijn die potentiële kopers in gedachten hielden als ze keken voor een schilderij, maar het was niet noodzakelijk de bepalende factor. Hoewel verzamelaars zeker en vast gevoelig waren voor kwesties zoals authenticiteit en kwaliteit, werd het bezit van een gelijkaardige versie van een bestaand schilderij niet als problematisch beschouwd, als de koper zich bewust was van de bestaande kopieën.¹²⁰

Om het gebruik van de termen in verband met kopieën een originelen beter te kunnen plaatsen, volgt er eerst een notie van de verschillende interpretaties die bestonden over de termen “origineel”, “principael” en “kopie”. Over het algemeen fungeerden de twee termen “principael” en “origineel” als synoniemen.¹²¹ De term werd gebruikt voor die werken die toegeschreven waren aan meesters; nieuwe composities door leerlingen werden vaak beschreven als een “stuckje”.¹²² De term “origineel” beschikt echter over meerdere betekenissen: het kan slaan op het eerste werk dat er gemaakt was,¹²³ maar kon ook een *eerste* kopie aanduiden.¹²⁴ Bekeken vanuit een epistemologisch standpunt impliceerde het “origineel” concepten zoals *idea* en *invenzione*. De Piles legde uit dat de kunstenaar het origineel voor zijn geest hield en dan het “kopie” uitvoerde op doek.¹²⁵ De meeste kunsttheoretici uit de zeventiende eeuw gebruikten het woord “principael”, hoewel er vanaf de achttiende eeuw in de werken van Gérard de Lairese, Charles-Alphonse du Fresnoy (1611-1665) en de Piles een omschakeling kan worden gezien naar het gebruik van “origineel”.¹²⁶ Het woord “principael”

¹¹⁸ Ibid., 121.

¹¹⁹ Voor de originelen zie bijlage 5, lot 92 en 93; voor de kopieën zie lot 231 en 232.

¹²⁰ Loh, “Originals, Reproductions, and a ‘Particular Taste’ for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting,” 241.

¹²¹ Lydia De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw* (Brussel: Paleis der Academiën, 1969), 108.

¹²² Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” 39.

¹²³ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 70.

¹²⁴ Loh, “Originals, Reproductions, and a ‘Particular Taste’ for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting,” 240.

¹²⁵ Ibid., 241.

“L’Original dans la Teste et la Copie sur la Toile”, uit: Roger de Piles and Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L’art de Peinture de C.A. Du Fresnoy* (Genève: Minkoff Reprint, 1973), 71.

¹²⁶ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 109.

werd echter veruit het meeste gebruikt en betekende in se hetzelfde als “origineel”.¹²⁷ Bijvoorbeeld van Mander refereerde aan een origineel werk als een “principael” en aan de kopie als een “conterfeyt”. Elders werd dan weer de term “kopie” gebruikt.¹²⁸ Tegen het laatste kwart van de zeventiende eeuw verschoof de betekenis van het woord “conterfeyten” van “nabootsen” naar “portretteren”, hoewel de betekenis van schilderen of tekenen naar model in de context van schilderopleidingen wel nog gebruikt werd.¹²⁹ Werken konden ook worden beschreven in de stijl van (aert, handeling, manier) een bepaalde meester, maar meestal waren de schilders van deze werken niet bekend.¹³⁰ Hieronder zal worden duidelijk gemaakt hoe deze verschillende soorten kopieën werden ingezet als troef en in hoeverre er een precies onderscheid wordt gemaakt tussen de verschillende soorten kopieën.

2.2.1.1 Omgang met kopieën in de veilingcatalogi

In dit onderzoek is het voornamelijk belangrijk in hoeverre de veilingcatalogi het onderscheid tussen deze kopieën, originelen of atelierstukken communiceerden naar de koper. In de zeventiende eeuw maakten de veilingmeesters namelijk winst op de prijzen die de schilderijen haalden. De handelaar Zomer is een goede casus om aan te tonen hoe men in die periode omging met namen in catalogi. Hij maakte een onderscheid tussen vader en zoon, indien er een duidelijk onderscheid was, maar schreef werken bijna altijd toe aan de meester, zonder rekening te houden met originelen, studiokopieën of inferieure kopieën.¹³¹ Hij categoriseerde ook erg weinig werken onder “anoniem”. Toch werd Zomer als een van de beste Amsterdamse connoisseurs beschouwd, of zelfs de beste. Zomer koos ervoor zijn informatie privé te houden en was tegen het idee van een transparante markt, wat in scherp contrast stond met de methode van Gersaint en Lebrun.¹³²

De praktijk van de casi toont aan dat wanneer er in de veilingcatalogi kopieën vermeld staan, deze steeds worden beschreven aan de hand van “in de stijl van”, “trant”, “naer” of “na”. Het eigenlijke woord “kopie” werd niet gebruikt, met uitzondering van één schilderij, namelijk “Une Bachanale dans le Gout du Poussin” die voorkomt in de *Description* van Meyers. Hij

¹²⁷ Anna Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” in *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, ed. Anna Tummers and Koenraad Jonckheere (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008), 36.

¹²⁸ Loh, “Originals, Reproductions, and a ‘Particular Taste’ for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting,” 240.

¹²⁹ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 323.

¹³⁰ Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” 39.

¹³¹ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 76.

¹³² *Ibid.*, 77.

benadrukte hier dat dit werk geen kopie is en verklaarde ook waarom; het is volgens hem te zien aan de trekken van de gezichten en aan de draperieën.¹³³ Meyers hanteerde hier een transparantie naar het doelpubliek van zijn beschrijving toe, aangezien hij expliciet benadrukte dat het géén kopie was naar een bestaand werk van Poussin. Daar waar er twijfel mogelijk was over de specifieke aard of toeschrijving van een werk, snoerde hij de critici meteen de mond, zoals verder nog verduidelijkt zal worden.¹³⁴ Deze “Bachanale” was een origineel van een onbekende meester die schilderde in de stijl van Poussin en blijkbaar qua kwaliteit ook zeer dicht bij de Franse meester aanleunde, aangezien Meyers dit werk in zijn catalogus opnam tussen de werken die wel degelijk van de hand van Poussin waren. Zoals al eerder vermeld, konden kopieën eveneens als waardevolle kunstwerken worden beschouwd, aangezien ze een oplossing boden voor de grote vraag naar werken van erg populaire, overleden meesters. Deze “in de stijl van” werd in de catalogus van Meyers collectie uit 1722 bewust uitgespeeld als een troef. Zo staat er bijvoorbeeld bij lot 179, een werk van David Teniers (1610-1690) in de manier van Francesco Albani (1578-1660): “...Dit stuk heeft dit in zig (waerom des te waerdiger is geschat) dat het Onderwerp hetzelfde is en geschildert in de manier, van Albano, door denzelven,...”¹³⁵ Deze beschrijving toont aan dat dit niet zomaar een kopie was, maar dat het juist meer waard was, door zijn onderwerp en de persoon die als inspiratie diende. Er werd altijd transparant gecommuniceerd over het feit dat het om kopieën ging en er werd duidelijk aangegeven naar wie het werk was geschilderd.

Er is ook een onderscheid tussen de anonieme en de toegeschreven kopieën. Wanneer er sprake was van een anonieme kopie, voelden de schrijvers van de catalogi zich meestal genoodzaakt om te specificeren dat het wel degelijk geschilderd was door een “groot meester”. De laatste tien loten van de veiling van Willem III zijn allen kopieën naar grote meesters, met uitzondering van lot 61, dat een anoniem portret is van René de Chalon (1519-1544), prins van Oranje. De zeven laatste loten zijn kopieën naar de *Handelingen van de Apostelen* van Raphael (1483-1520), waarvan de beschrijving bij alle zeven luidt: “Deze zeven Nombres zyn alle brave Historien, van een groot meester, met waterverf konstig en heerlyk getekent, na Raphael de Urbino.”¹³⁶ Deze tekeningen of waterverfschilderijen zijn tot op vandaag nog steeds niet geïdentificeerd en ze zijn ook hoogstwaarschijnlijk verloren gegaan. In deze beschrijvingen

¹³³ “Elle n’est pas Copie, comme on le peut aisément connoitre aux Airs des Têtes, & aux Draperies.” Zie bijlage 3, nummer 9.

¹³⁴ Jonckheere, *The Auction of King William’s Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 102.

¹³⁵ Zie bijlage 5, lot 179.

¹³⁶ Zie bijlage 5, lot 62-68.

wordt heel duidelijk gecommuniceerd dat het in feite om anonieme werken gaat, hoewel er bij de laatste zeven loten toch gespecificeerd wordt dat het vast en zeker een “groot meester” was die deze werken gemaakt heeft. Ondanks dat het slechts kopieën naar Raphaël zijn, zijn ze toch werken van uitzonderlijk hoge kwaliteit, wat ook niet anders te verwachten valt voor werken afkomstig uit het kabinet van een regent.

Wanneer het om anonieme kopieën gaat, worden alle termen in verband met “anoniem” of “onbekend” eerder vermeden. Toch wordt dit sporadisch vermeld, zoals bij lotnummer 233 van de veiling van Meyers uit 1722, waar men specificeerde dat het om een kopie door een “onbekend meester” ging.¹³⁷ In de veilingcatalogus van Quirijn van Biesum worden er een aantal kopieën vermeld. Al deze kopieën zijn anoniem en werden ongetwijfeld gewaardeerd omwille van het werk en de kunstenaar die ze imiteren. Onder andere kopieën naar David Teniers, Caspar Netscher (1639-1684), Gérard de Laresse, Hans Rottenhammer, en Adriaen van der Werff (1659-1722) maakten deel uit zijn van collectie.¹³⁸ De beschrijvingen van van Biesum waren niet erg uitgebreid, en hij gaf niet bepaald bijkomende informatie bij de soorten schilderijen. Van Biesums collectie van een aanzienlijk mindere kwaliteit dan de overige collecties. Deze casi tonen de getrapte markthiërarchie die kenmerkend was voor de kunstmarkt rond 1700.

Het is belangrijk een onderscheid te maken tussen de exclusieve, elitaire kunsthandel, die slechts een miniem percentage van de markt bevoorraadde, en de rest.¹³⁹ In het lage marktsegment heerste de kwantiteit, niet de kwaliteit.¹⁴⁰ Onder andere Weyerman maakte consequent het verschil tussen beide marktsegmenten en was niet erg gesteld op de kunsthandelaars van het laagste segment van de kunstmarkt, die hij als zwendelaars afschreef.¹⁴¹ In dit getrap systeem moesten degenen onderaan de trap de werken van mindere waarde aan de man moesten brengen. Niet enkel in de lagere regionen van de kunstmarkt was dit een fenomeen, maar ook in de hogere segmenten.¹⁴² De elite van de liefhebbers hadden kunsthandelaren in dienst die alle praktische beslommeringen regelden, zoals het bijwonen van

¹³⁷ Zie bijlage 5, lot 233.

¹³⁸ Hoet and Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelver Pryszen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten*, Vol. 1, 236-237.

¹³⁹ Koenraad Jonckheere, “Een Zeedig Uijterlijk, En Een Fijn Mans Ijthangbordt Is Het Merk van Een Modern Vroom konstkoper.’ Jacob Campo Weyerman over de Kunsthandel,” in *Liber Memorialis Erik Duverger: Bijdragen Tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, ed. Henri Pauwels et al. (Wetteren: Universa, 2006), 82.

¹⁴⁰ Marten Jan Bok, *Vraag en Aanbod op de Nederlandse Kunstmarkt, 1580-1700* (Utrecht, 1994), 91.

¹⁴¹ Koenraad Jonckheere, “Een Zeedig Uijterlijk, En Een Fijn Mans Ijthangbordt Is Het Merk van Een Modern Vroom konstkoper.’ Jacob Campo Weyerman over de Kunsthandel,” in *Liber Memorialis Erik Duverger: Bijdragen Tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, ed. Henri Pauwels et al. (Wetteren: Universa, 2006), 82.

¹⁴² *Ibid.*, 85.

veilingen. Zo maakte Adriaen Bout gebruik van de diensten van Jacob Bart, en Meyers liet kunsthandelaar Quirijn van Biesum de praktische zaken regelen en werken van mindere kwaliteit aan de man brengen. Ook uit de veilingcatalogi blijkt dat belangrijke kopers niet voor zichzelf kochten. Kunsthandelaars waren agenten van de verzamelende elite. Op hun beurt waren de vermogende Hollandse liefhebbers de agenten van buitenlandse vorsten en de Europese aristocratie.¹⁴³

Van Biesum had een goede kennis van de markt, maar kon qua kwaliteit niet tippen aan bijvoorbeeld de collectie van Meyers, wat ook merkbaar is aan de grotere hoeveelheid werken waaruit zijn collectie bestond, die slechts aan een fractie van de prijzen van de werken uit Meyers collectie werden verkocht. De veilingcatalogus van van Biesum is ook het meest opsommend van aard in vergelijking met de andere casi en hanteert eerder de tactiek van bijvoorbeeld de kunsthandelaar Zomer, die eerder spaarzaam met woorden te werk ging, maar hierover in het tweede hoofdstuk nog meer.¹⁴⁴

Eerder in dit onderdeel werd al de discussie rond de terminologie aangehaald, maar in geen van deze casi werden de termen “origineel” of “principaal” gehanteerd. Eveneens in andere veilingcatalogi blijkt dat deze termen niet vaak werden toegepast. De vroegste datum dat de term “principaal” teruggevonden kan worden in een veilingcatalogus is 1776, in de beschrijving van een werk van Rubens.¹⁴⁵ Het woord “origineel” kan voor het eerst in 1713 bij een veiling van de collectie van Cornelis van Dyck vastgesteld worden en komt ook iets frequenter voor dan “principaal”.¹⁴⁶ Nu stelt zich de vraag waarom dit zo is. Aangezien deze casi het allerhoogste segment van de kunstmarkt representeren, waar enkel de topstukken werden verhandeld en er een consensus was onder de internationale connaisseurs over de authenticiteit van het leeuwendeel van deze werken, is het niet te verwonderen dat een extra verduidelijking van de authenticiteit overbodig was. De eigenaars van deze collecties waren ofwel zelf connaisseur, ofwel werden ze bijgestaan door een team van kenners die voor hen de parels van de kunstwereld aanschafte. Het niet vermelden van deze termen toont in die zin geen gebrek aan transparantie, aangezien de kwaliteit van deze collecties geen transparantie nodig had.

¹⁴³ Ibid., 84.

¹⁴⁴ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 119-120.

¹⁴⁵ “Veilingcatalogus Balthazar Beschey, Peintre, Directeur de l'Académie Des Beaux-Arts d'Anvers 1776,” laatst geraadpleegd op 17 juni 2016, <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>.

¹⁴⁶ Hoet and Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelver Pryszen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1*, 165.

Een logisch gevolg van deze superieure collecties is dat er sowieso weinig kopieën toe behoorden, originelen hebben nu eenmaal meer prestige dan hun imitaties. Volgens de veilingcatalogus van Adriaen Bout had deze verzamelaar zelfs geen enkele kopie in zijn collectie. De minderwaardige positie van kopieën wordt ook zichtbaar in de casi, aangezien ze eerder een uitzondering waren en resoluut achteraan de catalogi werden geplaatst, daar waar de financieel meest waardevolle werken vooraan in de ranking werden geplaatst.¹⁴⁷ Toch lieten getrainde kenners hun oog toch nog bedotten door kopieën die van zo'n hoge kwaliteit waren, dat ze deze niet als dusdanig konden ontmaskeren. Zo bleek catalogus nummer 25 uit de *Description*, een werk dat beschreven stond als een origineel van Paolo Veronese, *De Familie van Darius voor Alexander de Grote*, een kopie te zijn.¹⁴⁸ Jan Gerrit Van Gelder suggereerde in zijn artikel over Jacques Meyers uit 1974 dat het misschien een kopie van Marco Ricci (1676-1730) was naar het origineel en zei dat dit waarschijnlijk ook gold voor een aantal Van Dycks.¹⁴⁹ Dit is echter niet gevalideerd. Over andere werken zijn er ook vandaag de dag nog twijfels of het al dan niet kopieën zijn.¹⁵⁰ Ongetwijfeld zouden er vandaag de dag van de originelen in deze catalogi nog een hoop anderen kunnen worden geïdentificeerd als een kopie.

De collectie van Meyers toont aan dat kopieën in sommige gevallen functioneerden als hooggewaardeerde substituten voor onbeschikbare zeventiende-eeuwse werken, in dit geval wanneer de kopieerders ook al een overleden meester was.¹⁵¹ Dit wordt nog eens duidelijk doordat Meyers kopieën had van meesterwerken die hij zelf in zijn bezit had, zoals bijvoorbeeld de een kopie naar *De Roof van de Sabijnse Maagden* van Poussin. Hoewel deze kopie niet in de beschrijving van zijn collectie uit 1714 is opgenomen, kan er niet met zekerheid worden gezegd of dit werk al tot zijn collectie behoorde op het moment dat hij het origineel had. De catalogus beschrijft het werk als "...geschildert en wel uitgevoerd door een bekwaem Meester, naar Nicolas Poussin...".¹⁵² Hetzelfde geldt voor twee werken van Gerard Dou waarvan de kopieën door Bartholomeus Douven eveneens in de verkoop werden aangeboden. Dit toont aan dat Meyers, hoewel de originelen in zijn bezit waren, er zich ook van bewust was dat kopieën van hoge kwaliteit evenzeer kostbaar konden zijn. Er is eventueel ook de optie dat Meyers een

¹⁴⁷ Jonckheere, "Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship," 80.

¹⁴⁸ Zie bijlage 3, nummer 11. In het boek van Jonckheere staat dit bevestigd. Zie: Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, nummer 11, 282.

¹⁴⁹ J. G. van Gelder, "Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers," *Rotterdams Jaarboekje*, 1974, 174.

¹⁵⁰ Zo bestaat er twijfel over catalogus nummer 10, een *Noli Me Tangere* van Poussin, die vandaag tot de collectie van het Museo del Prado te Madrid behoort. Zie: Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 278. Ook over catalogus nummer 24 zou mogelijks een kleinere kopie zijn van een origineel van Paolo Veronese, zie: *Ibid.*, 281.

¹⁵¹ Aono, *Confronting the Golden Age. Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*, 53.

¹⁵² Zie bijlage 5, lot 223.

soort monopolie wou verwerven op bepaalde werken waarvan hij wist dat deze erg gegeerd waren. In die zin speelt een transparante houding in het voordeel van de verkoper, omdat kopieën naar een bepaalde meester ook gewenst werden door verzamelaars in de achttiende eeuw. Samenhangend met de problematiek rond kopieën en vervalsingen, was er de discussie over toeschrijvingen en hoe dit in de laat-zeventiende en vroeg-achttiende eeuw in praktijk werd gebracht, wat hieronder verder zal worden toegelicht.

2.2.2 Toeschrijvingskwesties

Zoals al eerder aangekaart, werden de schilderijen van gerenommeerde Hollandse zeventiende-eeuwse schilders schaarser, waardoor het prijsverschil tussen stukken van bekende en onbekende meesters toenam. Het werd dus steeds aantrekkelijker om werken aan bekende meesters toe te schrijven, waardoor men meer in rekening kon brengen voor de werken.¹⁵³

Schilderijen werden in inventarissen en catalogi beschreven als een origineel, een kopie of een werk in stijl van een zekere meester. Het andere onderscheid werd gemaakt betreffende het aandeel van de meester: meerderheid van de werken is toegeschreven aan de meesters, maar in een paar uitzonderingen werd een werk geïdentificeerd als van een leerling of een meester en/of geïdentificeerd als geretoucheerd door de meester.¹⁵⁴ Over het algemeen werd dit onderscheid niet systematisch gehanteerd, aangezien het lang voordeliger was voor de handelaar om deze opdeling niet te maken en verschillende nuances onder één noemer te plaatsen. Hierboven werd de handelaar Zomer en zijn gewoonte om in veilingcatalogi werken steevast toe te kennen aan een bredere “merknaam” reeds aangehaald. Ook bij het opstellen van inventarissen in de zeventiende eeuw differentieerden de schatters amper tussen meester, leerling of een kopiïst. Dit betekent niet dat er geen interesse was in authenticiteit, maar het betekent wel dat authenticiteit niet de voornaamste zorg was van schatters en dat de waarde van een werk niet noodzakelijk werd gelinkt aan authenticiteit, tenminste niet voor schatters en veilingmeesters.¹⁵⁵

Geen enkele vroegmoderne schrijver over kennerschap geloofde dat het plakken van namen op werken het meeste belang had. Het was net zo belangrijk, of zelfs belangrijker, om de kwaliteit van een schilderij te beoordelen.¹⁵⁶ De notie dat de waarde van een kunstwerk

¹⁵³ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 40.

¹⁵⁴ Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” 39.

¹⁵⁵ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 75.

¹⁵⁶ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 183.

gezocht moet worden in het kunstwerk zelf, en dat dit de connoisseur zou toelaten een onderscheid te maken tussen het origineel en de kopieën, werd al uitgedrukt in Frankrijk in 1649 door Abraham Bosse. Wanneer de Piles en Dezallier dit idee opnamen was dit om zelf de status als connoisseur op te nemen die superieur was aan die van de kunstenaars of de handelaars, die in Parijs steeds meer belang kregen vanaf 1730.¹⁵⁷ Toeschrijvingen hingen ook af van de kwaliteitsbepaling. Het feit dat originele meesterwerken niet noodzakelijk een handtekening droegen, maakte deze kwaliteitsbepaling des te belangrijker. Maar kwaliteit op zich deed er ook zeker toe. De Piles en van Hoogstraten hechtten veel belang aan de beoordeling van kwaliteit.¹⁵⁸ Het is algemeen bekend dat kunstliefhebbers vaak zelf nog aanpassingen deden aan de attributies die in catalogi verschenen. Echter, het belang dat amateurs hechten aan namen, moet toch ietwat worden genuanceerd. Kopers op veilingen waren soms meer geïnteresseerd in de artistieke kwaliteit dan in de naam die eraan vasthing.¹⁵⁹ In de categorie van anonieme werken waren de duurste werken even zeldzaam als die bij de toegeschreven werken. Dat een schilderij naamloos was, zei weinig over zijn kwaliteit en een attributie betekent niet per se een financieel voordeel. De naam was niet essentieel. Dit bevestigt dat kwaliteit een significante factor was op de kunstmarkt.¹⁶⁰

Toch werd er in de toenmalige literatuur een bepaald soort kunstliefhebber gespecificeerd, namelijk “naemkoopers”, liefhebbers die niet veel verstand van kunst hadden en alleen maar schilderijen toegeschreven aan bekende kunstenaars kochten. Dergelijke verzamelaars werden vaak bedrogen,¹⁶¹ waarover ze nadien klaagden wanneer ze door anderen verteld werden dat de gekochte werken slechts gedeeltelijk door die schilder gemaakt konden zijn.¹⁶² Er waren natuurlijk ook verzamelaars die wel over kwesties van kennerschap konden oordelen, connoisseurs, die na jarenlange ervaring over een goed oog beschikten. De annotaties en verbeteringen met betrekking tot toeschrijvingen in de marges van veilingcatalogi door enkele verzamelaars getuigen van een indrukwekkend kennerschap.¹⁶³ De redenering van van Hoogstraten was dat er een zekere consensus was onder de experten over de kwaliteit van

¹⁵⁷ Maës, “Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of Dezallier d’Argenville and Descamps,” 229.

¹⁵⁸ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 183.

¹⁵⁹ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 82.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 84.

¹⁶¹ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 41.

¹⁶² Jaap Van der Veen, “By His Own Hand - The Valuation of Autograph Paintings in the 17th Century,” *A Corpus of Rembrandt’s Paintings* 4 (New York: Springer-Verlag, 2005), 8.

¹⁶³ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 41.

schilderijen en dat de appreciatie van kwaliteit, toch gedeeltelijk, aan te leren was.¹⁶⁴ Van Hoogstraten was niet de enige schilder die zich zorgen maakte om de kunstliefhebbers die bedot werden omdat ze kwaliteit niet zelf konden evalueren. Zelfs experten konden zich vergissen wanneer ze probeerden om subtiele verschillen in kwaliteit tussen een origineel en een geretoucheerde kopie te identificeren. Vele schrijvers suggereerden niet enkel dat er een zeker consensus was over de kwaliteit van schilderijen onder de echte experten, maar probeerden ook de essentie van picturale kwaliteit te definiëren om zo de kunstliefhebber te wapenen tegen vervalsingen en werken van mindere kwaliteit.¹⁶⁵

In het hoogste segment van de kunstmarkt was er inderdaad een sterke consensus onder de connaisseurs. Zij hanteerden de tactiek van falsificatie, eerder dan een inductieve of deductieve wetenschap. Dit impliceerde dat een toeschrijving werd aanvaard, zolang niemand de reputatie van het werk contesteerde. Dit soort van falsificerend kennerschap kon echter enkel in het hoogste segment van de kunstmarkt, waar connaisseurs eerder zeldzaam in de positie waren om uit het niets een toeschrijving te geven, aangezien zij enkel werken kochten uit goede collecties waarvan de attributies meestal klopten. Vele andere werken werden toegeschreven op basis van visuele kenmerken en het is dit soort van inductieve kennerschap waarin kunsthandelaars zoals Zomer zich specialiseerden.¹⁶⁶ De impliciete ‘aanvaarding’ van de bestaande attributies door de gemeenschap van verzamelaar-connaisseurs was bijna even belangrijk als de herkomst of een handtekening zelf. In zijn eigen veiling van 1716 vermeldde Jan van Beuningen vaak het woord “famous”, waarmee hij aangaf dat de gemeenschap van connaisseurs dit werk goed kende en er geen twijfel was over de attributie.¹⁶⁷

De kunsthandelaar-connaisseur Gersaint volgde van Hoogstraten in de stelling dat iedereen in staat was om kwaliteit te herkennen en dat dit aan te leren was. Hij legde in de eerste plaats het accent op de originaliteit en de kunstwaarde van een werk en achtte het niet absoluut noodzakelijk er een naam van een schilder mee in verband te brengen, maar ook hij beseftte dat de verzamelaars eerder een apocriefe naam op hun schilderij wilden zetten dan ze anoniem te houden. De kunsthandelaars waren veelal de redacteurs van de achttiende-eeuwse veilingcatalogi en deden meer dan eens een eerlijke poging om de hun toevertrouwde schilderijen aan de juiste meester toe te schrijven.¹⁶⁸ Gersaint pleitte dat een verheugend gevoel

¹⁶⁴ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 183.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 184.

¹⁶⁶ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 89.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 88-89.

¹⁶⁸ Erik Duverger, *De XVIIIe-eeuwse Kunsthandel En de Plaats van Het Nederlands Kunstwerk Op de Franse En Engelse Kunstmarkt* (Gent, 1967), 8.

het belangrijkste criteria moet zijn wanneer men een schilderij kiest. Hij contesteerde ook de assumptie dat een hoge prijs sowieso kwaliteit aanduidt en stelde het in vraag dat een werk zonder attributie niet waardevol is. Daarnaast pleitte hij ook voor de noodzaak van boekenkennis en voor veel comparatieve kijkervaring.¹⁶⁹ Gersaint wilde de verzamelaars en nieuwsgierigen voorlichten en onderwijzen. De achttiende-eeuwse kunsthandelaars publiceerden niet enkel veilingcatalogi, maar ook andere werkjes over kunst en curiositeiten.¹⁷⁰ Lebrun gaf ook gedetailleerde catalogi aan zijn klanten en voorzag previews, maar in tegenstelling tot Gersaint was hij wel meer geïnteresseerd in vaste toeschrijvingen en een historisch gevormde collectie.¹⁷¹

Het is duidelijk dat men op het einde van de zeventiende eeuw de fijne nuances van toeschrijvingen niet te nauw nam. Er was voornamelijk een praktijk om de werken onder groepsnamen in te delen en de meeste toeschrijvingen werden impliciet aanvaard onder de groep connaisseurs die bovenaan de ladder van de kunstmarkt stonden. Vervolgens zal nu worden geïllustreerd of deze praktijken zich al dan niet manifesteerden in het begin van de achttiende eeuw.

2.2.2.1 Toeschrijvingen in de veilingcatalogi

Wat betreft de praktijk om namen van verschillende meesters onder één noemer te plaatsen, is het merkbaar dat dit in meerdere gevallen nog wordt toegepast. Het voorbeeld van Bruegel werd hierboven reeds aangehaald ter illustratie, en het was zo blijkt een hardnekkige gewoonte. Een verschil echter met de werkwijze van Zomer is dat het merendeel van de toeschrijvingen niet zomaar onder “Breugel” vallen, maar dat er vooral naar “fluweelen Breugel” wordt verwezen. Van de zestien vermeldingen van de naam “Breugel”, vallen er zes onder “Breugel”, negen onder “Fluweele Breugel” en is er een bij van “Helschen Breugel”. Voornamelijk bij de veiling van Quirijn van Biesum wordt er naar Jan Brueghel de Oude (1568-1625) verwezen als “Breugel”, daar waar hij samenwerkte met Hans Rottenhammer en als “Fluwelen Breugel” bij de werken die enkel van zijn hand waren en voor een samenwerking met Hendrik van Balen.¹⁷² De catalogus van Adriaen Bout is de enige catalogus die drie subcategorieën vermeld, namelijk

¹⁶⁹ De Marchi and Van Miegroet, “The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings,” 150.

¹⁷⁰ Duverger, *De XVIIIe-eeuwse Kunsthandel En de Plaats van Het Nederlands Kunstwerk Op de Franse En Engelse Kunstmarkt*, 9.

¹⁷¹ Van Miegroet, “The Market for Netherlandish Paintings in Paris, 1750-1815,” 49.

¹⁷² Zie bijlage 4, bijvoorbeeld lot 71 en 77.

zowel “Fluweele Breugel”, als “Helschen Breugel” en gewoon “Breugel”.¹⁷³ De stelling van Jonckheere wordt hier bevestigd, namelijk dat men weinig onderscheid maakte tussen de verschillende telgen van de familie, aangezien één derde van de toeschrijvingen simpelweg “Breugel” is, en het lijkt alsof Jan Brueghel de Oude en zijn zoon onder de naam “Fluwelen Brueghel” worden samengenomen.¹⁷⁴

Bij de naam David Teniers werd er geen onderscheid gemaakt tussen vader en zoon, hoewel dit te verklaren valt door de twee verschillende stijlen en onderwerpen die deze schilders hanteerden. De stijl van David Teniers II werd in zijn vroege fase beïnvloed door die van zijn vader, aangezien hij zijn enige leermeester was, maar al snel vergaarde hij bekendheid door zijn invloeden van Brouwer en zijn Bruegheliaanse taferelen.¹⁷⁵ Hierdoor kon de koper uit de beschrijving van een schilderij, als het bijvoorbeeld een boerenkermis beschreef, zelf afleiden dat het om David Teniers de Jonge ging, aangezien zijn vader zulke onderwerpen nooit schilderde.

Verder viel het eveneens op dat in de veilingcatalogi het gebruikelijk was om vele werken en namen te linken aan het werk van grotere of meer bekende kunstenaars, zoals bijvoorbeeld bij lotnummer 22 van de veiling van Paets.¹⁷⁶ De beschrijving zegt: “Een schoon landschap, door Gaspar Poussin”. De eigenlijke naam van deze schilder was Gaspard Dughet (1613-1665), maar hij was beter gekend onder de naam van zijn leermeester Poussin, aangezien hij in stijl erg aansloot bij de gekende werken van Poussin. Dit toont aan dat de naam van zijn leermeester steeds beter in de markt viel dan de originele naam en het als een soort merknaam gebruikt werd, hoewel Dughet later in zijn carrière meer zijn eigen stijl ontwikkelde.¹⁷⁷ Deze tactiek werd meer toegepast, zoals de casus van Adriaen Thomasz. Key (1544-na 1584) aantoont. Deze schilder vertoonde net zoals Dughet geen familiale band met zijn leermeester Willem Key (ca. 1515-1568), maar van zodra hij het atelier overnam, voegde hij deze merknaam toe aan zijn eigen naam.¹⁷⁸ Er werd dus wel degelijk een onderscheid gemaakt tussen het werk van de leerling tegenover het werk van de meester, maar toch bleef het vermelden de naam van de meester een belangrijke waarde. Deze link met een meester of de stijl van een andere kunstenaar komt eveneens voor in de beschrijving door te verwijzen naar een andere

¹⁷³ Zie bijlage 6, bijvoorbeeld lot 88, 94 en 99.

¹⁷⁴ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 74.

¹⁷⁵ Jane P. Davidson, *David Teniers The Younger* (Colorado: Westview Press, 1979), 7.

¹⁷⁶ Zie bijlage 1, lot 22.

¹⁷⁷ Gerrit Nieuwenhuis and Samuel Constant Snellen Van Vollenhoven, *Nieuwenhuis' Woordenboek van Kunsten En Wetenschappen, Herzien, Omgewerkt En Vermeerderd Tot Verspreiding van Kennis En Bevordering Der Beschaving Onder Alle Standen, Door Nederlandsche Geleerden. Met Houtgravuren.* (Leiden, 1863), 8.

¹⁷⁸ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 71.

beroemde kunstenaar, wiens stijl herkenbaar is, waarvan er verschillende voorbeelden zijn. De meest treffende is een beschrijving uit de *Description* van Meyers. Het gaat om een *St Pierre en Prison*, die erg goed de stijl van Annibale Carracci (1560-1609) weergaf, aangezien de beschrijving stelt dat men een uitzonderlijke connaisseur moest zijn om zich niet te vergissen.¹⁷⁹ Hiermee wordt de uitzonderlijk hoge kwaliteit van dit werk gepromoot. Eveneens de catalogi van van Biesum en Adriaen Bout vertonen deze verkoopstrategie. Lot 92 van de veiling van van Biesum was een werk van Thomas Willeboirts Bosschaerts (1613-1654), dat “niet minder dan Van Dyck” was.¹⁸⁰ Deze schilder stond erom bekend dat zijn stijl erg beïnvloed was door het oeuvre van Van Dyck, wat hier als troef werd uitgespeeld.¹⁸¹ Zelfs deze laatste werd gelinkt aan andere schilders. Hoewel hij een van de meest begeerde schilders was op dat moment, worden in de catalogus van Bout zijn werken meerdere malen beschreven als zijnde “in de manier van Hannibal Caratz”, of “in de manier van Titian”. Van Dyck was in zijn tijd enorm succesvol en een belangrijke aanwinst voor Rubens’ atelier aangezien zijn sterkte was dat hij de stijl van andere meesters uitzonderlijk goed wist te imiteren.¹⁸²

Deze link naar bekende meesters maakte men ook bij anonieme werken, om voor de hand liggende redenen. Ook is hier de meest uitzonderlijke er een uit de collectie van Meyers, namelijk “Un Bacchanale dans de gout du Poussin.” Het wordt beschreven als een heel mooi werk, dat in vele kabinetten is doorgedaan als een Poussin. Zoals al eerder aangehaald vermeldde Meyers expliciet dat het geen kopie was en dat de naam van de ware meester niet gekend was. Meyers speelt hier open kaart, doordat hij erg eerlijk is over de aard van dit werk. Zo plaatst hij dit tussen zijn authentieke Poussins, waarmee hij bevestigt dat een anoniem werk een net zo hoge status kan hebben als een origineel. Dit wordt eveneens bevestigd door een anoniem lot in de catalogus van Willem III, dat vooraan is geplaatst. Het gaat om “Een st. Sebastiaan, van een excellent Italiaens Meester...” dat als vijfde lot aan bod is gekomen.¹⁸³ Zoals al eerder vermeld, werden de loten waaraan het meeste financiële waarde werd gehecht, steeds vooraan geplaatst, wat betekent dat hoewel dit een anoniem werk was, het desalniettemin een van de topstukken was van de collectie van de regent. Eveneens de verduidelijking dat het om een uitstekende Italiaanse meester zou gaan, bevestigt dit. Zelfs wanneer een werk in zijn beschrijving niet de verduidelijking krijgt dat de anonieme meester getalenteerd was, dan nog

¹⁷⁹ “C’est une figure seule, telle dans le gout du Carache, qu’il faut être bon Connoisseur, pour n’y pas méprendre” Zie bijlage 3, nummer 11.

¹⁸⁰ Zie bijlage 4, lot 92.

¹⁸¹ Hij wordt in de kunstliteratuur ook zo beschreven, zie bijvoorbeeld: Axel Heinrich, *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654): Ein Flämischer Nachfolger Van Dycks* (Turnhout: Brepols Publishers, 2003).

¹⁸² Christopher Brown et al., *Van Dyck 1599-1641* (Gent: Ludion, 1999), 40.

¹⁸³ Zie bijlage 2, lot 5.

kon een anoniem werk een hogere prijs halen dan een toegeschreven werk, zoals duidelijk wordt uit lot 48.¹⁸⁴ In de veilingcatalogus van Meyers uit 1722 wordt er bij een aantal werken die toegeschreven waren aan Rubens ook een twijfel geuit. Lotnummers 78 en 79 worden beschreven als zijnde “gehouden voor ’t werk van Rubbens”.¹⁸⁵ Deze werken zijn ook wijselijk na een authentiek werk en voor een kopie geplaatst, waarmee wordt aangetoond dat hoewel de toeschrijving niet zeker is, men toch meer waarde hecht aan deze werken, dan aan de kopie naar Rubens.

Wat betreft de consensus die leefde onder de connaisseurs komt dit enkel naar boven in de catalogus van Meyers. Bij de reeks *De Zeven Sacramenten* van Poussin, waarmee zijn catalogus opent, schreef hij:

“Il seroit inutile de faire l’Eloge de ces Tableaux, puis que plusieurs habiles Gens en ont écrit, & que pendant plus d’un demi siecle ils ont fait, non seulement l’admiration de la France, mais encore celle de tous les Connoisseurs Etranger.”¹⁸⁶

Door te stellen dat deze werken door alle buitenlandse connaisseurs gekend waren, bevestigde Meyers de authenticiteit van deze werken. Dit deed hij eveneens bij een werk van Rubens. Echter, wanneer er twijfel was over een toeschrijving deelde hij dit ook mee, om zo eventuele kritiek nadien te vermijden. Zo schreef hij bij een werk van Raphaël dat enkele connaisseurs eerder de hand van Andrea Sacchi herkenden dan die van Raphaël.¹⁸⁷

Deze vorige aspecten voegden misschien wel meer transparantie toe aan de veilingcatalogi, maar de ultieme transparantie is natuurlijk zelf de werken fysiek kunnen zien en bestuderen. Aangezien dit vaak in het hoogste segment van de markt moeilijk was, waren gravures de voor de hand liggende oplossing. Hoe de gravures een invloed hadden in de kunstmarkt en uitdrukking vonden in catalogi, volgt hierop.

¹⁸⁴ Zie bijlage 2, lot 48.

¹⁸⁵ Zie bijlage 5, lot 78 en 79.

¹⁸⁶ Zie bijlage 3, nummer 1.

¹⁸⁷ “Vénus sortant du Bain. Quelques Connoisseurs doutent néanmoins qu’il soit de ce peintre célèbre, & ont cru y reconnoitre la maniere & le gout d’Andrea Sacchi.” Zie bijlage 3, nummer 29.

2.3 Invloed van gravures op de kunstmarkt

Het systematisch integreren van gravures in veilingcatalogi is iets dat pas volledig zou doorbreken in de tweede helft van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw. Zoals verder wordt uitgelegd, is er reeds een voorbode van deze vernieuwing in de *Description* van Meyers uit 1714. Deze integratie van een visuele component in de catalogi hangt samen met de algemene groeiende populariteit van de geïllustreerde geschiedenis van kunst, wat onder andere een uiting was van een nieuwe notie van het artistiek verleden. Sinds de zeventiende eeuw werd de geschiedenis van kunst opgevat als een opvolging van kunstenaarslevens, wiens werk onderworpen was aan een golfbeweging van hoogte- en dieptepunten. In de achttiende eeuw was de notie van artistieke groei en verval nog steeds actueel, maar het werd vanuit een ander standpunt benaderd door geleerden zoals onder andere Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) en Johann Joachim Winckelmann (1717-68), die zich afvroegen hoe deze golfbeweging afgeleid kon worden van de werken die overgeleverd waren. Als resultaat werden de compendia van de kunstenaarsbiografieën langzaam vervangen door overzichten van de kunstgeschiedenis, waar de kunstwerken het focuspunt werden.¹⁸⁸ In deze context waren illustraties erg nuttig om de opeenvolgende periodes in de kunst naast elkaar te plaatsen.¹⁸⁹ Het duurde echter tot de achttiende eeuw eer er reproductieve prenten in biografische kunstliteratuur geïntegreerd werden.¹⁹⁰ Dit nieuwe perspectief op het artistieke verleden maakte het noodzakelijk voor geleerden om deze werken te kunnen zien met hun eigen ogen.¹⁹¹ Rechtstreekse observatie was de geprefereerde methode om kunst te bestuderen, maar het was vaak moeilijk om toegang te krijgen tot die kunstwerken, aangezien ze verspreid waren over heel Europa.¹⁹²

Zo ontstond het belang van het verzamelen van tekeningen en gravures, wat comparatieve vergelijking van de kunstwerken toeliet. Er ontstond zelfs een ware passie voor prentkunst, die voor het eerst in Florent Le Comte's (1655-1712) *Cabinet des Singularitez* (1699) gedefinieerd werd. Le Comte verklaarde dat gravures “zowel de geleerde als de leek plezieren” en dat “de liefde en kennis van prenten de smaak van alle grote mensen aanspreekt”. Gedurende de zeventiende eeuw werden gedrukte beelden steeds belangrijker in de scholing van het oog en in de disseminatie van kennis in praktisch elk veld. In 1699 observeerde de Piles dat iedereen, ongeacht zijn beroep of sociale rang, voordeel kon halen uit het bestuderen van

¹⁸⁸ Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 8.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 8.

¹⁹⁰ *Ibid.*, 19.

¹⁹¹ *Ibid.*, 8.

¹⁹² *Ibid.*, 263.

prenten.¹⁹³

Dit idee van een prentencollectie als katalysator van kennis bestond eerder al, aangezien in de tweede helft van de zeventiende eeuw het concept van een prentencollectie een transformatie onderging.¹⁹⁴ Voor verzamelaars waren prenten en tekeningen niet enkel verzamelbare objecten van schoonheid, maar dienden ze dus ook als referentiemateriaal voor de geschiedenis van kunst.¹⁹⁵ Roger de Piles schreef reeds in 1699 dat prenten essentiële middelen waren voor de connoisseur.¹⁹⁶ Een bekend voorbeeld van een visuele encyclopedie is de *Recueil Crozat* (1729-1742), een compendium van twee volumens gravures uitgevoerd naar de Franse koninklijke collectie en de verzameling Italiaanse schilderijen en tekeningen van Pierre Crozat, een man met wie Meyers contacten had in Parijs (supra).¹⁹⁷ Naast de verwachting dat een reproductieve gravure de waarde van het origineel zou doen stijgen, speelde ijdelheid ook een rol in de motivatie om een volledige collectie te laten graveren. Een groot deel van de Franse achttiende-eeuwse reproducties werden gemaakt voor herdenkingscatalogi.¹⁹⁸ Hier kan het voorbeeld worden gegeven van Gerard Reynst, die enkel zijn beste schilderijen en antieke sculpturen liet graveren.¹⁹⁹ Zomer was ook één van de vele prentenenthousiastelingen. Zomer bracht een catalogus van deze collectie tekeningen en prenten van 96 pagina's uit in de jaren 1720, waarvan het leeuwendeel georganiseerd was volgens kunstenaar.²⁰⁰ Zomer publiceerde deze catalogus ter advertentie van de verkoop van zijn cabinet.²⁰¹ De geleerden wilden hun lezers ook het genot gunnen om de evolutie van de kunsten te kunnen zien ontwikkelen in zo'n papieren collectie en zochten naar manieren om hun geschreven werk te visualiseren.²⁰²

¹⁹³ William W. Robinson, "'This Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century," in *Printmaking in the Age of Rembrandt* (Boston: Boston Museum of Fine Arts, 1981), 27.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 35.

¹⁹⁵ Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, 9.

¹⁹⁶ Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014), 17.

¹⁹⁷ Benedict Leca, "An Art Book and Its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving," *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 4 (2005), 623.

¹⁹⁸ Gerdien Wuestman, "Nicolaes Berchem in Print: Fluctuations in the Function and Significance of Reproductive Engraving," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, no. 1 (1996), 42.

¹⁹⁹ Anne-Marie S. Logan, *Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst* (Amsterdam: North-Holland, 1979), 37.

²⁰⁰ Robinson, "'This Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century," 40.

²⁰¹ *Ibid.*, 41.

²⁰² Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, 9.

2.3.1 Incorporatie van gravures in veilingcatalogi

Deze nieuwe context van een kunstgeschiedenis waarin visuele vergelijking aan belang won en de grootste kunstverzamelaars over prentencollecties beschikten, had invloed op de kunstmarkt. De koper was zich steeds meer bewust over de plaats van een bepaald werk in de kunstcanon, mede door behulp van de reproductieve prent. Voornamelijk in de tweede helft van de achttiende eeuw kan er doorheen Europa de trend worden opgemerkt om veilingcatalogi te voorzien van corresponderende gravures, hoewel deze praktijk in Frankrijk reeds in de eerste helft van de achttiende eeuw voorkomt. De Franse handelaar Pierre-Jean Mariette (1694-1774) wordt door sommigen aanzien als degene die deze trend initieerde. Hij rechtvaardigde deze drang naar een zo volledig mogelijk referentiesysteem door te stellen dat buitenlanders zich zo sommige van deze werken kunnen herinneren die ze misschien ooit hebben gezien tijdens hun reizen in Frankrijk.²⁰³ Een aantal Londense kunsthandelaars zoals John Bouttats, reproduceerde hun schilderijen als prenten in 1762. De intentie was om de smaak en de onderscheiding van de eigenaar te tonen, de prent publiceren – in de hoop dat het dan een hogere prijs zou halen wanneer het verkocht werd – en ook om bijkomende winsten op te strijken van de verkoop van de prenten zelf.²⁰⁴ Ook Lebrun spendeerde later meer aandacht aan de visualisatie van een collectie.

Lebrun heeft in 1792 en 1796 een corpus uitgebracht, genaamd *Galerie des peintres flamans, hollandais et allemands*, dat tot dan toe het meest volledige overzicht was van de Noordelijke scholen. Deze *Galerie* moest dienen als een praktische encyclopedie voor kunstenaars en verzamelaars die zo konden gebruik maken van de kennis die Lebrun op zijn 23 reizen naar de Nederlanden had vergaard.²⁰⁵ Vervolgens voorzag hij in 1810 een catalogus met werken die hij verkregen had in Spanje, Italië en het Zuiden van Frankrijk van twee volumes gravures, wat een grote visuele vooruitgang was na de catalogi van Gersaint.²⁰⁶ In 1736 had Gersaint een catalogue raisonnée gemaakt van een reeks schelpen, waar hij een supplement van gekleurde gravuren aan wenste toe te voegen. Hij bewaarde deze drukken echter bij hem thuis en ze waren bedoeld voor de ogen van zijn cliënteel, zonder de ambitie om deze gravures voor

²⁰³ Gerdien Wuestman, "Nicolaes Berchem in Print: Fluctuations in the Function and Significance of Reproductive Engraving," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, no. 1 (1996), 42.

²⁰⁴ Connel, "John Anderson and John Bouttats: Picture Dealers in Eighteenth-Century London," 115.

²⁰⁵ Prigot, "Une Entreprise Franco-Hollandaise: 'La Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands' de Jean-Bapiste-Pierre Lebrun, 1792-1796," 215.

²⁰⁶ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 155.

een veiling te distribueren.²⁰⁷ Hoewel Gersaint niet systematisch gravures toevoegde aan zijn catalogi, zag hij hier wel degelijk het nut van in, aangezien hij zelf, naast theoretici geschriften, gravures gebruikte als middel om toeschrijvingen te bepalen.²⁰⁸

Hoewel er in de eerste helft van de achttiende eeuw geen Nederlandse catalogus gevonden kan worden waarin er al gravures worden gepubliceerd, vormt de *Description* van Meyers een voorbode hierop. Mariette was dus niet de eerste die deze vernieuwing in gedachten had (supra). Om de haverklap verwijst Meyers naar de gravures die naar de werken in zijn collectie zijn gemaakt. Dit doet hij voornamelijk bij Poussin, uiteraard bij de serie *De Zeven Sacramenten* (afb. 1 en 2), en *De Roof van de Sabijnse Vrouwen* (afb.3) maar ook bij werken van Rubens, Van Dyck en Francesco Albani.²⁰⁹ Hij verwees naar de graveerders Benoît Audran (1661-1721), Gérard Audran (1640-1703), Jean Pesne (1623-1700) en Guillaume Vallet (1632-1704). Hij specificeerde niet steeds welke graveerders deze gravures gemaakt hadden, maar vermeldde de vele gravures naar die werken als een bewijs van hun bekendheid, zoals bij een werk van Rubens: “...les copies, & les estampes en ont courru par tout”.²¹⁰ Dit toont alweer aan dat Meyers zich enorm bewust was van de ontwikkelingen die zich voordeden in het hoogste segment van de kunstmarkt en dat hij wist dat gravures een belangrijk aspect werden voor de kunsthandel, zowel op vlak van status, als authenticiteit. Op dat moment was hij hoogstwaarschijnlijk de enige in de Nederlanden die de waarde en bijdrage van het vermelden van gravures in de kunsthandel inzag. Dit blijkt uit het feit dat degene die de veilingcatalogus na de door van Meyers in 1722 heeft opgesteld bij de overname van de beschrijving bij een werk van Poussin, *Furius Camillus en de schoolmeesters van Falerii*, er niet bij vermeldde dat deze gegraveerd waren door Gerard Audran.²¹¹

De reden dat Meyers verwees naar gravures heeft voornamelijk te maken met status. Gravures werden later in de achttiende eeuw ingezet als een bewijs van authenticiteit en kwaliteit voor nagenoeg elk werk in de geveilde collecties. Meyers vermeldde slechts bij enkele van de werken dat er gravures van bestonden, en dit bij de werken die bij de elite van de kunstsector en de gerenommeerde connaisseurs zeker en vast gekend waren. Dit deed hij ook door te verwijzen naar de gekende literatuur over deze werken, zoals André Félibien.²¹²

²⁰⁷ Emile Dacier, Jacques Herold, and Albert Vuafart, *Jean de Jullienne et Les Graveurs de Watteau Au XVIIIe Siècle: I: Notices et Documents Biographiques* (Parijs: société pour l'étude de la gravure française, 1921), 108.

²⁰⁸ Glorieux, *À L'enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d'Art Sur Le Pont Notre-Dame*, 402.

²⁰⁹ Zie bijlage 3, respectievelijk nummer 1, 2, 17, 22 en 31.

²¹⁰ Zie bijlage 3, nummer 17.

²¹¹ Zie bijlage 5, lot 1.

²¹² Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 102.

Uiteraard stonden deze gravures de authenticiteit van deze werken nog meer kracht bij, wat de voornaamste beweegreden was voor de integratie van gravures in veilingcatalogi tegen het einde van de achttiende eeuw. Vaak waren de schilderijen en tekeningen die werden gereproduceerd in drukken niet bij de laagst geprijsde werken. Het feit dat Bassan een reeks tekeningen had laten reproduceren en drukken in de luxueuze catalogus van de Neyman veiling van 1776, suggereert dat het drukken van prenten inderdaad de verkoop van de originelen moest boosten. Een bijkomend voordeel voor handelaars was dat een reproductie kon leiden tot een veranderlijke attributie. John Smith (1781-1855) had in 1829 geobserveerd dat verzamelaars vaak geneigd waren om zich te laten overtuigen een kopie of een imitatie te kopen als er een prent van bestond die de naam van een befaamde schilder droeg, wat inhoudt dat het bestaan van een reproductie een garantie van authenticiteit was voor sommige kopers.²¹³ Prenten werden geconsulteerd als reproducties, en tekeningen als originelen die de eerste ideeën van kunstenaars in het creatieve proces overbrachten. Zo waren reproductieve prenten vaak het onderwerp van discussies over getrouwheid, bepaald door de technieken van graveren en de kunde van de graveerders om een stijl van een bepaalde kunstenaar te vatten. In historische series konden prenten de meesterwerken representeren die de canon van de kunsten bepaalden.²¹⁴

2.3.2 Ontstaan van een nieuwe ordening

Naast de verwijzingen naar en de fysieke aanwezigheid van gravures in veilingcatalogi is er een andere evolutie zichtbaar die samenhangt met de opkomst van de geïllustreerde kunstgeschiedenis, namelijk de creatie van een correspondentie tussen de ordening van papieren collecties en de kunstliteratuur. Vanaf de zestiende eeuw kunnen er overeenkomsten worden vastgesteld tussen de kunstenaarsbiografieën en hun oeuvres in de albums van papieren collecties. Sinds de tweede helft van de zeventiende eeuw werd de verdeling in scholen gemaakt, zoals in de prentencollectie van De Marolles in het bezit van koning Louis XIV en *Abrégé* van de Piles. Echter werd een nauwe gelijkenis tussen de systematisering van zowel collectie als boek pas bereikt in de achttiende eeuw, bijvoorbeeld bij *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745) van d'Argenville, waarbij de oeuvres chronologisch georganiseerd werden volgens kunstenaars en scholen. Dit toont aan dat de schijnbaar plotse breuk die door

²¹³ Gerdien Wuestman, "Nicolaes Berchem in Print: Fluctuations in the Function and Significance of Reproductive Engraving," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, no. 1 (1996), 42.

²¹⁴ Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, 264.

de kunstgeschiedenis van Winckelmann werd teweeggebracht niet zo plots bleek te zijn. De focus op het gebruik van afbeeldingen in papieren collecties door kunstgeleerden toont dat de historische ontwikkeling van kunst al langer geobserveerd werd.²¹⁵

De vraag hier is of deze evolutie naar een ordening per school ook zijn weg heeft gevonden naar de praktijk op de kunstmarkt. Het is geweten dat Lebrun heel precies de sequentie van clusters van nationale scholen koos in dewelke de loten werden aangeboden. Zo'n orde aanbrengen wordt geassocieerd met de nood om sterk te starten en om kwaliteitswerken te injecteren op verschillende punten in de veiling waar anders het momentum verloren zou gaan. Deze tactiek is opzettelijk, maar niet manipulatief.²¹⁶ Het getuigt niet meteen van een drang naar grotere transparantie, maar deze evolutie hangt samen met de opkomst van de illustratie van prenten en zoals verder nog verduidelijkt zal worden, zette Lebrun, in tegenstelling tot Gersaint, in op de visualisatie van zijn collectie. Lebrun printte niet enkel catalogi, maar ook *vacation* bladen, die de ware volgorde aanduidde in dewelke de loten aan bod zouden komen. Deze *vacation* bladen onthullen de enorme aandacht die gespendeerd werd aan het ordenen en groeperen van de loten.²¹⁷ Ze toonden ook een geprefereerde ordening die op gespannen voet staat met de bevinding van Jonckheere, dat de belangrijkste loten steeds eerst in de catalogus werden aangeduid, maar ze niet per se in deze volgorde aan bod kwamen.²¹⁸ Lebrun ordende per nationale school, waarbij hij eerst de Italiaanse, dan Nederlandse en als laatste de Franse school plaatste.²¹⁹ De eerste collectie in de Nederlanden waarvan de veiling op een systematische manier volgens schilderschool ingedeeld was, was deze van Hoet uit 1760. Wellicht hebben andere catalogi zoals de *Recueil Crozat* als voorbeeld gediend, die opgedeeld was in een Florentijns en een Venetiaans volume.²²⁰ Ook kan hebben meegespeeld dat tekeningen- en prentencollecties al veel langer in scholen werden ingedeeld en Hoets tekeningen- en prentencollectie zeer omvangrijk was.²²¹

Hoewel Hoet misschien de eerste catalogus was waarbij deze opdeling in nationale scholen consequent werd toegepast, kan er toch al eerder in de Nederlanden een evolutie naar deze nieuwe indeling worden opgemerkt. De twee vroegste casi, Paets en Willem III, beide uit

²¹⁵ Ibid., 265.

²¹⁶ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 155.

²¹⁷ Ibid., 158.

²¹⁸ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 66.

²¹⁹ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 158.

²²⁰ Leca, "An Art Book and Its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving," 624.

²²¹ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 171.

1713, sluiten aan bij de traditie uit de zeventiende eeuw om de catalogi op te delen per genre en vervolgens volgens nationale school, hoewel de catalogus van Willem III, hier wel consequenter in is dan die van Paets. Beide volgden dit patroon niet strikt, aangezien de geattribueerde kwaliteit van een werk en de daarbij horende financiële waarde deze orde konden verstoren, vermits de beste werken steeds vooraan werden geplaatst.²²²

Vervolgens komt chronologisch de *Description* van Meyers aan bod. Hoewel deze niet volledig als veilingcatalogus bedoeld was, was Meyers zich niettemin bewust van de conventies op de markt. Hij opende zijn *Description* met een introductie waarin hij de opzet van zijn catalogus blootlegde. Meyers koos ervoor om te openen met zijn collectie Poussins, aangezien deze uniek was in Europa. Vervolgens stelt hij dat er verder gegaan zal worden met de werken van de meester die het talrijkst in de collectie aanwezig zijn.²²³ Deze oplistings volgens kwantiteit trok Meyers echter niet door in zijn collectie, aangezien de werken van Rubens en Van Dyck volgden, van wie hij slechts een beperkt aantal werken bezat. Ook Meyers volgde zoals zijn voorgangers het patroon om de werken die het meeste artistieke en financiële belang droegen eerder vooraan de catalogus te plaatsen.²²⁴

De catalogus van Van Biesum uit 1719 is vervolgens opgedeeld volgens nationale school. De catalogus opent met de Italiaanse school, die gevolgd wordt door de Fransen en vervolgens worden de Zuidelijke Nederlanders voor de Noordelijken vermeld, hoewel ook hier deze oplistings niet volledig wordt doorgetrokken. In deze nationale verdeling worden de werken gerangschikt volgens genre, waarbij historieschilderkunst gevolg wordt door landschappen, genreschilderkunst, stillevens en portretten. Ook hier kan er worden opgemerkt dat de waardevolste werken steeds vooraan vermeld worden, hoewel bij de Zuidelijk Nederlandse school Rubens en Van Dyck als laatste aan bod kwamen en deze historietaferelen na de bloemstukken werden geplaatst.²²⁵ Waarom deze werken op die plek in de catalogus zijn geplaatst is gissen, hoewel dit natuurlijk niet betekent dat ze ook in die volgorde aan bod kwamen. Bij het opstellen van de veilingcatalogus van de collectie van Meyers heeft men zich zoals al eerder vermeld, gedeeltelijk gebaseerd op de bestaande *Description*. Zo opent deze catalogus eveneens met de resterende werken van Poussin, om dan verder te gaan volgens nationale school, waarbij wel telkens de waardevolste werken eerst werden geplaatst. Bij Bout

²²² Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 66.

²²³ Zie bijlage 3.

²²⁴ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 102.

²²⁵ Zie bijlage 4, loten 84-90.

kan dit patroon ook worden teruggevonden, hoewel bij deze catalogus er over het algemeen ook nog een onderscheid in de genres gezien kan worden. Hoewel het de gewoonte was om de beste schilderijen eerst te plaatsen, wat ook blijkt uit een opmerking van Adriaen Bout in een brief aan Francisco-Jacomo van den Berghe, een Gentse kunsthandelaar, is dit in deze catalogus niet gebeurd.²²⁶ Bout was natuurlijk reeds overleden ten tijde van het opstellen van de catalogus en waarschijnlijk zou hij zelf hebben geopteerd voor een andere ordening.

Uit dit hoofdstuk kan worden besloten dat de introductie van transparantie in de kunstmarkt, die lang werd toegeschreven aan de Franse handelaars Gersaint en Lebrun echter al eerder een ingang vond, namelijk in de kunsthandel van de Nederlanden en meer bepaald in de geest van Meyers. Een internationale handel zorgde voor een bloeiende elitaire kunstmarkt, waar de connaisseur-handelaar regeerde. Deze kenners hadden weet van de aspecten waarin een internationale kunstmarkt van een lokale verschilde, en welke elementen konden bijdragen aan het opdrijven van de prijzen van hun werken. Bracht deze verschuiving van handelaar naar connaisseur nog veranderingen met zich mee die zich uitte in de veilingcatalogi? Voor het einde van de zeventiende eeuw waren de beschrijvingen in de veilingcatalogi overwegend beperkt in zowel het aantal woorden als de variëteit in het vocabularium dat gehanteerd werd.²²⁷ Met de verschuiving van een lokale naar een internationale kunstmarkt omstreeks 1690-1730 kwam hier verandering in. De intellectueel hooggeschoolde connaisseurs en agenten hadden zonder twijfel kennis van de kunstilliteratuur die op dat moment bestond in Frankrijk en de Nederlanden. Namen zij de theoretische termen en methoden van beschrijvingen over in hun catalogi, of ontstond er een aparte taal die enkel circuleerde in de kunstmarkt? Had de kunsttheorie, meer bepaald de principes van het classicisme, invloed op de ordening in de catalogi en op het koopgedrag van de kunstverzamelaar? Waar haalde de elite haar kunstkennis en hoe werd dit vertaald in de praktijk? Dit zijn vragen waarop getracht zal worden een antwoord te formuleren. Eerst volgt een situering van de traktaten in de Nederlanden en Frankrijk van de zeventiende en achttiende eeuw, om te duiden dat zij wel degelijk een invloed hadden op de ontwikkeling van de taal en op de kunstmarkt.

²²⁶ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 66.

Voor de transcriptie van de desbetreffende brief zie: Erik Duverger, *Documents Concernant Le Commerce D'art de Francisco-Jacomo Van Den Berghe et Gilles Van Der Vennen de Gand Avec La Hollande et La France Pendant Les Premières Décades Du XVIIIe Siècle* (Wetteren: Universa, 2004), 268.

²²⁷ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

3. Taalgebruik in de veilingcatalogi

3.1 Invloed van literatuur en taal

3.1.1 Emancipatie van de Nederlandse kunsttaal

De nood aan de emancipatie en ontwikkeling van de Nederlandse taal stamde voort uit een angst voor een overrompeling door de Franse cultuur. Ten tijde dat de Republiek de Franse militaire machten probeerde af te weren, capituleerden velen van de Nederlandse elite voor de Franse cultuur. Als resultaat kwam er een Franse imitatiecultuur op, die gestimuleerd werd door de immigratie van een groot deel Hugenoten literati en kunstenaars. Classicisme had altijd een belangrijke rol gespeeld in de Nederlandse literatuur en vooral in de architectuur.²²⁸ Er zou zelfs kunnen worden gesteld dat de Nederlandse literatuur gedomineerd werd door Frans classicisme.²²⁹ In de Europese intellectuele cultuur verschoof de universele taal voor de geleerden van Latijn naar Frans.²³⁰ De revolte van de Nederlanders tezamen met de geschriften van een invloedrijke groep van Nederlandse humanistische literati in de tweede helft van de zestiende eeuw voorzag een sterke stimulus voor de Nederlandse literaire cultuur. Echter, de Nederlandse taal was belemmerd door het gebrek aan een sterke middeleeuwse traditie. Ze probeerden dit probleem op te lossen door voor de Nederlandse literatuur modellen en regels van de klassieken op te leggen. Zo werd er een artificieel, maar eerbaar verleden aan de Nederlandse taal opgelegd.²³¹ Een gevolg hiervan was dat schrijvers zoals Joost van den Vondel (1587-1679) het Nederlands en de klassieke talen als twee zijden van eenzelfde munt beschouwden en er een enorm respect ontstond voor Neolatijnse poëzie.²³² In de zeventiende eeuw werd de kunstliteratuur in de Nederlanden met andere woorden nog overwegend gedomineerd door de Latijnse traditie en bleven de Neolatijnse werken een belangrijke plaats innemen in het kunsttheoretisch landschap.²³³

Aangezien deze Latijnse traditie nog sterk leefde en het vanuit een internationaal perspectief nog steeds van cruciaal belang was, was het publiek voor Nederlandse teksten

²²⁸ Simon Schama, *The Embarrassment of the Riches: And Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age* (Londen: Fontana Press, 1987), 285.

²²⁹ Wijnand W. Mijnhardt, "Dutch Culture in the Age of William and Mary: Cosmopolitan or Provincial?," in *The World of William and Mary: Anglo-Dutch Perspectives on the Revolution of 1688-89*, ed. Dale Hoak and Mordechai Feingold (Stanford: Stanford University Press, 1996), 219.

²³⁰ *Ibid.*, 220.

²³¹ *Ibid.*, 221.

²³² *Ibid.*, 222.

²³³ Thijs Weststeijn, "Translating 'Schilderspraeke': Painters' Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius's *The Painting of the Ancients* (1637-1641)," in *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, ed. Harold J. Cook and Sven Dupré (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co, 2012), 163.

beperkt.²³⁴ Het was het gelimiteerde bereik van de Nederlandse vernaculaire taal, dat bekwaamheid in Latijn belangrijker maakte voor geleerden dan in omliggende landen. De hoge middenklasse stuurde zijn kinderen naar de Latijnse school, de enige school die de kans gaf om naar de universiteit te gaan.²³⁵

In die periode ontstond er in de literaire wereld een inhaalbeweging op de ontwikkeling van een vernaculaire kunsttaal, om zo los te komen van de Latijnse traditie. In de zestiende eeuw kwamen er voornamelijk in Amsterdam verschillende centra van literair-cultureel leven tot stand, zoals bijvoorbeeld de Rederijkerskamer de Egelantier, die belangrijke werk deed voor de Nederlandse taal.²³⁶ Naast de emancipatie van de Nederlandse taal ten opzichte van de Latijnse norm, ontstond er later in de zeventiende eeuw ook een bewustzijn over de regionale authenticiteit en verschillen tussen de Vlaamse en Nederlandse taal. Zo vertaalde van Hoogstraten het *Schilder-Boeck* van van Mander naar eigen zeggen van de “Vlaemsche verzen”²³⁷ naar “onze Hollandtsche tael”.²³⁸

De eerste schrijver die een traktaat in het Nederlands schreef, was Karel van Mander. Er wordt zelfs gesteld dat er voor Karel van Mander geen specifieke “kunstliteratuur” bestond,²³⁹ hoewel het concept van “kunstliteratuur” bepaalde toegevoegde waarden implementeert die nog niet aan de artistieke creatie werden toegeschreven voor de achttiende eeuw.²⁴⁰ Karel van Manders *Schilder-boeck* stond niet enkel aan het begin van de Nederlandse kunsthistorische traditie, maar had ook nauwere banden met de Italiaanse gedachtegang dan zijn opvolgers. Hij heeft ook een tijd in Italië gewoond, dus als er ergens een overvloed aan Italiaanse leenwoorden verwacht werd, dan was het wel in het boek van Karel van Mander. Echter kwamen er in zijn werk minder dan tien termen die rechtstreeks van het Italiaans ontleend waren.²⁴¹ Dit desondanks het feit dat een deel van zijn boek een vertaling was *Historia Naturalis* van Plinius, weliswaar van een Franse editie die hij zelf verbeterde aan de hand van

²³⁴ Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)* (Leiden: Brill, 2015), 199.

²³⁵ Maria A. Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991), 139.

²³⁶ *Ibid.*, 13.

²³⁷ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten, 1678), 2.

²³⁸ Weststeijn, “Translating ‘Schilderspraeke’: Painters’ Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius’s *The Painting of the Ancients* (1637-1641),” 193.

Hoogstraten, *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, 22.

²³⁹ Hessel Miedema, “Karel van Mander: Did He Write Art Literature?,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, no. 1/2 (1993), 59.

²⁴⁰ *Ibid.*, 58.

²⁴¹ Paul Taylor, “Italian Artistic Terms in Karel van Mander’s *Schilder-Boeck*,” in *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, ed. Harold J. Cook and Sven Dupré (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co, 2012), 198.

de Latijnse versie,²⁴² en hij daarnaast ook een verkorte versie van Vasari's *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* incorporeerde.²⁴³ Desondanks de sterke banden met het Italiaans, was het toch één van van Manders prioriteiten om specifiek Nederlandstalige woorden te gebruiken die niet ontleend waren aan een andere taal. Echter was van Mander zijn taalgebruik nog vrij repetitief.²⁴⁴ Zo heeft Hessel Miedema bijvoorbeeld een boekje uitgebracht waarin hij vier veelvoorkomende, vage termen, namelijk "fraey", "aerdich", "schoon" en "moy" heeft toegelicht, waarover hij zei dat ze "zo verwisselbaar leken dat ze eigenlijk bijna niets leken te betekenen".²⁴⁵ Over de toepassing van deze termen in de veilingcatalogi volgt verder nog meer.

Een andere schrijver die nog een stap verder heeft gezet in de ontwikkeling van een vernaculaire taal om over kunst te spreken, was Franciscus Junius. Zijn vertaling van *De Pictura Veterum* was een poging om de kloof tussen de filologische traditie en de vernaculaire beweging te overbruggen, aangezien dit werk zowel het Latijn als Nederlands combineerde.²⁴⁶ Hij vertaalde zijn werk niet enkel naar het Nederlands, genaamd *De Schilderconst der Oude*, maar ook naar het Engels. Zijn vertalingen kaderden in de ontwikkeling van de eruditie in de Nederlanden en Groot-Brittannië, die een overdracht van kennis voortbracht van geleerden naar dilettanten en ambachtslui.²⁴⁷ Voor de ontwikkeling van deze taal beriep Junius zich op ambachtslui in plaats van de geleerden.²⁴⁸ Dit boek kon een impact nalaten aangezien het een van nature vluchtig aspect van de kunstwereld vastlegde: atelier conversaties, collecties van namen en quotaties, en andere handgeschreven teksten die de visuele kunsten aanschrijven, waarvan de meeste verdwenen zijn, stonden nu gedrukt in Junius zijn boek.²⁴⁹ Het is opvallend dat er in die periode veel schrijvers beroep deden op de schilderstaal. Er werd zo humanistische aandacht getrokken naar het schildersatelier en deze nieuwe teksten speelden een essentiële rol

²⁴² Werner Waterschoot, *Ter Liefde Der Const: Uit Het Schilder-Boeck (1604) van Karel van Mander* (Leiden: Nijhoff, 1983), 13.

²⁴³ Taylor, "Italian Artistic Terms in Karel van Mander's *Schilder-Boeck*," 199.

²⁴⁴ Paul Taylor, "Review Article of Karel van Mander, 'The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters', Edited by Hessel Miedema, 6 Volumes, Doornspijk, 1994-1999," *Oud Holland* 115 (2002), 131.

²⁴⁵ Hessel Miedema, *Fraey En Aerdigh, Schoon En Moy: In Karel van Manders Schilder-Boeck* (Amsterdam: Kunsthistorisch Instituut van de universiteit van Amsterdam, 1984), 1.

²⁴⁶ Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, 200.

²⁴⁷ Weststeijn, "Translating 'Schilderspraeke': Painters' Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius's *The Painting of the Ancients (1637-1641)*," 164.

²⁴⁸ *Ibid.*, 167.

²⁴⁹ Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, 99.

in het faciliteren van de communicatie tussen de ambachtslui en de geleerden.²⁵⁰ Het hielp natuurlijk ook dat de meeste schrijvers over kunst uit de zeventiende en vroeg-achttiende eeuw, met uitzondering van Junius, kunstenaars waren.²⁵¹

Dit boek was een hulp voor civiele conversatie over kunst en antiek, en hoewel Latijn de officiële taal was om over kunst te schrijven, bleek het Nederlands de meest geschikte taal om erover te spreken. Junius moest zich tijdens het vertalen van zijn boek bewust zijn geweest dat het een hiaat vulde. Het enige boek in het Nederlands daarvoor was van Mander, en dat was reeds drie decennia geleden en slechts gedeeltelijk gewijd aan kunsttheorie. Toentertijd had de bloeiende kunstmarkt van de Nederlanden nog geen autoritaire tekst over schilderkunst voortgebracht. Junius voelde aan dat deze competitieve arena voor het produceren, verhandelen en verzamelen van schilderijen voorzien moest worden van een passend discours gebaseerd op de lessen van de humanisten.²⁵² Het dus wel degelijk het doel van Junius om in de kunsthandel een verandering teweeg te brengen in het taalgebruik en hoe men over kunst discussieerde. Een bron die Junius ter beschikking stond, was het *Nederlands-Latijnse Woordenboek* van Cornelis Kilianus (1528/9-1607), dat dateert uit 1549. Hij imiteerde Kilianus in het aanbieden van een Nederlands alternatief voor Latijnse termen.²⁵³

De puristische aanpak van Junius werkte aanstekelijk. Na hem waren er nog twee figuren die zich samen met Junius als voorlopers van de Germaanse taalwetenschap mochten noemen, namelijk de Engelsman George Hickes (1642-1715) en Lambert ten Kate (1674-1731).²⁵⁴ Ook in de kunstliteratuur had hij vele navolgers; zo quoteerde van Hoogstraten vaak het werk van Junius en hij hanteerde zelfs Germaanse woorden die niet geaccepteerd werden in het Nederlands. Ook Goeree en de Lairesse veroordeelden de Griekse en Latijnse leenwoorden en opteerden voor woorden met Germaanse afkomst.²⁵⁵ Niet enkel volgden vele schrijvers Junius in het toepassen van specifiek Nederlandse woorden, maar is het kenmerkend dat veel Nederlandse schrijvers kozen voor een schrijftaal die gebaseerd was op de taal die gebruikt werd door schilders. Ook Angels vocabularium reflecteert een min of meer gangbare terminologie om over kunst te spreken. Angel vraagt bij het lezen niet zozeer te letten op de

²⁵⁰ Thijs Weststeijn, "Art Literature and Theory of Art," laatst geraadpleegd op 11 juli 2016, <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0035.xml?jsessionid=D2D86580C637AD34CEF59EDB4207D7E3>.

²⁵¹ Bob Haak, *Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw* (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1984), 62.

²⁵² Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, 99.

²⁵³ *Ibid.*, 142.

²⁵⁴ T. A. Rompelman, *Lambert Ten Kate Als Germanist* (Amsterdam: Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1952), 251.

²⁵⁵ Weststeijn, "Translating 'Schilderspraek': Painters' Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius's *The Painting of the Ancients* (1637-1641)," 190-192.

zuiverheid van zijn taal “als wel op de ghebruyckelicke woorden die de schilders onder den anderen ghebruycken”.²⁵⁶ Hij hanteerde de taal waarin geschoolde schilders en liefhebbers over schilderijen zouden hebben gesproken en waarmee in woorden werd uitgedrukt wat zij van belang achtten.²⁵⁷

Naast deze kunsttheoretische geschriften ontstonden er ook een aantal kunstenaarsbiografieën die geïnspireerd waren door het werk van van Mander. De bekendste zijn: *Gulden Cabinet* van Cornelis de Bie, *Teutsche Akademie* (1675-1679) van Joachim von Sandrart (606-1688) en *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* van Arnold Houbraken.²⁵⁸ De vele Nederlandse traktaten en kunstenaarsbiografieën dienden als een soort gids voor de vele collectioneers die in die periode opkwamen. Deze geschriften vormden een soort communis opinio over welke werken de moeite waren om te kopen op de kunstmarkt, hoewel in het hoogste segment van de kunstmarkt de kopers meestal zelf het onderscheid konden maken tussen de kwalitatief goede en mindere werken. Ook oefenden deze geschriften niet enkel op vlak van taal, maar ook op vlak van inhoud invloed uit op de komende generatie schrijvers.²⁵⁹ Zowel Nederlandse als Franse schrijvers namen deze auteurs als voorbeeld; onder andere Jacob Campo Weyerman (1677-1747), d’Argenville en Descamps volgden in het spoor van de kunstenaarsbiografieën.²⁶⁰

²⁵⁶ Philips Angel, *Lof Der Schilder-Konst* (Leiden: Willem Christiaens, 1642), opdracht, *2.

²⁵⁷ Eric Jan Sluijter, *De Lof Der Schilderkunst: Over Schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) En Een Traktaat van Philips Angel Uit 1642*. (Hilversum: Verloren, 1993), 18.

²⁵⁸ Haak, *Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw*, 61.

²⁵⁹ Frank Grijzenhout and Henk van Veen, *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst in Later Tijd*. (Nijmegen: SUN, 1992), 58.

²⁶⁰ Patrick Michel, “Dezallier d’Argenville’s ‘Abrégé de La Vie Des plus Fameux Peintres’: A Guide for Contemporary Collectors or a Survey of the Taste for Paintings of the Northern Schools?,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2010), 215.

3.1.2 Franse literaire hegemonie

In de zeventiende eeuw verschoof het culturele leiderschap in Europa van Italië naar Frankrijk. Vele kenmerkende ideeën en tendensen van de Italiaanse renaissance werden doorgezet en getransformeerd door het Franse classicisme en de Verlichting voordat ze deel werden van het latere Europese gedachtegoed en cultuur. De focus van de Franse literaire beweging leek eerst weinig aandacht te besteden aan de andere schone kunsten.²⁶¹ In die periode begonnen de schilderkunst en andere visuele kunsten te floreren en met Poussin kende Frankrijk een schilder van Europese faam. Tezamen met de stichting van de Academies en gedeeltelijk in verband met hun activiteiten, ontstond er een belangrijke en uitgebreide theoretische en cruciale literatuur over de visuele kunsten.²⁶² Net zoals in de Nederlanden was er in Frankrijk een rivaliteit met het Latijn, maar de opkomst van de vernaculaire taal als een medium voor hoge cultuur verving het Latijn in de renaissance.²⁶³

Zoals al eerder aangekaart, was de Nederlandse Republiek in de zeventiende eeuw het handelscentrum van het Westen. Binnen deze context was het belangrijk om meerdere talen te beheersen. Door de dominante culturele positie van Frankrijk en het feit dat Frans de taal was van de internationale diplomatie kon het beheersen van de Franse taal mensen met een carrière in de kunsten van pas komen. In de Nederlanden was dit ook de taal die het meeste aanzien genoot. Het Frans was echter niet ingeburgerd in het opleidingssysteem, want zoals hierboven vermeld, stuurde de middenklasse haar kinderen niet naar de Franse school. Echter waren ook private opleidingen van groot belang voor talenkennis, en kregen veel kinderen van thuis uit de Franse taal mee.²⁶⁴

Doorheen de eeuw was het de Franse literatuur die de Nederlandse literatuur het meest beïnvloedde. Nagenoeg alle renaissance literatuur werd in het Frans gelezen in de Nederlanden.²⁶⁵ De bekendste schrijvers die traktaten schreven, waren Du Fresnoy, de Piles, Roland Fréart de Chambray (1606-1676) en Félibien. Hun doel was om de schilderkunst op gelijke hoogte te plaatsen met de poëzie en de literatuur, een notie die levend bleef tot in de vroege achttiende eeuw.²⁶⁶ Ook op vlak van de toneelkunsten oefende Frankrijk zijn invloed uit vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw. In de Nederlanden dienden de Franse

²⁶¹ Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I," *Journal of the History of Ideas* 12, no. 4 (1951), 521.

²⁶² *Ibid.*, 524.

²⁶³ Grahame Castor and Terence Cave, eds., *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

²⁶⁴ Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, 139.

²⁶⁵ *Ibid.*, 143.

²⁶⁶ Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I," 524.

toneelstukken als een model voor de Nederlandse. *Nil Volentibus Arduum* poneerde een hervorming van het podium en propageerde zowel in theorie als in de praktijk de tendensen van het Franse classicisme. Onder andere Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) en Molière (1622-1673) werden opgevoerd in Nederlandse vertalingen.²⁶⁷ Over de invloed van het classicisme in de Nederlanden en op de kunstmarkt volgt verder nog meer.

De taal om over schilderkunst te praten was deel van een geaccepteerde conventie en kon worden besproken en beoordeeld met de hulp van een taal die werd gebruikt voor elke kunst. Hetgeen deze kunsten verbond was namelijk het retorische concept van de functie van de kunst.²⁶⁸ Het is ook de retorische natuur van kunst die uitlegt waarom de eerste critici literair geschoold waren. De schilderkunst had net zoals de poëzie een eigen kunst, die ook in vers werd beschreven. De rol van de criticus werd ook vergemakkelijkt door een vocabularium dat zowel de schilderkunst, als drama, poëzie en muziek gemeenschappelijk hadden.²⁶⁹ De schrijver die als belangrijke factor beschouwd kan worden in de ontwikkeling van de Franse manier van kunstbeschrijving aan het einde van de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw is zonder twijfel de Piles. Wanneer men de Piles leest, wordt men zich bewust van het probleem in zake taal en de vraag hoe over kunst te schrijven. De Piles ontleende termen van de filosofie en hij benadrukt precies zijn.²⁷⁰ Dit was niet ongewoon, aangezien men in de zeventiende eeuw vaak concepten overnam uit de renaissance literatuur, een periode waarin er nog geen theoretische geschriften bestonden over dit onderwerp. Daarom werden er concepten en termen ontleend aan wat men beschouwde als verwante kunsten, ‘vrije’ kunsten ditmaal, hoofdzakelijk de retorica en poëtica.²⁷¹

In tegenstelling tot de grote renaissance schrijvers zoals Leonardo Da Vinci (1452-1519) en Leon Battista Alberti (1404-1472) zijn de geschriften van de Piles en ook Abbé Dubos (1670-1642) relatief gemakkelijk te lezen en te begrijpen. Deze schrijvers van de late zeventiende en vroege achttiende eeuw bediscussieerden kunst in een taal die hervormd was in zeventiende eeuw en ze gebruikten het voor een publiek van amateurs en connaisseurs die pedantisme, jargon en obscuriteit van slechte smaak vonden getuigen. Roger de Piles was tevens een tijdgenoot van een meester in het vertalen van diepzinnige naar iets makkelijk leesbare teksten, namelijk Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757).²⁷²

²⁶⁷ Schenkeveld, *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, 143.

²⁶⁸ Rémy G. Saisselin, “Painting, Rhetoric and Choice of Words,” *Bucknell Review*, 1963, 92.

²⁶⁹ *Ibid.*, 93.

²⁷⁰ Rémy G. Saisselin, “Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on the Arts,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 25, no. 2 (Wiley namens The American Society for Aesthetics, 1966), 192.

²⁷¹ Bob Haak, *Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw* (Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1984), 62.

²⁷² Saisselin, “Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on the Arts,” 187.

Hoewel deze schrijvers zich baseerden op de renaissance voorgangers, werkten ze een taal uit die voor iedereen, ook de amateurs, gemakkelijk te begrijpen was. Onder meer door dit toegankelijk taalgebruik was de impact van de Piles' theorie op latere Franse critici en schrijvers uitvoerig. Zijn termen, of ze nu verwijzen naar "coloris", clair-obscur, harmonie, of in de bredere zin in vergelijking werden gebracht met retoriek en muziek, werden deel van de kritische en theoretische taal van de achttiende en voor een deel ook van de negentiende eeuw. Zijn werken en zijn naam hadden een zekere autoriteit bij kunstenaars, connaisseurs en critici in Frankrijk.²⁷³

De Piles en andere schrijvers zoals Félibien hadden niet enkel invloed op de verdere literaire traditie, maar ook op het koopgedrag van de verzamelaars in Frankrijk. Zo kende bijvoorbeeld de Nederlandse schilderkunst in haar buurland een latere opkomst en appreciatie. In kunstenaarsbiografieën, zoals die van Félibien, kwamen er slechts een aantal Nederlandse schilders aan bod, hoewel de Piles er meer besprak, zo'n vijftien in het totaal, wat nog steeds een enge weergave van het Nederlandse en Vlaamse schilderlandschap was.²⁷⁴ Slechts een paar maanden na de publicatie van de Piles' boek, maakte Florent le Comte zijn *Cabinet des Singularités* af, waarin er nog meer Nederlandse schilders werden opgenomen. Deze zonet genoemde Franse schrijvers namen veel kunstenaars die we vandaag de dag als belangrijk achten, niet op in hun biografieën, wat geen toeval kan zijn.²⁷⁵ Het merendeel van de schilders die Félibien en de Piles bespraken, waren reeds aanwezig in Franse zeventiende-eeuwse verzamelingen en waarschijnlijk baseerden deze biografen hun selectie op deze specifieke groep kunstenaars.²⁷⁶ Onder meer d'Argenville trad in de voetsporen van de Piles en focuste zich in zijn *Abrégé* op werken die aanwezig waren in de koninklijke en adellijke collecties van Frankrijk, om zo de status van de voorbeelden die hij aanhaalde te verhogen. Daarnaast besloot d'Argenville net zoals de Piles en Félibien om enkel Nederlandse kunstenaars op te nemen die in Parijs frequent onder de hamer gingen.²⁷⁷ De *Abrégé* voorzag zo een rijkdom aan informatie over alle kunstenaars, waardoor het snel een koophandleiding werd voor collectioneurs.²⁷⁸

Toch baseerden de verzamelaars zich op hun beurt ook op de traktaten. Een voorbeeld dat hierboven reeds werd aangehaald is Crozat, die kopieën bezat van de werken van de Piles,

²⁷³ Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven: Yale University Press, 1985), 125.

²⁷⁴ Everhard Korthals Altes, "Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France," *Simiolus : Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2010), 194.

²⁷⁵ *Ibid.*, 195.

²⁷⁶ *Ibid.*, 197.

²⁷⁷ Maës, "Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of Dezallier d'Argenville and Descamps," 229.

²⁷⁸ *Ibid.*, 232.

en zijn smaak werd duidelijk door hem beïnvloed. Alle werken die door de Piles werden geprezen in zijn werken, voor de Vlaamse school waren dit Rubens en van Dyck, waren in overvloed aanwezig in de collectie.²⁷⁹ Een ander voorbeeld is de catalogus van de collectie van Philippe d'Orléans (1674-1723) uit 1727, waarin letterlijk delen van de Piles gekopieerd werden.²⁸⁰ Hoewel Félibien en de Piles niet verantwoordelijk waren voor de Franse interesse in de zeventiende-eeuwse schilderkunst, legitimeerden en verhoogden zij het. Dit toont aan dat de Franse traktaten, wel degelijk zowel op vlak van taalgebruik als smaak, invloed uitoefenden op de verzamelaar.²⁸¹

De invloed van de Piles manifesteerde zich met andere woorden in de kunstmarkt. Het is daarenboven ook geweten dat kunsthandelaars uit de achttiende eeuw zich inspireerden op deze traktaten. Zo ontleende Gersaint, die zich waarschijnlijk bewust was van de invloed die traktaten hadden op zijn cliënteel, vaak zijn woordenschat aan *Conversations sur la connaissance de la peinture* van de Piles.²⁸² Gersaint loofde eveneens de schilderachtige kwaliteiten van de Vlaamse als Nederlandse kunst, die hij als de belangrijkste reden beschouwde voor de enorme populariteit van deze scholen in Frankrijk. Hij zei dat deze schilderscholen uitblonden in hun grote eenheid en levendigheid van kleuren, hun prachtige clair-obscur, hun zacht penseelwerk en de hoge graad van zachte afwerking. Dit waren niet geheel toevallig dezelfde karakteristieken die de Piles reeds aan de Vlaamse en Nederlandse school had toegeschreven in 1699.²⁸³

Uit dit hoofdstuk is gebleken dat enerzijds het Nederlands als taal een opmars maakte, maar dat de Franse taal en literatuur toch nog lang niet verdwenen waren uit het Nederlandse kunstlandschap en veel invloed uitoefende, ook in de kunstmarkt. In het volgende deel zal er worden toegespitst op het specifiek woordgebruik, waar er onderzocht wordt in hoeverre er een verandering vastgesteld kan worden in de variëteit van het vocabularium en of dit al dan niet van de kunsttheorie is afgeleid. Vervolgens worden er een aantal treffende elementen uit de catalogi toegelicht, waarbij er aandacht is voor een onderscheid tussen esthetische en financiële indicators.

²⁷⁹ Margret Stuffmann, "Les Tableaux de La Collection de Pierre Crozat," *Gazette Des Beaux-Arts* 110, no. 2 (Parijs: 1968), 47.

²⁸⁰ Korthals Altes, "Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France," 200.

²⁸¹ *Ibid.*, 209.

²⁸² Glorieux, *À L'enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d'Art Sur Le Pont Notre-Dame*, 388.

²⁸³ Korthals Altes, "Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France," 199.

3.2 Specifiek woordgebruik in de veilingcatalogi

Voor dit onderdeel van het onderzoek werden de veilingcatalogi geanalyseerd op vlak van woordgebruik. Er werd systematisch in elke catalogus nagegaan welke esthetische of kwalitatieve woorden er werden toegekend aan kunstwerken in hun beschrijving. Daarbij werd in de eerste plaats aandacht gegeven aan de adjectieven, maar daarnaast zijn ook de werkwoorden en substantieven waarmee de werken werden aangeduid, geïncorporeerd. Zowel de veelvoorkomende woorden als eerder zeldzame aanduidingen zijn ter volledigheid opgenomen in dit onderzoek. Als er hieronder gerefereerd wordt aan “woorden” dan heeft dit betrekking op het specifiek woordgebruik, meer bepaald de esthetische en kwalitatieve termen.

3.2.1 Rigide structuur

In de inleiding werd reeds aangehaald dat de veilingcatalogi in de zeventiende eeuw, voor de internationalisering van de kunstmarkt, slechts beperkte informatie verstrekten.²⁸⁴ Eveneens de veilingcatalogi van Zomer voorzag niet veel informatie aan de kopers. Zomer koos ervoor om zijn cliënteel in het donker te laten, onder meer wat betref de authenticiteit, maar hij incorporeerde wel kwaliteitslabels in zijn veilingcatalogi die de prijzen van de werken tot boven het gemiddelde deden stegen.²⁸⁵ Wanneer men de veilingcatalogi tot 1713 nauwgezet vergelijkt,²⁸⁶ die van Zomer inclusief, is het verbazingwekkend hoe sterk deze veilingcatalogi verschillen in kwaliteit en in de hoeveelheid informatie die wordt verstrekt. Hoewel Zomer in zijn catalogi al meer hintten gaf over de kwaliteit van de werken weergaf, contrasteren de veilingcatalogi bedoeld voor een regionale markt sterk met die voor een exclusief internationaal publiek.²⁸⁷

Zoals al eerder aangehaald, was er een getrapte structuur van werking in de kunstmarkt en het is belangrijk dit in het achterhoofd te houden, aangezien dit verklaart waarom bijvoorbeeld de catalogi van Quirijn van Biesum na Paets minder variëteit kenden in de beschrijvende woorden die gehanteerd werden. In zijn catalogus worden steeds slechts elf dezelfde, weinig originele woorden toegepast, die vervolgens op een andere manier met elkaar gecombineerd worden. De meest voorkomende woorden, die ook in de andere catalogi worden

²⁸⁴ John Michael Montias, “How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 30, no. 3/4 (2003), 218.

²⁸⁵ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 78.

²⁸⁶ Op deze datum werd de veiling van Willem III gehouden, en hoewel deze veiling veel nieuwigheden van de catalogus van Paets had overgenomen, wordt deze beschouwd als de eerste veilingcatalogus van het nieuwe type.

²⁸⁷ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

toegepast zijn onder andere “heerlijk”, “uytnemend”, “kapitael”, “fraey” en “schoon” (grafiek 1) en in het Frans “beau/belle”, “bon”, “capitale” (grafiek 2). Zoals hierboven reeds aangehaald, was het niet ongewoon in de kunsttheorie om zulke vage beschrijvende termen te gebruiken. Het waren met andere woorden een reeks termen die in de algemene taal over kunst erg gangbaar waren.

Wanneer dit vergeleken wordt met de enorme variëteit waarmee zowel de Franse als de Nederlandse catalogus van Meyers, de zakenpartner van van Biesum, opgesteld werden, is het verschil onmiskenbaar. De catalogi van Meyers tellen maar liefst vijf keer zoveel verschillende kwalitatieve woorden dan de catalogus van van Biesum (grafiek 3). Er kan dus niet enkel een duidelijke discrepantie worden vastgesteld tussen de lokale markt en de elitaire internationale kunsthandel, maar in dit hogere segment van de markt is er tevens een onderscheid. Zoals al eerder aangehaald, kwam van Biesum uit een ander milieu dan Meyers, en hij was bakker van beroep. Dit is allereerst zichtbaar in de kwaliteit van de werken die aangeboden werden. Hoewel hij een degelijke collectie wist te vergaren doorheen zijn leven, wat zijn grootste kapitaal was, kon zijn collectie niet tippen aan de kwaliteit van die van zijn partner.²⁸⁸ Uit de prijzen die zijn werken haalden op veilingen bleek dat hij weinig tot niets verkocht in de hoogste segmenten van de kunstmarkt.²⁸⁹ Het is eveneens onwaarschijnlijk dat van Biesum een hoogstaande opleiding genoten heeft, aangezien hij bakker van hoofdberoep was.²⁹⁰

Van van Beuningen en Meyers is het wel geweten dat deze mannen over een zekere eruditie beschikten. Jan van Beuningen had een goede opleiding genoten. Uit brieven en correspondenties bleek dat hij klassiek opgeleid was en een goede beheersing van Frans had. Hij had eveneens de magistratentitel, wat toont dat hij Rechten had gestudeerd aan de universiteit.²⁹¹ Van Beuningen was reeds van jonge leeftijd een kunstliefhebber,²⁹² en had eveneens een passie voor poëzie en het netwerk van van Beuningen overlapte gedeeltelijk met dat van *Nil Volentibus Arduum*.²⁹³ Ook Meyers was een goed belezen man. Hij had een kleine bibliotheek, waar er kaarten aan de muur hingen. In zijn boekencollectie zaten stadsatlassen door Willem Jansz. Blaeu (1571-1738), woordenboeken en ander literatuur van alle formaten. Zijn hoge status en beroep doen uitschijnen dat Meyers wel degelijk een hoge opleiding heeft gehad, minstens een goede thuisscholing, waar hij Frans leerde, en een opleiding als handelaar.

²⁸⁸ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 98.

²⁸⁹ *Ibid.*, 120.

²⁹⁰ *Ibid.*, 101.

²⁹¹ *Ibid.*, 39.

²⁹² *Ibid.*, 40.

²⁹³ *Ibid.*, 42.

Om terug te komen op de erudietkloof binnen het hoogste segment van de kunstmarkt, kan deze discrepantie concreet worden aangetoond aan de hand van een vergelijking tussen twee beschrijvingen van eenzelfde schilder, die in schril contrast staan met elkaar. In de veilingcatalogus van van Biesum wordt bijvoorbeeld een *Laatste Avondmaal* van Palma Vecchio beschreven als volgt: “Het Avondmael, door Palma Vecchio,...”²⁹⁴ Dit werk was het tweede lot van de veiling, waaruit blijkt dat dit het één na beste werk werd geacht, echter buiten een duiding van het onderwerp en de kunstenaar werd er verder geen aandacht geschonken aan de beschrijving van het werk. De *Description* van Meyers beschrijft eveneens een Palma Vecchio, deze keer een *Suzanna belaagd door de ouderlingen*, met meer details: “Susanne surprise par les Vieillards. La Susanne est peinte admirablement, & dessiné de même. Ce tableau vient du Cabinet du Duc de Gamont...”²⁹⁵ Hoewel deze beschrijving slechts het 40^{ste} werk is dat aan bod komt in deze catalogus, wordt er zowel een esthetische beschrijving als een duiding van herkomst gegeven. Meyers was op vlak van het aantal woorden per lot de koploper.

Echter mag er niet te veel nadruk worden gelegd op het onderscheid tussen deze specifieke catalogi en vraagt dit om een nuancering. Van de catalogus van Willem III is er uitzonderlijk met zekerheid geweten wie hem geschreven heeft. In alle waarschijnlijkheid heeft Meyers ook zelf zijn *Description* opgesteld, hoewel dit door van Gelder in vraag werd gesteld.²⁹⁶ De eigenaars van de overige catalogi, hoe erudiet en belezen ze ook mochten zijn, waren reeds overleden ten tijde van het opstellen. Het kan evengoed zijn dat zij zoals Meyers ook iemand hadden als Quirijn van Biesum die misschien hun catalogi had opgesteld, of dat ze waren geschreven door een kunsthandelaar. De pracht van een collectie is met andere woorden niet steeds evenredig met de hoeveel woorden of de variatie aan beschrijvend vocabularium die werd gebruikt. De collectie van Bout is hier een goed voorbeeld van. Deze man had een uitzonderlijke collectie met absolute topstukken, hoewel er maar vijftien woorden werden gehanteerd om de werken te beschrijven (grafiek 3). Er kan worden gesteld dat Meyers en Willem III eerder uitzonderingen zijn, en dat er in de Nederlanden nog steeds een rigide structuur bestond voor het beschrijven van werken in veilingcatalogi. De grafiek van de meest voorkomende woorden die gebruikt werden in deze catalogi getuigt eveneens van weinig originaliteit (grafiek 1). Toch geven de catalogi van Meyers en Willem III een voorsmaakje van de enorm uitgebreide versies van hun Franse collega's Gersaint en Lebrun later in de achttiende eeuw.

²⁹⁴ Zie bijlage 4, lot 2.

²⁹⁵ Zie bijlage 3, nummer 40.

²⁹⁶ van Gelder, “Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers,” 177.

3.2.2 Grotere diversiteit in Franse catalogi

Zoals al eerder vermeld, hadden de Nederlanden een angst voor de culturele hegemonie van de Fransen. Een ongemakkelijke relatie tussen de Nederlandse en Franse taal op Nederlandse bodem had reeds een lange geschiedenis die terug gaat tot de late Middeleeuwen. Aan het Nederlandse, Bourgondische en Habsburgse hof werd het gebruik van de Nederlandse vernaculaire taal als literaire taal afgekeurd en het raakte zelfs als administratieve taal in verval.²⁹⁷ Na de werken van Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647) was weinig literair proza op de voorgrond gekomen.²⁹⁸ Ook al vermeld is het feit dat de Nederlandse taal een achterstand had, aangezien ze een sterke literaire traditie miste. Het Frans daarentegen had dit wel.²⁹⁹ Eerder dan in de Nederlanden werd in Frankrijk het gebruik van volkstaal sterk gepropageerd door de Pléiade-dichters, zoals Pierre de Ronsard (1524-1585) en Joachim du Bellay (1522-1560).³⁰⁰ De poverste indruk van een achterblijven van de Nederlandse literatuur krijgt men bij een vergelijking van de hoogstaande tijdschriften die in Frankrijk waren opgekomen, zoals het *Journal des Sçavans*.³⁰¹ De gesproken taal in Frankrijk ging er eveneens met rasse schreden op vooruit, aangezien Rousseau zei dat hij niet in staat was zich staande te houden in de verbale gevatheid dat het ideaal vormde van de beleefde conversatie.³⁰² Ook reeds aangestipt was het Frans de taal van de internationale diplomatie, waarin niet enkel belangrijke staatszaken werden geregeld, maar eveneens de correspondentie over kunst in plaats vond.

Deze elementen kunnen verklaren waarom de Franse catalogi veruit het meeste variëteit hadden in het woordgebruik (grafiek 3). De *Description* van Meyers had van de twee Franse casi het meest variabel woordgebruik en ook het meest aantal woorden per beschrijving. Dit zou als reden gezien kunnen worden voor een grotere diversiteit in het woordgebruik, en dat de variëteit aan woorden evenredig zou zijn aan het aantal woorden per lot of beschrijving. Dit gaat echter niet op, aangezien de veiling van Bout van iets anders getuigt. Bij deze veiling is er zowel een Nederlandse als een Franse catalogus voorzien, en uit de grafiek blijkt dat de Franse catalogus iets minder woorden hanteert per lot, maar wel dubbel zoveel diversiteit heeft in het woordgebruik (grafiek 4 en 1). Wanneer de beschrijvingen met elkaar worden vergeleken is het

²⁹⁷ Mijnhardt, "Dutch Culture in the Age of William and Mary: Cosmopolitan or Provincial?," 221.

²⁹⁸ Johan Huizinga, *Nederland's Beschaving in de Zeventiende Eeuw: Een Schets En Hugo de Groot En Zijn Eeuw* (Groningen: H.D. Tjeenk Willink, 1976), 145.

²⁹⁹ Mijnhardt, "Dutch Culture in the Age of William and Mary: Cosmopolitan or Provincial?," 221.

³⁰⁰ Rob van Riet, ed., *Van Middeleeuwen Naar Renaissance: Erasmus, Anna Bijns, Coornhert, Jan van Der Noot, Carel van Mander, Roemer Visscher* (Antwerpen: Het Spectrum, 1984), 14.

³⁰¹ Huizinga, *Nederland's Beschaving in de Zeventiende Eeuw: Een Schets En Hugo de Groot En Zijn Eeuw*, 146.

³⁰² Thomas M. Kavanagh, *Aesthetics of the Moment: Literature and Art in the French Enlightenment* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1996), 13.

duidelijk dat ze een letterlijke vertaling zijn van elkaar, maar toch werd er in de Franse catalogus meer geopteerd voor andere woorden. Zo wordt het Nederlandse “uytmuntend stuk” in het Frans vervangen door “chef d’oeuvre”, “pièce extraordinaire”, “une pièce très rare”, “une pièce magnifique” of “un très beau ouvrage”. Ook wordt er bij sommige stukken in de Franse catalogus dieper in gegaan op de beschrijving, zoals bij de *Val der Opstandige Engelen* van Rubens. De Nederlandse beschrijving luidt: “de Val der Engelen, vol van Gewoel en nooit grootser van Ordonnantie met meer dan hondert Beelden, door P.P. Rubbens,…” De Franse beschrijving daarentegen voegt dit nog toe: “d’une ordonnance la plus judicieuse, la plus superbe et la meilleure de son tems”.³⁰³ Dit was echter geen constante en soms was de Nederlandse versie meer uitgebreid dan de Franse. Wetende dat deze Franse catalogi bedoeld waren voor vele koningshuizen en edellieden van over heel Europa, is het niet te verwonderen dat ze in deze taal meer literaire hoogstandjes probeerden te incorporeren dan in de catalogi die enkel voor lokale distributie bedoeld waren. Hoe meer agenten er naar de veiling of een kabinet gelokt konden worden hoe beter.

Er werd door van Gelder gesuggereerd dat Meyers niet zelf de Franse catalogus geschreven had, aangezien hij in de eerste plaats een koopman was en geen verzamelaar.³⁰⁴ Dit sluit uiteraard niet uit dat Meyers geen uitstekend Frans kon. Zoals al eerder vermeld had Meyers verschillende nauwe contacten in Frankrijk (supra),³⁰⁵ en vanuit zijn collectie, die een overvloed aan Franse topstukken bevatte, kan worden afgeleid dat de Parijse collecties duidelijk een artistiek reservoir waren.³⁰⁶ Van Gelder suggereerde zelfs dat Meyers deze catalogus had laten schrijven door een Franse auteur, mogelijks zelfs Roger de Piles of Florent le Comte. Het was inderdaad het geval dat dit geen uitzondering was in de zeventiende eeuw en er zijn meerdere voorbeelden bekend.³⁰⁷ Dergelijke catalogi, geschreven door Franse auteurs, hebben volgens Jonckheere als inspiratie gediend voor de catalogus van Meyers, maar het doel ervan lag elders, aangezien Meyers verkoop voor ogen had, terwijl de overige auteurs eerder een herdenkingscatalogus wensten te maken.³⁰⁸

³⁰³ Zie bijlage 6, lot 36.

³⁰⁴ van Gelder, “Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers,” 176.

³⁰⁵ Jonckheere, *The Auction of King William’s Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 90.

³⁰⁶ Ibid., 108.

³⁰⁷ Van Gelder vermeldde onder andere Roger de Piles, *Le cabinet de Mgr. Le duc de Richelieu*; André Félibien, *Receuil de descriptions*. van Gelder, “Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers,” 17.

³⁰⁸ Jonckheere, *The Auction of King William’s Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 104.

3.2.3 Financiële versus esthetische indicators

In dit deel wordt er binnen het woordgebruik een verdere differentiatie gemaakt. Er wordt ten eerste een onderscheid gemaakt tussen enerzijds de esthetische woorden, en anderzijds begrippen en termen die een financiële connotatie met zich meebrengen. Dit esthetische vocabularium wordt vervolgens verder onderverdeeld in alledaagse, courante termen, en vakspecifieke termen, waarvan het gebruik eerder zeldzaam blijkt te zijn en tijdens dit onderzoek in het oog sprongen. Zoals al eerder vermeld, was er een repetitief gebruik van eenzelfde aantal woorden. Ook waren er catalogi waar meer moeite werd gedaan om zoveel mogelijk verschillende woorden toe te passen en niet steeds “fraaey” of “schoon” te gebruiken.

Hierbij is het belangrijk een notie te hebben dat hoewel er een algemeen taalgebruik ontstond, het niet mogelijk is om steeds een sterk afgelijnde betekenis te vinden voor woorden. Spelling, interpunctie, zinsconstructie en soms ook redeneringen wijzen erop hoe het logische denken bij deze categorie schrijvers niet zo streng ontwikkeld was als in de 20^{ste} eeuw.³⁰⁹ Het is eveneens aangehaald door Paul Taylor dat het niet correct is om te geloven dat taal een gesloten circuit van betekenissen vormt.³¹⁰ Soms had een woord in de kunsthistorische literatuur één of meerdere betekenissen, terwijl het in de veilingcatalogi een andere connotatie kreeg.

Hieronder volgen eerst de vakspecifieke termen en vervolgens wordt er ingegaan op termen en verwoordingen die een financiële connotatie hebben. Het was een uitdaging om een goede balans te bekomen tussen enerzijds termen die in alle casi toegepast werden en anderzijds termen waarvan het gebruik niet te algemeen was. Sommige casi vertoonden namelijk meer dan anderen een interessant en uitgebreid taalgebruik, zoals hierboven reeds werd aangekaart in verband met het rigide taalgebruik. Daarom zal er aan het begin van elk onderdeel een kort overzicht worden gegeven van termen die de moeite waren om te vermelden, maar misschien niet de meest treffende voorbeelden waren.

³⁰⁹ De Pauw-De Veen, *Bijdrage Tot de Studie van de Woordenschat in Verband Met de Schilderkunst in de 17de Eeuw*, 86.

³¹⁰ Paul Taylor, “The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings,” in *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. Annemiek Ouwerkerk and Erma Hermens (Baarn: the Prom, 1998), 174-175.

3.2.3.1 Vakspecifieke termen

Zowel van het Frans als het Nederlands specifiek schilderkunstige vocabularium werden er veel termen ontleend aan Italië en aan ateliers. Zo introduceerde Poussin een aantal Italiaanse woorden in het Frans, die hij had geaccumuleerd tijdens zijn tijd in Rome, onder andere “attitude”, “clair et obscure”, “grisaille”, “madone”, “svelte” en “virtuoso”,³¹¹ wat paste bij zijn nieuwe identiteit als *peintre philosophe*.³¹²

Zoals hierboven reeds vermeld, was de impact van de Piles’ theorie en termen, zoals “coloris” en clair-obscur, op latere Franse critici en schrijvers uitvoerig.³¹³ Ook de termen “sec” en “dur”, “tendre” en moelleux”, “svelte”, “couleur rompue” waren woorden die door de Piles werden gehanteerd in zijn werken. Roger de Piles was klaarblijkelijk een auteur die woordenschat van de schilderpraktijk overnam en onder andere bij Poussin zijn inspiratie haalde, wat blijkt uit het feit dat de termen “svelte” en “clair-obscur”, die door Poussin uit Italië waren geïntroduceerd, even later ook in de Piles literatuur opduiken. Zijn invloed in de kunstmarkt is onder andere zichtbaar in het taalgebruik van Gersaint, die de hierboven vermeldde woorden in zijn veilingcatalogi toepaste.³¹⁴

De Piles heeft zo ook een duidelijke invloed gehad op het taalgebruik van Meyers, wat verder nog verduidelijkt zal worden aan de hand van grotere thema’s. Zo is er bijvoorbeeld de beschrijving van een bacchanaal in de smaak van Poussin, die hierboven reeds uitvoerig aan bod is gekomen in verband met kopieën. Het luidt: “Elle n’est pas Copie, comme on le peut aisément connoitre aux Airs des têtes, & aux draperies. Le pinceau en est fort moelleux, & et les chairs arondies.”³¹⁵ In dit citaat staat bijvoorbeeld het woord “moelleux”, dat door de Piles werd ingevoerd. Eveneens de “allures”/uitdrukking van de hoofden, en de draperie worden besproken, die meermaals door de Piles worden aangehaald, zoals in citaat uit de *Abrégé* bij het werk van Poussin:

“Il est vrai qu’il avoit tellement étudié toutes les beautés de l’antique, l’élégance, le grand goût, la correction, & la diversité des proportions, les expressions, l’ordre des draperies, les ajustemens, la noblesse, le bon air, & la fierté des têtes;...”³¹⁶

³¹¹ Saisselin, “Painting, Rhetoric and Choice of Words,” 96.

³¹² Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800* (New Haven: Yale University Press, 2000), 202.

³¹³ Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles’ Theory of Art* (New Haven: Yale University Press, 1985), 125.

³¹⁴ Guillaume Glorieux, *À L’enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d’Art Sur Le Pont Notre-Dame* (Seysssel: Champ Vallon, 2002), 388.

³¹⁵ Zie bijlage 3, nummer 9.

³¹⁶ de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 422.

Bij de bespreking van de emancipatie van de Nederlandse taal, werd reeds vermeld dat er een sterke link was tussen de literatuur en de andere kunsten, wat ook het geval was bij de Franse kunsttaal (supra). Zo werd bijvoorbeeld in de veilingcatalogus van Meyers uit 1722 driemaal een werkwoord gebruikt als alternatief voor schilderen of voltooiën, namelijk “volwrocht”. Wat meteen opviel, was dat dit woord niet in de selectie kunstliteratuur voorkwam, met uitzondering van Junius, die dit woord tweemaal toepaste, en De Lairese, in wiens traktaat dit woord slechts eenmaal aan bod kwam. Van Mander gebruikte wel regelmatig een variant ervan, “wrochten”. Degenen die dit woord wel kenden en toepasten, waren dichters zoals Roemer Visscher (1547-1620), Joost van den Vondel, Hooft en bij Lambert ten Kate kwam het voor in zijn werk *Aenleiding tot de kennisse van het verhevene deel der Nederduitsche sprake* (1723).³¹⁷ Dit toont aan dat dit woord een echt authentiek Nederlands woord was, niet ontleend van het Latijn of het Frans, en dat de taal die gehanteerd werd om te praten over schilderkunst vaak overeenkwam met die van alle kunsten.

³¹⁷ Lambert ten Kate, *Aenleiding Tot de Kennisse van Het Verhevene Deel Der Nederduitsche Sprake. Tweede Deel* (Amsterdam: Rudolph en Gerard Wetstein, 1723), 523.

GLOEJENT

Deze term komt slechts tweemaal voor in de veilingcatalogi, eenmaal in de veilingcatalogus van Willem III en eenmaal in die van Meyers uit 1722. Deze term is niet enkel zeldzaam in veilingcatalogi, maar volgens Lydia De Pauw-De Veen kwamen termen zoals deze überhaupt bijna niet voor in de kunstterminologie. Zij deelde deze term in bij de woorden voor donker(der), licht(er)n flauw(er) en intens(er) maken.³¹⁸ Van de zeven boeken die voor dit onderzoek gebruikt zijn, kwam het woord “gloeijend” of een variant ervan in beperkte mate voor in drie boeken, namelijk in Junius, Houbraken en Goeree. Van Mander en de Lairese waren degenen die dit woord het meeste toepasten. Niet enkel in kunsttheorie, maar ook in de literatuur werd dit woord gebruikt in termen van kleurgebruik en in verband met warme kleuren zoals rood. Zo werd het bijvoorbeeld in *Boerekermis* (1708) van Lukas Rotgans (1653-1710) aangewend in de zin “Met gloejent vermiljoen besmeert,...”.³¹⁹ Een ander citaat uit *De Beklaagelyke Dwang* (1648), een vertaling van Isaak Vos van een werk van Félix Lope de Vega (1562-1635), toont nog beter de eigenheid van deze term in de schilderkunst “De zon met zijne glans ’t geboomt doet gloejent verven”, waarin het woord “gloeijend” verbonden wordt aan de actie van schilderen.³²⁰

Paul Taylor heeft deze term reeds uitvoerig besproken in zijn artikel “The glow in late sixteenth and seventeenth century Dutch paintings”.³²¹ Hierin beargumenteert hij dat deze term en al zijn varianten zoals “gloed”, “gloeyenthey” en “gloedigh” wel degelijk populaire woorden waren in het kunstjargon van bepaalde Nederlandse schilders vanaf het midden van de jaren 1590. Onder andere Rembrandt en Jan Lievens probeerden volgens Gérard de Lairese gloed te creëren in hun werk en voor hun tijd waren schilders in de cirkel van Hendrick Goltzius (1558-1617) enthousiast over de ‘gloeiende manier’.³²²

Volgens van Mander bracht Goltzius dit woord mee uit Italië, toen hij terugkeerde in de winter van 1590.³²³ Het kan zijn dat van Mander dit woord heeft opgepikt uit een brief van

³¹⁸ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 277.

³¹⁹ Lukas Rotgans, *Boerekermis* (Leiden: C. Van Hoogeveen Junior, 1708), 38.

³²⁰ Félix Lope de Vega, *De Beklaagelyke Dwang* (Amsterdam: Jacob Lescaille, 1648), 8.

³²¹ Taylor, “The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings.”

³²² *Ibid.*, 159.

³²³ “Goltzius comende uyt Italien, hadde de fraey Italische schilderijen als in eenen spiegel soo vast in zijn ghedacht ghedruckt, dat hyse waer hy was noch altyts gestadich sagh: dan vermaecte hem de soete gracelijckheit van *Raphael*, dan de eyghen vleesachticheyt van *Corregio*, dan de uytstekende hooghselen, en afwijkende verdreven diepselen van *Tiziaen*, de schoon sijdekens en wel gheschilderde dinghen van *Veroneso*, en ander te Venetien, dat hem de Inlandtsche dinghen soo heel volcomen niet meer conden voldoen.” Uit: van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 285v.

Goltzius en het vervolgens in zijn eigen werk incorporeerde.³²⁴ Over deze term zei van Mander dat Goltzius zich had laten inspireren door Raphael, Antonio da Correggio (1489-1534), Titiaan (ca. 1487-1576), Veronese en andere Venetiaanse schilders, aangezien de inlandse schilders hem niet langer konden bekoren.³²⁵ Hiermee werd waarschijnlijk de schilderschool van Firenze bedoeld, die in haar schilderkunst de nadruk legde op de tekening (disegno).³²⁶ Wanneer Goltzius terugkeerde, was hij vol lof over de “gloeyende carnatien, gloeyende diepselen, en dergelijcke onghewoon oft weynigh meer ghehoorde verhalingen.”³²⁷

Goltzius zelf begon pas te schilderen met olieverf in 1600 en volgens van Mander was er een andere schilder, Frans Badens (1571-1618) die de praktijk van “gloeiende vleestinten” introduceerde in de Nederlandse kunst, na terugkeer uit Italië in 1598.³²⁸ Dit “gloeien” van de lichamen werd bekomen door een rode onderschildering aan te brengen en er vervolgens grijzige vleestinten overheen te schilderen om zo warme schaduwen te creëren.³²⁹ Van Mander gebruikte het woord ook wanneer hij het had over glaceren. Hier refereerde van Mander aan de “gloeiende effecten” die de transparante glaceertechniek teweegbrengt.³³⁰

Het was moeilijk om te bepalen op welke Italiaanse schilders Goltzius doelde als hij het over “gloeiend” had. Correggio, Titiaan en Veronese, de drie schilders die vlak voor Goltzius vermeld worden in het *Schilder-Boeck*, schilderden alle drie met warme bruine kleuren die voor Nederlanders zeker treffend geweest moeten zijn. Toch schilderden ze niet zo “gloeiend” als Goltzius of Badens. Het lijkt alsof de gloed een misverstand was in de geschiedenis van de kunst; in hun pogingen om de warmte van de Italiaanse stijl te vatten, gingen Badens en Goltzius te ver, en creëerden een nieuwe stijl. Een paar decennia na Badens terugkeer verscheen deze

³²⁴ Paul Taylor, “Review Article of Karel van Mander, ‘The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters’, Edited by Hessel Miedema, 6 Volumes, Doornspijk, 1994-1999,” *Oud Holland* 115 (2002), 135.

³²⁵ “Goltzius comende uyt Italien, hadde de fraey Italische schilderijen als in eenen spiegel soo vast in zijn ghedacht ghedruckt, dat hyse waer hy was noch altyts gestadich sagh: dan vermaecte hem de soete gracelijckheyt van *Raphael*, dan de eyghen vleesachticheyt van *Corregio*, dan de uytstekende hoogselen, en afwijkende verdreven diepselen van *Tiziaen*, de schoon sijdekens en wel gheschilderde dinghen van *Veroneso*, en ander te Venetien, dat hem de Inlandsche dinghen soo heel volcomen niet meer conden voldoen.” Uit: van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 285v.

³²⁶ Jean Sorabella, “Venetian Color and Florentine Design,” laatst geraadpleegd op 18 juli 2016, http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm.

³²⁷ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 285v.

³²⁸ Taylor, “The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings,” 160.

³²⁹ *Ibid.*, 162.

³³⁰ “Is dit nu droogh was, saghen sy hun dinghen, Schier daer half gheschildert voor ooghen claelijck, Waer op sy alles net aenlegghen ginghen, En ten eersten op doen, met sonderlinghen Arbeydt en vlijt, en de verwe niet swaelijck, Daer op verladende, maer dun en spaerlijck, Seer edelijck gheleyt, gloeyend’ en reyngens, Met wit hayrkens aerdich ghetrocken cleyntgens”

Uit: van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 48r.

gloed en de warmte van de schaduwen over heel de Nederlanden. Een grote invloed hier zal waarschijnlijk Rubens geweest zijn,³³¹ die naar een “gloeïende” stijl evolueerde in de tijd rond 1609, het jaar nadat hij terugkeerde van zijn verblijf in Italië.³³²

De uitdrukking “doen gloeien” werd door Lydia De Pauw-De Veen in verband gebracht met het verlenen van een warmere toon en logischerwijze wordt deze term geassocieerd met rode kleuren, hoewel dit niet noodzakelijk is.³³³ Gérard de Laïresse is degene die veruit het meest het woord “gloeïend” of een variant ervan heeft gebruikt in zijn *Groot Schilderboek*.³³⁴ Hierin brengt hij deze term het meest in verband met de bruine, rode en vooral gele kleuren. Bijvoorbeeld: “Het wit past op allerley donkere gekleurde gronden, uitgenomen op gloeiend geel.”³³⁵ De betekenis van woorden veranderen over tijd, en zo ook met dit woord. Zoals hierboven al vermeld, gebruikte van Mander dit woord ook op twee verschillende manieren. Ook Willem Goeree³³⁶ en Gérard de Laïresse pasten deze term later in de zeventiende eeuw toe voor alle felle, onverzachte kleuren, ook groen en blauw, mee aan te duiden: “...;vermits men gloeiende koleuren noemt welke uit zich zelve bestaan, en niet vermengd zyn, als schoon azuurblauw, schoon geel, en schoon rood.”³³⁷ Ook paste de Laïresse deze term niet toevallig toe bij het beschrijven van de Italiaanse kunst: “De tederheid des Engelsmans zal den eenen, en de krachtige en gloeiende tint des Italiaans zal den anderen bekooren.”³³⁸

Hoewel de Laïresse dit woord vaak aanwendde om zich uit te drukken in termen van kleurgebruik, was hij van mening dat de trend van warme, “gloeïende” schaduwen te ver was gegaan. Hij gebood toekomstige schilders in een hoofdstuk over clair-obscur om in hun schaduwen het volgende te doen: “niet zwart gelyk Spangnolet; noch graauw, geel of ros, als Rembrand, Jan Lievensz, en meêr anderen onder de Italiaanen, Hollanders en Brabanders

³³¹ Taylor, “The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings,” 169.

³³² Ibid., 171.

³³³ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 280.

³³⁴ Er was duidelijk nog geen gestandaardiseerde spelling, aangezien hij dit woord schreef als “gloejend”, “gloeyen”, “gloeit”, “gloeiende”, ...

³³⁵ Gérard de Laïresse, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkunst in Al Haar Deelen Grondig Werd Onderweezen, Ook Door Redeneeringen En Printverbeeldingen Verklaard ; Met Voorbeelden Uyt de Beste Konst-Stukken Der Oude En Nieuwe Puyk-Schilderen, Bevestigd : En Derzelve Wel-* (Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712), 209.

³³⁶ “Men kan dit [Spaans-groen] in de Water-verwen, gevreven als vooren, ook beezigen, gemerkt het seer schoon en gloeiend op een suivere witte grond komt te dekken.” Uit: Willem Goeree, *Verligterie-Kunde, of Regt Gebruik Der Water-Verwen. In Welke Desselfs Kennis, En Gebruik Tot de Schilderkunde, En de Illuminatie of Verligterie Nodig Zijnde, Kortelyk Geleerd Word* (Amsterdam: Andries Van Damme, 1705), 25.

Dit werd ook reeds opgemerkt door De Pauw-De Veen: zie De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 280.

³³⁷ de Laïresse, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkunst in Al Haar Deelen Grondig Werd Onderweezen, Ook Door Redeneeringen En Printverbeeldingen Verklaard ; Met Voorbeelden Uyt de Beste Konst-Stukken Der Oude En Nieuwe Puyk-Schilderen, Bevestigd : En Derzelve Wel-*, 239.

³³⁸ Ibid., 18.

gedaan hebben, welke zonder verschillendheid de gloed, zoals zy die noemen, zodanig in de schaduw brengen of 'er de brand in was, alleenlyk maar om geweld te doen.”³³⁹

Na deze situering van het woord “gloeiend” in de kunstliteratuur, kan er verder worden ingegaan op het gebruik ervan in de veilingcatalogi. In de catalogus van Willem III werd deze term gebruikt in een beschrijving voor een werk van Alessandro Turchi (1578-1649) “Een schietende Cupido, daer neffens veel Beelden uytvoerig, kragtig en gloeijent geschildert van Alexander Veronese,…”³⁴⁰ Alexander Veronese was een andere naam waaronder deze kunstenaar gekend was en dit werk uit de catalogus is geïdentificeerd als *Omnia Vincit Amor*, nu in het Mauritshuis (afb. 4).³⁴¹ De catalogus van Meyers wendde deze term aan voor een werk van Jan Both (1615-1652): “Een landschap met een waterval, en vervult met Beelden en Beesten, een zeer uytmuntend en levendig stuk, wonderlyk schoon en gloeiend van Koloryt, door Jan Both,…”³⁴²

Deze schilders kwamen niet voor in het boek van Karel van Mander en hoewel ze wel vermeld worden bij de Lairese, werd het woord “gloeiend” door deze schrijver niet geassocieerd met het werk van deze meesters. De auteurs van de veilingcatalogi besloten toch om bij deze twee schilders, en niet bij de schilders die van Mander en de Lairese dit adjectief toekenden, het woord “gloeiend” te gebruiken. Waarom net bij deze schilders is niet ver te zoeken. Zoals al gezegd was er in de kunstliteratuur een rechtstreekse link tussen de kunstenaars van Venetië en de introductie van een soortgelijke stijl en daarmee het woord “gloeiend” in de Nederlanden. Dit is waarschijnlijk ook de reden waarom het werk van Jan Both deze beschrijving gekregen heeft. Deze schilder stond namelijk vooral gekend om zijn italianiserende landschappen, hoewel een bescheiden deel van zijn oeuvre aansloot bij de werken van de Bamboccianti.³⁴³ Dit waren schilders die in Rome actief waren tussen 1620 en het einde van de zeventiende eeuw en die voornamelijk kleine werkjes maakten, die de lagere klassen van Rome en het omringende platteland afbeeldden.³⁴⁴ Deze band met de Bamboccianti, zoals Pieter van Laer (1599-1642) en zijn broer Andries Both (1612-1642), versterkte zijn statuut als italianiserende schilder. Het was niet ongehoord dat de term “gloeiend” ook werd aangewend om landschappen te beschrijven. In zijn beschrijving van de werken van Lucas van

³³⁹ Ibid., 324.

³⁴⁰ Zie bijlage 2, lot 14.

³⁴¹ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 248.

³⁴² Zie bijlage 5, lot 196.

³⁴³ Susanne Polke, ed., *I Bamboccianti: Niederländische Malerrebellen Im Rom Des Barock* (Milaan: electa, 1991), 134.

³⁴⁴ Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy* (New Haven: Yale University Press, 1998), 132-134.

Leyden (1494-1533) zegt van Mander: “De gronden zijn schoon, en gloeyende: achter comen Boomen en Bosschen, soo net en eyghentlijck ghehandelt, dat men derghelijcke gheschildert nerghen meer en comt te sien: want het schijnt datmen buyten in’t veldt alles natuerlijck in’t leven voor ooghen heeft.”³⁴⁵ Wat hieruit naar voren komt, is dat er een nadruk wordt gelegd op het realiteitsgehalte van het schilderij. De reden ook dat schilders de “gloeierende vleestinten” wilden toepassen, is omdat het een indruk geeft van levendigheid. De Lairesse claimde ook al dat het gloeien van de verf hielp om driedimensionaliteit te bekomen.³⁴⁶ In de beschrijving van het schilderij van Both staat eveneens dat het een erg levendig werk is, wat de associatie met het woord “gloeierend” niet arbitrair maakt.

Turchi had zelf geen rechtstreekse connectie met de Venetiaanse schilders, waar werd in zijn werk beïnvloed door onder andere Annibale Carracci. Het is algemeen geweten dat deze schilder, samen met zijn broers Ludovico en Agostino, een onafhankelijk atelier en academie had opgericht in Bologna. Samen ontwikkelden zij een “hervormde” stijl. Het succes van deze nieuwe stijl bestond erin dat ze zich onder andere lieten inspireren door de Correggio en Venetiaanse schilders, zoals Titiaan, Tintoretto (1519-1594) en Veronese in de jaren 1580.³⁴⁷ Deze drie schilders vormden een triumviraat in Venetië dat bekend stond om de nadruk op kleurgebruik (colorito). De Florentijnse kleuren waren van een helderder coloriet dan die van Venetië, waar het typisch was om door een gelaagdheid en versmelting van kleuren een “gloeierende rijkheid” te bekomen.³⁴⁸ Ook Meyers erkende het uitzonderlijk kleurgebruik van onder andere Veronese in zijn *Description* en beschreef zijn werk als “extrêmement empâté de couleur...”³⁴⁹ Dit betekent zoveel als een werk dat goed gevuld of “gevoed” is met kleur, waarbij er meestal meerdere lagen verf op elkaar werden aangebracht, zodat de verflaag dik leek.³⁵⁰ Dit strookt niet volledig met wat van Mander en de Lairesse onder “gloeierend” of onder het werk van Veronese verstonden, maar het is dan ook niet dezelfde term. Dit werk komt ook voor in de veilingcatalogus van 1722, waar deze Franse term simpelweg vertaald is naar

³⁴⁵ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 213r.

³⁴⁶ Taylor, “The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings,” 171-172.

³⁴⁷ Clare Robertson, “Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings,” *Master Drawings* 35, no. 1 (1997), 4.

³⁴⁸ Sorabella, “Venetian Color and Florentine Design.”

³⁴⁹ Zie bijlage 3, nummer 24.

³⁵⁰ “En termes de peinture, signifie, mettre des couleurs grasement et avec liberté; mettre plusieurs couches de couleurs, enforte qu’elles en paroissent épaisses... Tableau bien empâté de couleurs, bien nourri de couleurs. On le dit aussi, quand on met des couleurs chacune à leur place, sans les noyer ensemble. Cette tête n’est point peinte, elle n’est qu’empâtée” Uit: Florentin Delaulne, *Dictionnaire Universel François et Latin, Contenant La Signification et La Définition Tant Des Mots de L’une & de L’autre Langue, Avec Leurs Différens Usages, Que Des Termes Propres de Chaque Etat & de Chaque Profession ...* (Parijs: La Veuve Delaune, 1743), 1683.

“uytnemend in kouleuren.” Het lijkt alsof men hier simpelweg doelt op de rijkheid van de kleuren in het werk van Veronese, zonder echt een duiding te willen geven van de dikheid of de dunheid van de verflaag. Er kan hieruit worden afgeleid dat hoewel er in de kunsliteratuur meerdere betekenissen en interpretaties bestonden voor het woord “gloeiend”, naargelang de context en de tijdperiode, er in de kunsthandel slechts één betekenis werd gehanteerd, namelijk warm of rijk van kleur. Het is wel duidelijk dat dit woord via de kunsttheorie zijn weg heeft gevonden naar de courante taal, die in de veilingcatalogi werd gehanteerd, om over kunst te spreken en dat de link met de Italiaanse en italianiserende kunsten bleef.

VAN ZYN BESTE TYD

In de zestiende eeuw werden de namen van de schilders slechts af en toe vermeld in boedelinventarissen. Vanaf het begin van de zeventiende eeuw was er een gestage toename van het aantal toegeschreven werken in Amsterdam, en in het midden van deze eeuw was er voornamelijk in Delft een groeiend aantal specifieke toeschrijvingen in boedelinventarissen op te merken. Er was met andere woorden een verhoogde aandacht voor de schilders en hun persoonlijke stijl.³⁵¹

Mandeville, een filosoof die hierboven reeds werd aangehaald, vermeldde vier elementen als bepalende factoren die de prijs van een werk bepalen (supra). Eén van deze vier was de periode van een schilder zijn leven waarin een werk geschilderd was. Dit gaat over het stadium in die kunstenaar zijn carrière en op een meer algemene manier heeft het ook betrekking op wat er in de mode was op dat moment, wat een invloed heeft op de vraag. Mandeville zijn visie was dat “modes en trends” veranderen doorheen de tijd en dat “smaak en stemmingen” verschillen tussen individuen. Daarom zullen “mislukkingen en schoonheden” verschillend geëvalueerd worden naarmate de samenstelling van smaak in een bevolking verandert doorheen de tijd. Wat in de mode was ten tijde van het ontstaan van het schilderij is slechts één deel van de vergelijking. Omdat trends veranderen, is het de originele mode in verhouding tot de hedendaagse mode die van toepassing is. Mode kan variëren van een voorliefde voor een bepaald onderwerp, stijl, techniek tot de naam van een meester.³⁵²

Het is zeldzaam dat men een vroeg bewijs vindt van connoisseurs die argumenten afwegen wanneer ze contempleren over een toeschrijving in primaire bronnen. Een denkbeeldige dialoog geschreven in 1677 door de Piles, suggereert dat deze experts erg gesofisticeerd waren in hun oordeel. De protagonisten discussiëren zelfs hoe doenbaar en noodzakelijk het is om een naam te hangen aan een schilderij. Ze waren zich ook bewust hoe moeilijk het kon zijn om werken te herkennen die in een overgangperiode tussen twee stijlen van de kunstenaar zijn gemaakt, en dat het onmogelijk is om alle kunstenaars uit het verleden te kennen, zeker degenen die voor anderen werkten en daardoor nooit hun eigen reputatie verworven.³⁵³

In deze discussie komt eveneens aan bod dat het misschien beter is om geen toeschrijving dan een foute toeschrijving te maken, omdat er veel briljante schilders waren

³⁵¹ Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” 38.

³⁵² Van Miegroet and De Marchi, “Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century,” 457.

³⁵³ Tummers, “‘By His Hand’: The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship,” 32.

waarvan de naam nooit bekend is geweest, doordat ze een kort leven hadden of dat ze heel hun leven bij een bepaalde meester in dienst waren.³⁵⁴ Ook al kende men al de namen van de schilders en al de verschillende manieren of stijlen, dan nog zou men over een aantal werken kunnen twijfelen, want “la plupart des habiles peintres ont passé d’une manière à une autre, et dans ce passage, ils ont fait des tableaux qui ne tiennent, ny de la première manière, ny de la seconde.”³⁵⁵

Eer een schilder een bepaalde manier had ontwikkeld, kon hij beslissen om doorheen zijn carrière trouw aan te zijn. Volgens van Mander was dat de keuze van Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638), die hij goed kende.³⁵⁶ Van Mander vond zijn stijl erg constant. Deze opmerking suggereerde dat er schilders waren die opzettelijk wisselden van de ene stijl naar de andere.³⁵⁷ Zelfs als een schilder niet actief had besloten om zijn stijl aan te passen, dan nog veranderde zijn manier van schilderen door natuurlijke ontwikkeling. Veel vroegmoderne schrijvers veronderstelden dat een stijl van een schilder een patroon van opkomst en neergang doormaakte, wat een hoogtepunt bereikte wanneer de schilder volledig een eigen stijl ontwikkeld had en een periode van degeneratie binnenging later in zijn leven. Vasari interpreteerde vele oeuvres langs deze lijnen, wat ertoe leidde dat velen, zoals Raffaello Borghini (1537-88) en van Mander, stelden dat oudere schilders beter op hun hoogtepunt stoppen en dat ze zich beter konden toewijden aan de kunsttheorie.

De eerste schilder om systematisch de effecten van het verouderen op een schilderstijl te vermelden, was de Piles in *Abrégé de la vie des peintres*.³⁵⁸ In zijn mening ontwikkelden schilders gewoonlijk drie manieren; de eerste was de stijl die aansloot bij die van zijn meester, de tweede demonstreerde zijn eigen smaak en volle potentieel, en de derde stijl is diegene waarin het werk van een bepaalde schilder aftakelt.³⁵⁹ Hij bekritiseerde eveneens de kunstliefhebbers die geloofden dat ze schilderijen konden toeschrijven nadat ze drie of vier werken van een bepaalde meester hadden gezien, zonder de hoeveelheid tijd en moeite of de

³⁵⁴ Roger de Piles, *Conversations Sur La Connaissance de La Peinture et Sur Le Jugement Qu’on Doit Faire Des Tableaux* (Genève: Slatkine reprints, 1970), 5.

³⁵⁵ *Ibid.*, 6.

³⁵⁶ Tummings, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 129.

³⁵⁷ *Ibid.*, 131.

³⁵⁸ *Ibid.*, 133.

³⁵⁹ ‘Il n’y en a point [de Peintre] qui n’ait eu son commencement, son progrès & sa fin; c’est à dire, trois manières: la première, qui tient de son Maître; la seconde, qu’il s’est formé selon son Goût, & dans laquelle réside la mesure de ses talens, & de son Génie; & la troisième, que dégénère ordinairement en ce qu’on appelle maniéré; parce qu’un Peintre, après avoir étudié long-tems d’après la Nature, veut jouir, sans la consulter davantage, de l’habitude qu’il s’en est faite.’ Uit: de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres*, 94-95.

leeftijd van de schilder op het moment dat hij het werk gemaakt had in achtving te nemen.³⁶⁰ De commentaar door de verzamelaar Hendrick Bugge van Ring en de kunstenaar Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) suggereerde dat zulke categorieën al erg gebruikelijk waren in de praktijk.³⁶¹ Bernini prees een werk van Raphael omdat het een evocatie was van zijn laatste en grootste manier. Van Ring identificeerde eveneens werken van Jan Steen (1626-1679) en Gerrit Dou als gemaakt in ‘in zijn jonckheyt’.³⁶²

Uit dit onderzoek blijkt eveneens dat een onderscheid in verschillende stijlperiodes van een schilder gekend was en erkend werd in de kunsthandel. De enige catalogus waarin dit nog niet systematisch werd vermeld, was in de catalogus van Paets. In alle andere casi zijn verwijzingen naar de periode waarin een schilderij werd geschilderd geen uitzondering. Ook Zomer gebruikte deze beschrijving in zijn catalogi. Meerdere werken werden beschreven met “zyn goede tydt” of “zyn beste trant”.

De beschrijvingen die het meest in het oog sprongen waren die uit de *Description* van Meyers. Zo beschreef Meyers twee werken van Poussin, de eerste zijnde *Een nymf, sater en cupido in een landschap* ca. 1626-1628: “Ce tableau est de sa première maniere, & peint d’un Pinceau libre & agreeable.” De volgende twee werkjes waren twee landschapjes: “Ils sont de son premier tems.”³⁶³ Hierin kan duidelijk een overeenkomst worden gezien met wat de Piles dacht over de verschillende stijlperiodes van schilders. Zoals hierboven reeds vermeld, was de Piles ervan overtuigt dat elke schilder in zijn carrière drie verschillende stijlperiodes doorliep. De eerste stijlperiode was degene waar de schilder nog erg beïnvloed was door de stijl van zijn meester. In het geval van Poussin wordt hier waarschijnlijk zijn vroege periode in Rome mee bedoeld. Vanaf 1624 woonde Poussin in de Italiaanse hoofdstad, waar hij uiteindelijk 30 jaar van zijn leven zou doorbrengen. Pas in de late jaren 1620 en 1630 ontwikkelde Poussin een eigen stijl, onder de invloed van de werken van onder andere Titiaan, Domenichino (1581-1641) en Guido Reni (1575-1642).³⁶⁴ Hier verwees de Piles ook naar in zijn bespreking van het leven van Poussin. Volgens de Piles kwam Poussin, die voornamelijk in privéopdracht werkte, in Rome zonder een beschermheer te zitten,³⁶⁵ waardoor hij besloot om grote meesters en

³⁶⁰ “On voit des Curieus qui se font une idée d’un Maître sur trois ou quatre tableaux qu’ils en auront vus, & croient apres cela avoir un titre suffisant pour décider sur sa manière, sans fair réflexion aux soins plus ou moins grands que le peintre aura pris à les faire, ni à l’âge auquel il les aura faits.” Uit: de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 94-95.

³⁶¹ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 133.

³⁶² *Ibid.*, 130.

³⁶³ Zie bijlage 3, nummer 12 en 13.

³⁶⁴ Anthony Blunt, *Nicholas Poussin* (Londen: Phaidon, 1958), 54-59.

³⁶⁵ de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 420.

antiek te kopiëren.³⁶⁶ Vanaf de late jaren 1620 en 1630 begon hij volgens de Piles met de bestudering van de werken van Titiaan, van wie hij het kleurgebruik en de manier van landschappen schilderen zou hebben overgenomen, om de goede smaak van het tekenen aan te vullen, die hij van de antieken had geleerd.³⁶⁷ Poussin heeft namelijk van de Italiaanse renaissance perspectief, volume, en proporties geleerd, terwijl hij van de Romeinse barok beweging, vrijheid in kleur, rijkheid, emotionele pathos en realisme had meegekregen.³⁶⁸ Over deze vroege werken zegt de Piles dat ze getuigen van een betere smaak wat betreft kleurgebruik dan de overige werken van zijn oeuvre, maar dat over het algemeen het kleurgebruik in zijn werken een ondergeschikte functie had.³⁶⁹ Dit sprekender kleurgebruik kan ook te wijten zijn aan zijn winter in Venetië, in zijn eerste jaar in Italië, waarbij de schilders van die regio een indruk hebben nagelaten.³⁷⁰ Het was echter pas laat in zijn leven rond 1650, dat Poussin op een leeftijd van 56 zijn volle maturiteit bereikte. Slechts dan culmineerde zijn klassieke stijl, hoewel zowel ervoor als erna zijn werk ook andere hoogten bereikte. Eerste deel van de reis hiernaartoe was het proces van het opnemen van voorgaande tradities.³⁷¹ Zijn vroege werk met vloeiende kleuren, hoewel het nog niet getuigde van het hoogtepunt van zijn stijl, kreeg altijd veel lof.³⁷²

Het is met andere woorden niet toevallig dat Meyers deze werken als laatste van zijn collectie Poussins heeft gezet, aangezien deze buiten zijn bloeiperiode vallen en esthetisch minder hoogstaand werden geacht. In de beschrijving van Poussins *Sabijnse Maagdenroof* ca. 1647-1648 vertelde Meyers dat dit werk van een andere smaak getuigt dan de *De Zeven Sacramenten* en vertoont onder andere niet dezelfde rijkheid aan kleuren. Desalniettemin werd dit werk volgens de omschrijving geschilderd in “le tems de sa plus grande force”.³⁷³ De Sabijnse Maagdenroof is een werk dat het dichtst bij de vroege werken komt dan de meeste werken die tussen de fases zitten.³⁷⁴

³⁶⁶ “... le Poussin se trouva à Rme sans secours & sans connoissances... s’occupant entièrement à faire de sérieuses études sur les belles choses, qu’il deffinoit avec ardeur.” Ibid., 421.

³⁶⁷ “Il copia, dit-on, dans ses commencemens quelques tableaux du Titien, dont la couleur & la touche du passage lui plaisoit fort, pour accompagner le bon goût de dessein qu’il avoit contracté sur l’antique.” Ibid., 423.

³⁶⁸ Konrad Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism* (Oxford: Phaidon-Christie’s, 1988), 41.

³⁶⁹ “Il copia, dit-on, dans ses commencemens quelques tableaux du Titien, dont la couleur & la touche du passage lui plaisoit fort, pour accompagner le bon goût de dessein qu’il avoit contracté sur l’antique.” de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 423.

³⁷⁰ Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism*, 63.

³⁷¹ Konrad Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism* (Oxford: Phaidon-Christie’s, 1988), 21.

³⁷² Ibid., 22.

³⁷³ Zie bijlage 3, nummer 2.

³⁷⁴ Konrad Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism* (Oxford: Phaidon-Christie’s, 1988), 38.

Poussin stond bij de Piles erom bekend om zijn kleurgebruik te verwaarlozen en zei daarover:

“... , on connoîtra facilement qu’il a ingoré cette partie soit dans les couleurs locales soit dans le clair-obscur. De là vient que la plus grande partie de ses tableaux donnent dans le gris & nous paroissent sans force & sans effet. On peut néanmoins en excepter les ouvrages de sa premiere maniere & quelques-uns de la seconde.”³⁷⁵

Zijn tweede en beste stijl werd volgens de Piles gekenmerkt door een oeuvre zonder kracht en effect, aangezien hij onwetend was zowel voor het lokaal kleurgebruik als de techniek van clair-obscur, hoewel er af en toe uitzonderingen zijn. Als het aan Meyers ligt, is de reeks van *De Zeven Sacramenten* dus zo’n uitzondering op de regel, die de bewonderingswaardige werken nog meer begeerd maakt. Het is een reeks die zowel tot zijn beste tijd behoort als wel degelijk “empâté de couleur” is. Zoals hierboven reeds vermeld, verwees deze “empâté” naar de warmte en de rijkheid van het kleurgebruik zoals dat werd toegepast door de Venetiaanse schilders.

Hoewel de uitdrukking “van zyn beste tyd” in elke veilingcatalogus, uitgezonderd Paets, en bij schilders van alle nationaliteiten werd toegepast,³⁷⁶ verduidelijkte enkel de beschrijving in de *Description* van Meyers uit welke specifieke periode van een schilder zijn carrière de werken afkomstig waren. Uiteraard implementeert de verwoording “zyn beste tyd” ook dat er andere tijden of fasen waren in een schilder zijn leven. Van Dyck ontwikkelde eveneens een meer eigen stijl wanneer hij naar Italië ging. Daar werd zijn werk beïnvloed door de Venetiaanse schilders, in het bijzonder Titiaan.³⁷⁷ Eenzelfde evolutie geldt voor de meeste schilders. Het ambacht van een kunstenaar is iets dat een leven lang oefening nodig heeft. De Nederlandse auteurs hadden eveneens notie van de evoluties die schilders doormaakten. Onder andere van Mander (supra) en Houbraken vermeldden dit in hun geschriften; Houbraken sprak zo over de schilder Nicolaes de Helt Stockade (1619-1669) van “zyn beste tyd”.³⁷⁸

Veranderingen in stijl in het werk van zeventiende-eeuwse schilders moesten elkaar volgens Tummers niet opvolgen in opeenvolgende stadia. Kunstenaars konden ook bewust alterneren tussen verschillende stijlen in hun carrière, maar hierover verder nog meer.³⁷⁹

³⁷⁵ de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 430-431.

³⁷⁶ De overige schilders waarvoor dit gebruikt werd, waren onder andere Anthonie van Dyck, Alessandro Turchi, Gerrit Dou, Francois Millet Jan Davidsz. de Heem, Paulus Potter, Pieter van Laer, David Teniers, Jacomo Bassano, Adriaen Brouwer, Carel de Moor, Rembrandt, Jan Breughel, Cornelis van Poelenburgh, Michelangelo Cerquozzi, Hans Holbein.

³⁷⁷ Alan McNairn, *The Young van Dyck* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1980), 18-23.

³⁷⁸ Arnold Houbraken, *De Grootte Schouburgh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen, 3 Volumes* (Amsterdam, 1721), 364.

³⁷⁹ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 133.

ORDONNANTIE, TEKENING, KOLORIET, EXPRESSIE

Zoals al eerder vermeld, paste men in de kunsthistorie vaak elementen toe uit de retoriek.³⁸⁰ Dit klassieke systeem was erg invloedrijk en gaf theoretici zoals Alberti een nuttig model voor onder andere een theorie van picturale compositie. Tegen het einde van de zeventiende eeuw hadden *hommes de lettres*, poëten en amateurs van de visuele kunsten een vernieuwde interesse in de retoriek.³⁸¹ Het duurde tot deze periode eer sommige betekenissen van retorische concepten in de schilderkunst tot volle ontwikkeling kwamen.³⁸²

In de Nederlanden werden de regels van de retorica ook toegepast, maar in vergelijking met de Franse kunsttheorie lag de Nederlandse traditie achterop. Volgens Taylor zijn er slechts vier substantiële boeken geschreven over de visuele kunsten, namelijk door van Mander, Angel, Goeree en van Hoogstraten. Deze werken werden eveneens gescheiden door lange periodes van tijd. De zeldzaamheid van Nederlandse kunsttheorie implementeerde dat het moeilijk is om blijvende discussies te vinden over onderwerpen zoals ordonnantie of compositie. Italiaanse en Franse auteurs gingen met elkaar in discussies via hun literatuur, en zo ontstonden er uitgebreide discussies over verschillende onderwerpen. Nederlanders vermeldden elkaar wel in hun traktaten, maar gaan niet in discussie.³⁸³ Over het algemeen had de Nederlandse kunsttheorie dus een intellectuele achterstand,³⁸⁴ en na van Mander daalde de kwaliteit van de Nederlandse kunsttheorie.³⁸⁵

Iets wat de Nederlandse kunsttheorie op internationaal vlak eveneens beperkte, was het gebruik van regels die tot de ateliertradities behoorden, naast het feit dat de werken meestal niet vertaald waren. De Franse kunstenaars kenden deze regels, aangezien ze voor 1650 allemaal tot dezelfde ateliertradities behoorden. Echter na de oprichting van de academie in 1648, waren de atelierregels niet langer goed genoeg.³⁸⁶

Tot dit retorisch vocabularium behoorden termen zoals “edelheid van het onderwerp”, “inventie”, “redenering in het ordenen van de delen”, “correctie van de stijl” en woorden zoals “expressie”.³⁸⁷ Het idee van picturale compositie als het balanceren van zowel figuren als alle elementen in een picturaal vlak komt voor het eerst op in du Fresnoy’s traktaat *De Arte*

³⁸⁰ Saisselin, “Painting, Rhetoric and Choice of Words,” 94.

³⁸¹ Puttfarken, *Roger de Piles’ Theory of Art*, 57.

³⁸² Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 199.

³⁸³ Paul Taylor, “Composition in Seventeenth-Century Dutch Art Theory,” *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, 2000, 146-147.

³⁸⁴ *Ibid.*, 149.

³⁸⁵ *Ibid.*, 150.

³⁸⁶ Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800* (New Haven: Yale University Press, 2000), 201.

³⁸⁷ Saisselin, “Painting, Rhetoric and Choice of Words,” 94.

Graphica (1695). Er werden echter al eerder stappen in die richting gezet door Karel van Mander, die de eerste was om niet enkel de groepering van de figuren te bespreken, maar ook de rol van landschappen, flora, fauna en objecten in complexe schilderijen.³⁸⁸ Naast het onderwerp was de manier van representeren van een narratief doorheen compositie en ontwerp een belangrijke factor in kwaliteitsoordeel in de zeventiende eeuw.³⁸⁹ De term die van Mander gebruikt voor picturale bestanddelen van inventie is “ordinanty”, hoewel hij soms ook “composity” gebruikt. Bij van Mander veranderde *Compositio* van betekenis in tegenstelling tot Alberti; bij van Mander begint het de betekenis te hebben van de samenstelling van een historiestuk.³⁹⁰ Volgens Félibien waren er drie onderdelen, compositie, tekening en kleur (composition, dessein, coloris). Compositie was voor hem hetgeen de schilder reeds in zijn hoofd vormde, dessein en coloris gebeurden tijdens de uitvoering.³⁹¹

Zoals al eerder vermeld, kreeg het classicisme voet aan grond in de Nederlanden, voornamelijk in de literatuur. Ook in de kunsttheoretische traktaten van de zeventiende eeuw werd het classicistische denkbeeld dominant en die eeuw kende het classicisme ongekende hoogten.³⁹² Zoals hierboven reeds aangestipt, had de Nederlandse kunsttheorie een achterstand, en ook de opkomst van het classicisme in de Nederlanden was geënt op de Italiaanse en Franse tradities.³⁹³ Het werd in de Nederlanden de mode om over de grenzen van de republiek te kijken, en daarbij werd de blik in de eerste plaats op Frankrijk gericht, waar een schitterend hof het culturele centrum van Europa vertegenwoordigde.³⁹⁴ Deze classicistische theorie was vooral gericht op een strak omschreven schoonheidsideaal dat kon worden bereikt door studie van de klassieken en de grote Italiaanse meesters van de vijftiende en zestiende eeuw.³⁹⁵ Het classicisme streefde naar een wereld die onderworpen was aan regels en getuigde van een goede moraal. Het includeren van lijsten in kunsttheoretische traktaten getuigt van een navolging van deze geordende wereld.³⁹⁶ De meest letterlijke uitdrukking hiervan was de *Balance des Peintres* van de Piles, dat hij in zijn *Cours de Peinture par Principes* (1708) had opgenomen.³⁹⁷ Deze

³⁸⁸ Tummings, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 199.
³⁸⁹ *Ibid.*, 198.

³⁹⁰ Taylor, “Composition in Seventeenth-Century Dutch Art Theory,” 151.

³⁹¹ Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, 237.

³⁹² Hessel Miedema, *Kunst Historisch* ('S Gravenhage: SDU, 1989), 124-125.

³⁹³ Grijzenhout and van Veen, *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst in Later Tijd*, 375-376.

³⁹⁴ Sasja Delahay and Nora Schadee, “Verzamelaars En Handelaars in Rotterdam,” in *Rotterdamse Meesters Uit de Gouden Eeuw*, ed. Nora Schadee (Rotterdam: Historisch Museum, 1994), 35.

³⁹⁵ *Ibid.*, 36.

³⁹⁶ Bart Cornelis, “A Reassessment of Arnold Houbraken’s ‘Groote Schouburgh,’” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, no. 2/3 (1995), 168.

³⁹⁷ Miedema, *Kunst Historisch*, 124.

lijst van de Piles heeft tot op vandaag een soort aura rond zich hangen; zo zijn er bijvoorbeeld economen die aan de hand van formules onderzocht hebben of deze ranking in deze tijden nog steeds opgaat.³⁹⁸ De Piles diende onder meer als voorbeeld voor Arnold Houbrakens *Groote Schouburgh*.³⁹⁹ Het traktaat van de Lairese wordt eveneens vaak aangehaald als een voorbeeld van de verontreiniging van Nederlandse kunst met Frans classicisme.

Het wordt vaak gesuggereerd dat het Franse classicisme ook in de Nederlandse collecties domineerde en dat de verzamelaars zich concentreerden op antiek beeldhouwwerk, Italiaanse en Franse schilderijen en tekeningen, maar dit is slechts tot op een bepaald punt, wat hieronder duidelijk zal worden. Van de Nederlandse schilders maakte vooral het werk van fijnschilders zoals van der Werff en Dou, of italianisanten zoals van Poelenburgh deel uit van classicistische collecties. Niet geheel toevallig waren deze schilders eveneens het populairst in Franse collecties.⁴⁰⁰ Deze werken dienden als substituten voor de onbetaalbare en onbeschikbare schilders, zoals Claude Lorrain,⁴⁰¹ aangezien er van de Franse en Italiaanse stukken er veel minder op de markt waren.⁴⁰² Een bekende Nederlandse verzameling in classicistische smaak, is die van Adriaen Paets. Niet alleen was hij mecenas van Adriaen van der Werff, zijn collectie vertoonde een voorkeur voor in Italië werkzame schilders, wat ook blijkt uit het feit dat hij een landschap van Paul Bril bezat, werk van Both, en drie stukken van Jan Miel (1599-1663), een bambocciant die bevriend was met Pieter van Laer. Daarnaast kwamen niet minder dan zes werken van Adriaen van der Werff onder de hamer, twee stukken van de Lairese en twee schilderijen van Pieter van der Werff (1665-1722). Uit deze opsomming blijkt dat de collectie van Paets eerder op classicistische leest was geschoeid en internationaal georiënteerd was.⁴⁰³

Het was voornamelijk in Frankrijk dat het aanzien van de Italiaanse of Franse historieschilderkunst bijzonder groot was.⁴⁰⁴ In tegenstelling tot wat de indrukwekkende verzameling Poussins in de collectie van Meyers doet geloven, blijkt dat de populariteit van de Franse classicistische schilderkunst in de Nederlanden toch niet opging. Buiten Meyers, waren

³⁹⁸ Victor Ginsburgh and Sheila Weyers, "De Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History," *Artibus et Historiae* 45, no. 45 (2002); Kathryn Graddy, "The Extraordinary Art Critic Roger de Piles (1635-1709): An Empirical Analysis of His Rankings and Sale Prices" (Boston, 2012).

³⁹⁹ Miedema, *Kunst Historisch*, 124.

⁴⁰⁰ Grijzenhout and van Veen, *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst in Later Tijd*, 35.

⁴⁰¹ De Marchi and Van Miegroet, "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings," 158.

⁴⁰² *Ibid.*, 159.

⁴⁰³ Delahay and Schadee, "Verzamelaars En Handelaars in Rotterdam," 36.

⁴⁰⁴ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 177.

er geen andere verzamelaars in Rotterdam, of in de Nederlanden, die een uitzonderlijke voorkeur hadden ontwikkeld voor Franse schilderkunst. Van de buitenlandse scholen was nog steeds de Vlaamse en de Italiaanse school de belangrijkste en Meyers zijn collectie van Poussins had waarschijnlijk meer te maken met middelen dan met smaak. Zoals al eerder vermeld, had hij zijn beste contacten in Parijs, waar meesterwerken van Poussin beschikbaar waren. Meyers had naast zijn Poussins slechts één Claude Lorrain (1600-1682), twee Sébastien Bourdons (1616-1671) en twee Nicolas Bertins (1667-1736). Buiten Poussins waren Franse schilderijen nauwelijks te vinden in de Nederlanden en zelfs Meyers was er niet geïnteresseerd in.⁴⁰⁵ De contacten van Meyers hadden even goed andere Franse kunstenaars kunnen aankopen voor zijn collectie, maar dit was niet het geval.⁴⁰⁶ De rest van de casi vertonen ook een zeer miniem aantal Franse schilderijen; Adriaen Bouts collectie bevatte slechts zes Franse schilderijen op een collectie van 175 stukken. Nog verwonderlijker is dat de veilingcatalogus van Willem III geen enkel Frans stuk bevatte. Vergeleken met de tientallen Vlaamse en Italiaanse meesterwerken, waren Franse schilderijen slechts een fractie van de Nederlandse collecties.⁴⁰⁷ Een ander fenomeen dat illustreert dat het classicisme niet de enige speler in het veld was, was de totstandkoming van een nieuwe stijl bij van der Werff. Deze schilder voerde de strijd tussen de Rubénisten en de Poussinisten, die hij kende van de Franse literatuur, in praktijk uit. Van der Werff combineerde poses en ideeën van Poussin met de sfumato atmosfeer van Veronese.⁴⁰⁸

Ook de Nederlandse schilderkunst viel lange tijd niet in de smaak in Frankrijk. Koning Lodewijk XIV besteedde zijn geld liever aan het *sujet noble* dan aan landschappen, stillevens of afbeeldingen van feestende boeren, die men eigen achtte aan de Nederlandse schilderkunst.⁴⁰⁹ Pas aan het einde van de zeventiende eeuw, met de aanstelling van de Piles in de Academie van 1699, wat de overwinning van de Rubénistes over de Poussinistes in het beroemde *Débat sur le Coloris* met zich meebracht, lijkt het tij in het voordeel van de Vlaamse en vervolgens ook de Hollandse meesters te zijn gekeerd.⁴¹⁰ De Piles zag kleur niet langer als een toevallig ornament van objecten, maar als de voornaamste voorwaarde voor hun zichtbaarheid en natuurlijke imitatie.⁴¹¹ De Piles was enthousiast over de schilder kwaliteiten

⁴⁰⁵ Jonckheere, "The Influence of Art Trade and Art Collecting on Dutch Art around 1700: The Case of Rotterdam and Adriaen van Der Werff," 53.

⁴⁰⁶ Ibid., 54.

⁴⁰⁷ Ibid., 53.

⁴⁰⁸ Ibid., 55.

⁴⁰⁹ Korthals Altes, *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*, 177.

⁴¹⁰ Ibid., 178.

⁴¹¹ Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, 65-66.

van “tromper la veue...”,⁴¹² wat hij steeds kon terugvinden in de Nederlandse kunsten.⁴¹³ Deze nadruk op het realiteitsgehalte was iets dat ook eigen was aan het classicisme en veel voorkwam in de veilingcatalogi;⁴¹⁴ regelmatig worden werken omwille van hun schijnbare realiteit geprezen, zoals bij een werk van Teniers, waarvan de beschrijving zegt je zou geloven er echt bij te zijn.⁴¹⁵ Ondanks zijn voorliefde voor coloriet, was de Piles toch geen aanhanger van alle Nederlandse schilderscholen.⁴¹⁶ Van de vijftiende-eeuwse schilders vernoemt hij enkel de gebroeders Van Eyck in hun vertrouwde rol als uitvinders van de olieverf en van de zestiende-eeuw is hij vooral gecharmeerd van die Vlaamse en Noord-Nederlandse kunstenaars die zich duidelijk op Italië richtten, zoals Michiel Coxie (1499-1592) en Maarten van Heemskerck (1498-1574). Voor het karakteristieke van de zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse schilderkunst, behalve Rembrandt, heeft de Piles nauwelijks oog.⁴¹⁷

Hoewel Meyers inderdaad door zijn connecties de mogelijkheid heeft gehad om zoveel Poussins te kopen, komt uit de veilingcatalogi toch een argument voort om te staven dat het eveneens omwille van smaak was dat Meyers deze schilder in het bijzonder verzamelde. Hierboven werd reeds de *Balance de Peintres* van de Piles vernoemd. Hierin quoteerde hij schilders op compositie, tekening, coloriet en expressie op een schaal van 1 tot 18.⁴¹⁸ In de *Description* van Meyers worden niet geheel toevallig dezelfde vier aspecten gebruikt om de werken mee te bespreken. Poussin is zelfs de enige schilder waarbij alle vier aspecten aan bod komen. Nooit komen ze alle vier tegelijk aan bod bij één beschrijving, maar vaak wel meerderen tezamen. Als enige van alle casi paste Meyers eveneens het aspect van expressie toe, zoals bijvoorbeeld bij de beschrijving van Furius Camillus: “l’ordonnance, le dessein, & les expressions sont admirables dans ce tableau”.⁴¹⁹ Hierboven werd reeds aangehaald dat Meyers notie had van de verschillende tijdsperiodes in Poussins oeuvre, en dat Poussins sterkte niet het kleurgebruik was, waar hij ook door de Piles op werd afgerekend. Bij Poussin wordt er

⁴¹² Roger de Piles, *Dialogue Sur Le Coloris* (Parijs: Nicolas Langlois, 1699), 4.

⁴¹³ Horst Gerson, *Ausbreitung Und Nachwirkung Der Holländischen Malerei Des 17. Jahrhunderts* (Amsterdam: Israël, 1983), 68.

⁴¹⁴ Voor meer informatie over de realiteit in het classicisme en hoe dit zich in het woordgebruik manifesteerde, zie onder meer: Boudewijn Bakker, “Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, no. 2/3 (1995) en Lyckle De Vries, “The Changing Face of Realism,” in *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture* (Santa Monica: Getty center for the history of art and humanities, 1991).

⁴¹⁵ “...waerin alles, door eene groote menigte Volks van allerlei zoort en rang zoo levendig is verbeeld, dat men, buiten ’t geluid en de beweging, dikwijls zou gelooven daer tegenwoordig te zyn,...”
Zie bijlage 5, lot 178.

⁴¹⁶ Frank Grijzenhout and Henk van Veen, *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-eeuwse Schilderkunst in Later Tijd* (Nijmegen: SUN, 1992), 31.

⁴¹⁷ Ibid., 32.

⁴¹⁸ Ibid., 33.

⁴¹⁹ Zie bijlage 3, nummer 3.

vervolgens slechts één werk expliciet geprezen om zijn kleurgebruik, namelijk *David*, dat geloofd wordt om “le dessein, le coloris, & le pinceau”.⁴²⁰ De eerste reeks van *De Zeven Sacramenten* kreeg impliciet lof doordat Meyers bij de tweede beschrijving zegt dat dit niet in dezelfde stijl en niet even “empâté de couleur” was als de voorgaande beschrijving.⁴²¹ Toch moeten er hier een aantal nuances bij worden gemaakt. Ongeveer de helft van de schilders waarvan deze elementen besproken werden in de *Description* komen niet voor in de lijst van de Piles. Daar waar er wel een overlap was, kwam deze qua oordeel niet overeen, behalve bij Veronese, waar Meyers hem loofde om zijn compositie, tekening en coloriet, de drie elementen waarop hij door de Piles het hoogst op beoordeeld was. Toch lijkt Meyers inspiratie te hebben geput uit de ideeën van de Piles. Zoals te verwachten kwamen de termen die hier gehanteerd werden allemaal regelmatig voor in de Nederlandse kunsttheoretische traktaten, behalve “expressie”. De enige die dit wel vermeldt, echter onder een andere term, was Houbraken. Hij beschreef dit als “uitdrukkingen der gemoetsdriften/hartstochten”, en gebruikte dit ook enkel in zijn bespreking van de *Balance des Peintres* van de Piles.⁴²² Hieruit kan worden afgeleid dat Meyers bijna met zekerheid weet had van de geschriften van Roger de Piles en deze manier van beoordelen ook opnam in zijn *Description*.

Bij de overige casi werden deze parameters van beoordeling erg beperkt toegepast, en werd voornamelijk “schildering” benadrukt, maar dit zegt weinig over de effectieve uitvoering van een kunstwerk. Enkel de veilingcatalogi van Willem III, Meyers en Adriaen Bout gaven hier nog melding van. In de veilingcatalogus van Willem III werd er slechts bij één schilder een opmerking gemaakt over zijn kleurwerking, namelijk Palma Vecchio,⁴²³ en bij Bout werd enkel de ordonnantie in de *Val der Opstandige Engelen* van Rubens geprezen.⁴²⁴ De veilingcatalogus van Meyers uit 1722 nam de beschrijvingen over van de werken die na de publicatie van de *Description* niet waren verkocht, maar zelfs als die werken niet werden meegerekend, dan nog vertoonde het meer verwijzingen naar deze aspecten dan de overige casi. Opvallend is wel dat er voornamelijk verwijzingen naar coloriet zijn (tabel 1). In tegenstelling tot de *Description* van Meyers, kwam “expressie” niet voor in de catalogus van Willem III en Bout, die eveneens zo een term hanteerden, maar wel “coloriet” en “ordonnantie”. Hoewel deze termen reeds ingeburgerd waren in kunsttheorie, bleven ze zeldzaam in het hoogste segment van de markt.

De schilders die deze beschrijvingen kregen, waren voornamelijk Italiaanse schilders.

⁴²⁰ Zie bijlage 3, nummer 5.

⁴²¹ Zie bijlage 3, nummer 2.

⁴²² Houbraken, *De Grootte Schouburgh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen*, 3 Volumes, 179.

⁴²³ Zie bijlage 2, lot 16.

⁴²⁴ Zie bijlage 6, lot 36.

Slechts drie Franse schilders, namelijk Poussin, Lorrain en François Millet (1814-1875), werden beschreven aan de hand van een of meer van deze aspecten. Van de Nederlandse schilders zijn het Rubens, Van Dyck, en voor de rest enkel italianiserende schilders, namelijk Nicolaes Berchem (1620-1683), Jan Both en Paul Bril (1554-1626). Dit staft de stelling dat er inderdaad nog een sterke classicistische voorliefde speelde in de klassieke Italiaanse historieschilderkunst, maar dat de Franse schilderkunst een ondergeschikte rol kreeg in de Nederlandse collecties.

Theoretici zoals de Piles, vereren in de eerste plaats de klassieke kunst. Hun geschriften geven geen correct beeld weer van de verzamelingen van publiek, die veel liberaler waren.⁴²⁵ Hetzelfde geldt voor Gérard de Lairese en zijn obsessie met het classicisme. Dit was geen maatstaf voor alle Nederlandse verzamelaars, die dit door hun collecties constant tegenspraken.⁴²⁶ Meyers Poussins zijn in feite de uitzondering die de regel bevestigen.⁴²⁷ De analyse van werken op vlak van deze elementen is iets dat weggelegd is voor connaisseurs, en Meyers blijkt de enige te zijn die effectief hierop inspeelde en deze classicistische elementen hanteerde in zijn catalogi. Het waren niet enkel esthetische kwaliteitsoordelen die in veilingcatalogi de koper moesten overtuigen. Er speelden een aantal financiële factoren mee, die al dan niet door de kunsttheoretici werden erkend, waarvan er in het volgende deel een aantal zullen worden toegelicht.

⁴²⁵ Gerson, *Ausbreitung Und Nachwirkung Der Holländischen Malerei Des 17. Jahrhunderts*, 69.

⁴²⁶ Jonckheere, "The Influence of Art Trade and Art Collecting on Dutch Art around 1700: The Case of Rotterdam and Adriaen van Der Werff," 54.

⁴²⁷ *Ibid.*, 54.

3.2.3.2 Financiële parameters

In veilingcatalogi komen er termen aan bod die een financiële connotatie hebben. Soms staan esthetische woorden los van financiële en wordt er een andere terminologie gehanteerd. Elders is er een overlap, maar krijgen de woorden naargelang de verschillende contexten een andere connotatie. Er is niet gekozen om de meest voor de hand liggende termen aan te halen, aangezien deze vaak behoorden tot het algemeen vocabularium. Toch worden ze hier even kort vermeld ter aanvulling.

Zo zijn er bijvoorbeeld woorden die aan zeldzaamheid te linken zijn, zoals “buytengewoon”, “byzonder”, “ongemeen”, “zeldzaam”, “extraordinaire”, “singulier” en “rare”. Zoals te verwachten komen deze termen in de kunstliteratuur regelmatig voor. Zeldzaamheid was een erg sterke factor op de kunstmarkt omwille van voor de hand liggende redenen; als het aanbod daalt, stijgt de vraag. Dit was ook gekend in de kunstliteratuur, zoals Houbraken getuigde: “Dat de Meenigvuldigheid zig zelve in kleenagting brengt, aangezien, zoo haast de zeldzaamheid van een ding ophoud, d'agting verdwynt.”⁴²⁸ In veilingcatalogi worden er dus regelmatig verwijzingen gegeven naar de zeldzaamheid, niet enkel door het gebruik van die terminologie, maar ook door in de beschrijving zinnen op te nemen zoals: “diergelyke hier te Lande weynig gezien.”⁴²⁹ Uiteraard zal men in veilingcatalogi inzetten op deze troef, aangezien dit de prijs omhoogdrijft.

Buiten deze voor de hand liggende termen zijn er ook aspecten die men zou verwachten in een catalogus, maar die zijn niet terug te vinden. Zo is er het gebrek aan het vermelden van handtekeningen in catalogi, iets dat samenhangt met toeschrijvingskwesties (supra). Dit was iets dat Zomer ook nooit deed, hoewel hij als kunsthandelaar duizenden werken heeft bekeken, waar er ongetwijfeld gesigioneerde werken bij waren. Zoals hierboven reeds vermeld, viel Zomer buiten de toenemende transparantie van de markt.⁴³⁰ Hij was werkzaam in het lagere segment van de markt, waar kennerschap en transparantie nog niet geïntroduceerd waren. Toch is het te verwonderen dat zelfs in het elitaire segment van de kunstmarkt, waar er langzamerhand al meer transparantie was, er nergens een signatuur als authenticiteitsbewijs werd voorgelegd. In het deel over toeschrijvingskwesties werd er reeds ingegaan op de consensus die leefde onder de connaisseurs. Het lijkt alsof deze consensus zo sterk was, of dat bepaalde werken zo gekend waren, dat het vermelden van een signatuur een volledig overbodige zaak was.

Een ander aspect waar slechts in één catalogus melding van wordt gemaakt, is de

⁴²⁸ Houbraken, *De Groote Schouburgh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen*, 3 Volumes, 226.

⁴²⁹ Zie bijlage 6, lot 1.

⁴³⁰ Jonckheere, “Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship,” 77.

kadrering van de werken. Als er iets is waar de kunsttheoretici doorgaans geen aandacht voor hebben bij het bespreken van een schilderij, is het het kader, die voor hen niet in verband stond met de esthetische kwaliteiten van het kunstwerk zelf. Van Mander vermeldde zo het woord “lyst” slechts tweemaal echt in de betekenis van een fysieke lijst rondom een werk, en elders als de grenzen van het tafereel.⁴³¹ De veilingcatalogus waar dit opgenomen is, is de Franse versie van Bout. In de inleiding van de catalogus staat er “...la plus-part en cadres dorez très proprement...”⁴³² Er was gekozen om dit op voorhand te zeggen, als een algemeen kenmerk van de werken. Binnen een economische context was dit toch wel van belang. De inleidingen van de andere veilingen zijn meestal niet opgenomen in het overzichtswerk van Hoet-Terwesten, wat maakt dat er niet met zekerheid gezegd kan worden of dit iets was dat vaker voorkwam. Er kan wel van worden uitgegaan dat dit ook was vermeld in de Nederlandse versie. Van Mander vermeldde een zekere Gualterus Rivius, die zich had uitgesproken over kaders, en volgens hem moest een goed werk vergezeld zijn van een gouden kader, aangezien dat het mooie werk nog meer eerde: “*Gualterus Rivius*, een wel gheleerde, Wilde datmen een Schildery expeerdich, van constighe handen, niet alleen eerde met een gulden lijste, maer noch vermeerde met edel ghesteenten goet en rechtveerdich,...”⁴³³ Een gouden lijst was iets waardevol, dat ook enkel de meest waardevolle stukken hadden.

Hieronder volgen nog drie aspecten die in het oog sprongen in verband met de financiële aspecten van een kunstwerk. De eerste twee, “beeldjes” en “netheid/zorg/soin”, zijn voorbeelden van een terminologie waar er een overlap is met het esthetische taalgebruik, maar toch daarnaast een financiële connotatie hebben. Het laatste behandelt de materiële toestand van een schilderij, wat dan weer een zuiver financieel aspect met zich meebrengt.

⁴³¹ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 15v.

⁴³² Zie bijlage 6.

⁴³³ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 54r.

BEELDJES

Zoals hierboven al kort vermeld, waren er een hoop nieuwigheden die Jan van Beuningen invoerde in de veilingcatalogus van Willem III. De eerste was het opnemen van de precieze afmetingen van de kunstwerken. Zijn tweede vernieuwing was het expliciet vermelden van het aantal figuren die worden afgebeeld op een schilderij. Zomer deed dit nagenoeg nooit.⁴³⁴ Zo zijn er een aantal voorbeelden te vinden in deze catalogi, zoals “De liefde met vier Beelden, mede door Van Dyk, kragtig geschilderd.”⁴³⁵ Jonckheere suggereerde reeds dat de incorporatie van deze informatie te maken kon hebben met de prijsbepaling bij de schatting van de kunstwerken.⁴³⁶ Over het algemeen golden drie factoren om de prijs van een werk te bepalen: ten eerste, de kost van het materiaal; ten tweede, de tijd die nodig was om een werk uit te voeren; en ten derde, de reputatie van een schilder.⁴³⁷ Tijd was de belangrijkste factor, maar eveneens de meest variabele. Het aantal uren of dagen die nodig waren om een schilderij uit te voeren hing af van de grootte van een werk en de techniek die gebruikt werden door de meester. Ook de originaliteit van het onderwerp bepaalde mee de duur van de uitvoering.⁴³⁸ Daarnaast was uiteraard ook het onderwerp een beslissende factor in de zeventiende eeuw. Zowel het publiek als de zeventiende-eeuwse schrijvers over kunst plaatsten de historieschilderkunst bovenaan de ladder, die meestal figuratieve composities vertoonde. Een Franse reiziger schreef zo ooit met veel verbazing neer dat er 600 gulden werden gevraagd voor een schilderij van Vermeer, waarop slechts één persoon stond afgebeeld.⁴³⁹ In de Nederlanden werd er voornamelijk bij groepsportretten de prijs bepaald op basis van het aantal personen die op een werk afgebeeld stonden,⁴⁴⁰ zoals werd gedaan door Rembrandt en Frans Hals. Dit kwam natuurlijk ook doordat elke geportretteerde apart voor zijn portret betaalde.⁴⁴¹ Deze manier van berekenen zou ook beter gepast zijn voor een schilder die grote klassieke werken maakt in samenwerking met zijn volledige atelier dan voor een schilder die alleen werkt, aangezien een dergelijke regeltreffing

⁴³⁴ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 68.

⁴³⁵ Zie bijlage 2, lot 4.

⁴³⁶ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69 n.236.

⁴³⁷ Marion Boers-Goosens, “Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century,” in *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, ed. A. Golahny, M.M. Mochizuki, and L. Vergara (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 60.

⁴³⁸ *Ibid.*, 61.

⁴³⁹ Zbigniew Herbert, John Carpenter, and Bogdana Carpenter, “The Price of Art,” *The Antioch Review* 49, no. 3 (1991), 446.

⁴⁴⁰ Marten Jan Bok, “Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters Determined the Selling Price of Their Work,” in *Art Markets in Europe, 1400-1800* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999), 105.

⁴⁴¹ *Ibid.*, 111 n.10.

gemakkelijker is dan het bijhouden van de individuele uren van elke medewerker.⁴⁴² In klassieke kunst contrasteren de hoofdfiguren meestal sterk met de achtergrond, wat zich beter leent tot atelierwerk.⁴⁴³ Uit de opmerking van de Franse reiziger en de manier van prijsbepaling door schilders, is het duidelijk dat wat in de kunsttheorie als onbelangrijk werd geacht, in de praktijk op de kunstmarkt wel degelijk een verschil maakte. Voor die bepaalde reiziger hing de prijs van een werk wel degelijk samen het aantal figuren die werden afgebeeld in een werk. Hoewel sommigen dit als een verre echo beschouwen van de middeleeuwse standaarden, wanneer schilders, zoals bijvoorbeeld Jan van Vucht (1603-1637) voor het interieur werd betaald naargelang het aantal zuilen die hij schilderde,⁴⁴⁴ had van Beuningen duidelijk zijn redenen om dit element toch in zijn catalogi te incorporeren.

Het had ook zijn nut zo blijkt, aangezien dit detail bij Meyers, zowel in zijn *Description* als zijn veilingcatalogus, en in de veilingcatalogus van Bout werd overgenomen. Zo waren de erfgenamen van Meyers erg specifiek bij de werken van Dughet, waarbij er bij vijf van de zes landschappen het specifieke aantal beelden wordt vermeld, en er zelfs bij eentje gezegd wordt dat het om vissers gaat: “een dito [landschap], met drie visschers en een waterval,...”⁴⁴⁵

Niet altijd werd er het specifiek aantal figuren vermeld, maar werd er wel beschreven dat het om veel beelden ging. Zo zijn er talloze beschrijvingen die iets dergelijks zeggen als: “meer andere beelden” of “vol gewoel van beeldjes”. Dit woord gewoel is ook een term die niet zeldzaam was in deze veilingcatalogi. Volgens het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* heeft dit woord eveneens betrekking op een aanwezigheid van meerdere mensen of een drukte.⁴⁴⁶ In de kunsttheorie werd er een voorkeur gegeven aan de historieschilderkunst, schilderijen waarbij er meestal wel veel figuren in werden afgebeeld en waarbij de schikking van een werk stof tot nadenken was. De voorkeur voor historieschilderkunst en het feit dat de amateurs een link legden tussen de hoeveelheid figuren en de prijs dat een werk haalde, waren zaken waar er in de elitaire kunstmarkt kennis van was. Het is dan ergens voor de hand liggend dat men meedeelde wanneer er bijvoorbeeld in een landschapschilderij ook figuren afgebeeld stonden, aangezien dit bijdroeg aan het statuut en de details die in een schilderij verwerkt waren. Ook was het een mercantiele drang van schilders om de picturale ruimte op te vullen met visuele aantrekkelijkheden. Het lijkt alsof de schilder waar voor zijn geld wilde geven – een duidelijk

⁴⁴² Ibid., 105.

⁴⁴³ Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Westport: Greenwood Press, 1971), 54.

⁴⁴⁴ Zbigniew Herbert, John Carpenter, and Bogdana Carpenter, “The Price of Art,” *The Antioch Review* 49, no. 3 (1991), 446.

⁴⁴⁵ Zie bijlage 5, lot 48.

⁴⁴⁶ “Woordenboek Der Nederlandsche Taal,” laatst geraadpleegd op 21 juli 2016.

leesbare compositie én een prachtig landschap.⁴⁴⁷ Dit is bijvoorbeeld te merken bij een beschrijving uit de *Description* van Meyers, waarin hij een landschap van Poussin specificeert als een mét figuren: “Un païsage avec figures”.⁴⁴⁸

Het woord “beelden” was erg gebruikelijk in die periode en de betekenis was dezelfde zowel in de kunsthandel als in de kunstliteratuur, hoewel het gebruik ervan verschilde. In de kunstliteratuur werd deze term aangehaald om eerder het esthetische aspect te duiden, zoals bijvoorbeeld uit te leggen hoe een bepaalde schilder de figuren plaatste of schilderde: “Elder maecte hy eenen S. Christoffel, van thien ellen hoogh, een Beeldt van goeden proportie.”⁴⁴⁹ Uiteraard werd dit gebruik eveneens toegepast in de veilingcatalogi om de figuren te beschrijven als “fraeje beeldjes”.⁴⁵⁰ Het grote verschil is dat men in de veilingcatalogi dit ook aanwendde om een financiële factor aan te duiden.

Bij sommige figuren werd er ook beschreven of deze volledig, half, tot de knieën, levensgroot of klein werden afgebeeld. Koenraad Jonckheere deelde deze specificering in bij de kwaliteitscriteria,⁴⁵¹ wat het ook is, maar daarnaast geeft dit een beter beeld weer van de dimensies van een schilderij en getuigt ook van minder of meer details. Een voorbeeld hiervan is “Portrait à demi-figure; scavoir, le Prince de Carignan”⁴⁵² of bij Quirijn van Biesum: “Abé Veru, levensgroot tot de voeten uit, extra konstig door Antoni van Dyk,...”⁴⁵³ Een voorbeeld van de grootte van de figuren die diende als kwaliteitscriteria is bij een werk van Cornelis van Poelenburgh (1594-1667) in de veilingcatalogus van Willem III: “De Fabel van herse, daer de Offerhande geschied, grooter Figuren als doorgaens van hem gezien werde,...”⁴⁵⁴ Uiteraard geldt de regel meestal ook hoe groter het werk, hoe duurder het werk. Uit een citaat van Guercino (1629-1665) blijkt dat hij zijn prijs berekende aan de hand van het aantal en type van figuren die hij schilderde; zo rekende hij een zekere prijs aan voor een werk dat iemand ten voeten uit weergaf, tot aan het middel was de helft van die som en enkel een hoofd bedroeg een kwart van die som.⁴⁵⁵ In de zeventiende eeuw was dit een wijdverspreid systeem in Italië,⁴⁵⁶

⁴⁴⁷ Taylor, “Composition in Seventeenth-Century Dutch Art Theory,” 159.

⁴⁴⁸ Zie bijlage 3, nummer 7.

⁴⁴⁹ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 106r.

⁴⁵⁰ Zie bijlage 4, lot 9.

⁴⁵¹ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

⁴⁵² Zie bijlage 3, nummer 18.

⁴⁵³ Zie bijlage 4, lot 84.

⁴⁵⁴ Zie bijlage 2, lot 39.

⁴⁵⁵ Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Westport: Greenwood Press, 1971), 53.

⁴⁵⁶ Marten Jan Bok, “Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters Determined the Selling Price of Their Work,” in *Art Markets in Europe, 1400-1800* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999), 105.

aangezien onder meer twee van Guercino's meerderen, Reni en Domenichino deze manier van prijsbepaling hanteerden.⁴⁵⁷ Deze manier van prijsbepaling ligt meer voor de hand in een land dat een lange traditie heeft in portretschilderkunst, zoals Italië, maar voor een land waar druk bevolkte religieuze, "historische" en decoratieve composities het voortouw namen, was dit niet de beste optie, tenzij het om klassieke werken ging.⁴⁵⁸

Naast het prijsverschil dat gepaard ging met de verschillende soorten portretten, hing er ook een statusverschil aan vast. In de portretkunst werd enkel de adel ten voeten uit afgebeeld.⁴⁵⁹ Dus hoe meer er van iemand werd afgebeeld, hoe hoger de status. Hoewel het gangbaar was om in de kunsttaal over figuren als beelden te spreken, zowel in de kunsttheoretische literatuur als in de kunstpraktijk, werd het in de veilingcatalogi op een andere manier ingezet. Er was een bewustzijn over de financiële en esthetische waarde die de koper hechtte aan enerzijds de hoeveelheid aan figuren en anderzijds aan de grootte van de figuren.

⁴⁵⁷ Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 54.

⁴⁵⁸ Ibid., 54 n. 75.

⁴⁵⁹ Norbert Schneider, *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670* (Berlijn: Taschen, 2002), 6.

Zoals hierboven reeds aangehaald, moest een aanpassen van de schilderstijl niet steeds lineair en chronologisch verlopen. De praktijk van een stijl aanpassen naar de verwachte prijs van een schilderij moest vrij gebruikelijk zijn geweest in de zestiende en zeventiende eeuw, zowel in Italië als in de Nederlanden als Duitsland. Luca Giordano (1634-1705) had volgens zijn biografie Francesco Baldinucci (1663-1738) drie verschillende “borstels”, waarmee schilderwijzen bedoeld worden, namelijk een gouden, een zilveren en een koperen. Voor “arme” mensen zou hij werken produceren van middelmatige kwaliteit, voor privé cliënteel haalde hij zijn zilveren borstel boven, en enkel voor adel en werken voor in openbare ruimtes schilderde hij zijn beste werken.⁴⁶⁰ Volgens van Hoogstraten heeft Hooft bij de schilder Dirck Barendszoon (1534-1592) ook dit onderscheid aan de hand van de borstels gemaakt.⁴⁶¹ Nog andere Italiaanse schilders zoals Titiaan pasten bewust de kwaliteit van hun werk aan aan de grootte van de som die voor hun diensten werden betaald. Eveneens Albrecht Dürer getuigde dat hij niet genoeg vergoed werd voor het meest gedetailleerde werk dat hij leverde en dat het meer opbracht om enkel alledaagse werken te produceren.⁴⁶²

Van Hoogstraten moedigde ook aan om steeds de hoogste kwaliteit na te streven, wat erop duidt dat schilders dit niet consequent deden.⁴⁶³ Sommige kunstenaars pasten hun stijl ook aan door de economische context, zoals Pieter de Hooch (1629-1684). Hij produceerde in de jaren 1670 goedkopere werken, maar dit is waarschijnlijk te wijten aan de economische neergang tijdens de oorlog met Frankrijk. Voor het einde van de zeventiende eeuw adviseerde de Piles connaisseurs om aandacht te schenken aan de hoeveelheid moeite die een schilder had gestoken in een schilderij.⁴⁶⁴ Zowel de leeftijd als de hoeveelheid zorg die een schilder in een kunstwerk had gestoken cruciale factoren voor Roger de Piles waarmee men rekening moet houden bij het toeschrijven van werken.⁴⁶⁵

⁴⁶⁰ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 134.

⁴⁶¹ “Ik en kan geen behaegen krijgen in 't geene de Ridder P.C. Hooft, van Mr. Dirk Barentszoon, des vermaerden Titaens leerling, zegt: dat hy dryderley penseelen, als goude, zilvere, en kopere hadt, en hy yder berichte nae zijn gelt: want het penseel eens konstenaers moet altyts oprecht, en nimmer valsch zijn, om de deugt en waerheyt wel uit te drukken, en schoon alle stukken niet even zorgvuldelyk tot den eynde toe worden uitgevoerd, zoo zullen mooglyk die geene, die met een wakkere toezicht als ter vlucht overloopen schijnen, meer gouts uit het penseel hebben, als daer de laetste hand aen gehouden is.” Uit: Samuel Van Hoogstraten, *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in Negen Leerwinkels, Yder Bestiert Door Eene Der Zanggodinnen. Ten Hoogsten Noodzakelyk, Tot Onderwijs, Voor Alle Die Deeze Edele, Vrye, En Hooge Konst Oeffnen, of* (Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten, 1678), 235.

⁴⁶² Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 134.

⁴⁶³ *Ibid.*, 135.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 138.

⁴⁶⁵ “On voit des Curieus qui se font une idée d’un Maitre sur trois ou quatre tableaux qu’ils en auront vus, & croyent apres cela avoir un titre suffisant pour décider sur sa manière, sans fair réflexion aux soins plus ou moins

Tummers merkte reeds op dat de veilingcatalogus van Meyers verwijzingen naar de hoeveelheid zorg in kunstwerken verwerkte als positieve troeven in zijn catalogi, zo bijvoorbeeld bij twee werken van Veronese. Hoewel ze verschilden in onderwerp, werden de werken beschreven als bij elkaar passend aangezien ze rond dezelfde tijd gemaakt waren en met dezelfde zorg: “Quoi que le Sujet n’ait nul Rapport avec le *Massacre des Innocens*, il peut cependant, fort bien l’accompagner. Il est peint en même tems & avec le même Soin.”⁴⁶⁶ Van een werk door Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) wordt er gezegd dat het uitgevoerd is met meer zorg dan andere werken door deze meester. Het daaropvolgende werk was het pendant van dit werk, en werd beschreven als zijnde van dezelfde zorg en dezelfde grandeur.⁴⁶⁷ Waarschijnlijk had Meyers hier zelf aandacht aan besteed wanneer hij deze werken kocht.⁴⁶⁸

Niet enkel Meyers had notie van het feit dat sommige werken meer of minder afgewerkt zijn dan anderen. Wanneer een werk gemaakt is met veel zorg, implementeert dit dat het werk ook een hoge graad van afwerking heeft en dat het van het beste is dat een bepaalde kunstenaar kon produceren. Andere verwoordingen dan enkel “zorg” of “soin” worden hieraan gelinkt. Beschrijvingen zoals “fini”, “net”, “deftig” en ook “zo schoon als men iets van hem kan zien” hebben betrekking tot de mate waarin een kunstenaar al dan niet zijn volledige kunnen heeft toegepast op een schilderij. De verwoording “zo schoon als men van hem iets kan zien” of “het beste dat van hem bekend is” werd regelmatig geïncorporeerd in de veilingcatalogi. Een uitzondering hier is weer de veilingcatalogus van Paets, waarin er net zoals bij “van zyn beste tyd” geen onderscheid wordt gemaakt tussen de verschillende stijlen die een schilder machtig was. Een voorbeeld uit de andere catalogi is bijvoorbeeld deze over een werk van Claude Lorrain: “zyne allerbeste schildering”.⁴⁶⁹ Of bij een werk van Anthonie van Dyck “zoo schoon als men iets van hem zien kan” in de catalogus van Willem III.⁴⁷⁰ In de catalogus van Bout wordt een werk van Dou beschreven als zijnde “’t beste van hem bekend” en de Franse versie brengt dit werk als “le meilleur effect de sa capacité” naar voren.⁴⁷¹ Dit lot illustreert zeer duidelijk de connectie tussen de volle capaciteit van een schilder en zijn beste werken.

De termen “fini”, “net” en “deftig” komen voornamelijk voor in de catalogi van de werken van Meyers. In de *Description* van Meyers zijn er drie voorbeelden van werken die

grands que le peintre aura pris à les faire, ni à l’âge auquel il les aura faits.” Uit: de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 94-95.

⁴⁶⁶ Zie bijlage 3, nummer 26 en 27.

⁴⁶⁷ Nummer 34: “Le soin avec lequel le Benedetto a fait ce tableau surpasse tout ce qu’il a fait.”

Nummer 35: “Ce tableau est le pendant du précédent, & peint avec le même soin & de la même grandeur.”

⁴⁶⁸ Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, 139.

⁴⁶⁹ Zie bijlage 4, lot 26.

⁴⁷⁰ Zie bijlage 2, lot 3.

⁴⁷¹ Zie bijlage 6, lot 49.

besproken worden als zijnde “fini”. Het gaat om een werk van Poussin: “il est fini jusques aux extremitéz d’une maniere extraordinaire”; een werk van Albano: “ce tableau est très fini” en een werk van Castiglione: “singuliere et finie”.⁴⁷² Zoals al eerder vermeld had de Piles een duidelijke mening over dit onderwerp. Op meerdere plaatsen in zijn *Abrégé* gebruikt hij dan ook deze term, zoals bijvoorbeeld ook bij de bespreking van het oeuvre van Albano zegt hij: “son travail paroît extrêmement fini”.⁴⁷³ Echter had de Piles geen voorkeur voor werken die er overwerkt uitzagen, wat blijkt uit zijn bespreking van Rubens: “Son labeur est leger, son pinceau moëlleux & ses tableaux finis dans êtres comme on dit assommés de travail”.⁴⁷⁴

Wat betreft de termen “net”, “deftig” en alle varianten ervan, worden deze voornamelijk vertegenwoordigd door de Meyers catalogus, en is er eveneens een vermelding van te vinden in de catalogus van Willem III. Ook in deze beschrijvingen wordt de link gelegd tussen de graad van afwerking en de kwaliteit die aan het werk wordt toegekend, bijvoorbeeld bij een werk van Salvator Rosa (1615-1673): “...zynde een overdeftig stuk, en ’t beste dat van hem gezien wort”.⁴⁷⁵ In de veilingcatalogus van Willem III wordt een werk van Brueghel ook met “net” beschreven.⁴⁷⁶ Van Hoogstraten was eveneens een theoreticus die zich had uitgesproken over de verschillende stijlen waartussen schilders wisselden. De term die hij hanteert voor de hoogste graad van afwerking was “net”: “Doch 't zy gy de dingen wilt eeven aenwijzen, of ten netsten uitvoeren...”⁴⁷⁷

De notie van de verschillende stijlen waartussen schilders naargelang de verwachte som van hun werk kozen, was zowel in de kunstliteratuur als in de kunstmarkt bekend en speelde eveneens een rol. Wanneer een werk getuigde van de volle capaciteit van een schilder, was dit werk op het moment van zijn vervaardiging al veel waard. Dit bracht ook met zich mee dat het werk waarschijnlijk in opdracht van een edele of voor een plek was gemaakt of het een publieke functie had. Deze terminologie bracht een esthetisch aspect met zich mee, maar zeker ook een financiële factor. Hoe hoger in afwerking, hoe duurder het werk oorspronkelijk was, hoe een hogere status het werk genoot en hoe duurder het werk later op de veiling was. Het verklaart als het ware deels de financiële waarde van een schilderij.

⁴⁷² Zie bijlage 3, nummer 2, 32 en 33.

⁴⁷³ de Piles, *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*, 275.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 352.

⁴⁷⁵ Zie bijlage 5, lot 37.

⁴⁷⁶ “Een landschapje rond en zeer net van dezelve.” Hoet and Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Pryszen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. I.*, lot 42, 153.

⁴⁷⁷ Hoogstraten, *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, 235.

IS IETS GEBORSTEN

De staat waarin een kunstwerk verkeert ten tijde van een verkoop bepaalt ook mee de prijs. Van de paar financiële aspecten die in dit onderzoek zijn toegelicht, is deze misschien nog het sprekendst. Hoe beter de materiële staat, hoe minder een werk gerestaureerd of geretoucheerd is, hoe meer het waard is. Voornamelijk voor veilingen die meer op het internationale publiek gericht waren, was het geen slechte zaak om in de veilingcatalogi reeds mee te delen of een werk al dan niet in goede staat verkeerde. De kopers konden namelijk niet zo gemakkelijk op voorhand de werken komen inspecteren, en om nadien conflicten te vermijden, was dit geen slechte zet. Deze tactiek werd voor het eerst toegepast in de veilingcatalogus van Willem III. Zoals eerder al vermeld, integreerde Jan van Beuningen verschillende innovaties in zijn catalogi, waarvan de fysieke conditie van een werk er één was.⁴⁷⁸ Zo vermeldde hij bij een werk dat het “wat beschadigt” was⁴⁷⁹ en bij twee werken dat ze barsten vertoonden. Het eerste werk dat een barst vertoonde was *De Cijnspenning* van Rubens: “..., dog op Pennelen en is iets geborsten,...”⁴⁸⁰ Deze tactiek van van Beuningen loonde, aangezien dit werk weliswaar minder haalde dan zijn geschatte prijs van 1600 à 2000 gulden, maar toch nog geveild werd voor 1150 gulden, wat dezelfde prijsklasse was als de intacte werken van Rubens.⁴⁸¹ By een werk van Dou vermeldde hij eveneens dat het werk barsten vertoonde: “Een Pennesnydertje by de kaers, wat geborsten...”.⁴⁸² Een schilderij in de stijl van Hans Holbein dat niet in de veiling was opgenomen, was opgepoetst en opnieuw overschildert.⁴⁸³

Deze financiële terminologie kan eveneens worden teruggekoppeld aan de toenemende transparantie in de kunstmarkt. Van Beuningen begreep duidelijk dat een catalogus voor een internationaal publiek een visueel en eerlijk beeld moest geven van hoe die werken er in werkelijkheid uitzagen. Van Beuningen had namelijk de werken van de collectie uit het Loo drie maanden op voorhand laten overkomen uit Engeland. Dit deed hij omdat sommige werken een restauratiebeurt nodig hadden. Voor een erg grondige restauratie was klaarblijkelijk geen tijd, aangezien hij hier in de catalogus vermeldde dat sommigen toch nog gebreken vertoonden. Er werd voorrang gegeven aan doeken heropspannen, herkaderen en aan het oppoetsen van de

⁴⁷⁸ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 69.

⁴⁷⁹ Zie bijlage 2, lot 11.

⁴⁸⁰ Zie *ibid.*, lot 25.

⁴⁸¹ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 250.

⁴⁸² Zie bijlage 2, lot 53.

⁴⁸³ Jonckheere, *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*, 251.

verflaag zodat de werken er op hun best uitzagen voor de verkoop. Van Beuningen investeerde extra geld om de winsten van de veiling omhoog te drijven,⁴⁸⁴ maar bleef tegelijk transparant over de herstellingen die hij niet had kunnen uitvoeren.

De andere connaisseur die begrepen had dat het de moeite was om de werkelijke staat van een werk mee te delen, was Meyers. Hij implementeerde deze materiële staat van de werken niet systematisch, en vermeldde het enkel wanneer ze in een uitzonderlijk goede staat waren, zoals bij het 29^{ste} werk uit zijn *Description*, een werk van Raphaël dat al besproken werd in het licht van de discussie rond de toeschrijving. Over dit werk zegt hij nog dat het perfect goed bewaard is gebleven.⁴⁸⁵ Deze opmerking geeft hij eveneens bij een werk van Rubens en Van Dyck. Het is mijns inziens geen toeval dat net bij dit werk, waar hij reeds de twijfels van verschillende connaisseurs omtrent de toeschrijving vermeldde, expliciet de uitzonderlijk goede staat van dit werk includeerde. Meyers was zich bewust van het feit dat hoewel transparantie op vele vlakken in zijn voordeel speelde, hij hier misschien een positief kenmerk wilde vermelden om andere twijfels te compenseren.

In het inleidende tekstje van de Franse versie van de veilingcatalogus van Bout staat echter wel nog iets vermeld over de materiële staat van alle werken die geveild werden: “Catalogue d’un illustre et très magnifique cabinet de tableaux, aussi curieux qu’agréable, par les plus fameux peintres de l’Italie, la France, l’Allemagne et des Païs-Bas, tous bien conditionnez...”⁴⁸⁶ De erfgenamen van Bout kozen er dus voor om op voorhand in het begin de catalogus mee te delen dat de werken wel degelijk zich in een goede staat bevonden. Over werken die zich eventueel in een minder goede staat bevonden werd echter niets vermeld. De overige casi includeerden geen opmerkingen over de materiële staat van de kunstwerken. Dit was zoals gezegd een nieuwigheid die door van Beuningen in de veilingcatalogi geïntroduceerd werd, en voornamelijk voor de internationaal georiënteerde veilingen van belang was.

In de kunsttheorie en de kunsthistorie is de materiële staat van een kunstwerk van een veel minder groot belang. Daar worden voornamelijk de artistieke kwaliteiten uitvoerig besproken. Termen zoals “geborsten”, “overschildert”, “beschadigt” werden wel gebruikt, en dit was ook de gangbare terminologie in die periode, maar zoals al eerder gezegd, hadden woorden niet één vastomlijnde betekenis. De Pauw-De Veen heeft deze woorden in de context van restaureren over het algemeen niet teruggevonden in kunsthistorie, maar wel bijvoorbeeld

⁴⁸⁴ Ibid., 65.

⁴⁸⁵ Zie bijlage 3, nummer 29.

⁴⁸⁶ Zie bijlage 6.

in een attestatie van een schilder en in aantekeningen uit een schetsboek van een schilder.⁴⁸⁷ Van Mander bijvoorbeeld gebruikte enkel het woord “retocqueren”, maar eerder in de betekenis van nog een laatste aanpassing doen, of een laatste hand leggen aan een werk.⁴⁸⁸ Overschilderen is een synoniem van “retokeren”, maar was minder gebruikelijk.⁴⁸⁹ “Retokeren” had de voorkeur in het Zuiden en overschilderen was meer gebruikelijk in het Noorden, de hele eeuw door. De Lairesse gebruikte beide in zijn boek, in totaal slechts vijfmaal, en enkel in de context van aanpassen, niet restaureren.⁴⁹⁰ Houbraken past “overschilderen” ook slechts tweemaal toe in zijn *Groote Schoubrugh*.⁴⁹¹

⁴⁸⁷ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw.*, 307.

⁴⁸⁸ van Mander, *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*, 174r.

⁴⁸⁹ De Pauw-De Veen, *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*, 306.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 308.

⁴⁹¹ Houbraken, *De Groote Schoubrugh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen*, volume 3, 39.

4. Besluit

In deze masterproef is er onderzocht hoe in het begin van de achttiende eeuw het taalgebruik in veilingcatalogi veranderde onder de invloed van een internationale kunstmarkt. Deze internationalisering van de markt zorgde ervoor dat de kunsthandelaars langzaam verdrongen werden door agenten en connaisseurs. Markten waren in een staat van onevenwicht en er circuleerde veel onbetrouwbare informatie in tijden waarin het niveau van kennerschap onder de kunstverzamelaars en handelaars steeg. Als oplossing hiervoor bedachten de Franse kunsthandelaars Gersaint en Lebrun een nieuwe transparante manier van aan kunsthandel doen. Veel van hun ideeën hadden echter hun oorsprong in de kunstmarkt die in het centrum stond van de internationale spil.

Onder andere het vermelden van herkomst was een strategische zet, aangezien dit al eeuwen als een manier van authenticatie werd gebruikt. Enkel de catalogi van Meyers communiceerden over de herkomst van zijn werken en hij zette dit in als een verkoopstrategie. De verklaring waarom enkel Meyers dit toepaste is tweevoudig; enerzijds speculeerde Meyers met de beschrijving van zijn collectie op langdurig succes, terwijl de overige casi doelden op een snelle verkoop van de collecties, waarbij de kopers op voorhand de kans hadden om zelf uit te maken of de werken authentiek waren. Anderzijds was het ook mogelijk dat de meeste werken zo bekend waren onder de internationale kenners, dat een vermelding van herkomst overbodig was.

Een groot discussiepunt was het probleem van kopieën en toeschrijvingen. Een naam bracht meer geld met zich mee, waardoor zeker in de zeventiende eeuw de regels niet te strikt werden nageleefd bij toeschrijvingen in catalogi. Daar waar Zomers alle telgen van de Bruegel familie nog onder één naam plaatste, werd er in het begin van de achttiende eeuw in het hoogste segment van de markt meer onderscheid gemaakt, wat eveneens getuigt van een groter kennerschap. Er ontstond ook de notie dat een kopie even waardevol kon zijn als een origineel, en ook anonieme werken maakten deel uit van deze grote collecties. Toch was men tactvol als het op verwoording aankwam. Zo was een anoniem werk steeds gemaakt door een “groot meester” en hanteerde men liever niet de termen “anoniem” of “onbekend”. Er werd altijd gepoogd om deze werken te linken aan een groot, bekend meester. De termen “origineel” en “principael” werden eveneens niet gehanteerd in de catalogi, wat waarschijnlijk te verklaren is doordat de kwaliteit van deze collecties zo hoog was, dat een extra verduidelijking overbodig bleek. Eveneens bestond er een sterke communis opinio onder connaisseurs over toeschrijvingen, die door Meyers werd gecommuniceerd. Met de opkomst van het kennerschap,

kregen ook meer verzamelaars de notie dat kwaliteit belangrijker was dan de toeschrijving en dat ze dit zelf konden beslissen, iets waartoe Gersaint zijn kopers toe zou aanzetten.

Het laatste aspect dat behandeld werd, was de verwerking van gravures in catalogi. Dit hing samen met de groeiende populariteit van gravures, die tot stand was gekomen door een verschuiving in de kunstgeschiedenis van een geschiedenis van kunstenaarslevens naar een geschiedenis van kunstwerken. Rechtstreekse observatie was de geprefereerde methode om kunst te bestuderen, maar dit was in die periode niet voor de hand liggend. De eerste handelaar die systematisch gravures voorzag, was Lebrun. In het begin van de achttiende eeuw was dit nog niet geïntroduceerd, hoewel Meyers zich erg bewust was van de impact die gravures konden hebben op vlak van authenticiteit, de reden waarom hij ernaar verwees in zijn catalogus. Deze groeiende populariteit van gravures bracht ook een nieuwe ordening mee volgens school, die geïntroduceerd werd in de Europese prentenverzamelingen, om vervolgens in de veilingcatalogi haar intrede te hebben. Hierbinnen gold nog steeds de regel dat de werken die esthetisch en financieel het meeste waarde hadden eerst werden vermeld.

Vervolgens werd onderzocht in hoeverre het taalgebruik ontleend was aan de kunsttheorie. Hierbij werd er eerst ingegaan op het nieuwe taalgebruik dat ontstond in die periode. In de Nederlandse literatuur kan er een emancipatiebeweging worden gezien van de Nederlandse taal. Er werd gepoogd los te komen van het Franse en Latijnse juk, waarin voornamelijk Karel van Mander en Franciscus Junius als grote initiatiefnemers konden worden gezien. Hierbij werd voornamelijk woordgebruik ingevoerd uit de ateliers, zodat er een nieuwe uniforme taal ontstond om over kunst die praten.

De Franse literatuur oefende desondanks de weerstand nog steeds veel invloed uit op de literatuur van de Nederlanden. Voornamelijk de renaissanceliteratuur werd in de Nederlanden in het Frans gelezen. In de Franse kunstliteratuur bleek de invloed van de Piles groot. In zijn geschriften waren er concepten uit de retorica overgenomen, hoewel hij eveneens termen uit de schilder praktijk introduceerde in de Franse literatuur. Niet enkel was hij van belang voor toekomstige Franse schrijvers, ook oefende hij invloed uit op het koopgedrag van de verzamelaars en het taalgebruik van onder andere Gersaint.

Toch bleek dat het taalgebruik dat in de veilingcatalogi gehanteerd werd nog steeds een eerder rigide structuur had, waarbij er voornamelijk hetzelfde woordgebruik gehanteerd werd. Dit had eveneens te maken met de getrapte structuur van de kunstmarkt, wat verklaart waarom catalogi zoals die van Van Biesum minder intellectueel hoogstaand verwoord zijn, aangezien de kennis van de kunstliteratuur niet in elke laag van de bevolking gekend was. De catalogi van Meyers en Willem III zijn hier een uitzondering. De pracht van een collectie is met andere

woorden niet evenredig aan het woordgebruik uit de catalogi. De twee Franse voorbeelden vertonen een verbazingwekkend hogere variëteit aan woordgebruik, wat te verklaren is door enerzijds de oudere literaire traditie die het Frans kende, maar ook door het feit dat dit de taal was van de internationale diplomatie. De catalogi die werden verspreid over Europa kregen meer aandacht, aangezien ze de buitenlandse kopers moesten kunnen overtuigen om kopen.

Vervolgens werden er een aantal parameters aangehaald die aantoonde dat er in de veilingcatalogi zowel werd ingezet op esthetische elementen, als op financiële waarde-indicators. Hieruit blijkt ook dat woorden niet één vastomlijnde betekenis hadden, maar naargelang de context en het doel een andere connotatie kregen. Zo werd bij de vakspecifieke termen de voorbeelden van “gloeijent”, “van zyn beste tyd” en “ordonnantie, tekening, coloriet, expressie” aangehaald.

Het eerste voorbeeld is een goed voorbeeld van een woord dat door een kunstenaar in de Nederlanden geïntroduceerd was, om vervolgens door de kunsttheorie geassimileerd te worden en uiteindelijk ook in de algemene kunstwoordenschat en de kunsthandel terecht te komen. Eveneens toont het ook aan dat bepaalde woorden meerdere betekenissen kunnen hebben. Hoewel “gloeijent” in de kunsttheorie naast “warm van kleur” ook “zuiver van kleur” betekende, bleef het in de kunsthandel in gebruik om de warme kleuren mee aan te duiden, en werd dit nog steeds geassocieerd met het werk van Italiaanse schilders.

Ook het tweede voorbeeld toont aan dat dit concept erg gekend was zowel in de kunsttheorie als in de kunsthandel. De Piles was de eerste die de verschillende stadia van een schilder zijn oeuvre expliceerde, waarin hij gevolgd werd door Meyers. Hij maakte een onderscheid in het werk van Poussin tussen de werken van zijn eerste periode en de rest. Met uitzondering van de veilingcatalogus van Paets werd “van zyn beste tyd” overal toegepast om aan te duiden uit welke periode van een schilder zijn leven dit werk afkomstig was.

Het laatste element dat werd aangehaald onder de esthetische indicators waren vier samenhangende elementen waarop schilders door de Piles werden beoordeeld in zijn *Balance des Peintres*. Dit zijn termen ontleend aan de retorica die in de kunsttheorie erg vaak werden aangehaald, met uitzondering van “expressie”, dat eigen was aan de theorie van de Piles. Hierbij werd ook kort het classicisme aangehaald, aangezien vaak wordt gesuggereerd dat de collecties in de Nederlanden uit die periode onderhevig waren aan haar dogma's. Echter bleek de collectie van Meyers hier een uitzondering te zijn, zowel op vlak van het bezit van Franse classicistische kunst, als de toepassing van de beoordelingsmethodiek van de Piles. De overige collecties vertoonden amper Franse kunst en slechts in twee andere catalogi werden deze parameters toegepast.

Vervolgens werd er ingegaan op termen die naast een beschrijvend element ook een financiële connotatie konden bevatten, zoals “beeldjes”, “netheid/zorg/soin” en “is iets geborsten”. Het verwijzen naar het aantal beeldjes in een schilderij werd sinds Jan van Beuningen regelmatig opgenomen in de veilingcatalogi. Dit was omdat naast een eenvoudige beschrijving van “fraaie beeldjes” dit eveneens aantoonde hoeveel tijd een schilder had gestoken in een werk. Ook was het de gewoonte van portretschilders om aan te rekenen per lichaam, en varieerde de prijs naargelang het type van portret. Ten voeten uit was dubbel de prijs van een portret tot aan het middel.

Het volgende voorbeeld hing gedeeltelijk samen met “van zyn beste tyd”. “Netheid/zorg/soin” was zowel een esthetische indicator, aangezien een hogere graad van afwerking meestal geprefereerd werd als een financiële indicator. In de kunsttheorie was men zich bewust van schilders die in verschillende graden van afwerking werkten naargelang de opdrachtgever en de prijs die ze hiervoor zouden krijgen. Hoe hoger de afwerking, hoe mooier, en hoe duurder het werk oorspronkelijk was, wat de prijs op de veiling mee zou staven.

Het laatste element over de fysieke kwaliteit van een werk hing ook samen met de hoeveelheid transparantie die men hanteerde in catalogi. Zo werd er in de kunsttheorie nooit iets vermeld over de fysieke staat van een schilderij, enkel het onderwerp en de uitvoering ten tijde van de creatie waren van belang. Enkel bij Willem III, Meyers en Bout werd een notie gegeven over de toestand van de werken.

Om te besluiten kan er in het begin van de achttiende eeuw een toegenomen transparantie worden waargenomen in de kunstmarkt. Dit was het resultaat van het internationale karakter van de kunstmarkt en de daarmee samenhangende verschuiving van handelaar naar connaisseur. Het hoogste segment van de kunstmarkt getuigde van een toegenomen eruditie, die eveneens merkbaar was in de beschrijvingen van de veilingcatalogi, hoewel dit in sommige duidelijker merkbaar was dan in anderen. Jacques Meyers was de grote uitzondering en veruit degene die het meest notie had van de veranderende kunstwereld en hierop inspeelde. De aspecten die in het oog sprongen bij de bestudering van deze catalogi toonden allemaal een link met wat er in de kunsttheorie gangbaar was. Echter werden sommige concepten aangepast naar de conventies van de kunsthandel. De elitaire kunsthandel steunde gedeeltelijk op de kunsttheorie, maar gebruikte het eveneens als een economische strategie. Er kan worden geconcludeerd dat de spelers in het hoogste segment van de kunstmarkt een soort economische kunsttheorie naar voren schoven “pour satisfaire les curieux”.

5. Bibliografie

5.1 Gepubliceerde literatuur

Angel, Philips. *Lof Der Schilder-Konst*. Leiden: Willem Christiaens, 1642.

Aono, Junko. *Confronting the Golden Age. Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Bakker, Boudewijn. "Schilderachtig: Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, no. 2/3 (1995).

Bille, Clara. *De Tempel Der Kunst of Het Kabinet van Den Heer Braamcamp*. Amsterdam: J. H. De Bussy, 1961.

Blunt, Anthony. *Nicholas Poussin*. Londen: Phaidon, 1958.

Boers-Goosens, Marion. "Prices of Northern Netherlandish Paintings in the Seventeenth Century." In *In His Milieu: Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, redactie door A. Golahny, M.M. Mochizuki, en L. Vergara. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Bok, Marten Jan. "Pricing the Unpriced: How Dutch Seventeenth-Century Painters Determined the Selling Price of Their Work." In *Art Markets in Europe, 1400-1800*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999.

———. *Vraag En Aanbod Op de Nederlandse Kunstmarkt, 1580-1700*. Utrecht, 1994.

Bonnaffé, Edmond. *Le Commerce de La Curiosité*. Parijs: Honoré Champion, 1895.

Brown, Christopher, Hans Vlieghe, Frans Baudouin, and Jacob Groot. *Van Dyck 1599-1641*. Gent: Ludion, 1999.

Brown, Jonathan. *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. Londen: Yale University Press, 1995.

Castor, Grahame, en Terence Cave, red. *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

Connel, David. "John Anderson and John Bouttats: Picture Dealers in Eighteenth-Century London." In *Auctions, Agents and Dealers. The Mechanisms of the Art Markt 1660-1830.*, redactie door Adriana Turpin en Jeremy Warren. Oxford: Beazley Archive, 2008.

- Cornelis, Bart. "A Reassessment of Arnold Houbraken's 'Groote Schouburgh.'" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 23, no. 2/3 (1995).
- Cowan, Brian. "An Open Elite: The Peculiarities of Connoisseurship in Early Modern England." *Modern Intellectual History* 2 (2004).
- . "Arenas of Connoisseurship: Auctioning Art in Later Stuart England." In *Art Markets in Europe, 1400-1800*, redactie door Michael North en David Ormrod. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999.
- . "Art and Connoisseurship in the Auction Market of Later Seventeenth-Century London." In *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, redactie door Neil De Marchi en Hans J. Van Miegroet. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- D'Argenville, Antoine Joseph. *Abrégé de La Vie Des plus Fameux Peintres,...* Parijs: De Bure l'aîné, 1762.
- Dacier, Emile, Jacques Herold, en Albert Vuafart. *Jean de Jullienne et Les Graveurs de Watteau Au XVIIIe Siècle: I: Notices et Documents Biographiques*. Parijs: société pour l'étude de la gravure française, 1921.
- Davidson, Jane P. *David Teniers The Younger*. Colorado: Westview Press, 1979.
- De Bie, Cornelis. *Het Gulden Cabinet Vande Edel Vry Schilder Const, Inhoudende Den Lof Vande Vermarste Schilders, Architecte, Beldthowers Ende Plaetsnyders van Dese Eeuw*. Antwerpen: Jan Meyssens, 1661.
- de Lairese, Gérard. *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkonst in Al Haar Deelen Grondig Werd Onderweezen, Ook Door Redeneeringen En Printverbeeldingen Verklaard; Met Voorbeelden Uyt de Beste Konst-Stukken Der Oude En Nieuwe Puyk-Schilderen, Bevestigd: En Derzelve Wel-*. Amsterdam: Hendrick Desbordes, 1712.
- De Marchi, Neil, en Hans J. Van Miegroet. "The Rise of the Dealer-Auctioneer in Paris: Information and Transparency in a Market for Netherlandish Paintings." In *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, redactie door Anna Tummers en Koenraad Jonckheere. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

- . “Transforming the Paris Art Market, 1718-1750.” In *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, redactie door Neil De Marchi en Hans J. Van Miegroet. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- De Pauw-De Veen, Lydia. *Bijdrage Tot de Studie van de Woordenschat in Verband Met de Schilderkunst in de 17de Eeuw*. Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1957.
- . *De Begrippen “Schilder”, “Schilderij” En “Schilderen” in de Zeventiende Eeuw*. Brussel: Paleis der Academiën, 1969.
- de Piles, Roger. *Abrégé de La Vie Des Peintres*. 2nd ed. Parijs: Jacques Estienne, 1715.
- . *Abrégé de La Vie Des Peintres, Avec Des Réflexions Sur Leurs Ouvrages*. Amsterdam: Arkstée et Merktus, 1767.
- . *Conversations Sur La Connaissance de La Peinture et Sur Le Jugement Qu’on Doit Faire Des Tableaux*. Genève: Slatkine reprints, 1970.
- . *Dialogue Sur Le Coloris*. Parijs: Nicolas Langlois, 1699.
- de Piles, Roger, en Charles-Alphonse Du Fresnoy. *L’art de Peinture de C.A. Du Fresnoy*. Genève: Minkoff Reprint, 1973.
- de Vries, Lyckle. “De Kunsthandel Is Zo Edel Als Eenigen, Vermits “Er Geen Bedrog in Is””: De Pamflettenstrijd Tussen Gerard Hoet En Johan van Gool.” In *Achttiende-Eeuwse Kunst in de Nederlanden*, redctie door Carla Scheffer en Michiel Kersten. Delft: Delftsche Uitgevers Maatschappij Bv, 1987.
- De Vries, Lyckle. “The Changing Face of Realism.” In *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*. Santa Monica: Getty center for the history of art and humanities, 1991.
- Delahay, Sasja, en Nora Schadee. “Verzamelaars En Handelaars in Rotterdam.” In *Rotterdamse Meesters Uit de Gouden Eeuw*, redactie door Nora Schadee. Rotterdam: Historisch Museum, 1994.

- Delaulne, Florentin. *Dictionnaire Universel François et Latin, Contenant La Signification et La Définition Tant Des Mots de L'une & de L'autre Langue, Avec Leurs Différens Usages, Que Des Termes Propres de Chaque Etat & de Chaque Profession ...* Parijs: La Veuve Delaune, 1743.
- Descamps, Jean-Baptiste. *La Vie Des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois, Avec Des Portraits Gravés En Taille-Douce, Une Indication de Leurs Principaux Ouvrages & Des Réflexions Sur Leur Différentes Manières.* Parijs: Charles-Antoine Jombert, 1764.
- Duverger, Erik. *De XVIIIe-Eeuwse Kunsthandel En de Plaats van Het Nederlands Kunstwerk Op de Franse En Engelse Kunstmarkt.* Gent, 1967.
- . *Documents Concernant Le Commerce D'art de Francisco-Jacomo Van Den Berghe et Gilles Van Der Vennen de Gand Avec La Hollande et La France Pendant Les Premières Décades Du XVIIIe Siècle.* Wetteren: Universa, 2004.
- Félibien, André. *Entretiens Sur Les Vies et Sur Les Ouvrages Des plus Excellents Peintres Anciens et Modernes.* Parijs, 1666.
- Gerson, Horst. *Ausbreitung Und Nachwirkung Der Holländischen Malerei Des 17. Jahrhunderts.* Amsterdam: Israël, 1983.
- Gibson-Wood, Carol. "Jonathan Richardson and the Rationalization of Connoisseurship." *Art History* 7, no. 1 (1984).
- Ginsburgh, Victor, en Sheila Weyers. "De Piles, Drawing and Color. An Essay in Quantitative Art History." *Artibus et Historiae* 45, no. 45 (2002).
- Glorieux, Guillaume. *À L'enseigne de Gersaint. Edmé-François Gersaint, Marchand d'Art Sur Le Pont Notre-Dame.* Seyssel: Champ Vallon, 2002.
- Goeree, Willem. *Verligterie-Kunde, of Regt Gebruik Der Water-Verwen. In Welke Desselfs Kennis, En Gebruik Tot de Schilderkunde, En de Illuminatie of Verligterie Nodig Zijnde, Kortelijk Geleerd Word.* Amsterdam: Andries Van Damme, 1705.
- Graddy, Kathryn. "The Extraordinary Art Critic Roger de Piles (1635-1709): An Empirical Analysis of His Rankings and Sale Prices." Boston, 2012.
- Grijzenhout, Frank, en Henk van Veen. *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het Beeld van de Nederlandse Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst in Later Tijd.* Nijmegen: SUN, 1992.

- Haak, Bob. *Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1984.
- Haskell, Francis. *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- Heinrich, Axel. *Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654): Ein Flämischer Nachvolger Van Dycks*. Turnhout: Brepols Publishers, 2003.
- Herbert, Zbigniew, John Carpenter, en Bogdana Carpenter. "The Price of Art." *The Antioch Review* 49, no. 3 (1991).
- Hoet, Gerard, and Pieter Terwesten. *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelver Prysen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1*. Soest: Davaco, 1976.
- Hoogstraten, Samuel van. *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*. Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten, 1678.
- Houbraken, Arnold. *De Groote Schouburgh Des Nederlandsche Konstschilder En Schilderessen, 3 Volumes*. Amsterdam, 1721.
- Huizinga, Johan. *Nederland's Beschaving in de Zeventiende Eeuw: Een Schets En Hugo de Groot En Zijn Eeuw*. Groningen: H.D. Tjeenk Willink, 1976.
- Janssen, Inez. "De Canon van de Schilderkunst in de Zeventiende En Vroege Achttiende Eeuw in de Nederlanden. Kunsttheorie versus Economische Realiteit?" Universiteit Gent, 2012.
- Jonckheere, Koenraad. "'Een Zeedig Uijterlijk, En Een Fijn Mans Ijthangbordt Is Het Merk van Een Modern Vroom konstkoper.' Jacob Campo Weyerman over de Kunsthandel." In *Liber Memorialis Erik Duverger: Bijdragen Tot de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, redactie door Henri Pauwels, André Van den Kerkhove, Leo Wuyts, en Erik Duverger. Wetteren: Universa, 2006.
- . "Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship." In *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, redactie door Anna Tummers en Koenraad Jonckheere. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

- . *The Auction of King William's Paintings (1713): Elite International Art Trade at the End of the Golden Age*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.
- . "The Influence of Art Trade and Art Collecting on Dutch Art around 1700: The Case of Rotterdam and Adriaen van Der Werff." In *Holland Nach Rembrandt. Zur Niederländischen Kunst Zwischen 1670 Und 1750*, redactie door Ekkehard Mai. Keulen: Böhlau, 2006.
- Jonckheere, Koenraad, en Filip Vermeulen. "A World of Deception and Deceit? Jacob Campo Weyerman and the Eighteenth-Century Art Market." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 35, no. 1/2 (2011).
- Junius, Franciscus, Wenceslaus Hollar, Peter Paul Rubens, en Jan de Brune. *De Schilder-Konst Der Oude, Begrepen in Drie Boeken*. Middelburgh: Zacharias Roman, 1641.
- Kavanagh, Thomas M. *Aesthetics of the Moment: Literature and Art in the French Enlightenment*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Ketelsen, Thomas. "Art Auction in Germany during the Eighteenth Century." In *Art Markets in Europe, 1400-1800*, redactie door Michael North en David Ormrod. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1998.
- Koolhaas-Grossfeld, Eveline. "The Business of Art in Eighteenth-Century Amsterdam: Painting as a Contribution to the Wealth of the Nation." *Eighteenth-Century Studies* 31, no. 1 (1997).
- Korthals Altes, Everhard. *De Verovering van de Internationale Kunstmarkt Door de Zeventiende-Eeuwse Schilderkunst: Enkele Studies over de Verspreiding van Hollandse Schilderijen in de Eerste Helft van de Achttiende Eeuw*. Leiden: Primavera Pers, 2003.
- . "Félibien, de Piles and Dutch Seventeenth-Century Paintings in France." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2010).
- Kristeller, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I." *Journal of the History of Ideas* 12, no. 4 (1951).
- Leca, Benedict. "An Art Book and Its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving." *Eighteenth-Century Studies* 38, no. 4 (2005).

- Logan, Anne-Marie S. *Cabinet of the Brothers Gerard and Jan Reynst*. Amsterdam: North-Holland, 1979.
- Loh, Maria M. "Originals, Reproductions, and a 'Particular Taste' for Pastiche in the Seventeenth-Century Republic of Painting." In *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, redactie door Hans J. Van Miegroet en Neil De Marchi. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- Lope de Vega, Félix. *De Beklaagelyke Dwang*. Amsterdam: Jacob Lescaille, 1648.
- Maës, Gaëtane. "Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of Dezallier d'Argenville and Descamps." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3–4 (2009).
- Mahon, Denis. *Studies in Seicento Art and Theory*. Westport: Greenwood Press, 1971.
- McNairn, Alan. *The Young van Dyck*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1980.
- Meyers, Jacques. *Description Du Cabinet de Tableaux de Mr. Meyers, À Rotterdam*. Rotterdam: Fritsch en Böhm, 1714.
- Michel, Patrick. "Dezallier d'Argenville's 'Abrégé de La Vie Des plus Fameux Peintres': A Guide for Contemporary Collectors or a Survey of the Taste for Paintings of the Northern Schools?" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 34, no. 3/4 (2010).
- . "Quelques Aspects Du Marché de L'art À Paris Dans La 2e Moitié Du XVIIIe Siècle: Collectionneurs, Ventes Publiques et Marchands." In *Kunstsammeln Und Geschmack Im 18. Jahrhundert*, redactie door Michael North. Berlijn: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2002.
- Miedema, Hessel. *Fraey En Aerdigh, Schoon En Moy: In Karel van Manders Schilder-Boeck*. Amsterdam: Kunsthistorisch Instituut van de universiteit van Amsterdam, 1984.
- . "Karel van Mander: Did He Write Art Literature?" *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, no. 1/2 (1993).
- . *Kunst Historisch*. 'S Gravenhage: SDU, 1989.

- Mijnhardt, Wijnand W. "Dutch Culture in the Age of William and Mary: Cosmopolitan or Provincial?" In *The World of William and Mary: Anglo-Dutch Perspectives on the Revolution of 1688-89*, redactie door Dale Hoak en Mordechai Feingold. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Montias, John Michael. *Art at Auction in 17th Century Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- . "How Notaries and Other Scribes Recorded Works of Art in Seventeenth-Century Sales and Inventories." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 30, no. 3/4 (2003).
- Nieuwenhuis, Gerrit, en Samuel Constant Snellen Van Vollenhoven. *Nieuwenhuis' Woordenboek van Kunsten En Wetenschappen, Herzien, Omgewerkt En Vermeerderd Tot Verspreiding van Kennis En Bevordering Der Beschaving Onder Alle Standen, Door Nederlandsche Geleerden. Met Houtgravuren*. Leiden, 1863.
- North, Michael. "Auction and the Emergence of an Art Market in Eighteenth-Century Germany." In *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, redactie door Neil De Marchi en Hans J. Van Miegroet. Turnhout: Brepols Publishers, 2006.
- Oberhuber, Konrad. *Poussin: The Early Years in Rome: The Origins of French Classicism*. Oxford: Phaidon-Christie's, 1988.
- Ormrod, David. "The Origins of the London Art Market, 1660-1730." In *Art Markets in Europe, 1400-1800*, redactie door Michael North en David Ormrod. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 1999.
- Plax, Julie Anne. *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Polke, Susanne, red. *I Bamboccianti: Niederländische Malerrebellen Im Rom Des Barock*. Milaan: electa, 1991.
- Prigot, Aude. "Une Entreprise Franco-Hollandaise: 'La Galerie Des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands' de Jean-Bapiste-Pierre Lebrun, 1792-1796." In *Les Échanges Artistiques Entre Les Anciens Pays-Bas et La France, 1482-1814*, redactie door Gaëtane Maës en Jan Blanc. Turnhout: Brepols Publishers, 2010.

- Puttfarken, Thomas. *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- . *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Robertson, Clare. "Annibale Carracci and Invenzione: Medium and Function in the Early Drawings." *Master Drawings* 35, no. 1 (1997).
- Robinson, William W. "'This Passion for Prints': Collecting and Connoisseurship in Northern Europe during the Seventeenth Century." In *Printmaking in the Age of Rembrandt*. Boston: Boston Museum of Fine Arts, 1981.
- Rompelman, T. A. *Lambert Ten Kate Als Germanist*. Amsterdam: Noord-Hollandse Uitgevers Maatschappij, 1952.
- Rotgans, Lukas. *Boerekermis*. Leiden: C. Van Hoogeveen Junior, 1708.
- Saisselin, Rémy G. "Painting, Rhetoric and Choice of Words." *Bucknell Review*, 1963.
- . "Some Remarks on French Eighteenth-Century Writings on the Arts." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 25, no. 2 (1966).
- Schama, Simon. *The Embarrassment of the Riches: And Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*. Londen: Fontana Press, 1987.
- Schenkeveld, Maria A. *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Schneider, Norbert. *The Art of the Portrait: Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*. Berlijn: Taschen, 2002.
- Sluijter, Eric Jan. *De Lof Der Schilderkunst: Over Schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) En Een Traktaat van Philips Angel Uit 1642*. Hilversum: Verloren, 1993.
- . "Over Brabantse Vodden, Economische Concurrentie, Artistieke Wedijver En de Groei van de Markt in de Zeventiende Eeuw." In *Kunst Voor de Markt 1500-1700*. Zwolle: Waanders, 2000.
- Smentek, Kristel. *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.

- Stuffmann, Margret. "Les Tableaux de La Collection de Pierre Crozat." *Gazette Des Beaux-Arts* 110, no. 2 (1968).
- Sutton, Peter. "Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship." In *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, redactie door Ronald D. Spencer. New York: Oxford University Press, 2004.
- Taylor, Paul. "Composition in Seventeenth-Century Dutch Art Theory." *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, 2000.
- . "Italian Artistic Terms in Karel van Mander's Schilder-Boeck." In *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, redactie door Harold J. Cook en Sven Dupré. Wenen: Lit Verlag GmbH & Co, 2012.
- . "Review Article of Karel van Mander, 'The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters', redactie door Hessel Miedema, 6 Volumes, Doornspijk, 1994-1999." *Oud Holland* 115 (2002).
- . "The Glow in Late Sixteenth and Seventeenth Century Dutch Paintings." In *Looking Though Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, redactie door Annemiek Ouwerkerk en Erma Hermens. Baarn: the Prom, 1998.
- ten Kate, Lambert. *Aenleiding Tot de Kennisse van Het Verhevene Deel Der Nederduitsche Sprake. Tweede Deel*. Amsterdam: Rudolph en Gerard Wetstein, 1723.
- Tummers, Anna. "'By His Hand': The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship." In *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Painting by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, redactie door Anna Tummers en Koenraad Jonckheere. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- . *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Van der Veen, Jaap. "By His Own Hand - The Valuation of Autograph Paintings in the 17th Century." *A Corpus of Rembrandt's Paintings* 4 (2005).
- van Gelder, J. G. "Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers." *Rotterdams Jaarboekje*, 1974.

- van Gelder, Roelof. “Noordnederlandse Verzamelingen in de Zeventiende Eeuw.” In *Verzamelen: Van Rariteitenkabinet Tot Kunstmuseum*, redactie door Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, en Mieke Rijnders. Heerlen: Gaade Uitgevers, 1993.
- Van Hoogstraten, Samuel. *Inleyding Tot de Hooge Schoole Der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt. Verdeelt in Negen Leerwinkels, Yder Bestiert Door Eene Der Zanggodinnen. Ten Hoogsten Noodzakelijk, Tot Onderwijs, Voor Alle Die Deeze Edele, Vrye, En Hooge Konst Oeffenen, of* . Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten, 1678.
- van Mander, Karel. *Het Schilder-Boeck Waer in Voor Eerst de Leerlustighe Iueght Den Grondt Der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden Deelen Wort Voorghedraghen*. Haarlem: Westbusch, 1604.
- Van Miegroet, Hans J. “The Market for Netherlandish Paintings in Paris, 1750-1815.” In *Auctions, Agents and Dealers. The Mechanisms of the Art Markt 1660-1830*, redactie door Jeremy Warren en Adriana Turpin. Oxford: Beazley Archive, 2008.
- Van Miegroet, Hans J., en Neil De Marchi. “Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century.” *The Art Bulletin* 76, no. 3 (1994).
- van Riet, Rob, red. *Van Middeleeuwen Naar Renaissance: Erasmus, Anna Bijns, Coornhert, Jan van Der Noot, Carel van Mander, Roemer Visscher*. Antwerpen: Het Spectrum, 1984.
- Vermeulen, Ingrid R. *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Waterschoot, Werner. *Ter Liefde Der Const: Uit Het Schilder-Boeck (1604) van Karel van Mander*. Leiden: Nijhoff, 1983.
- Weststeijn, Thijs. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*. Leiden: Brill, 2015.
- . “Translating ‘Schilderspraeke’: Painters’ Terminology in the Dutch Edition of Franciscus Junius’s *The Painting of the Ancients* (1637-1641).” In *Translating Knowledge in the Early Modern Low Countries*, redactie door Harold J. Cook en Sven Dupré. Wenen: Lit Verlag GmbH & Co, 2012.
- “Woordenboek Der Nederlandsche Taal,” n.d.

Wuestman, Gerdien. "Nicolaes Berchem in Print: Fluctuations in the Function and Significance of Reproductive Engraving." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 24, no. 1 (1996).

5.2 Internetbronnen

Sales Catalogs Files." Laatst geraadpleegd op 15 juli 2016.

http://www.getty.edu/research/tools/provenance/sales_catalogs_files.html.

Sorabella, Jean. "Venetian Color and Florentine Design." Laatst geraadpleegd op 18 juli 2016.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm.

"Veilingcatalogus Balthazar Beschey, Peintre, Directeur de l'Académie Des Beaux-Arts d'Anvers, 1776." Laatst geraadpleegd op 17 juli 2016.

<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>.

Weststeijn, Thijs. "Art Literature and Theory of Art." Laatst geraadpleegd op 11 juli 2016.

<http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195399301/obo-9780195399301-0035.xml;jsessionid=D2D86580C637AD34CEF59EDB4207D7E3>.

6. Bijlagen

6.1 Catalogi

Bijlage 1: Veilingcatalogus Adriaen Paets, 26 april 1713, Rotterdam⁴⁹²			
Kunstenaaars	Beschrijving	Lotnr.	Prijs
Annibale Carracci	Een schoon Stuk, door Annibal Carrats, verbeeldende St. Anthony de Padua, en een en anderen Monnik, hoog 3 voet 4 duim, breed 2 voet 4 duim	1	1000
Michelangelo Merisi da Caravaggio	Een stervende Magdalena, door Michaël Angelo da Carravagio, hoog 2 voet 2 duim, breed 2 voet	2	375
Paris Bordone	Een Courtisane, van Paris Bordone, hoog 3 voet 4 duim, breed 2 voet 9 duim	3	245
Gioacchino Assereto	Een capitael Stuk, van Joachimo Assaretto, verbeeldende het Oordeel van den Boschgodt Tmolus en Midas, tusschen Apollo en Pan, hoog 5 voet 4 duim, breed 7 voet 4 duim	4	1225
[Italian]	Een St. Sebastiaen, van een excellent Italiaens Meester, hoog 4 voet 10 duim, breed 4 voet	5	260
Adriaen van der Werff	Een zeer schoon Stuk van den Ridder Vander Werff, verbeeldende het Uitleiden van Hagar en Ismaël, hoog 2 voet 8 duim, breed 2 voet 2 duim (Companion to lot 7)	6	3200
Ibid	Een dito [schoon Stuk] weergae door denzelven, verbeeldende de Historie daer Sara Hagar brengt by Abraham, hoog 2 voet 8 duim, breed 2 voet 2 duim (Companion to lot 6)	7	3700
Ibid	Een curieus uitgevoerd Stuk, zynde een Graflegging, van den zelven, hoog 2 voet, breed 1 voet 7 duim	8	2650
Ibid	Een excellent en curieus uitgevoerd Cabinet-Stukje, door denzelven, verbeeldende Loth met zyne Dochters, hoog 1 voet 7 duim, breed 14 duim	9	4100
Ibid	Een dito [Cabinet-Stukje] van den zelven, zynde een Herder, met een Herderinne van achteren, hoog 1 voet 7 duim, breed 1 voet 3 duim	10	1050
Ibid	Een dito [Cabinet-Stukje] van denzelven, verbeeldende een Herder met een Herderinne, hoog 2 en een half voet, breed 2 voet	11	900
Michelangelo Cerquozzi	Een zeer Kapitaal Stuk, verbeeldende een Gezelschap ofte Bent van Schilders, zynde alle haer Portraits, door Michaël Angelo de la Bataille, zeer excellent, hoog 3 voet, breed 4 voet 2 duim	12	1270
Ibid	Een dito [zeer Kapitaal Stuk] van denzelven, verbeeldende een Vendange, hoog 1 voet 10 duim, breed 2 voet 5 duim	13	400
Giovanni Benedetto Castiglione	Een zeer fraei Stuk van Benedetto Castiglione, verbeeldende een Offerhande, hoog 2 voet 10 duim, breed 3 voet 5 duim	14	410
Jacopo Bassano	Een excellent Stuk, door Jacomo Bassan, hoog 2 en een half voet, breed 3 voet 8 duim	15	600

⁴⁹² Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Pysen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1* (Soest: Davaco, 1976), 154-158.

Frits Lugt, *Répertoire Des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant L'art Ou La Curiosité: Tableaux, Dessins, Estampes, Miniatures, Vol I.* (Parijs: La Haye by Fondation Custodia, Nijhoff, 1937), Lugt nr. 239.

Claude Lorrain	Een Stuk van Claude Loirainois, zynde een Landschap met een Gebouw met Colommen, zeer fraei, hoog 3 voet 4 duim, breed 4 en een half voet	16	750
Ibid	Een dito, Landschap, hoog 3 voet, breed 4 voet 2 duim	17	450
Pier Francesco Mola	Een Stuk, verbeeldende St. Jan in de Woestyne, door Francisco Mola, hoog 1 voet 8 duim, breed 2 voet	18	540
Sébastien Bourdon	Een Stuk, door Sebastiaen Bourdon, zeer excellent, verbeeldende de Vindinge van Moises in den Nyl, hoog 3 voet 9 duim, breed 5 voet 4 duim	19	566
Ibid	Een dito [Stuk, door Sebastiaen Bourdon], verbeeldende de Opweckinge van Lazarus, hoog 1 voet 9 duim, breed 2 voet	20	445
Paul Bril	Een schoon Landschap met Colommen, van Paulus Bril, hoog 2 en een half voet, breed 3 voet 8 duim	21	720
Gaspard Dughet (Poussin)	Een schoon Landschap, door Gaspar Poussin, hoog 2 voet 5 duim, breed 3 voet 9 duim	22	185
Gérard Douffet	Een stuk van Douffet, verbeeldende het Afscheid van Aeneas van Dido, hoog 3 voet 4 duim, breed 5 voet (Companion to lot 24, by Flemal, B (I))	23	700
Bertholet Flemal	Een excellent stuk, zynde een weerga, van Bertholet verbeeldende het Vertrek van Aeneas uit Troyen, hoog 3 voet 4 duim, breed 5 voet (Companion to lot 23, by Douffet, G.)	24	700
Gerard de Lairesse	Een considerabel stuk, door Gerard de Lairesse, verbeeldende de Historie van Seleucus, daer hy nevens Stratonica het Ryk overgeeft, aen Antiochus, hoog 2 voet 10 duim, breed 3 voet 3 duim	25	1550
Ibid	Een zeer curieus stukje, door dezelve, verbeeldende de Aurea Aetas, hoog 1 voet 8 duim, breed 2 voet	26	505
Pieter van (Bamboccio) Laer	Een zeer capitael en schoon stuk, van Pieter van Laer, alias Bamboots, zynde een Bataille, hoog 2 voet 4 duim, breed 3 voet	27	710
Ibid	Een stuk van dezelve, zynde een Postiljon, hoog 1 voet 2 duim, breed 11 duim (Companion to lot 29)	28	105
Ibid	Een dito weerga, zynde het Pissende Koetje, hoog 1 voet 2 duim, breed 11 duim (Companion to lot 28)	29	70
Jan Miel	Een stuk van Chevalier Melo, alias Bieke, verbeeldende een Uitdeeling van Geldt, hoog 2 voet 7 duim, breed 3 voet	30	255
Ibid	Een dito [stuk van Chevalier Melo, alias Bieke], verbeeldende een Geselschap, hoog 1 voet 11 duim, breed 2 voet 4 duim	31	205
Ibid	Een dito Geselschap, door Chevalier Melo, alias Bieke, hoog 1 voet 7 duim, breed 2 voet 3 duim	32	135
Johann Liss	Een fraei stuk van Jan Lis, zynde een Courtisaen met een Courtisane, hoog 2 voet, breed 1 voet 7 duim	33	280
Ibid	Een dito [fraei stuk van Jan Lis], zynde een Courtisane met een oud Wyf, hoog 1 voet, breed 14 duim	34	55
Jean Francois Millet	Een schoon stuk van Francisco Milé, verbeeldende een Landschap met eenige Zwemmers, &c. hoog 2 voet 7 duim, breed 3 voet 3 duim	35	430
Ibid	Een dito [schoon stuk, door Francisco Milé], curieus Landschapje met fraye Figieurties, wat kleinder	36	466
Hans Holbein	Een Portraitje van Hans Holbeen, hoog 5 duim, breed 3 duim	37	22
Pieter van der Werff	Een stukje met drie Meisjes met Bloemen, door Pieter vander Werf, zeer schoon, hoog 1 voet 1 duim, breed 10 duim	38	550
Ibid	Een dito, door Pieter vander Werf, zynde drie Meisjes, hoog 1 voet, breed 10 duim	39	335
Paulus Potter	De Stootende Osjes, door Potter, hoog 1 voet, breed 14 duim	40	215

Hendrik van Limborch	Een stuk, door Hendrik van Limborch, verbeeldende de Historie daer Achilles werd gekend door de Wapenen, hoog 4 voet 7 duim, breed 5 voet	41	305
Jacopo Bassano	Een stukje, door Jacomo Bassan, verbeeldende Jacob en Ezau	42	13
Otto Marseus Van Schrieck	Een stuk, door Otto Marceus	43	39
Mattheus Meyvogel	Een stuk, door Meyvogel, verbeeldende een Seneca	44	15
Pieter Paul Rubens	Een Schetze, door P. Paulo Rubbens, verbeeldende Charons Boot	46	85
Hendrick ter Brugghen	Een stuk, door Terbrugge	47	24
Hercules Pieterz. Segers	Een stuk, door Hercules Zegers, zynde een Landschap	48	5
Herman Saftman	Een stuk, door Herman Zachtlevens, zynde een Boere Schuer	49	9
Otto Marseus Van Schriek	Een Stukje door Otto Marceus, zynde een Kreeftje	50	2,10
Pourbus	Een Portraitje, door Pourbus	51	8,10
Joos van Cleve of Cornelis van Cleve	Een Portrait, door Sotte Cleef	52	4,10
Appendix			
Jacopo Bassano	Een schoon stuk door Jacomo Bassan, verbeeldende de Offerhande Noah		550
Jacques Courtois	Een Bataille, door Bourguinjon		130
Johann Liss	Een uitmuntend stukje, door Jan Lis, zynde een Geselschap van Heeren en Courtisanes		210
Adriaen Brouwer	Een Chirurgyn, door Adriaen Brouwer		200
Andries Dirksz. Both	Een Roomsche Herberg, door Andries Both		95
Jan Both	Een Landschap, door Jan Both		100
Michelangelo Cerquozzi	Een Herder met Schapen, door Michaël Angelo de la Bataille		36
David Teniers (de jonge)	Een slapend Vrouwtje, door David Teniers		160
Martin Pepyn	Een stuk vol Beelden, zynde de Verwecking van Lazarus, door Maerten Pupyn		70

Bijlage 2: Veilingcatalogus Willem III, 26 juli 1713, Amsterdam⁴⁹³

Kunstenaar	Beschrijving	Lotnr.	Prijs
Anthony Van Dyck	Een kapitaal konstig stuk, verbeeldende Maria, Joseph, Jesus, daer by een Engelen Dans (klein leven) van Anthony van Dyk, uytmuntend heerlyk geschildert, zoo als men weynig gezien heeft, hoog zeve voet, breed tien voet	1	12050
Ibid	Daer de Tydt de Liefde haer Vleugels kort (levens groote) heerlyk en kragtig verbeeld, door dezelve van Dyk, hoog zes voet, breed vier voet	2	3000
Ibid	Achilles onder de Maegden, met veel Beelden en bywerk van dezelve, zoo schoon als men iets van hem zien kan	3	3100
Ibid	De Liefde met vier Beelden, mede door Van Dyk, kragtig geschildert, hoog 5 voet, breed vier voet	4	3125
Ibid	't School der Liefde (zeer plaisant) van dezelve, hoog vier en een half voet, breed vyf voet	5	3600
Ibid	Armida en Renaldi, gehoude van dito, zynde een kapitaal en plaisant stuk	6	1000
Peter Paul Rubens, Jan Brueghel	Pomona en Virtumnus van P. Paulo Rubbens, in een Landschap van de Fluwele Breugel, Extraordinair konstig en plaisant, hoog vier voet, breed drie voet	7	2825
Ibid	Slapende Vrouwjes, Sater, &c. in een Landschap met veel Honden, niet minder, van dezelve, hoog twee voet, breed drie en een half voet	8	1875
Peter Paul Rubens	Satier een Vrouw omarmende, verbeeldende de Vrouw van Rubbens, door P.Paulo Rubbens geschildert, hoog zes voet, breed vier en een half voet	9	1010
Ibid	Een schoone slapende Vrouw, in een Landschap, daer by een Pater het Kleet haer ontrekkende, braef geschildert door dezelve, hoog drie voet, breed drie en een half voet	10	1000
Ibid	Sofonisba (wat beschadigt) van dito, hoog drie en een half voet, breed twee en een half voet	11	700
Ibid	Nog een Caritas, van dezelve	12	1120
Bartolomeo Manfredi	Een Byeekomst van Musiek, en daer by een Waersegerster (ook door Liefhebbers genoemd de vyf Zinnen,) extraordinaer kragtig en uytvoerig geschildert, door B. Manfredi, 't beste van hem bekend, hoog agt voet, breed tien voet	13	3050
Alessandro Turchi	Een Schietende Cupido, daer neffens veel Beelden uytvoerig, kragtig en gloejent geschildert van Alexander Veronese, hoog drie en een half voet, breed vier en een half voet	14	2050
Veronese	De Doping van Johannes over Christus, nevens andere Beelden aen de Jordaen, gratieus, uytvoerig en konstig geschildert, door Paulo Caliari Veronese, hoog vyf voet, breed even voet	15	1600
Palma Vecchio	De Heilige Familie Christi, in verscheyde Beelden van Palma Veccio, Extraordinaer kragtig geschildert, en aengenaem gecoloreert, hoog drie voet, breed vyf voet	16	2110
Vecello Tiziano	Drie Tronien, in een Stuk, zynde Titiaen, Gorgon, en Palma, van Titiaen, zyn goede tydt	17	660
Ibid	Keyser Karel van dezelve, heerlyk en goet	18	165
Ibid	Ducq d'Alba van dito	19	145
Ibid	Nog een Conterfeytsel van dezelve	20	160

⁴⁹³ Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Prys: Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt: Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. I* (Soest: Davaco, 1976), 149-154.

Frits Lugt, *Répertoire Des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant L'art Ou La Curiosité: Tableaux, Dessins, Estampes, Miniatures, Vol I.* (Parijs: La Haye by Fondation Custodia, Nijhoff, 1937), Lugt nr. 242.

Ibid	Angelica Slapende, van Titiano, schoon en uytvoerig geschildert, hoog drie voet, breed vier en een half voet	21	275
Ibid	Een Venetiaanse Edelman in 't Winterkleet van dezelve	22	125
Giovanni Battista Bracelli	Mars en Venus (levens groote) van Biccio Florentino, plaisant en braef geschildert	23	360
Jacopo Bassano	Een Kersnagt, vol Beelden van Jacomo Ponto de Bassano, sterk en kragtig uytgevoert, hoog drie voet, breed vier voet	24	1488
Rubens	Geeft den Keyser dat des Keysers is, dog op Pennelen en is iets geborsten, maer extra konstig geschildert door Rubbens, hoog vyf voet, breed zes voet	25	1150
Annibale Carracci	Christus, Maria, en Johannes van Anibal Carats, zeer eel en gratieus, hoog een en een half voet, breed een en een half voet	26	390
Parmigianino	Een Kapiteyn, uitmuntent goed, zynde een half Beeld van Permittiano, weinig zoo gezien	27	510
Michelangelo Cerquozzi	Een Land-Bataille van Michael Angelo de la Bataille, zyn goede zoort, hoog drie voet, breed twee voet	28	830
Philip Lempo	Een dito [Land-]Bataille van Philip Lempo, hoog een en een half voet, breed een en een half voet	29	75
Don Carlo	De Belegering van Lutze van Don Carlo, hoog drie en een half voet, breed zes voet	30	140
Hans Holbein	Henrico de Agste van dito, meede van de goede tyd	31	405
Gerard Dou	Een Schoolmeestertje van G. Dou, met vyf Beeldjes, teer geschildert, hoog ruym een voet, breed een half voet	32	1030
Ibid	Een Pennesnydertje by de Kaers, wat geborsten van dezelve, een en een half voet hoog, en een half voet breed	33	335
Cornelis van Poelenburgh	Naekte Beeldjes, in een Landschap, op een kopere plaet (heel curieus) van C. Poelenburg	34	145
Ibid	Dansende Vrouwtjes, in een Landschap, meede van Poelenburg, zyn beste trant	35	205
Ibid	De Geboorte Christi vol Beelden en Engelen, kapitaal en goet, van dezelve	36	650
Ibid	Diana in een Grot of Bad van dito, een en een half voet hoog, een en een half voet breed	37	225
Ibid	Badende Vrouwtjes in een Landschap van dito	38	300
Ibid	De Fabel van Herse, daer de Offerhande geschied, grooter Figuren als doorgaens van hem gezien werde, door Poelenburg, plaisant geschildert, hoog vyf en een half voet, breed vier voet	39	350
Jan Brueghel de Oude	Een Watertje met een Hooft met Scheepen (ongemeen curieus) van de Fluwele Breugel	40	600
Ibid	Een Molentje, in een Landschapje (heel goet) van dito	41	435
Ibid	Een Landschapje rond en zeer net van dezelve	42	250
Philips Wouwerman	Ruyters, en meer andere Beelden, van Philip Wouwerman	43	225
Adriaen Brouwer	Vegters van Adriaen Brouwer, van zyn beste tyd	44	410
Otto van Veen	Twalf stuks van Otto Vaeni, zynde de Oorlogen van de Romeinen en de Batavieren, uytvoerig geschildert	45	1500
David Teniers de Jonge	Een Boere Kermis, vol gewoel van Beeldjes, curieus en goed, van David Teniers, hoog twee en een half voet, breed drie voet	46	1000
Gerrit van Honthorst	De Geboorte Christi by de Herders, door Honthorst, kloek geschildert	47	275

Anoniem	Een Italiaense Kermis, of Spaens Caruzel, vol Figuren, hoog twee en een half voet, breed twee en een half voet	48	80
Joos van Cleve	Een nobele Venetiaen in Zomer Kleeding, van Zotte Kleef	49	100
Ibid	Maria en 't Kind Jesus van dezelve beyde goet	50	125
Cornelis van Poelenburgh	Een Landschap met verscheide Beeldjes, van Poelenburg	51	160
Lucas van Valckenborch	Een dito [Landschap] van Lucas van Valkenburg	52	80 voor lot 52 en 53
Ibid	Nog een van dezelve	53	
Daniel Seghers	Een Bloempot, van Pater Zegers, hoog twee voet, breed twee voet	54	130
Ibid	Een dito [Bloempot] van dezelve	55	30
Maria van Oosterwijck	Een Feston van Bloemen, door Juffr. Oosterwyk	56	25
Albrecht Dürer	Een Lievevrouw, van Albregt Duur	57	90
Stijl van Raffaello Santi	Goden in den Hemel, Raphaels trant	58	60
Giulio Romano	De Ontschaking van Helena na Julio Romano	59	100
Carracci	Een Lievevrouwkje met een Kindje, na Carats	60	36
Anoniem	Rene de Chalon	61	22
Kopie Raffaello Santo	Deze zeven Nombres zyn alle brave Historien, van een groot Meester, met Waterverf konstig en heerlyk getekent, na Raphael de Urbino	62	105
Ibid	Deze zeven Nombres zyn alle brave Historien, van een groot Meester, met Waterverf konstig en heerlyk getekent, na Raphael de Urbino	63	100
Ibid	Deze zeven Nombres zyn alle brave Historien, van een groot Meester, met Waterverf konstig en heerlyk getekent, na Raphael de Urbino	64	90
Ibid	Deze zeven Nombres zyn alle brave Historien, van een groot Meester, met Waterverf konstig en heerlyk getekent, na Raphael de Urbino	65	175
Ibid	Ibid	66	170
Ibid	Ibid	67	165
Ibid	Ibid	68	150

Bijlage 3: Description du Cabinet de Tableaux de Mr. Meyers, a Rotterdam.
Rotterdam Chez Fritsch et Bohm
MDCCXIV⁴⁹⁴

Kunstenaar en nr.	Beschrijving	Lotnr.	Veilingcatalogus 1722	Prijs
Nicolas Poussin nr. 1	<p>Les Sept Sacremens, en sept Pieces. Il seroit inutile de faire l' Eloge de ces Tableaux, puis que plusieurs habiles Gens en ont écrit, & que pendant plus d' un demi Siecle ils ont fait, non seulement l' Admiration de la France, mais encore celle de tous les Connoisseurs Etranger. Mais pour satisfaire les Curieux de ces fortes de Particularitez, il ne sera pas inutile de faire en peu de Mots leur Histoire, & de dire comment ils sont venus dans ce Cabinet. Mr. <i>de Chantelou</i>, Maitre d' Hôtel du Roi, Ami & Bienfaiteur du <i>Poussin</i>, lui demanda les Copies des <i>Septs Sacremens</i> qu' il avoit peints pour le Chevalier <i>del Pozzo</i>, & qui avoient fait beaucoup de Bruit à Rome; mais, le <i>Poussin</i>, rempli d' Amitié & de Reconnoissance pour Mr. <i>de Chantelou</i>, lui fait à loisir ceux don't nous parlons. Il n' est pas possible de confronter ces Tableaux ensemble, pour en connoitre la Différence; les uns se trouvant présentement à Rome, & les autres à Rotterdam: mais, si l' on prend la peine d' examiner les <i>Estampes</i> qu' on a gravées des uns & des autres, on verra facilement combien ceux-ci l' emportent sur les premiers. Cela n' est pas étonnant; puisque la Main du Peintre n' a été conduite en les poignant, que par son Amour & sa Reconnoissance pour son Bienfaiteur, & nullement par Intérêt.</p> <p>Ces Tableaux, aient été apportez en France, firent tout l' Effet que le <i>Poussin</i> en pouvoit espérer. Le Bruit qu' ils firent vint jusqu' au Roi: & ce Prince, Connoisseur & Amateur des Beaux-Arts, voulut avoir la Satisfaction de les voir. In en connut toutes les Beutez; n' aiant point dedaigné de les honorer hautement de son Aprobation, il fut bientot imité en cela par tous les connoisseurs qui se trouvèrent à sa Cour. Mr. <i>de Chantelou</i> jouit long tems du Plaisir de posséder un Trésor d' un si grand Prix: &, aussi reconnoissant pour le <i>Poussin</i>, que le <i>Poussin</i> l' avoit été pour lui, il se faisoit un Devoir d' augmenter autant qu' il pouvoit la Reputacion de ce grand Homme, en faisant voir son Chef-d' Oeuvre à tous ceux qui étoient capables d' en juger. Mr. <i>de Chantelou</i> étant mort vers le milieu de la derniere Guerre, ses Héritiers, obligés de partager entre eux le Bien de sa Succession, résolurent de vendre ces Tableaux. Mr. <i>Meyers</i> en aiant eu avis chargea des Gens assidez de les acheter à quelque Prix que ce fut. Les Héritiers ne se doutant nullement que ces Tableaux devoient être envoiés en Hollande, écoutèrent leur Proposition, & ils convirent de Prix avec eux. C' est ainsi, que Mr. <i>Meyers</i> est devenu le Maître du Chef-d' Oeuvre du <i>Raphaël François</i>.</p> <p>Ces Tableaux ont été gravez en petit par <i>Benoit Audran</i>, & en grand par <i>Jean Pesne</i> <i>Ils sont hauts de 3 Pieds, 9 Pouces; et larges de cinque Pieds, 9 Pouces</i></p>			
Nicolas Poussin nr. 2	<p>L' Enlèvement des Sabines. Ce Tableau est d' un autre Gout que les <i>Sept Sacremens</i>, & n' est pas si empâté de Cur; mais il est fini jusques aux Extrémitez d' une maniere extraordinaire, & ordonné aussi magnifiquement que le Sujet la demande. Le <i>Poussin</i> le peignit, dans le tems de sa plus grande Force, pour Madame la <i>Duchesse d' Aiguillon</i>. Ensuite il a été au <i>Marquis de la Ravoit</i>, d' ou il a passé à l' Hôtel de <i>Bretonvillers</i>, d' ou il vient présentement. Avant qu' on le fit partir de Paris pour Rotterdam, le Sr. <i>Audran</i>, fameux Graveur de Paris, l' a dessiné, pour le graver. Ainsi, le Public est à la veille d' en voir une belle Estampe. Messieurs <i>Félibien</i> & le <i>Comte</i> en font mention dans leurs Ouvrages.</p> <p><i>Il est en haut 5 Pieds, 1 Pouce; & en large de 6 Pieds, 10 Pouces & demi</i></p>			

⁴⁹⁴ Jacques Meyers, *Description Du Cabinet de Tableaux de Mr. Meyers, À Rotterdam* (Rotterdam: Fritsch en Böhm, 1714).
 Met dank aan professor Koenraad Jonckheere voor de transcriptie van dit document.

Nicolas Poussin nr. 3	Furius Camillus, qui renvoie le Enfants des Falériens, en souétant leur Maitre, qui les avoit livrez l' Ordonnance, le Dessen, & les Expressions, sont admirables dans ce Tableau. Il a été autrefois entre les mains de Monsieur <i>Passart</i> , Maitres des Comptes. Il a été gravé par <i>Gerard Audran</i> . Mrs. <i>Félibien</i> & le Comte en parlent aussi. <i>Il est en haut de 3 Pieds, 4 Pouces; large de 4 Pieds, 6 Pouces</i>	1	Furius Kamillus , dewelke de Kinderen van de Falerinen te rugge zend, Geesselende hunne Meester die hen hadde overgelevert. De schikking, teekenkunst en uitvoering zyn in dit stuk alle even verwonderlyk, en van denzelven tydt waerin hy de zeve Sakramenten heeft volwrocht, door Nicolaes Poussin, h. 3 v. 4 d. br. 4 v. 6 d.	1300
Nicolas Poussin nr. 4	L' Ecole des Sciences. Ce Tableau est connu sous ce nom par les Curieux. Il représente le Mont Parnasse, Apollon, les neuf Muses, & autant de Poètes. On y voit le Prince des Poètes Grecs sur un Genou devant Apollon, qui lui présente la Coupe, pendant qu' une Muse le couronne de Lauriers. Les autres Poètes reçoivent des Mains des Amours la Liqueur Poétique, qu' ils puisent dans la Divine Source. Ce Tableau n' étoit pas encore en France, lors que les Auteurs François ont fait le Catalogue des Tableaux du <i>Poussin</i> . La Grace des Muses, la Majesté des Poètes, & l' Ordonnance du Sujet, en sont admirables. Il vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . Il a été gravé par <i>Guillaume Valet</i> <i>Il est haut de 4 Pieds, 9 Pouces; & large de 6 Pieds, 10 Pouces</i>			
Nicolas Poussin nr. 5	David, triomphant de Goliath, & couronné par la Victoire; avec quelques Amours. Ce Tableau est, pour le dessein, le Coloris, & le Pinceau, un des plus beaux que <i>le Poussin</i> ait jamais faits. Il vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 2 Pieds, 3 Pouces & demi; & large de 4 Pieds 3 Pouces & demi</i>			
Nicolas Poussin nr. 6	Mercure, Venus, et des Amours. <i>Il est haut de 3 Pieds, 4 Pouces; & large de 4 Pieds, 6 Pouces</i>	2	Merkuur, Venus en eenige Kindertjes, heerlyk door dezelve, h. 3 v. 4 d. br. 4 v. 6 d.	500
Nicolas Poussin nr. 7	Un Paisage avec Figures. <i>Il est haut de 4 Pieds; & large de 6 Pieds, 4 Pouces</i>	3	Een Landschap met Beelden, zeer schoon, door dezelve. h. 4 v. br. 6 v. 4 d.	930
Nicolas Poussin nr. 8	Christ Mort, St. Jean, et la Vierge. <i>Il est haut de 9 Pouces; & large d' 1 Pied 5 Pouces</i>			
Nicolas Poussin (smaak van) nr. 9	Une Bacchanale dans le Gout du Poussin. Elle est très belle, & a passé en beaucoup de Cabinets pour être de lui, quoi qu' elle n' en soit pas. Elle n' est pas Copie, comme on le peut aisément connoitre aux Airs des Têtes, & aux Draperies. Le Pinceau en est fort moeleux, & et les Chairs arondies. Le Nom du veritable Maître en est inconnu. <i>Elle est haute de 3 Pieds, 5 Pouces; & large de 2 Pieds, 7 Pouces</i>	9	Een Bacchus-feest in de manier van Poussin, zynde een uitmuntend stuk, dat in vele Konstkamers voor zyn Werk heeft doorgedaen, schoon het van hem niet is, nog geen Copy naer hem, gelyk men ligtelyk kan onderscheiden aen te trekken van de Tronyen en Kleedye. 't Penceel is uitnemend zacht en vleesachtig, dog de naem van den meester onbekent, h. 3 v. 5 d. br. 2 v. 7 d.	130
Nicolas Poussin nr. 10	Notre Seigneur en Jardinier, et La Magdeleine a ses Pieds. Le <i>Poussin</i> a peint ce Tableau pour Mr. <i>Pointel</i> ; il est grave par <i>Guillaume Valet</i> <i>Il est haut d' 1 Pied, 5 Pouces; & large d' 1 Pied, 2 Pouces & demi</i>			
Nicolas Poussin nr. 11	St. Pierre en Prison. C' est une Figure seule, tellement dans le Gout du Carache, qu' il faut être bon Connoisseur, pour n' y pas méprendre <i>Ce Tableau est haut de 10 Pouces; & large de 8</i>			
Nicolas Poussin nr. 12	Un Satyre une femme, et un Amour, dans un Paisage. Ce Tableau est de sa Première Maniere, & peint d' un Pinceau libre & agreeable. <i>Il est haut de 2 Pieds, 5 Pouces; et large d' 1 Pied, 8 Pouces</i>			

Nicolas Poussin nr. 13 en 14	Deux Petits Pâisages. Ils sont de son premier tems. <i>Il sont haut d' 1 Pied, 6 Pouces; & larges de 2 Pieds</i>	6-7	- Een Landschap met Pan en Syringa, mede zeer fraei, h. 1 v. 8 d. br. 2 v. 1 d. - Een ander Landschap met een' Herder, Spelende op de Fluit , benevens eenige Koejen, ongemeen fraei, door dezelve , h. 1 v. 8 d. br. 2 v. 1 d.	75 - 85
Pierre Paul Rubens nr. 15	Abigaïl portent des Présents à David. Ce Tableau est un des plus beaux que <i>Rubens</i> ait fait. Les Femmes ont une Grace merveilleuse, & les Hommes sont peints d' une Force extraordinaire. Il est parfaitement bien conserve, & vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 5 Pieds, 9 Pouces; & large de 8 Pieds, 2 Pouces</i>	71	Abigael , dewelke David vele Geschenken brengt. Dit stuk staet bekend voor een van d'allerbeste die <i>Rubbens</i> ooit heeft gemaekt, zynde de Tronyen der Vrouwen wonderlyk schoon en aengenaem uitgevoert, en die der Mannen met een buitengewoone kragt en Meesterlyk Penceel volwrocht; zynde het zelve zeer wel bewaert, en gekomen uit het Kabinet van den Hertog van Grammont, door Petrus Paulus <i>Rubbens</i> , h. 5 v. 9 d. br. 8 v. 2 d.	1400
Pierre Paul Rubens nr. 16	Un Satyre, avec une Femme à demi Corps, & des Fruits. Tout le beau Feu & toute la Facilité du Pinceau de <i>Rubens</i> sont dans ce Tableau. Il sort du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 3 Pieds, 1 Pouce & demi; & large de 4 Pieds, 1 Pouces & demi</i>			
Pierre Paul Rubens nr. 17	Les IV Enfans de <i>Rubens</i> , jouâns avec un Agneau & des Fruits. Ce Tableau est trop connu des Curieux, pour en faire l' Eloge. Les Copies, & les Estampes en ont courru par tout. Il est haut de 3 Pieds, 2 Pouces; & large de 4 Pieds, 1 Pouce	72	De Vier Kinderen van <i>Rubbens</i> , Spelende met een Lam , en eenige zeer schoone Vruchten. Dit stuk is van de Liefhebbers te wel bekend om 'er veel van te zeggen, zynde de Copyen en Prenten daervan overal te vinden, door denzelven, h. 3 v. 2 d. br. 4 v. 1 d.	870
Antoine van Dyck nr. 18	IV Portrait à demi-Figure: Sçavoir, Le Prince de Carignan	81	De Prins van Carignan. Dit stuk, zoo wel als de 3 volgende , zyn geschildert door Antony van Dyk, in zyn besten tydt, en zeer wel bewaert h. 3 v. 8 d. br. 3 v.	300
Antoine van Dyck nr. 19	Miladi Pembroke;	82	Miladi Pembroke, door denzelven, h. 3 v. 2 en een halven d. br. 2 v. 10 d.	310
Antoine van Dyck nr. 20	Le fameux Jabag;	83	De vermaerde Jabach, door denzelven, h. 3 v. 3 d. br. 2 v. 8 en een halven d.	205
Antoine van Dyck nr. 21	& un Conseiller de Bruxelles Ces Portraits ont été peints dans le bon tems de Van Dyck, & sont parfaitement bien conservez	84	Een Raetsheer van Brussel, door denzelven, h. 4 v. br. 3 v. 1 d.	315
Antoine van Dyck nr. 22	Armide, ornant de Fleurs Renaud endormi, une Sirene sortant de l' Eau & chantant, & quelques Amours. Ce Tableau est sans contredit un des plus gracieux, que <i>Van Dyck</i> ait fait, tant pour l' Ordonnance, que pour le Pinceau. Il a servit long tems d' Ornement à la Maison de Honselaerdyk, en suite dans le Cabinet de <i>Guillaume III</i> , Roi d' Angleterre, à Loo, d' ou il vient présentement. Il est gravé par, pour accompagner un Mars & Venus, aussi de <i>Van Dyck</i> . <i>Il est haut de 5 Pieds, & large de 4 Pieds, 7 Pouces</i>			

<p>Lucas Jordano nr. 23</p>	<p>L' Histoire de Psyche, en Douze Tableaux. Tout ce que l' Ordonnance, la Couleur, & l' Expression, peuvent produire de noble & de gracieux est employé dans ces Tableaux. Aussi, causent-ils, lors qu' on les regarde, cet Effet merveilleux, qui nous ravit insensiblement. Si <i>Apulée</i>, qui est l' Auteur de cette Histoire, pouvoit confronter ces Tableaux avec Traduction galante de l' Illustre <i>la Fontaine</i>, il ne décideroit qu' avec Peine qui les deux, ou le Poëte, ou le peintre, ont le mieuxentré dans sa Pensée, et qui des deux lui a fait le plus d' Honneur. Les Tableaux de <i>Lucas Jordano</i> sont fort rares, & je crois que ce sont les seuls, qu' on a jamais vus dans ce Pais, peints de cette Propreté. Ils ont été faits pour la <i>Reine d' Espagne</i>, qui, après la Mort de <i>Charles II</i>, en fait Présent au <i>Duc de Gramont</i>, du Cabinet duquel ils viennent présentement. <i>Ils sont haut d' 1 Pied, 9 Pouces & demi; & large de 2 Pied, 3 Pouces.</i></p>	<p>11</p> <p>De Historie van Psysche in twaelf stukken, waarin de schikking, de kouleuren en d' uitvoering zoo wonderlyk zyn volwrocht, dat het gezicht daer door in verrukking wort gebragt : en wanneer Apuleus, de Schryver dezer Historie , deze Schilderyen en d'aerdige overzetting van den beroemden <i>la Fontaine</i> tegens den anderen vergeleke, hy zoude met d' uiterste omzichtigheit moeten oordeelen, wie, of de Schilder of de Poëet, best in zynde gedachten was gevallen, en wie van hen beide hem de grootste eere had bewezen. De Schilderyen van Lukas Jordaens zyn zeer zeldzaam, en vooral in deze Landen geene gezien die zoo uitvoerig behandelt zyn. Deze heeft hy geschildert voor de Koninginne van Spanje, dewelke na de Doot van Karel den II. dezelve heeft vereert aen den Hertog van Grammont, uit wiens Konstkamer dezelve gekomen zyn, door Lukas Jordaens, alle h. 1 v. 9 en een halven d. br. 2 v. 3 d.</p> <p>8850</p>
<p>Paul Véronese nr. 24</p>	<p>L' Appareil du Martyre de Sainte Catherine. On y voit l' Exécuteur, qui découvre le sein de cette Martyre, pour l' immoler. Ce Tableau est extrêmement empâté de Couleur, & fini. Il a long-tems fait l' Orement des plus fameux Cabinets de Paris. <i>Il est haut de 2 Pieds, 6 Pouces; & large de 3 Pieds, 6 Pouces.</i></p>	<p>12</p> <p>De Toestel van den Marteldoot van Ste Katharina, wordende de Boezem van die Martelaresse door den Scherprechter ontbloot. Dit stuk is uitnemend in kouleuren, en op 't heerlykst uitgewerkt, en langen tydt geweest het Pronkjuweel van verscheide Konstkamers te Parys, door Paolo Veroneze, h. 2 v. 6 d. br. 3 v. 6 d.</p> <p>105</p>

Paul Véronese nr. 25	La Famille de Darius aux Pieds d' Aléxandre. Toutes les Circonstances de cet Evénement sont si bien exprimées, que ce ne peut être un autre Sujet. Cependant, le <i>Véronese</i> a pris une Licence, qui n' est presque pas pardonnable: car, il a placé la Scene dans une Place Publique devant une magnifique Palais; au lieu, qu' elle se passa, comme tout le Monde sçait, dans le Camp, & même dans la Tente de Darius. A cette Licence près, ce Tableau est une véritable Piece de Cabinet: il est ordonné magnifiquement selon le Sujet, & peint légèrement: mais, très artistement & très proprement. Il est d' autant plus propre our un Cabinet, qu' <i>il n' a qu' 1 Pied, 6 Pouces de haut, sur 3 Pieds de large.</i>	13 De Familje van Darius aen de Voeten van Alexander. d'Omstandigheden van deze Geschiedenis zyn zoo wonderlyk verbeeld dat het onmogelyk een ander Geval kan zyn: echter heeft Veroneze zig hierin eene vryheit aangematigt die eenigzins onvergeeffelyk is, alzooy hy de Historie verbeeld in eene openplaets, voor een heerlyk Paleis; daer (gelyk de gansche waerelt genoegzaam bekend is) het zelve is voorgevallen in het Velt in de Tent van Darius. Nochtans laet het daerom niet na te zyn een zeer waardig kabinet-stuk, zynde de schikking uitnemend deftig het Geval voldoende, en met een vlug penceel kragtig uitgevoerd, door dezelve, het is te bequamer in een Konst-vertrek, om dat het niet grooter is dan h. 1 v. 6 d. br. 3 v.	350
Aléxandre Véronese nr. 26	Le Massacre des Innocens. Tout ce que le Pinceau peut faire pour Propreté, & la Force, est dans ce Tableau <i>Il est haut d' 1 Pied, 3 Pouces; & large de 2 Pieds, 3 Pouces.</i>	14 De Kinder-moort van Herodes; zynde in dit stuk omtrent de netheit en uitvoering alles waergenomen wat van een Penceel te wachten is, door Alexander Veroneze, h. 1 v. 3 d. br. 2 v. 3 d.	185
Aléxandre Véronese nr. 27	Le Jugement de Paris. Quoi que le Sujet n' ait nul Rapport avec le <i>Massacre des Innocens</i> , il peut, cependant, fort bien l' accompagner. Il est peint en même tems & avec le même Soin. <i>Il n' est plus haut que de 4 Pouces, & a la même Largeur.</i>	15 Het Oordeel van Paris. Of schoon dit wel geene overeenkomst heeft met den Kindermoort, nochtans zoude het zelve gevoeglyk tot een wederpaer daarvan kunnen dienen, alzooy het in den zelve tyd en met d'eige netheit van 't voorvoorgaende is uitgevoerd, door dezelve zynde het zelve maer 4 d. hooger en van een zelve breedte.	215
Aléxandre Véronese nr. 28	Joseph et la femme de Putifar. Ce Tableau est peint dans le Gout des <i>Caraches</i> , & parfaitement bien dessiné. Les Expressions en sont excellentes. Il vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 3 Pieds, 1 Pouce & demi; & large de 4 Pieds 3 Pouces & demi.</i>		
Raphaël D' Urbino nr. 29	Vénus Sortant du Bain, s' essuiant les Pieds & Cupidon semblent aller exécuter ses Ordres. Ce Tableau est parfaitement bien conservé. Il a été gravé par <i>Marc Antoine</i> , Graveur ordinaire des Tableaux de <i>Raphaël</i> . Quelques Connoisseurs doutent néanmoins qu' il soit de ce Peintre célèbre, & ont cru y reconnoitre la Maniere & le Gout d' Andrea Sacchi. Il vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 4 Pieds, & un demi Pouce ; & large de 3 Pieds.</i>		
Guido Reni nr. 30	Adam, à qui Eve presente la Pomme, un Lion, & un Tigre. Ce Tableau est digne d' occuper une Place dans le Cabinet d' un Roi. C' est sans contredit le plus beau qui soit sorti d' Italie de sa Façon. Il a le Surprenant ; ce qui ne se trouve pas ordinairement dans ses Ouvrages, & qu' on lui a si justement reproché. Il est coloré merveilleusement, dessiné d' un grand Gout, & enfin tel que le premier Homme auroit pu être. Il vient du Cabinet de Mr. <i>Perrault</i> . <i>Il est haut de 9 Pieds, & un demi Pouce ; & large de 6 Pieds, 5 Pouces.</i>		

Francesco Albano nr. 31	Diane avec ses Nymphes, dans le Bain, Acteon à Cheval, dans le Lointain. Cette Composition est connue par les Planches gravées qu' on en a. Ce Tableau est rempli des Graces dont l' <i>Albanese</i> servoit dans les Ouvrages qu'il faisoit avec Plaisir <i>Il est haut d' 1 Pied, 9 Pouces ; & large de 2 Pied, 6 Pouces & demi</i>	
Francesco Albano nr. 32	La Vierge lisant & tenant dans ses Bras le petit Jésus dormant. On reconnoit le Portrait de la Femme d' Albano dans celui de la Vierge. Ce Tableau est très fini. <i>Il est haut d' 1 Pied, 6 Pouces ; & large d' 1 Pied, 3 Pouces & demi.</i>	16 Een Lezende Lieve Vrouw , hebbende het Kind Jezus Slapende in haer' Arm. Het Pourtrait van de Vrouw van Albano ontdekt zig duidelyk in deze Lieve Vrouw. Zynde dit stuk wonderlyk schoon en uitvoerig geschildert, door Fransisco Albano h. 1 v. 6 d. br. 1 v. 50
Benedetto Castiglione nr. 33	Un Bouvier, & un Satyre dormant, avec des Animaux, & Volatiles, & un Homme avec Lanterne. Ce Tableau est d' une Composition singuliere & finie. Il vient du Cabinet de Mr. Le <i>Président de Steuil</i> . <i>Il est haut de 3 Pieds, 2 Pouces ; & large de 4 Pieds, 1 Pouce.</i>	17 Een Ossendryver en Slapende Sater, diversche Beesten, Vogels, en een Man met een Lantaern. Dit stuk is van eene zeer byzondere schikking en wonderlyk konstig uitgevoerd, zynde 't zelve gekomen uit het Kabinet van den President Desteuil , door Benedetto Castiglione, h. 3 v. 2 d. br. 4 v. 1 d. 455
Benedetto Castiglione nr. 34	Pan, auprès d' une jeune Nymphé, tenant un Chalumeau; avec Païsans, qui lui présentent des Bestiaux, des Volatiles, & des Fruits, & dont ce Dieu semble se mocquer. Le Soïn avec lequel le <i>Benedetto</i> a fait ce Tableau surpasse tout ce qu' il a fait. On y trouve le Grand Gout de l' Italie, & le Vrai de la Nature dans le Détail de chaque Espece. <i>Il est haut d' 1 Pied, 7 Pouces ; & large de 2 Pieds, 2 Pouces.</i>	
Benedetto Castiglione nr. 35	Un Berger, tenant un Violon, & caressant une très gracieuse Bergere, qui jouë du Tambour de Basque, avec des Bestiaux, & c. Ce Tableau est le Pendant du précédent, & peint avec le même Soïn & de la même Grandeur. On peut en peu de Mots dire de ces deux Tableaux, qu'ils doivent plaire aux Ignorans, comme aux Connoisseurs.	
Jacomo Bassano nr. 36	Jésus porté au Sépulchre, Piece chargée de beaucoup de Figures. <i>Elle est haut de 4 Pieds, 1 Pouce ; & large de 5 Pieds, 2 Pouces & demi</i>	
Jacomo Bassano nr. 37	L' Apparition de l' Ange aux Bergers. Ce Tableau est du meilleur tems du Bassan, & n' est nullement enfumé. <i>Il est haut d' 1 Pied, 3 Pouces ; & large d' 1 Pied, 6 Pouces & demi.</i>	
Michel Ange de Caravage nr. 38	St. Thomas, touchant la Plaie du Sauveur, avec les Apôtres. Ce Tableau est peint d' une Force extraordinaire, & si vrai, qu' on ne le peut voir sans Emotions. <i>Il est haut de 4 Pieds, 9 Pouces ; & large de 6 Pieds, 9 Pouces & demi.</i>	
Michel Ange de Caravage nr. 39	Un jeune Homme ou Berger, avec un Bélier, peint du Gout des Caraches, & dessiné de la maniere de Jule Romain. Il vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 4 Pieds, 3 Pouces ; & large de 3 Pieds.</i>	21 Een Jongman of Herder met een Ram, in de manier van de Caraches, en geteekent in de manier van Julio Romano, door Michiel Angelo de Caravagio, h. 4 v. 3 d. br. 3 v. 205
Le Vieux Palme nr. 40	Susanne surprise par les Vieillards. La Susanne est peinte admirablement, & dessiné de même. Ce Tableau vient du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Il est haut de 2 Pieds, 2 Pouces ; & large de 3 Pieds.</i>	25 Suzanna verrast door de twee Boeven, zynde de Suzanna wonderlyk geschildert en geteekent. Dit stuk is gekomen uit het Kabinet van den Hertog van Grammont, door d'oude Palma. h. 2 v. 2 d., br. 3 v. 100

Ciniani nr. 41	Magdeleine Pénitente, à demi Corps ; d' une grande Beauté. Elle vient du Cabinet <i>du Duc de Gramont</i> . <i>Elle est haute de 3 Pieds ; & large de 2 Pieds, 4 Pouces.</i>	
Carlo Doulci nr. 42 en 43	Ste. Cécile jouant de l' Orgue, & Hérodias portant la Tête de St. Jean. Ces Figures sont gandes comme Nature, & jusques aux Genoux. On ne peut voir ces deux Tableaux, sans surprise, tant ils sont vrais en toutes leurs Parties. Le Dessein, le Coloris, & le Beau-fini s' y trouvent en Perfection. Ils pourroient servir de Leçon aux Peintres Flamans, qui sont consister leur Mérite dans la Finesse de leur Couleurs, leurs Petits Pinceaux, & leur Patience, & qui oublie ou ignorent toutes les Parties que la Perfection de la Peinture demande, & qu' on trouve dans ces Tableaux. Ils avoient été achetez en Italie pour feue Sa Majesté Prussienne. <i>Ils sont haut de 4 Pieds, 1 Pouce & demi ; & large de 3 Pieds, 2 Pouces & demi</i>	27 Ste. Cecilia, spelende op 't Orgel, en Herodias, dragende 't Hooft van St. Jan, beide levensgroot tot de knien. Geen Kenner van uitnemende Schilderkunst kan deze twee Stukken zonder verwondering beschouwen, zoo wegens d'uitvoerigheid, schikking, verwen, als fynheit des penseels, wier aller volmaektheit in deze beide gevonden worden: en zyn dezelve in Italie gekogt geweest voor den overleden Koning van Pruisen, door Carlo Doulcy. beide h. 4 v. 1 en een half d., br. 3 v. 2 en een half d.
Paul Briel nr. 44	Les IV Saisons de l' Année, en quatre Tableaux, très richement garnis de Figures, par <i>Annibal Carache</i> . Ces Tableaux sont reconnus, en Italie, comme en France, pour les plus considérables qu' on voie de lui, tant à cause de leur Grandeur extraordinaire, & de leur Composition, que par le soin qu' a pris le Carache de les orner. Ils viennent du Cabinet du <i>Duc de Gramont</i> . <i>Ils sont haut de 4 Pieds, & larges de 5.</i>	
Paul Briel nr 45	Vue de quelque Endroit auprès de Rome, très agréable & garnie de même par le <i>Carache</i> de diverses Figures. <i>Elle est haute de 3 Pieds, & larges de 4.</i>	
Claude le Lorain nr. 46	Notre Seigneur Prêchant au Désert. Cette Composition est très singuliere, & la plus belle qu' il ait jamais faite. On y voit une Montagne affreuse, garnie de toutes sortes d' Arbres, & sur laquelle est le Sauveur, & les Apôtres. Cette Montagne occupe le milieu du Tableau, & laisse de deux Côtez une Vue très étendue par-dessus une Vile & des Mers. Le Terrain, tant devant que derrière la Montagne, est rempli d' un nombre infini de Peuple, qui vient pour écouter : & ces Figures sont incomparablement mieux dessinées & peintres, qu' il n' avoit coutume de faire. Ce Tableau est aussi le plus grand qu' on voie de lui. <i>Il est haut de 5 Pieds, 9 Pouces ; & large de 8 Pieds, 9 Pouces.</i>	29 Onze Heer, predikende in de Woestyne. Deze Ordinantie is zeer byzonder, en de beste die hy ooit gemaekt heeft. Men ziet 'er een zeer steilen Berg, en op denzelven onzen Zaligmaker met zyne Apostelen, zynde de Berg beplant met allerlei Geboomte. Dit alles vult het middelste van 't Stuk, latende ten wederzyde een zeer uitgestrekt gezichte over eene Stadt en Zee : de gront zoo voor als agter den Berg is vervult met eene groote menigte van Volk, gekomen om den Heilant te hooren ; zynde alle deze Beelden vry beter geteekent en geschildert dan hy wel gewoon was te doen; en dit Stuk het grootste dat van hem gezien wordt, door Claude le Lorain. h. 5 v. 9 d., br. 8 v. 9 d.
Mola nr. 47	Une jeune Femme cueillant des Fruits, grande comme Nature, jusques aux Genoux. <i>Elle est haute de 3 Pieds, 7 Pouces ; & large de 2 Pieds, 8 Pouces & demi.</i>	
Mola nr. 48	Un Paisage ; dans lequel on voit Agar, Ismaël, & un Ange. Ce Tableau, quoi que petit, est un des plus beaux qu' on voie de lui. C' est un Bijou de Cabinet. <i>Il est haut de d' 11 Pouces & demi ; & large d' 1 Pied, 2 Pouces & demi.</i>	

Sébastien Bourdon nr. 49	Une Sainte Famille, & le petit Jésus donnant un Anneau à Ste. Catherine, dans un Païsage très beau. <i>Il est haut de 2 Pieds, 11 Pouces ; & large de 3 Pieds, 11 Pouces.</i>	34	De heilige Familie met den kleinen Jesus, gevende een ring aen St. Katharina , alles in een schoon Landschap, door Sebastiaen Bourdon. h. 2 v. 11 d., br. 3 v. 11 d.	225
Sébastien Bourdon nr. 50	Une Hotellerie de Campagne, des Soldats jouant, & des Femmes buvant. Ce Tableau est admirable, & quelque chose du Gout de Michel Ange de la Bataille. <i>Il est haut d' 1 Pied, 2 Pouces ; large d' 1 Pied, 7 Pouces</i>			
Salvator Rosa nr. 51	Un Païsage, avec des Figures & des Bateaux, le plus beau & le plus riche Ordonnance, qu' on voie de lui. Il vient du Cabinet de Mr. <i>De Remoulins.</i> <i>Il est haut 4 Pieds, & large de 6 Pieds, 6 Pieds, 6 Pouces.</i>			
Gaspar Poussin nr. 52-53	Deux Païsages, très finis. <i>Ils sont haut de 2 Pieds, 4 Pouces ; & larges de 3 Pieds, 2 Pouces.</i>	45-46	Een zeer schoon Landschap met drie Beelden, door denzelven. h. 2 v. 3 d., br. 3 v. 1 d. Een dito met twee Beelden, door denzelven. h. en br. als voren.	105 – 150
Gaspar Poussin nr. 54	Un Très beau Païsage, <i>haut de 3 Pieds, 1 Pouce ; et large de 4 Pieds, 4 Pouces.</i>			
Gaspar Poussin nr. 55-56	Un Orage, avec des Eclairs, & des Bergers suians & épouvantez. Ce Tableau est peint avec un extrême Soin. <i>Il est haut d' 1 Pied, 7 Pouces ; & large de 2 Pieds, 2 Pouces.</i> Un Païsage, avec de l' Architecture, & des Figures. <i>Il est haut d' 1 Pied, 7 Pouces ; large de 2 Pieds, 2 Pouces.</i>	47-48	Een dito met drie Beelden, door denzelven. h. 1 v. 7. en een half d., br. 2 v. 1 d. Een dito , met drie Visschers en een Waterval, door denzelven, h. 1 v. 7 en een half d. br. 2 v. 1 d.	50-62
Rosa de Tivoli nr. 57	Deux Païsages, avec des Bestiaux. <i>Il est haut de 2 Pieds, 4 Pouces ; & large de 2 Pieds, 8 Pouces.</i>			
Breugel nr. 58	Quatre Tableau Exquis : l' un représente la Caverne de Vulcain, & ce Dieu présentant le Bouclier d' Enée à Vénus, qui est assise, avec Cupidon à son Côté, devant un Bufet garni de Porcelaine, & de toute sorte d' Orfévrerie. Les Figures sont de Rottenhamer, & très belle			
Breugel nr. 59	L' autre vient du Cabinet du Roi Guillaume III	96	Een heerlyk Landschap met een Rivier en Scheepjes, zynde een uitnemend Kabinetstuk, door denzelven, en gekomen van zyn Majesteit Willem den III., h. 7 d. br. 10 en een halven d.	450
Breugel nr. 60	Le troisieme représente un Apollon jouant, entouré de toutes sortes d' Animeaux			
Breugel nr. 61	Le quatrieme un Païsage avec Voageurs			
Gerard Douw nr. 62	Un Hermite lisant, très beau, du bon tems de ce Peintre			
Gerard Douw nr. 63	Un Médecin examinant l' Urine d' Une Femme			

Philippe Wouwermans nr. 64	Dix Tableaux de ce Maître. Il y a deux Batailles. Les autres sont de différents Sujets & Grandeurs, des meilleurs qu'il ait jamais faits.		
David Teniers nr. 65	Une foire de Gand, qui se tient annuellement auprès de l' Abbaie de St. Pierre. C' est une Piece considérable, des plus belles qu'il ait faites. On y voit une Multitude de monde de toute Espece, & de tout Métier, & si bien représentée, qu' au Bruit près, & au Mouvement, on croiroit y être. <i>Il est haut de 2 Pieds, 8 Pouces ; & large de 3 Pieds, 8 Pouces.</i>		
David Teniers nr. 66	Six Tableaux de différents Sujets & Grandeurs : sçavoir, Une tentation de St. Antoine, où le Diable se présente sous plusieurs Figures crotiques.		
David Teniers nr. 67	Un Retour de Chasse, où l' on y voit un Chasseur donnant du Cors, ses Chiens, & les Bêtes prises ;		
David Teniers nr. 68	Une Ecurie, avec Chameaux ;		
David Teniers nr. 69	Un Païsage, & Païsans jouans à la Boule ;		
David Teniers nr. 70	Une Boutique de Barbier servie par Singes, où l' on fait la Barbe à un Chat, & où l' on pance des Singes blessés ;		
David Teniers nr. 71	Une Fuite en Egypte, & beaucoup d' Anges. Ce derniers Tableau est d' autant plus singulier, que ce Peintre a peu choisi de tels Sujets.		
Gérard Lairesse Nr. 72	Une fête des Dieux, dans un magnifique Palais. Ce Tableau est des plus gracieux & des plus beaux qu' on voie de lui <i>Il est haut de 5 Pied ; et large de 6 Pieds, 4 Pouces.</i>	90	Een Feest der Goden in een heerlyk Paleis, mede een der aengenaemste en beste zyner Werken , door denzelven , h. 5 v. br. 6 v. 4 d. 425
Gérard Lairesse nr. 73	Jéroboam aiant la Main déséchée devant l' Autel, qui se fend, & le Prophète auprès de lui. Le reste du Tableau est rempli de l' Appareil d' un magnifique Sacrifice. <i>Il est de la juste Grandeur de la Fête des Dieux</i>	91	Jeroboam met zyne Verdorde Hant voor den Altaer, dewelke zig van een scheurt, staende de Propheet daer nevens; verder ziet men dit stuk vervult met den Toestel van eene heerlyke Offerhande, door denzelven, zynde van dezelve groote van den Maelydt der Goden 125
Ostade nr. 74	Il y a plusieurs autres Tableaux : comme un d' <i>Ostade</i> , très considérable par sa Grandeur & par sa Beauté.		
Brouwer nr. 75	Un <i>Brouwer</i> , très beau, représentant un Païsane Italien jouant la Guitarre, & un Païsane qui chante ;	169	Een Italiaensche Boer, spelende op de Guitarre, en eene zingende Boerin, zeer schoon door Adriaen Brouwer. h. 1 v. 2 d., br. 1 v. 202
Mignon nr. 76	Un Tableau de Fruit, de <i>Mignon</i> , très beau ;		
Feyt nr. 77	Un Faucon, des Chiens, & toutes sortes de Gibier, de <i>Feyt</i> , peint d' une Maniere surprenante ;		
Both nr. 78	Un Grand & beau Païsage, de <i>Both</i> ;		
Francisco Melo nr. 79	Deux Païsage, de <i>Francisco Melo</i> , entierement dans le Gout de Poussin, & c.		

Bijlage 4: Veilingcatalogus Quirijn Van Biesum, 18 oktober 1719, Rotterdam⁴⁹⁵			
Kunstenaar	Beschrijving	Lotnr.	Prijs
Parmigianino	Maria met haer Kindje, heerlyk geteekent uitnemend konstig geschildert door Permensiano, h. 2. v. 3 d. br. 1 v. 10 d.	1	51
Palma Vecchio	Het Avondmael, door Palma Vecchio, br. 7 v. 8 d., h. 5 v. 2 d.	2	325
Ibid	d'Opwekking van Lazarus, van denzelven, br. 3 v. 4 d., h. 2 en een half v.	3	175
Reni Guido	Sofonisba van Guido Reni, h. 3 v. 2 d. br. 2 en een half v.	4	70
Giovanni Benedetto Castiglione	d,Optogt van de Kinderen Israels, door Benedetto Castiglione, het beste dat van hem bekend is, h. 4 v. 4 d., br. 5 v. 8 d.	5	1150
Ibid	Een dito [Optogt van de Kinderen] kleinder van denzelven.	6	45
Salvator Rosa	Een kapitaal Stuk van Salvator Roza, verbeeldende Aglauros, het korfje openende, extra konstig geschildert, h.6 v. 3 d., br. 4 v. 3 d.	7	530
Ibid	Loth met zyn Dogters, van denzelven, h. 2 en een half v. br. 2. v. 1 d.	8	166
Ibid	Een grot met fraeje Beeldjes van denzelven. (Companion to lot 10)	9	48
Ibid	Een dito [grot], zynde een weerga. (Companion to lot 9)	10	47
Giulio Romano	Een schoon Stuk van Julio Romano, konstig in 't grau geschildert, verbeeldende Horatius Kokles, daer hy alleenig Porsenna, welke Rome belegert hadde, met zyn gansche leger staende houd tot de Romeinen de brugge agter hem afbraken, waerna hy weder onbeschadigt over de revier naer Rome tot de zynen keert, h. 5 v. 4 d., br. 10 v. 9 d.	11	47
Nicolas Poussin	De Kinderen Israëls, het gulde Kalf aenbiddende, door Nikolaes Poussyn, h. 3 v. 3 d., br. 4 v. 2 d.	12	220
Paolo Caliari Veronese	Mozes Vinding, door Paulo Veronees.	13	122
Jacopo Bassano	De Offerhande van Noach, door Jacomo Ponto Bassano, h. 3 v. 3 d. br. 4 v. 4 d.	14	155
Ibid	Een dito, zynde een Landschap met Jagery en Herders, door denzelven, br. 4 v. 6 d., h. 2 1. Duim	15	170
Giorgione	Het Badt van Guarcyn de Castel Franco, h. 1 v. 3 d., br. 1 v.	16	100
Pier Francesco Mola	Suzanna met de Boeven door Mola, h. 1 v. 5 d., br. 1 v. 2 d.	17	90
Ibid	Een dito, Vissertjes, van denzelven, h. 1 en een half v., br. 1 v. 1 d. (Companion to lot 19)	18	55
Ibid	Een dito [Vissertjes] van denzelven, zynde een weerga. (Companion to lot 18)	19	35
Ibid	Maria met het Kindje van denzelven.	20	11
Adam Elsheimer	Een Landschapje, verbeeldende een Nachtje met Beeldjes en Beesjes, extra konstig door Adam Elshamer, h. 8 duim, br. 10 d.	21	16
Claude Lorrain	Een extra schoon Landschap van Gloude Lornois. h. 3 v., br. 4 v. 2 d.	22	400

⁴⁹⁵ Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Prys en Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1* (Soest: Davaco, 1976), 226-237.

Frits Lugt, *Répertoire Des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant L'art Ou La Curiosité: Tableaux, Dessins, Estampes, Miniatures, . Vol I.* (Parijs: La Haye by Fondation Custodia, Nijhoff, 1937), Lugt nr. 274.

Ibid	Een dito [Landschap] van denzelven, wat kleinder.	23	400
Ibid	Een Zeehaven van denzelven, h. 3 v., br. 4 v.	24	115
Ibid	Een Morgenstont, waerin een drift met Beesjes van denzelven, h. 2 v. 4 d.	25	52
Ibid	Nog een wat kleinder, waerin een Herder en Herderin, zynde deze 5 stukken van zyne allerbeste schildering.	26	36
Jacques Courtois	Een heerlyke Bataille, door Pater Jacomo Borgonjon, h. 1 en een half v., br. 2 en een half v.	27	100
Ibid	Een dito [Bataille] van denzelven, h. 1 en een half v., br. 4 v. 4 d. (Companion to lot 29)	28	50
Ibid	Een dito [Bataille] van denzelven, zynde een weerga (Companion to lot 28)	29	60
Ibid	Een dito [Bataille] van denzelven, h.1 v. 3 d., br. 1 v. 7 duim	30	90
Luigi Gentile	Een heerlyk Stuk door Louis Gentiel, zynde Bacchus en Ariadne, h. 4 v. 5 d., br. 7 v. 1 d. (Companion to lot 32)	31	100
Ibid	Een dito [heerlyk Stuk], zynde een weerga, waer Achilles door Ulysses ontdekt wert. (Companion to lot 31)	32	61
Johannes Glauber	Een Triumpf, door Polidoor. (Companion to lot 34)	33	29
Ibid	Een dito [Triumpf], van denzelven, zynde een weerga (Companion to lot 33)	34	22
Jacopo Tintoretto	Een Italiaens Cavallier, door Jacomo Tintoret	35	27
Pietro Bernardi	Veelderhande Wild, door Petro Bernardo.	36	28
Lorenzo Pasinelli	Pictura, door Passivelli.	37	7,10
Michelangelo Cerquozzi	Christus Geboorte, door Michiel Angelo de la Bataille, h. 1 v. 10 d., br. 2 v. 3 d.	38	155
Jan Miel	Eene Uitdeeling van gelt, door Melo, alias Bieke, zeer konstig en plaizant, h. 2 v. 7 d., br 3 v. (Companion to lot 40)	39	170
Ibid	Reizigers van denzelven, zynde een weerga (Companion to lot 39)	40	150
Ibid	Koeijen, Schapen en Beelden van denzelven	41	76
Ibid	Dansers van denzelven.	42	43
Jean Francois Millet	't Gezicht van St. Clou, door Francisco Mylée, hoog anderhalf v., br. 4 v. 4 d.	43	210
Ibid	Een Waterval van denzelven, uitnemend plaizant, h. 2 v. 8 d., br 3 v. 5 d.	44	110
Gaspard Dughet	Een Landschapje, waerin Tobias, enz. door Gaspar Poussyn.	45	70
Ibid	Een Landschap van Genoels, niet minder dan van Gaspar Poussyn, h. 1 v. 8 d., br. 2 v. 1 d.	46	15,10
Charles Le Brun	Een St. Jan door Le Brun, uitnemend kragtig geschildert.	47	51
Parrocel	Een Gezelschap van Kaertspeelders, door Perocelli.	48	50
Adrian van der Cabel	Een Italiaense Zeehaven, door van der Kabel. (Companion to lot 50)	49	52
Ibid	Een dito [Italiaense Zeehaven], zynde een weerga. (Companion to lot 49)	50	41
Ibid	Een Landschap met Ruinen door denzelven.	51	6
Ibid	Een rond door denzelven. (Companion to lot 53)	52	40 voor lot 52 en 53

Ibid	Een weerga door denzelven. (Companion to lot 52, a "rond")	53	
Hans Holbein	Thomas Morus, Kanselier van Engelant, door Hans Holbein uitnemend konstig geschildert.	54	230
Ibid	Deodati te Antwerpen in een stoel vermoort, van denzelven.	55	42
Ibid	De Minnemoer van Koning Hendrik, door denzelven.	56	16
Ibid	Een Mans-tronytje door denzelven.	57	12
Ibid	Een Vrouws-tronytje, door denzelven.	58	8
Ibid	Een dito [Vrouwes-tronytje].	59	6
[Italiaans]	Een Italiaens Stukje, daer een oude Vrouw een brief aen een Juffer overlevert, konstig geschildert.	60	27
Jan Brueghel de Oude	Het Molentje aen de Schelde, vol gewoel van Schuitjes en Beeldjes, extra konstig door den Fluweelen Breugel, h. 1 v. 5 en een half d., br. 2 v. 2 d.	61	420
Ibid	Een dito [vol gewoel] de Lente van denzelven, h. 1 v. 9 en een half d., br. 2 v. 7 en 1/2 d. [Deze 4 laetste zyn van eene groote]	62	865 voor lot 62-65
Ibid	De Zomer van denzelven [Deze 4 laetste zyn van eene groote]	63	
Ibid	De Herfst van denzelven, zynde een Beestemarkt vol Karretjes en Beesten. [Deze 4 laetste zyn van eene groote]	64	
Ibid	De Winter van denzelven, de Varkemarkt. Deze 4 laetste zyn van eene groote.	65	
Ibid	Een Pleisterplaetsje van denzelven, vol gewoel en extra konstig geschildert, br. 1 v. 1 d. h. 10 d. (Companion to lot 67)	66	250
Ibid	Een dito [Pleisterplaetsje] weerga door denzelven. (Companion to lot 66)	67	120
Paul Bril	Een uitnemend konstig Stukje door Paulus Bril, br. 1 v., h. 8 en een half d. (Companion to lot 69)	68	335
Ibid	Een Grotje door denzelven, zynde een weerga (Companion to lot 68)	69	56
Ibid	Een klyn Landschapje door denzelven.	70	45
Hans Rottenhammer en Jan Brueghel de oudere	Een Venus, Satyr en Kupidootje van Hans Rottenhammer, 't Landschap door Breugel, h. 8 d. br. 10 d.	71	215
Ibid	Venus en Kupidootjes van denzelven, 't Landschap door Paulus Bril, h. 11 d. br. 1 v. 4 d.	72	200
Hans Rottenhammer	Een ovael Stukje, zynde de geboorte van Christus, door Hans Rottenhammer, extra konstig geschildert.	73	131
Ibid	Christus Verryzenis van denzelven.	74	75
Ibid	Maria met het Kindje van denzelven.	75	200
Rottenhammer en Brueghel	De Heilige Familie van denzelven, 't Landschap door Breugel.	76	50
Hendrik van balen en Jan Brueghel	Maria met het Kindje, door Hendrik van Balen, de Bloemen en 't Landschap door den Fluweelen Breugel.	77	56
Hendrik Van Balen	Maria Hemelvaert, door denzelven.	78	201
Jan Davidsz. De Heem	Een curieus Bloemstuk vol gewoel van kleine Beesjes, door Jan Davidsz. de Heem, h. 1 v. 10 d., br. 1 v. 4 d.	79	56

Abraham Mignon	Een Bloemstuk met Fruiten door Minjon, h. 2 v. 2 d. br. 1 v. 9 d.	80	160
Bertholet Flemal	't Verzoek van Midas aen Bacchus, dat alles wat hy kwam aen te raken in gout mogt veranderen, door Bartholet, h. 2 v. 5 d., br. 3 v. 2 d.	81	85
Ibid	Een doode, in 't graf van Eliza gelegd, wort weder levendig, van denzelven, h. 1 v. 11 d., br. derdehalf v.	82	112
Ibid	Een Spook of Toverij van denzelven, extra konstig.	83	47
Anthonie van Dyck	Abé Veru, levensgrootte tot de voeten uit, extra konstig door Antoni van Dyk, h. 6 en een half v.	84	500
Ibid	Een Tygerjagt door denzelven, h. 3 v. 8 d., br. 3 v. 10 d.	85	520
Ibid	Prinses Amelia door denzelven.	86	37
Ibid	Spinola door denzelven.	87	52
Frans Nyders en Rubens	Wilt en Vrugten door François Snyders, waerin extra schoone Beelden van P.P. Rubbens, h. 5 v., br. 8 v. 7 d.	88	420
Rubens	Koning Lodewyk de XIII. door P.P. Rubbens.	89	44
Ibid	De Reine Mere, door denzelven.	90	46
Anoniem	Een kapitaal Stuk, waerin verbeelt is een Herder en Herderin, enz.	91	155
Thomas Willeboirts	Een Trony door Willebords, niet minder dan Van Dyk.	92	30
Rembrandt van Rijn	Een Meisje, door Rembrant van Ryn.	93	18
Gerard de Lairesse	Ecce Homo, door Gerard Lairesse, extra konstig.	94	130
Johann Liss	De Schaking van Ganimedes, door Jan Lis.	95	50
Michael Sweerts	Een Persiaen, door Chevalier Zwarts.	96	10
Frans van Mieris	Een Soldaetje, met nog twee aardige Beeldjes, door Francois Mieris, van zyn' besten trant, h. 10 en een half d., br. 9 d.	97	430
Ibid	François Mieris, door hem zelf gedaen. (Companion to lot 99)	98	60 voor lot 98 en 99
Ibid	Deszelfs Vrouw door denzelven. (Companion to lot 98)	99	
Gerard Dou	Een Ovaeltje, zynde Maria Magdalena, door Gerard Douw.	100	15
Ibid	Een Mans-tronitje door denzelven. (Companion to lot 102)	101	30 voor lot 101 en 102
Ibid	Een Vrouwetje door denzelven, zynde een weerga. (Companion to lot 101)	102	
Adriaen van der Werff	Een Vaendrager met meer Beeldjes, door den Ridder Van der Werf.	103	70 voor loten 103 en 104
Ibid	Een dito Trommelslager, met meer Beeldjes, door denzelven.	104	
Pieter van Laer	A l'amour-Speelders, door P. van Laer, alias Bamboots, van zyn besten trant. h. 2 v. 2 en een half d., br. 2 v. 6 d.	105	60

Ibid	Een Rencontre door denzelven, zeer konstig, h. 1 v. 10 d., br. 3 v. 4 d.	106	40
Ibid	Een Pleisterplaets, door denzelven.	107	50
Ibid	Saters en Tygers door denzelven.	108	26
Ibid	Buffels en Beelden door denzelven.	109	28
Ibid	Een Kalkoven, waerin A l'amour Speelders, van denzelven.	110	31
Ibid	Het pissend Koetje, door denzelven.	111	82
Ibid	De Posteljon door denzelven.	112	162 voor lot 112-114
Ibid	Slapende Herders en Koetjes door denzelven.	113	
Ibid	Ezels, Koejen en Schapen door denzelven.	114	
Salvator Rosa	Orfeus in de Hel om zyn Vrou Euridicé te halen, van Salvator Roza.	115	10,10
Jan Asselwyn	Een Stuk van Jan Asselyn, alias Krabbe, zynde een drift van Beesten, Ruinen, enz.	116	10
Ibid	Een dito [Stuk van Jan Asselyn], zynde een Grot met Reizigers.	117	50
Ibid	Een dito [Stuk van Jan Asselyn] met Beesten en Beeldjes.	118	88
Ibid	Een dito [Stuk van Jan Asselyn], zynde een Herder met Beesten.	119	31
Ibid	Een dito [Stuk van Jan Asselyn], zynde een Avondstont, met een drift van Beesten.	120	61
Andries Both	De Kaertspeelders door Andries Both.	121	80
Ibid	Een dito, de Goedergelukzegsters van denzelven.	122	61
Ibid	Een dito, zynde Bedelaers, van denzelven. (Companion to lot 124)	123	46
Ibid	Een dito weerga door denzelven. (Companion to lot 123)	124	55
Ibid	Een dito, zynde de Kastanje-brader, door denzelven.	125	26,10
Ibid	De Verloren Zoon door denzelven.	126	33
Ibid	Beelden, Teekenaers, Reizigers, enz. van Jan Both, het kapitaalste en heerlykste dat van hem bekend is, h. 6 v., br. 8 v.	127	225
Ibid	Een dito [Beelden] wat kleinder van denzelven, niet minder van deugt, h. 5 v. 7 d., br. 7 v. 9 d.	128	136
Ibid	Een dito [Beelden] wat kleinder van denzelven.	129	80
Jacob van der Does	Beesjes en Beelden door den ouden Verdoes, het beste dat van hem bekend is.	130	130
Ibid	Een dito [Beesjes en Beelden] door denzelven.	131	71
Cornelis van Poelenburgh	Een St. Jan in de woestyne, door Kornelis Poelenburg, zeer fraei.	132	150
Adriaen van de Velde	Een drinkend Koetje, enz. zeer heerlyk geschildert door Adriaen van den Velde.	133	270
Ibid	Een dito, zynde Paerden, Koejen, Schapen, enz. door denzelven.	134	75
Adriaen Brouwer	Een Gezelschap der Liefde, zeer heerlyk geschildert door Adriaen Brouwer, h. 11 d., br. 1 v. 1 d.	135	90
Ibid	De Luizevanger van denzelven, niet minder van deugt, h. 10 d. br. 14 d.	136	62
Ibid	De Zangers, door denzelven.	137	115

Ibid	De Tabak-smookers door denzelven.	138	33
David Teniers	Een Gezelschap, door David Teniers, van zyn besten tydt, h. 11 d., br. 1 v. 3 d.	139	100
Ibid	Een Tabak-rookertje van denzelven. (Companion to lot 141)	140	13 voor loten 140 en 141
Ibid	Een dito [Tabak-rookertje] weerga van denzelven. (Companion to lot 140)		
Adriaen Brouwer	Een Tronitje, door Adriaen Brouwer.	142	3,10
Caspar Netscher	Een Herder en Herderin, enz. door Kasparus Netscher, h. 2 v. 2 d., br. 1 v. 7 d.	143	43
Ibid	Een Portrait, zynde een Generael in 't harnas, van denzelven, h. 1 v. 7 d., br. 1 v. 4d.	144	21
Jan Steen	Een schoon Stuk, verbeeldende zoo d'ouden zongen zoo piepen de jongen, door Jan Steen heerlyk geschildert.	145	125
Adriaen Van Ostade	Een Alchimist, door A. van Ostade, zeer fraei	146	70
Jan Fyt	Een Stil Leven, door Jan Fyt, zeer fraei gedaen, h. 3 v. 1 d., br. 3 v. 11 duim.	147	57
Abraham van der Eyk	Kinders die spelen, in een Nis, door Abraham van der Eyk, h. 1 v. 7 d., br. 1 v. 1d. (Companion to lot 149)	148	33
Ibid	Een weerga, van denzelven. (Companion to lot 148, "Kinders die spelen")	149	34
Gillis van Tilborgh	Een heerlyk Gezelschap door Tilburg.	150	44
Roelandt savery	't Paradys, door Roelant Xavry.	151	62
Otto Marseus Van Schrieck	Een Distel-stronk met Kapellen, Kikvorssen door Otto Merceus, h. 4 v., br. 3 v. 6 d.	152	26
Ibid	Een dito [Distel-stronk] kleinder van denzelven.	153	20
Balthasar van der Ast	Vrugten en Bloemen, heerlyk geschildert door Balthazar van der Ast.	154	11
Bartholomeus Abrahamsz. Assteyn	Een Bloemstuk door B. Astein.	155	3
Jan Lievens	Venus en Adonis, door Jan Lievensz, zeer fraei geschildert.	156	28
Ibid	Een Portrait, niet minder dan Van Dyk, door denzelven.	157	7,1
Ibid	Judith en Holofernus door denzelven.	158	3,03
Ibid	Een Oud Man door denzelven.	159	5
Jan Porcellis	Een Storm, heerlyk geschildert door Jan Percelles.	160	21
Ibid	Een dito [Storm] door denzelven.	161	36
Ibid	Een Zeeetje, genaemt het witte Watertje, van denzelven. (Companion to lot 163)	162	27
Ibid	Een Strandje, zynde een weerga, van denzelven. (Companion to lot 162)	163	13
Ibid	Een dito Zeeetje, wat kleinder, van denzelven.	164	10,10

Willem van de Velde	Een Stil Watertje met Scheepjes, door Willem van den Velde.	165	80
Ferdinand Bol	Een Jongetje in een stoel, heerlijk geschildert door Ferdinandus Bol.	166	10,10
Abraham Diepraem	Een Gezelschap, van Diepraem.	167	28
Ibid	Een dito Koning Ahazuëros door denzelven.	168	13
Gabriel Metsu	Een Gezelschapje, door Gabriël Metzu.	169	51
Wallerant Vaillant	't Conterfeitzel van Vaillant door hem zelf.	170	20
Monogrammist V.L.V.	Een Rontje, zynde Gezichtjes in Waterverf, door V.L.V. Ao. 1576	171	5:10 voor lotn 171 en 172
Ibid	Een dito [Rontje] door denzelven, zynde de historie van Jonas.	172	
Thomas Willeboirts	Een fraei Stuk van Willeborts, zynde een naekt Vrouwenbeelt.	173	30
Frans Floris	Venus en Adonis, door Frans Floris.	174	6,10
Ibid	Een dito Maria Magdalena van denzelven.	175	21
Anoniem	Een Schoorsteenstuk, zynde een Reiger, Zwanen, enz.	176	12,10
Peeter Gysels	Een Landschapje, door Pieter Geyse.	177	4,05
Reinier de la Haye	Een Juffertje in een Nis, door La Haye.	178	17
Carel de Moor	Een Juffertje met een hondje en Dienstvaegt, door Karel de Moor.	179	26
Schaeck	Een Boeregezelschapje, van Schaek.	180	12,10
Simon de Vlieger	Een Landschapje door S. de Vlieger. (Companion to lot 182)	181	7,15 voor loten 181 en 182
Ibid	Een dito [Landschapje] weerga door denzelven	182	
Jan Josephsz. Van Goyen	Een Landschapje door Jan van Goyen.	183	1,04
Ibid	Een dito [Landschapje] Wintertje van denzelven.	184	4
Pieter Saenredam	Een Tempeltje van Saenredam	185	25
Jacob Jordaens	Een Zot, door Jordaens.	186	12
Kopie Anthonie van Dyck	Koning Karel de I. naer Antoni van Dyk. (Companion to lot 188)	187	10
Ibid	Dito [naer Antoni van Dyk] Koningin. (Companion to lot 187)	188	4
Kopie Philips Wouwerman	Een Stuk, zynde een Valkejagt, vol gewoel naer Philip Wouwerman, konstig geschildert (Companion to lot 190)	189	39

Ibid	Een dito [Valkejagt] weerga. (Companion to lot 189)	190	41
Ibid	Een dito [naer Philip Wouwerman], zynde een Pikeur.	191	38
Thomas Halleman	Kleopatra, door de slang gestoken, door Thomas Halman, van zyn besten trant.	192	26
Ibid	Een dito [door Thomas Halman], daer Scipio de Bruit aen den Bruidegom weder geeft, door denzelven.	193	27
Ibid	Een Herder en Herderin door denzelven.	194	30
Frans hals	Een Rontje, zynde een lachende jongens-trony van Fr. Hals. (Companion to lot 196)	195	3 voor loten 195 en 196
Ibid	Een dito weerga. (Companion to lot 195, a "lachende jongens-trony")	196	
Rembrandt Van Rijn	Een Mans-tronytje door Rembrant.	197	16
Ibid	Een Vrouws-portraitje door denzelven.	198	6,05
Gerard de Lairese	Een Grautje door G. la Lairese.	199	6
Mattheus Meyvogel	Een stuk Schildery, zynde Petrus, door Maivogel.	200	1
Jan Lievens	Een Oudmans-trony door Jan Lievensz.	201	6
David Teniers	Een Landschap naer David Teniers.	202	5,05
Jean Francois Millet	Een Landschap naer Melée.	203	1,02
Ibid	Een dito [Landschap] weerga. (Companion to lot 203)	204	1,02
Juriaen Van Streeck	Een Fruitstuk, enz. door J. v. Streek.	205	2,10
[Italiaans]	Een Italiaens Stukje, zynde een Landschap met Beelden.	206	7
Caspar Netscher	Een Herder en Herderin naer Netscher.	207	7
Ibid	Een Jongen met een Rommelpot naer Netscher.	208	10
Jacob van der Does	Een Landschap van Verdoes.	209	13
Gerard de Lairese	Een Ecce Homo naer G. Lairese.	210	5
Anoniem	Een groot Landschap met een Hertejagt. (Companion to lot 212)	211	6
Ibid	Een dito [Landschap] weerga. (Companion to lot 211)	212	6,10 voor loten 212 en 213
Bril	Een Landschapje van Bril.	213	
Joos Van Cleve	Maria met het Kindje door Zotte Kleef.	214	10,05
Monogrammist L.V.D.	Een slapende Venus met Saters, door L.V.D.	201	1,05

Heemskerck	Boere-gezelschap van Heemskerk. (Companion to lot 217)	2016	11 voor loten 216 en 217
Ibid	Een dito weerga van denzelven. (Companion to lot 216)		
Anoniem	Een Landschapje, verbeeldende de Samaritaen.	218	1,14
Hans Rottenhammer	Venus en Cupido naer Rottenhamer.	219	4
Ibid	Maria met het Kindje en St. Jan naer Rottenhamer.	220	13,15
Ibid	Een dito	221	10
Kopie Adriaen van der Werff	Twee Stukjes naer van der Werf.	222	6,15
Kopie Adriaen Brouwer	Een Boere-gezelschapje naer Adr. Brouwer.	223	4,05
Anoniem	Twee Stukjes, zynde 't een Narcissus en 't ander Pomona.	224	8
Ibid			

Bijlage 5: Veilingcatalogus Jacques Meyers, 9 september 1722, Rotterdam⁴⁹⁶			
Kunstenaar	Beschrijving	Lotnr.	Prijs
Poussin	Furius Kamillus, dewelke de Kinderen van de Falerianen te rugge zend, Geesselende hunne Meester die hen hadde overgelevert. De schikking, teekenkonst en uitvoering zyn in dit stuk alle even verwonderlyk, en van denzelven tydt waerin hy de zeve Sakramenten heeft volwrocht, door Nicolaes Poussin, h. 3 v. 4 d. br. 4 v. 6 d.	1	1300
Ibid	Merkuur, Venus en eenige Kindertjes, heerlyk door dezelve, h. 3 v. 4 d. br. 4 v. 6 d.	2	500
Ibid	Een Landschap met Beelden, zeer schoon, door dezelve. h. 4 v. br. 6 v. 4 d.	3	930
Ibid	Een Bacchus feest, uitnemend schoon, door dezelve, h. 3 v. 10 d. br. 5 v. 4 d.	4	150
Ibid	Venus en Adonis, met eenige Kindertjes die zig vermaken, zynde een zeer voortreffelyk stuk, door dezelve, h. 4 v. 7 d. br. 5 v. 4 d.	5	180
Ibid	Een Landschap met Pan en Syringa, mede zeer fraei, h. 1 v. 8 d. br. 2 v. 1 d.	6	75
Ibid	Een ander Landschap met een' Herder, Spelende op de Fluit, benevens eenige Koejen, ongemeen fraei, door dezelve, h. 1 v. 8 d. br. 2 v. 1 d.	7	85
Ibid	d'Offerhande van Alexander op het Graf van Achilles, heerlyk, door dezelve, h. 2 v. 4 d. br. 3 v. 1 d.	8	73
Anoniem, manier van Poussin	Een Bacchus-feest in de manier van Poussin, zynde een uitmuntend stuk, dat in vele Konstkamers voor zyn Werk heeft doorgegaen, schoon het van hem niet is, nog geen Copy naer hem, gelyk men ligtelyk kan onderscheiden aen te trekken van de Tronyen en Kleedye. 't Penceel is uitnemend zacht en vleesachtig, dog de naem van den Meester onbekent, h. 3 v. 5 d. br. 2 v. 7 d.	9	130
Guercino	Bacchus, Perssende een' Bos Druiven in 't Glas van een Soldaet, door Guerchyn del Cento, h. 3 v. 6 en een halven d. br. 2 v. 11 d.	10	105
Giordano	De Historie van Psysche in twaelf stukken, waarin de schikking, de kouleuren en d' uitvoering zoo wonderlyk zyn volwrocht, dat het gezicht daer door in verrukking wort gebragt: en wanneer Apuleus, de Schryver dezer Historie, deze Schilderyen en d'aerdige overzetting van den beroemden la Fontaine tegens den anderen vergeleke, hy zoude met d' uiterste omzichtigheit moeten oordeelen, wie, of de Schilder of de Poëet, best in zynde gedachten was gevallen, en wie van hen beide hem de grootste eere had bewezen. De Schilderyen van Lukas Jordaens zyn zeer zeldzaam, en vooral in deze Landen geene gezien die zoo uitvoerig behandelt zyn. Deze heeft hy geschildert voor de Koninginne van Spanje, dewelke na de Doot van Karel den II. dezelve heeft vereert aen den Hertog van Grammont, uit wiens Konstkamer dezelve gekomen zyn, door Lukas Jordaens, alle h. 1 v. 9 en een halven d. br. 2 v. 3 d.	11	8850
Veronese	De Toestel van den Marteldoot van Ste Katharina, wordende de Boezem van die Martelaresse door den Scherprechter ontbloot. Dit stuk is uitnemend in kouleuren, en op 't heerlykst uitgewerkt, en langen tydt geweest het Pronkjuweel van verscheide Konstkamers te Parys, door Paulo Veroneze, h. 2 v. 6 d. br. 3 v. 6 d.	12	105
Ibid	De Familje van Darius aen de Voeten van Alexander. d' Omstandigheden van deze Geschiedenis zyn zoo wonderlyk verbeeld dat het onmogelyk een ander Geval kan zyn : echter heeft Veroneze zig hierin eene vryheit aangematigt die eenigzins	13	350

⁴⁹⁶ Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelve Prysens : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. I* (Soest: Davaco, 1976), 265-289.

Frits Lugt, *Répertoire Des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant L'art Ou La Curiosité: Tableaux, Dessins, Estampes, Miniatures, Vol I.* (Parijs: La Haye by Fondation Custodia, Nijhoff, 1937), Lugt nr. 302.

	onvergeeffelyk is, alzoohy de Historie verbeeld in eene openplaets, voor een heerlyk Paleis ; daer (gelyk de gansche waerelt genoegzaam bekend is) het zelve is voorgevallen in het Velt in de Tent van Darius. Nochtans laet het daerom niet na te zyn een zeer waerdig kabinet-stuk, zynde de schikking uitnemend deftig het Geval voldoende, en met een vlug penceel kragtig uitgevoert, door dezelve, het is te bequamer in een Konst-vertrek, om dat het niet grooter is dan h. 1 v. 6 d. br. 3 v.		
Alessandro Turchi	De Kinder-moort van Herodes; zynde in dit stuk omtrent de netheit en uitvoering alles waergenomen wat van een Penceel te wachten is, door Alexander Veroneze, h. 1 v. 3 d. br. 2 v. 3 d. (Companion to lot 15)	14	185
Ibid	Het Oordeel van Paris. Of schoon dit wel geene overeenkomst heeft met den Kindermoort, nochtans zoude het zelve gevoeglyk tot een wederpaer daarvan kunnen dienen, alzoohet in den zelve tydt en met d'eige netheit van 't voorgaende is door dezelve zynde het zelve maer 4 d. hooger en van een zelve breette. (Companion to lot 14)	15	215
Francesco Albani	Een Lezende Lieve Vrouw, hebbende het Kind Jezus Slapende in haer' Arm. Het Pourtrait van de Vrouw van Albano ontdekt zig duidelyk in deze Lieve Vrouw. Zynde dit stuk wonderlyk schoon en uitvoerig geschildert, door Fransisco Albano h. 1 v. 6 d. br. 1 v. 3 d.	16	50
Castiglione	Een Ossendryver en Slapende Sater, diversche Beesten, Vogels, en een Man met een Lantaern. Dit stuk is van eene zeer byzondere schikking en wonderlyk konstig uitgevoert, zynde 't zelve gekomen uit het Kabinet van den President Desteuil, door Benedetto Castiglione, h. 3 v. 2 d. br. 4 v. 1 d. (Companion to lot 18)	17	455
Ibid	Een Landschap vol gewoel van Beesten: door dezelve, konnende dit stuk gevoeglyk by het vorige hangen, als zynde van eene zelve ordonnantie en groote. (Companion to lot 17)	18	145
Tintoretto	De Begraving van Christus, zeer heerlyk, door Jacomo Tintoret, h. 3 v. 1 en een halven d. br. 4 v.	19	60
Ibid	De Bruiloft van Kanaën in Galilea, wonderlyk fraei door dezelve, h. 1 v. 4 d. br. 1 v. 10 d.	20	85
Caravaggio	Een Jongman of Herder met een Ram, in de manier van de Caraches, en geteekent in de manier van Julio Romano, door Michiel Angelo de Caravaggio, h. 4 v. 3 d. br. 3 v.	21	205
Ibid	Een St. Jeronimus, stout geschildert, door dezelve, h. 3 v. 2 d, br. 2 v. 3 d.	22	52
Cerquozzi	Een schoone Bataille, door Michiel Angelo de la Bataille. h. 1 v. 10 en een half duim, br. 3 v. 10 en een half d. (Companion to lot 24)	23	110
Ibid	Eene Plondering, zynde een weerga tot het vorige, en van gelyke groote door dezelve. (Companion to lot 23)	24	75
Palma Vecchio	Suzanna verrast door de twee Boeven, zynde de Suzanna wonderlyk geschildert en geteekent. Dit stuk is gekomen uit het Kabinet van den Hertog van Grammont, door d'oude Palma. h. 2 v. 2 d., br. 3 v.	25	100
Cignani	De boetvaardige Magdalena, halver lyf, uitnemend schoon en kragtig. Dit stuk is mede gekomen uit het Kabinet des Hertogs van Grammont, door Ciniani. h. 3 v., br. 2 v. 2 d.	26	285
Dolci	Ste. Cecilia, spelende op 't Orgel, en Herodias, dragende 't Hooft van St. Jan, beide levensgrooten tot de knien. Geen Kenner van uitnemende Schilderkunst kan deze twee Stukken zonder verwondering beschouwen, zoo wegens d'uitvoerigheid, schikking, verwen, als fynheit des penseels, wier aller volmaektheit in deze beide gevonden worden: en zyn dezelve in Italie gekogt geweest voor den overleden Koning van Pruissen, door Carlo Doulcy. beide h. 4 v. 1 en een half d., br. 3 v. 2 en een half d. (THIS LOT: St. Cecilia)	27a	510 voor loten 27 a en b
Ibid	Ste. Cecilia, spelende op 't Orgel, en Herodias, dragende 't Hooft van St. Jan, beide levensgrooten tot de knien. Geen Kenner van uitnemende Schilderkunst kan deze twee Stukken zonder verwondering beschouwen, zoo wegens d'uitvoerigheid, schikking, verwen, als fynheit des penseels, wier aller volmaektheit in deze beide gevonden worden: en zyn dezelve in Italie	27b	

	gekogt geweest voor den overleden Koning van Pruissen, door Carlo Doulcly. beide h. 4 v. 1 en een half d., br. 3 v. 2 en een half d. (THIS LOT: Herodias)		
Bril	Een zeer schoon Landschap met Beelden, door Paulo Bril. h. 2 v. 1 d., br. 2 v. 6 d.	28	65
Lorrain	Onze Heer, predikende in de Woestyne. Deze Ordinantie is zeer byzonder, en de beste die hy ooit gemaakt heeft. Men ziet 'er een zeer steilen Berg, en op denzelven onzen Zaligmaker met zyne Apostelen, zynde de Berg beplant met allerlei Geboomte. Dit alles vult het middelste van 't Stuk, latende ten wederzyde een zeer uitgestrekt gezichte over eene Stadt en Zee: de gront zoo voor als agter den Berg is vervult met eene groote menigte van Volk, gekomen om den Heilant te hooren; zynde alle deze Beelden vry beter geteekent en geschildert dan hy wel gewoon was te doen; en dit Stuk het grootste dat van hem gezien wordt, door Claude le Lorain. h. 5 v. 9 d., br. 8 v. 9 d.	29	530
Bril	Een schoon Landschap met grootsche Gebouwen en Beelden, door denzelven. h. 3 v. 1 d., br. 3 v. 11 d.	30	175
Ibid	Een uitnemend Landschap met Beesten, zynde van zyn' allerbesten tydt, door denzelven, h. 2 v. 5 d., br. 3 v. 1 duim.	31	185
Lorrain	Een wonderlyk schoon Landschap, waerin men ziet Hagar, Ismaël en een Engel, zynde dit, niet jegenstaende zyne kleinte, het schoonste dat van hem gezien wort, ja volkomen een Pronkjuweel van een Kabine, door denzelven, h. 11 en een half d. br. 1 v. 2 en een half d.	32	180
Bril	Een Kersnagt en de Geboorte van den Heilant, niet minder schoon dan het voorgaende door den zelve. h. 1 v. 7 en een half d., br. 2 v. 2 d.	33	100
Bourdon	De heilige Familie met den kleinen Jesus, gevende een ring aen St. Katharina, alles in een schoon Landschap, door Sebastiaen Bourdon. h. 2 v. 11 d., br. 3 v. 11 d.	34	225
Ibid	De Hemelvaart van Efigenie met veele Beelden, zynde een uitnemend deftig Stuk, door denzelven. in zyn diameter 3 v. 3 d.	35	140
Cerquozzi	Eene Zoetelaers Tent, waerin de Soldaten zitten te spelen met drinkende Vrouwtjes. Dit Stuk is verwonderlyk schoon, en heeft vele zaken in de manier van Michel Angelo de la Bataille, door denzelven. h. 1 v. 2 d., br. 1 v. 7 d.	36	205
Rosa	Een schoon en kapitaal Landschap, waerin de Fabel van Merkuur en Argus; zynde een overdeftig Stuk, en 't beste dat van hem gezien wort, door Salvator Roza. h. 3 v. 10 d., br. 6 v. 2 d.	37	305
Ibid	Een fraei Landschap, waerin men ziet Latona met hare Kinders, en de Boeren in Kikvorsschen verandert, van dezelve waerde, schoonheit en groote door dezelve.	38	200
Ibid	Een deftig Landschap met Soldaten, zeer schoon in zyn Coloryt, door denzelven. h. 2 v. 3 d., br. 3 v. 1 en een half d.	39	80
Ibid	Een Landschap, waerin een Rots en Waterval, en fraeje Beelden, van dezelve hoogte en breette door dezelve.	40	63
Ibid	Een schoon Landschap met Venus, vindende den dooden Adonis, en andere Beelden, door den zelve. h. 1 v. 7 en een half d., br. 3 v.	41	77
Ibid	Een Landschap, verbeeldende de Begraeffenis van Adonis, in alles egael met het voorgaende door denzelven.	42	65
Dughet	Een Landschap met 3 Beelden, het allerbeste dat van C. Pousein bekend is. h. 3 v., br. 4 v. 3 en een half. d.	43	405
Ibid	Een Landschap met Maria Magdalena. Dit stuk is uitnemend schoon en uitvoerig, door denzelven. h. 2 v. 5 duim, br. 4 v. 2 en een half d.	44	205
Ibid	Een zeer schoon Landschap met drie Beelden, door denzelven. h. 2 v. 3 d., br. 3 v. 1 d.	45	105
Ibid	Een dito [Landschap] met twee Beelden, door denzelven. h. en br. als voren.	46	150
Ibid	Een dito [Landschap] met drie Beelden, door denzelven. h. 1 v. 7. en een half d., br. 2 v. 1 d.	47	50
Ibid	Een dito [Landschap], met drie Visschers en een Waterval, door denzelven, h. 1 v. 7 en een half d. br. 2 v. 1 d.	48	62

Millet	Een zeer kapitaal Stuk met schoone Gebouwen, de Heilige Familie en andere Beelden, van den besten tyd en schildering, van F. Milée. h. 3 v. 1 d., br. 4 v. 1 en een half d.	49	170
Ibid	Een zeer uitstekend Landschap met schoone Beelden. Dit Stuk is wonderlyk uitgewerkt, en heerlyk van Coloryt, door denzelven. h. 2 v. 11 d., br. 2 v. 4 d.	50	165
Grimaldi	Een uitnemend Landschap, vertoonende den Doop van den Moorman door St. Filippus, door Boulonnese. h. 3 v. 9 d., br. 5 v. 10 d.	51	70
Manfredi	Een schoon Stuk, verbeeldende de Verzaking van St. Pieter, onder de Soldaten en Dienstmaegt door Monfredo, h. 3 v. 10 d., br. 5 v. 7 d.	52	195
Ibid	Een ander, verbeeldende de Onthoofding van Holofernus door Judith, door denzelven. h. 3 v. 5 d., br. 5 v. 6 d.	53	80
Ribera	St. Thomas, stekende zyn vinger in de wonde van Christus, zeer kapitaal, door Spagnolet, h. 3 v. 10 en een half d., br. 3 v. 1 en een half d.	54	58
Ibid	Elias door de Raven gespyst, door dezelve. h. 2 v. 10 en een half d., br. 3 v. 1 en een half d.	55	25
Carracci	De Hemelvaart van Maria door Carrats. h. in ovael 1 v. 3 d.	56	58
Maratti	De Geboorte van onzen Heere, een uitnemend Stuk, geschildert in de handeling van Carats, door Carlo Morat. h. 1 v. 4 en een half, d. br. 1 v.	57	188
Ibid	Een zeer schoon Stuk, zynde de Heilige Familie, door denzelven. h. 1 v. 11 d., br. 1 v. 5 en een half d.	58	160
Correggio	De H. Maria met het Kind Jesus, in de manier van Correggio, zynde een zeer geacht en uitnemend schoon Stuk, door denzelven. h. 1 v. 7 d. br. 1 v. 1 en een half d.	59	75
Bernardino Luini	Eene Courtizane, zeer fraei, door B. Lovino. h. 1 v. 9 d., br. 1 v. 4 d.	60	15,15
Pieter van Laer	Twee Danssers, benevens een Wagen, te Roome geschildert, en zinnelyk uitgevoerd, door Pieter van Laer, anders Bamboots. h. 1 v., br. 1 v. 5 d.	61	56
Parrocel	Een Campeereud Leger, vol gewoel en werk, door Parocel, h. 2 v. 7 d. br. 3 v. 7 d.	62	170
Ibid	d'Optogt van een Leger, door dezelve, van dezelve groote als 't voorgaende.	63	130
Ibid	Het Slaen en Vlugten van een Leger, door dezelve, mede van een zelve groote.	64	170
Ibid	Eenige Generaels te Paerde op eene hoogte, van waer zy den Marsch van eenig Volk tot d'Attacque van een Fort ontdekken, door dezelve, al mede van een zelve groote.	65	110
Carracci	De Hemelvaart van Maria, zeer schoon tot een Kerkstuk, door Annibal Carrats, h. 9 v. 3 d. br. 7 v.	66	100
Tiziano Vecellio	Een Venus en Cupido, levens groote, in de manier van Titiaen, groot in 't vierkant 6 v.	67	10
Anoniem	Een Verwoed Man die een Vrouw wil Vermoorden, zynde een wonderlyk schoon uitgewerkt stuk, dog de rechte Meester niet zeker bekend. h. 8 en een half d., br. 11 en een half d.	68	27,10
Ibid	Een Biddende Monnik	69	10
Ibid	Een schoon Pourtrait van eene Vrouw	70	11
Rubens	Abigaël, dewelke David vele Geschenken brengt. Dit stuk staet bekend voor een van d'allerbeste die Rubbens ooit heeft gemaakt, zynde de Tronyen der Vrouwen wonderlyk schoon en aengenaem uitgevoerd, en die der Mannen met een buitengewoone kragt en Meesterlyk Penceel volwrocht; zynde het zelve zeer wel bewaert, en gekomen uit het Kabinet van den Hertog van Grammont, door Petrus Paulus Rubbens, h. 5 v. 9 d. br. 8 v. 2 d.	71	1400

Ibid	De Vier Kinderen van Rubbens, Spelende met een Lam, en eenige zeer schoone Vrugten. Dit stuk is van de Liefhebbers te wel bekend om 'er veel van te zeggen, zynde de Copyen en Prenten daarvan overal te vinden, door denzelven, h. 3 v. 2 d. br. 4 v. 1 d.	72	870
Ibid	Een schoon stuk, verbeeldende de Heilige Familie, door dezelve, h. 4 v. br. 5 v. 3 d.	73	260
Ibid	Een zeer befaemt stuk, zynde de Slangebyter en de Genezing der Israëlitin in de Woestyne, door dezelve, h. 5 v. 1 d. br. 4 v. 8 d.	74	245
Rubens en Snyders	Een Hartejagt, waerin de Beelden door Rubbens en de Beesten door Snyders zyn geschildert, h. 3 9 d. br. 6 v. 5 d.	75	150
Rubens	Christus, dragende zyn Kruis naer den Berg Kalvarien, door P. P. Rubbens, h. 2 v. 3 en een halven d. br. 1 v. 9 en een halven d.	76	155
Ibid	Een stuk voor een Blaffon, verbeeldende een' Triumfwagen en vele Engelen, door dezelve, h. 2 v. 5 d. br. 3 v. 2 d.	77	70
Ibid	Een zeer schoon Landschap, gehouden voor 't werk van Rubbens, h. 1 v. 9 en een halven d. br. 3 v. 1 d.	78	67
Ibid	Een zeer schoon Pourtrait van Hans Fredrik, Keurvorst van Saxen, ter halver Lyf, mede gehouden voor 't werk van Rubbens, h. 3 v. 9 en een halven d., br. 3 v. 1 d.	79	46
Ibid	De Faem, Kroonende een Helt; naer Rubbens, h. 3 v. 7 en een halven d., br. 4 v. 6. d.	80	50
Anthonie Van Dyck	De Prins van Carignan. Dit stuk, zoo wel als de 3 volgende, zyn geschildert door Antony van Dyk, in zyn besten tydt, en zeer wel bewaert h. 3 v. 8 d. br. 3 v.	81	300
Ibid	Miladi Pembroke, door denzelven, h. 3 v. 2 en een halven d. br. 2 v. 10 d.	82	310
Ibid	De vermaerde Jabach, door denzelven, h. 3 v. 3 d. br. 2 v. 8 en een halven d.	83	205
Ibid	Een Raetsheer van Brussel, door denzelven, h. 4 v. br. 3 v. 1 d.	84	315
Van der Werff	Adam en Eva na den Val op de Sten van Godt zeer beangst, met een zeer schoon Landschap twee Leeuwen en Veltgewas, door de Ridder vander Werf. Dit stuk, als zynde een van zyn beste Werken, is zeer uitnemend geschildert en uitgevoerd. h. 1 v. 9 en een halven d. br. 1 v. 4 d.	85	3000
Eustache le Sueur	Ganimedes, Jupiter en Juno, in de Lucht, en vele Watergoden in de Zee, zeer kapitaal en uitvoerig, door Le Sueur, h. 4 v. 10 d. br. 3 v. 7 d.	86	300
Bertholet Flemal in de manier van Poussin	De Historie van Lukretia in den Tempel. Dit stuk is zeer deftig en wel uitgevoerd, dewyl het ook geschildert is in de handeling en koloriet van de zeven Sakramenten van Poussin, door Bertholet, h. 3 v. 7 en een halven d. br. 4 v. 6 d.	87	325
Gerard De Lairesse	Het Oordeel van Paris: door Gerard de Lairesse, zynde dit het allerbeste dat ooit van hem gemaekt is, h. 6 v. 3 en een halven d. br. 9 v. 10 d.	88	600
Ibid	Het Oordeel van Midas, mede van eene volmaekte schoonheit en van dezelve groote als het voorgaende, door denzelven.	89	505
Ibid	Een Feest der Goden in een heerlyk Paleis, mede een der aengenaemste en beste zyner Werken, door denzelven, h. 5 v. br. 6 v. 4 d.	90	425
Ibid	Jeroboam met zyne Verdorde Hant voor den Altaer, dewelke zig van een scheurt, staende de Propheet daer nevens; verder ziet men dit stuk vervult met den Toestel van eene heerlyke Offerhande, door denzelven, zynde van dezelve groote van den Maelydt der Goden.	91	125
Gerard Dou	Eene Naekte Vrouw welke zig Kamt: zynde een byzonder malsch en uitvoerig stuk, door Gerard Douw. h. 10 d. br. 7 d.	92	355
Ibid	Eene Boerin dewelke hare Voeten Wascht: van gelyke zinnelykheit en groote door dezelve.	93	330

Caspar Netscher	Pomona en Vertumnus: een uitnemend en ten uiterste uitgewerkt stuk, door Gasper Netscher, h. 1 v. 6 en een halven d. br. 1 v. 3 d.	94	415
Jan Brueghel	Ste. Maria met het Kind Jezus, zynde het Landschap en de Bloemen van eene verwonderlyke netheit, door den Fluweele Breugel, h. 1 v. en een halven d. br. 1 v. 5 d.	95	240
Ibid	Een heerlyk Landschap met een Rivier en Scheepjes, zynde een uitnemend Kabinetstuk, door denzelven, en gekomen van zyn Majesteit Willem den III., h. 7 d. br. 10 en een halven d.	96	450
Ibid	Een zeer schoon Landschap van gelyke schikking. door denzelven, h 8 d. br. 1 v.	97	352
Hendrik Van Balen	Een uitnemend schoon Landschap, waarin Diana met hare Nimphen, door Van Balen zeer edel geschildert, h. 2 v. 5 d. br. 3 v. 7 d.	98	210
Philips Wouwerman	Een schoone Beere-jagt, zynde zeer heerlyk en kapitaal, door Philip Wouwerman , van zyn besten tydt, h. 2 v. 5 d. br. 3 v. 4 d.	99	905
Ibid	Een Harte jagt, in schoonheit en groote egael met het vorige.	100	535
Ibid	Een Hazejagt, in alles als voren, door denzelven.	101	365
Ibid	Een Konynejagt, met eenige Visschers, overeenkomstig met de vorige, door denzelven.	102	265
Ibid	Een Konynejagt, met eenige Visschers, overeenkomstig met de vorige, door denzelven.	103	470
Ibid	Een ander Landschap met een Zoetelaers Wagen, waerop een Vat Wyn, verzeld met veele Beelden, zeer net en van zyn besten tydt, door denzelven. h. 1 v. 10 en een half d., br. 2 v. 2 d.	104	507
Ibid	Een Bagagewagen met eenige Vrouwen en Kinderen, wadende door een Revier; een uitnemend Stuk, door denzelven. h. 1 v. 6 d., br. 2 v. 1 d.	105	305
Ibid	Een Wedde met vier Paerden en twee zwemmende Beelden, door denzelven, h. 1 v. 1 en een half d., br. 1 v. 6 d.	106	375
Flemal	Een Paerd, Ezel en zeer veele Beelden; Heerlyk en konstig , van zyn besten tydt, door denzelven. h. 1 v. 4 en een half d., br. 1 v. 3 en een half d.	107	205
Wouwerman	Verscheide Cavaliers by eene Zoetelaers Tent, weergaloos schoon, door denzelven, h. 1 v. 1 d., br. 1 v. 4 d.	108	300
Ibid	Een Cornet en andere Ruiters, eene danssende Vrou en een Lierman door denzelven, van groote als 't voorgaende.	109	255
Ibid	Een Picqueur met Paerden en verdere Beelden, van zyn beste Werk, door denzelven. h. 1 v. 6 d., br. 1 v. 10 en een half d.	110	330
Ibid	Verscheide Paerden, gaende in en uit het water door denzelven. groot als voren.	111	250
Ibid	Een Hartejagt met verscheide Beelden, een zeer curieus Stukje. h. 1 v., br. 1 v. 3 en een half d.	112	110
Ibid	Een zeer kapitale Valkejagt, door dezelve, h. 1 v. 7 en een half d., br. 2 v. 1 en een half d	113	140
Ibid	Een zeer kapitale Bataille, door dezelve, h. 1 v. 10 en een half d. br. 2 v. 5 en een half d.	114	90
Ibid	Een dito [Bataille], door dezelve. h. 1 v. 1 d., br. 1 v. 6 d.	115	105
Ibid	Een zeer excellent Duingezigt en twee Ruiters door dezelve. h. 1 v. 4 en een half d. br. 1 v. 8 en een half d.	116	135
Ibid	Een ander Duingezigt van dezelve handeling, h. 7 d., br. 9 en een half d.	117	12,10
Jan Davidsz. De heem	Een Tafel, vervult met Fruiten en andere Eetwaren: een zeer net en uitvoerig Stuk door Jan Davisz de Heem van zyn besten tydt. h. 2 v. 5 d., br. 3 v. 6 en een half d.	118	225
Cornelis van Poelenburgh	De Kruisiging van onzen Heere, met zeer veel fraei Bywerk, door Cornelis Poelenburg. Dit Stuk is zeer kapitaal, gelyk de volgende, welke met den andere eene buitengewoone verzameling maken, als zynde van de beste Stukken en beste gedagten van dien Meester. h. 1 v. 10 d., br. 1 v. 7 en een half d.	119	320
Ibid	De Martelarye van St. Laurens, een kapitaal Stuk en vol werk, door dezelve. h. 1 v. 1 en een halven d., br. 1 v. 10 d.	120	260

Ibid	D'Offerhande van de drie Koningen, zeer net en uitvoerig, door dezelve. h. 1 v , br. 1 v.	121	360
Ibid	Een zeer schoon Landschap, waerin het oordeel van Paris, door dezelve. h. 1 v., br. 1 v. 2 en een half d.	122	200
Ibid	Een zeer uitmuntend Landschap, met zeer vele Beelden en Beesten, als mede de Heilige Familie. Dit Stuk is wonderlyk evendig, en te Rome geschildert. h. 1 v. 1 d., br. 1 v. 4 en een half d.	123	200
Ibid	Een Amazone met een Watergod en een Wolf, nevens Romulus en Remus, zeer kapitaal door dezelve. h. 1 v. 4 d., br. 1 v. 9 d.	124	132
Ibid	Veele badende Nimphen, een uitvoerig en schoon Stuk, door dezelve. h. 1 v. 1 en een half d., br. 1 v. 5 d.	125	132
Ibid	Hersé met Mercurius in de lugt, door dezelve. h. 1 v. 1 d., br. 1 v. 5 d.	126	100
Ibid	De Hemelvaart van Maria, uitnemend heerlyk en schoon, met zeer veele Engeltjes, door dezelve. h. 1 v., br. 9 d.	127	155
Ibid	Eene zeer schoone Maria Magdalena met Kindertjes. door dezelve h. 7 d., br. 9 en een half d.	128	64
Ibid	Eene zeer uitnemende Offerhande van Abraham, waerin Izaak en eenige Kinderen in perspective zyn, door dezelve. h. 7 d., br. 9 d.	129	78
Ibid	Een schoon Landschap, twee Saters en veele Vrouwen in eene Revier, door dezelve. h. 8 en een half d., br. 11 d.	130	49
Ibid	Elias in een grot met een Rave, zeer net uitgewerkt, door dezelve. h. 6 en een half d., br. 10 d.	131	45
Ibid	Mercurius en Hersé in de lugt, een zeer uitmuntend stukje, door dezelve. h. 7 d., br. 9 d.	132	100
Ibid	Een Landschap met veele wassende Vrouwtjes, zeer schoon, door dezelve. h. 6 en een half d. br. 9 en half d.	133	60
Ibid	Jesus Christus met St. Josef, zoo schoon als men van dien Meester kan zien, door dezelve. h. 6 en een half d., br. 5 d. (Companion to lot 135)	134	53
Ibid	De H. Maria en Anna, met een zeer behaeglyk Landschap, door dezelve. Konnde dit tot een wederpaer van het voorgaende verstrekken. (Companion to lot 134)	135	53
Kopie Van Poelenburgh door Adam Elsheimer	Tobias met den Engel, door dezelve naer Elshamer, h. 6 d., br. 7 en een half d.	136	41
Van poelenburgh	Eene Ruïne, met Herders en veele Beesten, door dezelve. h. 5 en een half d., br. 6 en een half d.	137	43
Ibid	Een Ruïne, en een schoone Vrou en Man op den voorgrond, met andere Beelden in perspective, door dezelve. groot als voren.	138	45
Ibid	Een Ruïne met drie Vrouwtjes, zeer schoon, door dezelve, egael als voren.	139	43
Ibid	Een Landschap, drie Mans en eene oude Vrouw, verwonderlyk geschildert, door dezelve, egael met het vorige.	140	31
Ibid	Een Landschap met badende Vrouwen, heerlyk geschildert, door dezelve. en groot als voren.	141	35
Ibid	Een diergelyk Landschap met Mans, door dezelve, egael als voren.	142	21
Ibid	Een Landschap met fraeje gebouwen, twee Herders en een Koe, een konstig Stukje en aengenaem om te zien, door dezelve. h. 5 en een half d., br. 7 d.	143	29
Ibid	Pan nevens Syringa, met een uitnemend Landschap, door dezelve groot als voren.	144	26
Ibid	Veele badende Vrouwtjes, met een schoon perspectyf, door dezelve. h. 5 en een half d., br. 6 en een half d.	145	23
Ibid	Een zeer schoon Gebouw met Beelden op den agtergrond, door dezelve, groot als voren.	146	21
Ibid	Drie naekte Vrouwtjes in een Bos, door dezelve, in ovael 5 en een half d.	147	20
Ibid	Een zeer vermakelyk Landschap met Herders en hunne Kudde, door dezelve.	148	31

Ibid	Venus en Cupido, nevens eene Ruïne en Landschap. Dit kan voor zyn Meesterstuk gehouden worden, door dezelve. h. 4 d., br. 6 d.	149	24
Ibid	Eene Ruïne, Reiziger en veele Beesten op den agtergrond, door dezelve, egael met het vorige.	150	21
Ibid	Een zeer curieus Landschap, en eene slapende Nimph met een Satyr, door dezelve. h. 3 d., br. 4 d.	151	20
Ibid	Een Herder met zyne Kudde en Ruïne, zeer uitnemend door dezelve, egael met het voorgaende.	152	13
Ibid	Een zeer schoone Ruïne, twee Herders en hunne Kudde, door dezelve. h. 5 en een half d., br. 6 en een half d.	153	25
Ibid	Veele naekte Nimphen, in de manier van Poelenburg. h. 5 d., br. 7 d.	154	25 voor loten 154 en 155
Ibid	Een Man en veele Vrouwen, badende in de Revier door dezelve in de manier en groote als het voorgaende.	155	
Herman Saftleven	Een Boere Kermis, vol schoone versiering en uitspanningen, en een schoon Doorzigt. Dit is een van de allerkapitaalste Stukken door Herman Zagtleven. h. 1 v. 6 d., br. 2 v. 1 d.	156	242
Ibid	Een Gezigt van den Rhyn, vol Beelden en Gebergte. Dit Stuk is verwonderlyk net en fraei uitgewerkt door dezelve. h. 1 v., br. 1 v. 5 d. (Companion to lot 158)	157	202
Ibid	Eene weerga, niet minder schoon dan het voorgaende, door dezelve. h. 1 v., br. 1 v. 3 en een half d. (Companion to lot 157, a "Gezigt van den Rhyn")	158	186
Ibid	Een Bosschagie, vol met zich vermakende Beelden, buiten gemeen uitvoerig. h. 1 v., br. 1 v. 3 d.	159	110
Ibid	Een zeer aengenaem Ryn-gezigt door dezelve. h. 9 d., br. 11 d.	160	100
Ibid	Een zeer schoon Landschap, zoo uitnemend in zyne kouleuren, dat het niet minder dan een Breugel te agten zy door dezelve. h. 7 d., br. 10 d.	161	52
Ibid	Een Berg, Gebouw, en veele Schepen op den Rhyn, door dezelve, egael met het vorige zoo in schoonheit als groote.	162	67
Ibid	Een zeer uitmuntend geschildert Landschap, met eene Brug over de Revier, en veele Schepen, door denzelven. h. 8 d., br. 11 en een half d.	163	51
Ibid	Een Landschap en Druiven-oogst, met eene Schuur, door dezelve, groot als boven.	164	51
Ibid	Een Landschap met maeijende Boeren in 't Koorn, door dezelve. h. 6 en een half d., br. 8 en een half d.	165	23
Ibid	Een zeer uitnemend Landschap, egael met het vorige.	166	48
Ibid	Een Bosch met Boeren, zeer deftig door den zelve. groot als voren.	167	20
Rembrandt	De drie Koningen met het Kind Jesus in den Stal, door Rembrandt, een zeer fraei Stuk en zeer bekend door zyn stroo dakje met Woerdensche Pannen, h. 3 v. 11 d., br. 3 v. 4 en een half d.	168	180
Brouwer	Een Italiaensche Boer, spelende op de Guitarre, en eene zingende Boerin, zeer schoon door Adriaen Brouwer. h. 1 v. 2 d., br. 1 v.	169	202
Nikolaus Knüpfer	Eene Offerhande aen de Fortuin, dewelke op bevel van de Goden door Mercurius naer den Hemel wort getrokken. Dit is een zeer schoon Stuk, deftig in zyn Bywerk, gansch aerdig den voorleden Actietydt met deszelfs uitkomst verbeeldende: zynde zeer opmerkelyk en vol gewoel, door Knupfer. h. 1 v. 5 d., br. 1 v. 9 d.	170	556
Paulus Potter	Twee Jagers voor een Herberg, door Paulus Potter zynde het eelste dat men van zyn besten tyd kan zien. h. 1 v. 8 en een half d., br. 1 v. 4 d.	171	180
Nikolas Berchem	Een Vrouw, melkende een Koe, nevens een andere Vrouw, met een slapend Kind en vele Beesten, door Berchem zynde alles wat men fraei van hem kan vinden. h. 2 v. 3 d., br. 2 v. 7 en een half d.	172	110

Ibid	Vele Beelden en Beesten, een zeer schoon en levend Stuk, in een Italiaensche behandeling, door dezelve. h. 1 v. 5 d., br. 1 v. 8 en een half d.	173	81
Ibid	Een melkend Vrouwtje met vele Beelden, zynde een ongemeen fraei Stuk, en wonderlyk schoon van Koloryt, door dezelve. h. 1 v. 4 d., br. 1 v. 9 d.	174	83
Ibid	Een Drift van Beesten, zeer schoon, door dezelve. h. 9 en een half d., br. 1 v. 1 en een half d.	175	52
Ibid	Twee Herderinnen, een Brief ontvangende, en vele Beesten, door dezelve. h. 1 v., br. 1 v. 4 d.	176	113
Jan Lievens	Badseba en twee andere Beelden, door Jan Lievensz. h. 6 v. 7 en een half d., br. 5 v. 3 en een half d.	177	25
David Teniers	Een Gentsche Kermis dewelke jaerlyks by de Abdy van StPieter wort gehouden: door David Teniers, zynde dit stuk altoos geacht voor ongemeen schoon en 't beste dat van hem te vinden is, waerin alles, door eene groote menigte Volks van allerlei soort en rang zoo levendig is verbeeld, dat men, buiten 't geluid en de beweging, dikwils zou gelooven daer tegenwoordig te zyn, h. 2 v. 8 d. br. 3 v. 8 d.	178	576
In de manier van David Teniers door Francesco Albani	De Vlucht naer Egypte, met vele Engelen. Dit stuk heeft dit in zig (waerom des te waerdiger is geschat) dat het Onderwerp hetzelfde is en geschildert in de manier, van Albano, door denzelven, h. 2 v. 2 d. br. 2 v. 9 d.	179	300
Teniers	Een Stal met eenige Kameelen, door dezelve. h. 2 v. 2 en een half d., br. 2 v. 7 d.	180	50
Ibid	Een Landschap, waerin eenige, Boeren spelende met den Kloot. door dezelve. h. 1 v. 11 d., br. 2 v. 3 en een half d.	181	160
Ibid	Een Landschap met een Herder spelende op de fluit, benevens een Jongen met eenige Beesten, zynde een byzonder aengenaem Stuk, en van zyn besten tyd door dezelve. h. 1 v. 6 d., br. 2 v. 1 d.	182	120
Ibid	Een Dorp met veele Boeren, door dezelve. h. 11 d., br. 7. d.	183	34
Adriaen van Ostade	Een schoone Kermis met Volk, door Adriaen van Ostade, zynde dit Stuk zeer kapitaal zoo door zyne schoonheit als groote, h. 2 v. 5 d., br. 3 v. 5 en een half d.	184	160
Gerard Hoet	De Maelydt van Kleopatra en Markus Antonius, door Gerard Hoet, een zeer deftige Schildery, h. 1 v. 10 d. br. 2 v. 2 d.	185	240
Ibid	De Maelydt van Herodes, waerop Herodias Danst, van dezelve schoonheit, door dezelve, uitvoerig en groote als het vorige.	186	235
Pieter van der Werff	Eene Heilige Famillie , Elizabeth en St. Jan, door Pieter vander Werf, h. 1 v. 5 en een halven d. br. 1 v. 1 d.	187	615
Bartholomeus Douven	Een Lukretia, door de Jonge Douven, h. 2 v. en een halven d., br. 1 v. 5 en een halven d.	188	400
Ibid	Een Heilige Famillie nevens St. Jan, door denzelven, zoo groot als voren.	189	400
Ibid	Een Ste Maria en Jezus, door denzelven, h. 1 v. 3 en een halven d. br. 1 v. 6 en een halven d.	190	190
Ibid	Een Venus en Cupido, h. 1 v. 4 en een halven d. br. 1 voet 6 en een halven d.	191	130
Ibid	Een Maria Magdalena, door denzelven , zoo groot als het vorige.	192	106
Ibid	Een Maria Magdalena in eene andere verbeelding, door dezelve. h. 1 v. 3 en een halven d. br. 1 v. en een halven d.	193	90
Abraham van Diepenbeek	Eene zeer schoone Heilige Familie, nevens een Wieg, door Diepenbeek. Dit is een uitnemend stuk, en niet minder van qualiteit als die van Van Dyk, h. 5 v. 3 d. br. 3 v. 10 d.	194	236
Ibid	Een Historie, door denzelven, h. 11 en een halven d. br. 1 v. 4 en een halven d.	195	26
Jan Both	Een Landschap met een Waterval, en vervult met Beelden en Beesten, een zeer uitmuntend en levendig stuk, wonderlyk schoon en gloejend van Koloryt, door Jan Both, h. 2 v. 2 d. br. 2 v. 7 d.	196	80

Ibid	Een magnifiek Landschap en vele Beelden, door denzelven, h. 1 v. 6 d. br. 1 v. 10 d.	197	71
Ibid	Een diergelyk Landschap, door denzelven, h. 1 v. 4 en een halven d. br. 2 v. 9 d.	198	75
Adrian van der Cabel	Een Landschap met Visschers, door Van der Kabel, h. 2 v. br. 2 v. 4 d.	199	73
Ibid	Het zelve Voorwerp, door denzelven zoo schoon als 't vorige, h. 1 v. br. 1 v. 7 d.	200	26
Cornelis Saftleven	Een Drift van Beesten, vol gewoel, door Kornelis Zachtleven, h. 1 v. 4 en een halven d. br. 1 v. 8 en een halven d.	201	81
Herman Van Swanevelt	Diana, Venus en eenige Nimphen, in een zeer schoon Landschap, door Zwanevelt, h. 1 v. 5 d. br. 1 v. 9 d.	202	40
Hendrik Sorgh	Tabak-rokende en Drinkende Boeren, door Hendrik Maertensz Zorg, geheel en al in de manier van Brouwer, h. 10 d. br. 8 d.	203	22
Ibid	Een diergelyk, zoo van manier, aengenaemheit. als groote.	204	16
Nicolas Bertin	Een Suzanna met twee Boeven, zeer schoon en in Vrankryk geschildert, door Bertin, h. 1 v. 2 en een halven d. br. 1 v.	205	101
	Jozeph met de Vrouw van Potifar, door denzelven, egael met het vorige.	206	75
Hendrik Goltzius	De Liefde, verbeeldt door de Moeder met haer drie Kinderen, door Hendrik Goltzius, h. 5 d. br. 4 en een halven d.	207	16
Jacob Ochtervelt	Een schoone Jagt vol leven, door Uchtervelt.	208	36
Ibid	Een Badt van Diana, door denzelven, h. 5 v. 4 d. br. 6 voet 4 en een halven d.	209	28
Willaerts	Een Zee-gezig en een Vismarkt, door Willaerts, h. 1 v. 1 en een halven d. br. 1 v. 11 d.	210	14
Ibid	Een Onweer op Zee, door denzelven, van gelyke groote.	211	13
Heusch	Een zeer schoon Landschap, door de Heusch, h. 8 d. br. 11 d.	212	25
Ibid	Een diergelyk met een Waterval, zeer wel uitgewerkt, door denzelven, van gelyke groote.	213	22
Willem Schellinks	Een Voerman leidende een Wagen, door Schellinks, in de uitnemende manier van de Wouwerms, h. 1 v. br. 1 v. 3 en een halven d.	214	27
Pieter Verbeeck	Een Landschap nevens een Paerd, door P. Verbeeck, h. 9 en een halven d. br. 1 v. en een halven d.	215	12
Roelandt Savery	Een Landschap met Beesten op een Berg, een deftig stuk, door Roeland Savry, h. 11 d. br. 1 v. 6 d.	216	28
Maarten Van Heemskerck	De Zilverre Eeuw, door Martinus Heemskerck, h. 8 d. br. 10 d.	217	11
Ibid	De Yzere Eeuw, h. 11 d. br. 1 v. 6 d.	218	9
Cornelis van Poelenburgh	Vele Badende Vrouwen, door van Hattig, in de manier van Poelenburg, h. 1 v. 2 en een halven d. br. 1 v.	219	34
Edwaerts Colyer	Een Vanitas, zeer zindelyk en wel uitgewerkt, door Coljer, h. 2 v. 2 d. br. 1 v. 8 en een halven d.	220	13
Johann Boeckhorst	d'Afneming van 't Kruis van onzen Heer, door Lange Jan, h. 3 v. 6 d. br. 4 v. 3 d.	221	40
Frans Francken	De Koninginne van Sceba, een deftig en net stuk, door Franciscus Frank, h. 3 v. 2 en een halven d. br. 4 v. 8 d.	222	62
Kopie Poussin	De Roof van de Sabynsche Maegden, geschildert en wel uitgevoert door een bekwaem Meester naer Nicolaes Poussin, een aengenaem en malsch stuk, h. 1 v. 4 d. br. 1 v. 9 d.	223	50

Kopie Guido Reni door Jan Douven	Eva, dewelke Adam een Appel aanbiedt, een Leeuw met een Tyger, door den Ouden Douven, naer Guido Reni, h. 1 v. 4 d. br. 11 d.	224	25
Kopie Reni door Jan de Meijer	Elias onder een Boom met een Engel, door Jan de Meyer, naer Guido Reni, h. 1 v. 10 en een halven d. br. 2 v. 3 d.	225	21
Kopie Reni door Jan de Meijer	De Maegt Maria met het Kind Jezus, door denzelven naer denzelven, h. 2 v. br. 1 v. 6 d.	226	21
Kopie Correggio door Jan de Meijer	Een dito [Maegt Maria], door denzelven, naer Correggio.	227	8
Italiaans kopie?	Een dito [Maegt Maria] naer een onbekend Italiaensch Meester	228	50
Reni en Barbieri?	Een dito [Maegt Maria], door Barbieri Avignoneze, Sopra l'Originale di Guido Reni de Bologna: in Miniatuur zeer malsch en uitgewerkt.	229	26
Turchi	Het Oordeel van Paris, naer Alexander Veroneze, zeer delikaet, h 1 v. 7 d. br. 2 v. 3 d.	230	80
Kopie Dou door Douven	Een Boerin dewelke hare Voeten Wascht, naer Gerard Douw, door den Jongen Douven.	231	71
Ibid	Een Naekte Vrouw dewelke zig Kamt, naer denzelven en door denzelven.	232	68
Wouwerman	Een Stal, waerin komt een Wagen met Paerden, naer Philip Wouwerman, door een onbekend Meester, h. 1 v. 5 d. br. 1 v. 8 d.	233	59
Anoniem	Twee Dames met twee Cavalliers te Paerde, en vele andere Beelden, van egale groote.	234	59
Cornelis van Poelenburgh	Onze Heer met de Discipelen op den Weg van Emaus, naer Poelenburg, h. 9 d. br. 10 en een halven d.	235	18
Ibid	Eenige Beelden naer Poelenburg, h. 7 d. br. 8 d.	236	5
Anoniem	Een Stal, Trommel en Wapenrusting, enz. een zeer fraei en welbehandelt stuk, gr. 1 v. 1 d. in ovael	237	32
Anoniem	Een Landschap, waerin verbeelt wort Mozes in de Rivier, zeer schoon, h. 1 v. 1 d. br. 10 d.	238	21
Ibid	Een Christus en Maria, twee zeer wel uitgevoerde stukken, h. 8 en een halven d. br. 7 d.	239	9
Kopie van Dyck	Een Afneming van 't Kruis, naer van Dyk.	240	10
Hendrik van Vliet	Abrahams Offerhande, door van Vliet, h. 6 v. 1 d. br. 4 v. 4 d.	241	27
Pieter verelst naar Dou	Een Vrouw dewelke Broodt Snyder, met hare twee Kinderen, door Verelst, in de manier van Douw, h. 1 v. br. 1 v. 2 d.	242	46
Ibid	Drie Kaertspelers, door dezelve. h. 11 d. br. 1 v. 2 d.	243	20
Ibid	Een Tabak-Smooker zeer zindelyk, door denzelven, h. 8 d. br. 6 en een halven d.	244	13
Jan Vermeer	Een Bataille, door Vander Miere, h. 11 d. br. 3 en een halven d.245	245	38
Ibid	Een Plondering, door dezelve, van egale groote.	246	38
Theobald Michau	Een Revier met Scheepjes, door Michau, h. 11 en een halven d. br. 1 v. 3 en een halven d.	247	41
Ibid	Een Vis-markt op den Boord van eene Rivier met Scheepjes, door denzelven, egael van groote.	248	38

Vander Knuit	Een Maelydt van Silenus, door Vander Knuit, h. 1 v. 7 d. br. 1 v. 11 d.	249	11
Ibid	Een Bachinael, door denzelven, egael van groote,	250	
Jasper Broers	Een Boerendans, door Broers, h. 1 v. 10 d. br. 2 v. 2 d.	251	17
Ibid	Een Boeren Vetterye, door denzelven, egael van groote,	252	
Monogrammist G.B.	Een Veldslag, door G.B. h. 1 v. 4 v. en een halven d. br. 1 v. 10 en een halven d.	253	23
Ibid	Een dito [Veldslag], egael met den anderen.	254	
Ibid	Het Pourtrait van Louis den XIV. door denzelven.	255	3
Ibid	Het Portrait van den Ridder van St. Joris, door denzelven.	256	42
Hendrick Vapour	De Hemelvaert van Ste. Maria, door Vapour.	257	12
Ibid	Een Ecce Homo, door denzelven, zeer wel geschildert.	258	7
Ibid	Een Christus aen 't Kruis, door denzelven, fraei geschildert.	259	6
Arien Van Nuys	Een Zee met Scheepjes, door van Nuis.	260	9,10
Vinck	Een Landschap, door Vink.	261	6
Ibid	Het H. Nachtmael, door denzelven.	262	6
Adriaen van der werff	Portraits en de Titelprint van de Historie van Engelant, beschreven door Larrey, zindelyk in 't graeuw geschildert, door den Ridder vander Werf, en naer welke de Platen van die Afbeeldsels benevens de Titelprint gesneden zyn,	263	455
Ibid	Het Pourtrait van den Hertog van Marlboroug, mede in 't Graeuw geschildert, en waernaer de bekende Plaet is gegravert, door denzelven.	264	63

Bijlage 6: Veilingcatalogus Adriaan Bout, 11 augustus 1733, Den Haag⁴⁹⁷

Kunstenaar	Beschrijving	Franse versie	Lotnr.	Prijs
		Catalogue d'un illustre et très magnifique cabinet de tableaux, aussi curieux qu'agréable, par les plus fameux peintres de l'Italie, la France, l'Alemagne et des Païs-Bas, tous bien conditionnez et la plus-part en cadres dorez très proprement, recueillis pendant une longue suite d'années, avec bien de la peine et des frais par feu. Monsieur Adriaan Bout, en sa vie conseiller et agent de sa Sérénité electorale de Trèves, dont la vente se fera à La Haye à la maison mortuaire, mardi le 11 d'août 1733 et jours suivans, ou l'on pourra les voir huit jours avant la vente. A La Haye, chez Corneille van Zanten, imprimeur et libraire sure le Spui, MDCCXXXIII.		
Veronese	Een uytmuntend stuk, van Paul Veroneze, verbeeldende de Bruyloft van Cana in Galilea, diergelyke hier te Lande weynig gezien, h. 47 d. br. 49 d.	Un chef d'oeuvre par le fameux Paul Veroneze, représentant les Noces de Cana en Galilée, le semblable jamais ou fort rarement vu dans ce païs.	1	1000
Ibid	Een dito niet minder heerlyk Geschildert, verbeeldende de uytdeeling van 't Nagtmael, h. 31 d. br. 37 d.	Un dito pas moins bien achevé, étant la célébration de la cène.	2	125
Parmigianino	Een Uytmuntend stuk van Parmezan, verbeeldende een Vrouw met een Kindje, h. 43 d. br. 34 d.	Une pièce extraordinaire par Parmezan, représentant d'une femme et petit enfant	3	125
Bassano	Een schoon stuk, van Jacomo Bassan, niet minder als Paul Veroneze, van zyn alderbeste tyd, verbeeldende daer Christus by Maria en Martha komt, h. 51 d. br. 69 d.	Marthe et Marie visitées du sauveur, pièce très excellente et pas moindre que celle de Paul Veroneze, la meilleure de Jacomo Bassan.	4	325
Carlo maratti	Een Heerlyk stuk door Carlo Morat, verbeeldende Hagar en Ismaël, die door den Engel vertroost werd, h. 46 d. br. 64 d.	Une pièce distinguée d'Agar et Ismaël, consolez par l'ange, par Carlo Morat.	5	215
Poussin	Een Wonderbaar schoon Stuk, door N. Poussin, verbeeldende de Graftlegginge Christi met verscheyde Beelden zeer uytvoerig geschildert, h. 38 d. br. 54 d.	La sépulture du Sauveur, d'une beautéadmirable par N. Poussin	6	260

⁴⁹⁷ Nederlandse versie: Gerard Hoet and Pieter Terwesten, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen, Met Derzelver Pryszen : Zedert Een Langen Reeks van Jaaren Zoo in Holland Als Op Andere Plaatzten in Het Openbaar Verkogt : Benevens Een Verzameling van Lysten van Verscheyden Nog in Wezen Zynde Cabinetten, Vol. 1* (Soest: Davaco, 1976), 385-385.

Franse versie: Erik Duverger, *Documents Concernant Le Commerce D'art de Francisco-Jacomo Van Den Berghe et Gilles Van Der Vennen de Gand Avec La Hollande et La France Pendant Les Premières Décades Du XVIIIe Siècle* (Wetteren: Universa, 2004), 272-279.

Frits Lugt, *Répertoire Des Catalogues de Ventes Publiques Intéressant L'art Ou La Curiosité: Tableaux, Dessins, Estampes, Miniatures, . Vol I.* (Parijs: La Haye by Fondation Custodia, Nijhoff, 1937), Lugt nr. 427.

Castiglione	Een Heerlyk Stuk, door Benedetto Castiglione daer Christus de Koopers en Verkoopers uyt den Tempel dryft, 't beste dat van hem bekend is, h. 37 d. br. 48 d.	Une pièce incomparable par Benedetto Castiglione, représentant le Sauveur dans le temple, chassant les acheteurs et vendeurs, la meilleure qui soit connue de son temps	7	610
Caravaggio	Een schoon Stuk door Michel Angelo de la Caravagio, verbeeldende Petrus met de Dienstmaegd, het eenige hier bekend, h. 46 d. br. 66 d.	St.-Pierre avec la servante par Michelangelo de Caravagio, pièce très belle et la seule ici connue	8	155
Carracci	Een uytmuntend Suk door Hannibal Caratz, verbeeldende den Blinde Tobias, h. 20 en een half d. br. 26 d.	Une pièce très rare de l'aveugle Tobie, par Hannibal Carats	9	405
Ibid	Een dito Paulus verlossing, h. 21 d. br. 26 d.	Une dito de la Délivrance de St. Paul	10	105
Ibid	Een dito Bachanael, h. 16 br. 28 d.	Une dito représentation d'un Bachanale	11	53
Bourdon	Een schoon Stuk, door Sebast. Bourdon, verbeeldende de H. Familie, h. 17 d. br. 21 d.	La Famille Sainte, très curieuse, par Sebast. Bourdon	12	200
Jacques Courteois	Een Bataille, door Bourignon van zyn alderbeste tyd, h. 31 d. br. 50 d.	Une Bataille par Bourignon, dans le meilleur de son tems.	13	125
Ibid	Een dito [Bataille] niet minder	Une dito pièce pas moindre	14	135
Ibid	Een dito [Bataille] wat kleynder (Companion to lot 16)	Une dito plus petite	15	20
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 15, a "[Bataille]")	La pareille de la précédente	16	22
Guercino	Een fraei Stuk van Guarcyn de Cento, Petrus met de Dienstmaegd, h. 45 d. br. 36 d.	St.-Pierre avec la servante, d'un coup de pinceau très hardi, par Guarcyn de Cento.	17	36
Palma Giovane	Een Stuk van de Jonge Palma, verbeeldende het Bad van Diana, h. 27 d. br. 47 d. (Companion to lot 19)	Le Bain de Diana par Palme de Jeune	18	43
Ibid	Een weerga tot het zelve zynde Venus en Adonis (Companion to lot 18)	Le Pareil du Précédente, Venus et Adonis	19	31
Tiziano	Een Leggende Venus, in de trant van Titiaen, niet minder schoon, h. 25 d. br. 53 d.	Une Venus couchante à l'imitation de Titiaan, pas moins belle	20	31
Luca Giordano	De Drie Koningen door Luc. Jordaens, Heerlyk geschildert, h. 27 en een half d. br. 43 d.	L'adoration des Rois, excellament bien peinte par Luc. Jordaen	21	110
Franck	Een kapitael Stuk, door Le Franc, zeer uytvoerig en konstig geschilderd, verbeeldende de Historie van Scipius Africanus, h. 38 d. br. 53 d.	L'histoire de Scipion l'Africain, au dernier poin bien représentée par Le Franc.	22	190
Guercino	Jupiter en Semele, door Guarcyn, fraei geschildert	Représentation très naïve de Jupiter et Semelé par Guercyn	23	48
Francesco Albani	Een uytmuntend Stuk van Albano, verbeeldende Joseph, Maria en 't Kindje, met veele Engelen, zeer uytvoerig geschildert, h. 28 d. br. 37 d.	Une Pièce magnifique représenant Joseph, Marie et l'enfant, entourez d'une infinité d'anges, dans le plus haut de perfection, par Albano	24	225
Palma Giovane	Een Stuk van de Jonge Palma, Maria, 't Kindje en Johannes	La vierge, l'enfant et St.-Jean, pièce curieuse par Palma le Jeune	25	86

Correggio	Een Vrouw met een Kindje op de Schoot uyt het School, van Correggio	Une femme avec un enfant sur les genoux, de l'academie de Corregio	26	41
Guido Reni	Een Heerlyke Maria Trony van Guido Reno, h. 25 d. br. 19 d. [deze zyn niet geveylt]	La Face d'une Marie, très magnifique par Guido Reno	27	?
Ibid	Een dito [Heerlyke] Christus Tronie [deze zyn niet geveylt]	Une dito de Jesus-Christ	28	?
Filippo Lauri	Een zeer uytvoerig Stukje, door Philippo Lauro, verbeeldende Hagar en Ismaël met den Engel, h. 14 en een half d. br. 11 d. (Companion to lot 30)	La représentation d'agar et ismaël avec l'ange, extrêmement bien excécutée par Philippo Lauro	29	105
Ibid	Een weerga tot het zelve, verbeeldende Pan en Syringa (Companion to lot 29)	La pareille de l'autre, Pan et Serinx par le même	30	125
Raffaello Santi	Een van Raphaël d'Urbino, Maria met 't Kindje	La vierge arie et l'enfant, par Raphaël d'Urbino	31	31
Anoniem	Een Goden-Banquet	Banquet des dieux par le même	32	15
Simon Vouet	De Grafflegging, door Vouet, zeer uytvoerig geschildert, h. 21 d. br. 16 d.	La sépulture, bien excécutée par Voët	33	330
Bourdon	Een Hylige Famielie, door Bourdon, h. 21 d. br. 17 d.	La famille sainte par Bourdon	34	80
Pietro Liberi	Een Venus, door Livri	Vénus par Livri	35	50
Rubens	De Val der Engelen, vol van Gewoel en nooit grootser van Ordonnantie met meer dan hondert Beelden, door P.P. Rubbens, van zyn alderbeste tyd, h. 120 d. br. 96 d.	La chute des Anges tous en foule de plus de cent figures par le fameux Rubbens, d'une ordonnance la plus judicieuse, la plus superbe et la meilleure de son tems	36	1110
Ibid	De Hemelvaart van Maria vol Beelden en Engelen door denzelve van zyn alderbeste tyd, h. 39 d. b. 26 d.	L'ascension de la vierge, par le même, pas moins belle	37	905
Ibid	De Vier Hooft-Zondaars voor Christus, door denzelve niet minder schoon, h. 43 en een half d. br. 34 en een half d.	Les Quatres Pécherus Capitaux devant le sauveru, pièce aussi bien excécutée que les deux précédentes par le même.	38	590
Rubens en Jan Brueghel	Een dito Pan en Seringe, 't bywerk van Breugel, zeer uytmuntend en uytvoerig geschildert, h. 15 d. br. 23 d.	Une dito de Pan et Serinx, les ornemens par Breugel, très magnifique et parfaite	39	700
Rubens	Een dito Christus en Johannes, niet minder schoon, h. 19 d. br. 24 d.	Une dito, le sauveur avec st.-Jean, pièce pas moins curieuse	40	76
Van Dyck	Een capitael Stuk, door Antony van Dyk, verbeeldende Venus en Adonis, heerlyk geschildert, h. 66 d. br. 64 d.	Une pièce capitale par Antoine van Dyck, représentant Vénus et Adonis, peinte à merveilles	41	705
Ibid	Een dito [capitael stuk], de Bespottinge Christi, zeer kragtig en schoon in de manier van Hannibal Caratz, h. 42 d. br. 44 d.	Une dito, Jesus-Christ moqué des Juifs, très belle et d'une grande force, dans le goud de Hannibal Carats	42	610
Ibid	Een dito [capitael Stuk], verbeeldende de Verryzing Christi, zeer kloek geschildert, h. 43 d. br. 36 d.	Une dito, la résurrection du sauveur, peinte d'une grande force et subtilité	43	600
Titiano	Een dito [capitael Stuk], de H. Familie, in de manier van Titian, en niet minder fraei, h. 45 d. br. 35 d.	Une dito la famille sainte, dans le goud de Titiaan, pas moins belle	44	705

Van Dyck	Een schets door Van Dyk, verbeeldende de Princen van Orangie	Les princes d'Orange ébauchez par Van Dyck	45	44
Ibid	Een dito Schets	Une dito ébauche	46	47
Dou	Een konstig en uytvoerig Stuk, door Gerard Douw, verbeeldende een Vrouwtje dat Peen Schrapt, en een Jongetje met een Muyzeval, vol bywerk van zyn alderbeste tyd, h. 18 en een half d. br. 13 d. (Companion to lot 48)	La représentation, merveilleusement exécutée, d'une femme raclant des carotes, et d'un garçon avec une souricière par Gerard Douw, pleine d'ornemens et l'élite de son tems	47	2065
Ibid	Een Weerga tot hetzelfde, verbeeldende een Tandtrekker, drie Beelden, zeer uytvoerig geschildert, h. 13 d. br. 9 d. (Companion to lot 47)	La pareille pièce de la précédente à 3 figures, représentant un tireur de dents, peinte à mperveilles	48	1805
Ibid	Een dito, verbeeldende een Vrouwtje met een Haring in de Hand, en een Jonge wysende in de Tobbe met veel bywerk, 't beste van hem bekend, h. 12 d. br. 9 d.	Une dito femme et garçon tenant l'une un harang et l'autre montrant dans un civier, plein d'ornemens, le meilleur effet de sa capacité	49	1405
Ibid	Een dito Quakzalver, die een Meysje van de Huyg ligt, vol bywerk, niet minder als het vorige, h. 18 en een vierde d. br. 13 d.	Une dito représentation d'un charlatan, remettant à une fille la lulette, remplie d'ornemens, pas moindre que la précédente	50	535
Frans Van Mieris	Een zeer uytvoerig Stukje, door Frans Mires, verbeeldende een Vrouwtje dat op de Clavecimbal speeld voor een Oud Man, en een Jonge, vol bywerk, het alderbeste van hem bekend, h. 12 d. br. 9 d.	Un ouvrage le meilleur sui soit connu de François Miris, représentant un Viellard et un garçon auprès d'une fille qui joue du clavecin, rempli d'ornemens	51	3000
Ibid	Een dito verbeeldende een Man met een Romer, en een Vrouwtje met een Snolletje, in een Nisje met veel bywerk, zeer uytvoerig, h. 13 d. br. 11 d. (Companion to lot 53)	Un dito homme et femme, tenant celle-ci une plie et l'autre un ver à la main, avec beaucoup d'ornemens, parfaitement bien exécutée.	52	805
Ibid	Een weerga zynde een Kourant-Leester, mede vol werk, h. 12 en een half d. br. 11 d. (Companion to lot 52)	Le pareil, liseur de gazette, aussi plin d'ouvrage	53	505
Ibid	Een dito zynde een Oude Vrouw met een Jong Meysje, mede vol werk, h. 10 en een half d. br. 8 d.	Un dito d'une veille et jeune fille, également rempli d'ouvrage	54	200
Ibid	Een dito Nagt-ligtje, verbeeldende een Mannetje met bywerk, h. 10 en een half d. br. 8d.	Un dito, un homme représenté dans la nuit à la lueur d'une chandelle, avec ornemens	55	200
Pieter van Slingelandt	Een uytmuntend Stuk van Slingeland, met 5 capitale Beelden, wonderlyk curieus uytvoerig geschildert, de weerga niet bekend, h. 20 en een half d. br. 17 en een half d.	Une pièce très excellente à cinq figures capitales, d'une curiosité sans égale et infiniment bien exécutée par Slingelandt la pareille inconnue	56	1050
Ibid	Een dito Speelman, ses Beelden, curieus en uytvoerig geschildert, h. 16 d. br. 13 d.	Un dito ouvrage curieus a six postures, représentant un violon, bien fait	57	600

Ibid	Een dito zynde een Pourtraitje met veel bywerk, uytvoerig geschildert, h. 10 d. br. 8 d.	Un dito, petit pourtrait très beaux; plein d'ornemens	58	265
Caspar Netscher	Een capitael Stuk, door Casparus Netscher de Oude, verbeeldende een Moeder met twee Kinderen, vol bywerk, h. 17 d. br. 13 en een half d.	La représentation d'une mère avec ses deux enfants, pièce capitale par Casparus Netscher le Père.	59	500
Ibid	Een dito [capitael Stuk] Speelende Kindertjes, Blaesjens makende, h. 10 d. br. 8 d.	Une dito, de petits enfants jouans et soufflans des ampoules.	60	205
Ibid	Een dito [capitael Stuk] zynde een Geselschap van Juffers, en een Heer Speelende met de Kaert, h. 10 en een half d. br. 8 en een vierde d.	Une dito, compagnie des dames et d'un monsieur jouans aux cartes	61	650
Ibid	Een dito Nagt-ligtje, verbeeldende een Juffer en een Meyd, die aen haer een Brief overgeeft, h. 12 d. br. 10 en een half d.	Une dito, la nuit à la clarté de la chandelle, représentant une servante qui rend une lettre à sa maîtresse.	62	205
Gabriel Metsu	Een schoon Stuk van Metz, verbeeldende een Hoender-Wyf met een Meyd, vol bywerk van zyn beste trant, h. 15 en drie vierde d. br. 13 en een half d.	Une très belle pièce, plein d'ornemens d'une poulalière avec sa servante, représentée par Metsu, dans la force de son tems.	63	600
Ibid	Een dito [schoon Stuk van Metz] zynde een Man en een Vrouw, uytvoerig geschildert, h. 13 en een vierde d. br. 11 en een half d.	Un dito, homme et femme très proprement peints	64	190
Ibid	Een dito [schoon Stuk van Metz], verbeeldende een Vriendelyk Geselschap, h. 15 d. br. 18 en een half d.	Une dito compagnie agréable	65	110
Brouwer	Een Geselschap van Rookende Boertjes, door Adriaen Brouwer, van zyn beste tyd, h. 10 en een half d. br. 8 en een half d. (Companion to lot 67)	Une autre compagnie de paisans qui fument ouvrage d'Adriaen Brouwer	66	90
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 66, a "Geselschap van Rookende Boertjes")	Un pareil ouvrage pour l'autre	67	105
Ibid	Een dito [door Adriaen Brouwer], Fiool-Speelder, h. 9 d. br. 12 d.	Un dito joueur de violon	68	81
Adriaen van der Werff	Een fraei Stuk van de Ridder vander Werf, verbeeldende een Herder en Herderinnen in een fraei Landschap, h. 30 een half d. br. 24 en een half d.	Un paysage garni d'un berger et bergère, pièce bien exécutée par le Chevalier van der Werff	69	560
Gerard de Lairesse	Een uytvoerig Cabinet-Stuk, door Gerard de Lairesse, zynde een Romynsche Historie vol Beelden, van zyn beste tyd, h. 24 en een half d. br. 30 en een half d.	Une pièce de cabinet achevée par Gerard de Lairesse, représentant une Histoire Romaine, pleine de figures	70	30
Ibid	Een dito [Romynsche Historie]	Une dito	71	26
Carel de Moor	Een Stuk van Ridder Carel de Moor, verbeeldende een Vryer en Vryster met Figuren, in een Landschap en	Le chevalier Charle le Moor, représentant l'amant et l'amante, pièce très curieuse remplie de postures, paysages et autres ornemens	72	405

	bywerk, van zyn alderbeste tyd, h. 26 br. 19 en drie vierde d.			
Dubois	Piramus en Tisbe, door de Bois, zo goed als Miris, met een fraei Landschap, h. 12 d. br. 16 en een half d.	Pyrame et Thisbé par du Bois, aussi bien que par Miris, avec païsage	73	200
Ibid	Een dito Herder en Herderin, mede puyk goed, h. 11 en een half d. br. 14 d.	Une dito berger et bergère, pas moins bien achevé	74	230
Schalken, Godfried	Een uytmuntend Stukje door Schalke, verbeeldende een Oude Vrouw haer Dogter Vermanende, haer beste Schat te bewaeren, h. 13 en een vierde d. br. 11 d. (Companion to lot 76)	Un très beau ouvrage par Schalke représentant une vielle exhortant sa fille à se bien garder	75	930 voor loten 75 en 76
Ibid	Een weerga tot het zelve, verbeeldende een Docter, die het Water van een Jonge Juffer Bekykt, met een Apothecar en Jonge, beyde zeer uytvoerig geschildert (Companion to lot 75)	La pareil de l'autre, d'un apoticaire avec son garçon et d'un médecin auprès d'une jeune demoiselle malade, tenant l'urinal qu'il regarde	76	
David Teniers	Een Corte-Guarde, door David Teniers, van zyn alderbeste tyd	Un corps de garde par David Teniers, bien peint	77	240
Ibid	Een dito [door David Teniers], zynde Rokende Boeren (Companion to lot 79)	Une dito pièce de païsans fumans	78	80
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 78, "Rokende Boeren")	Une dito, la pareille, de l'autre	79	165
Rembrandt	Abraham en Hagar, door Rembrandt, zeer uytvoerig geschildert, h. 22 en een half d. br. 30 en een half d.	Abraham et Agar, représentant très ingenieusement par Rembrandt	80	105
Ibid	Joseph, Maria, en 't Kindje, kragtig en uytvoerig geschildert, h. 40 en een half d. br. 51 d.	Joseph, Marie et l'enfant, d'une grande force par le même	81	150
Ibid	Simeon in den Tempel curieus en uytvoerig geschildert, vol Beelden, van zyn alderbeste en utvoerigste tyd, h. 23 d. br. 18 en een half d.	Siméon dans le temple, par le même, pièce extra curieuse et magnifique, pleine de postures et l'élite de ses ouvrages	82	830
Cerquozzi	Een Heerlyk Stuk, door Michiel Angelo de la Bataille, verbeeldende de Al-Amore Speelders (Companion to lot 84)	Une pièce d'une beauté incomparable, contenant les joueurs de L'al-Amor par Michielangelo de la Bataille	83	51
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 83, "Al-Amore Speelders")	La pareille de la précédente	84	50
Ibid	Een dito in de Trant van Michel Angelo	Une dito dans le Goud de Michielangelo	85	40
Adriaen van Ostade	Een Boere Geselschap vol Beelden, door Adriaen van Ostade, van zyn alderbeste tyd, h. 16 d. br. 19 en een half d. (Companion to lot 87)	Une grande compagnie de païsans, par Adriaen van Ostade, le meilleur ouvrage de son tems.	86	400
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 86)	Une Pareille pièce pour l'autre	87	305

Jan Brueghel	Een capitael en heerlyk Stuk, door den Fluweele Breugel, met Beelden, Beesten, Vogels en ander bywerk, van zyn Aldercapitaelste en beste tyd, h. 12 en een half d. br. 33 d.	Une pièce illustre représentée par le Fluweele Bruegel, remplie de Postores, animaux, oiseaux et atres ornemens, la plus capitale de sa renommée	88	1500
Ibid	Een dito [door den Fluweele Breugel] vol Beeldjes, verbeeldende Christus Predikende op 't Strant, uytvoerig geschildert, h. 10 d. br. 14 d.	Une dito, pièce achevée étant la représentation de Jesus-Christ pêchant sure le bord le da mer devant une foule de peuple	89	910
Ibid	Een dito [door den Fluweele Breugel] zynde een Landschap vol Beelden, mede zeer uytvoerig geschildert, verbeeldende een Harte Jagtje	Un païsage représentant une chasse au cerf, plein de figures, également bien exécuté	90	1010
Ibid	Een dito [van den Fluweele Breugel] met Wagentjes en Paerden, vol gewoel, h. 8 d. br. 11 d. (Companion to lot 92)	Quantité de voitures et chevaux, représentation pleine d'ouvrage	91	645 voor loten 91 en 92
Ibid	Een dito [van den Fluweele Breugel] weerga tot het zelve (Companion to lot 91, a "Wagentjes en Paerden")	Une pareille pour la présédente.	92	
Ibid	Een Rond Ovael, van denzelve	Une ouvale par le même	93	140
Pieter Brueghel	Een van den Helschen Breugel, vol gewoel en fraei geschildert, h. 10 d. br. 13 en een half d.	Une toute pleine d'ouvrage, parfaitement exécutée, par den Helschen Breugel	94	135
Brueghel en Rottenhammer	Een Stuk van de Fluweele Breugel, met drie Beeldjes, door Rottenhamer gestoffeert, h. 7 en drie vierde br. 11 en een half d.	Le Fluweelen Breugel, enrichi de trois figures de Rottenhammer	95	245
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 95, "met drie Beeldjes")	Un pareil de l'autre	96	250
Wtewael	Een dito gestoffeert, door Jochem Uytewael vol Beelden, h. 8 d. br. 10 en een half d.	Un dito plein de figures, garni par jochem Uytewaal	97	150
Peeter Gyzels	Een Boere-Kermis, door Pieter Gyzels, vol Beelden in de manier van den Fluweele Breugel, uytvoerig Geschildert, h. 10 d. br. 12 en een half d.	Une foire de village pas moins remplie de figures dans le goud du Fluweelen Breugel très bien exécutée par Pierre Gyzels	98	245
Hendrik van Balen en Jan Brueghel	De Goude Eeuw, door Baelen en Breugel, uytvoerig en heerlyk Geschildert, vol Beelden en Bloemen, van haer alderbeste tyd, h. 32 en een half d. br. 38 d.	Le ciècle d'or, représentation très agréable et tout à fait artificieuse, abondant de quantité de figures et de fleurs, peinte par van Ballden et Breugel, das leur temps les plus florissans	99	1200
In de manier van Veronese door Van Balen	De Dooping van Johannes in de Woestyne, door Van Baalen in de manier van Paulo Veronees, kragtig en uytvoerig geschildert, h. 60 d. br. 72 d.	Le baptême de Saint-Jean dans le désert, dans le goud de Paul Veronese, d'une force extrême et admirablement exécuté par Baalden.	100	180
Hendrik van Balen	De Reyniging der Joden, door denzelve, heerlyk geschildert, h. 37 en een half d. br. 50 d.	La purification des Juifs, très belle par le même	101	675

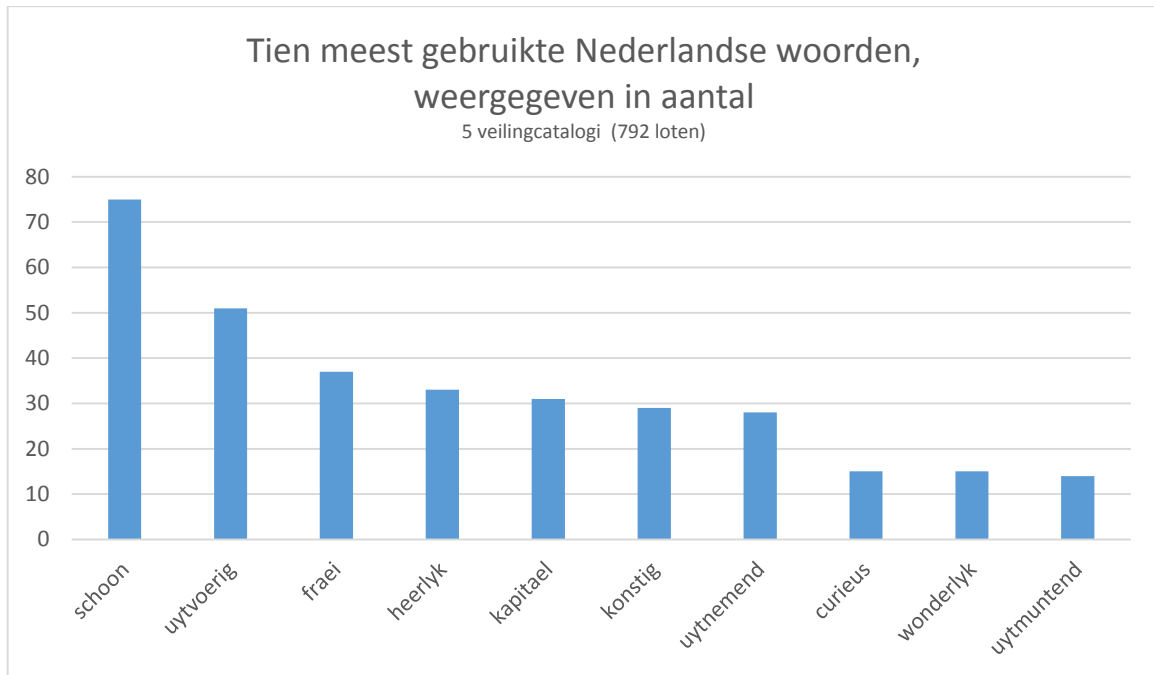
Van Balen en Jan Brueghel	Een Bad van Diana, door denzelven, en 't Landschap van den Fluweele Breugel, uytvoerig geschildert, h. 11 en een half d. br. 15 en een half d.	Le Bain de Diane par le même, avec paysage par le Fluweelen Breugel, proprement exécutée	102	245
Jan Brueghel	Een dito ['t Landschap van den Fluweele Breugel] Bachanaaltje van Kinderen, mede zeer schoon, h. 10 d. br. 14 d.	Un bachanale d'enfans également bien fait	103	150
Hans Rottenhammer	Een uytvoerig en konstig stukje, door Rottenhamer, verbeeldende de H. Familie, met een Glorie van Engelen vol werk tot Venetien Geschildert, h. 13 en een half d. br. 11 d.	Un chef d'oeuvre plein d'ouvrage peint à Venise par Rottenhammer, représentant la famille Sainte enrichi d'une gloire d'anges	104	200
Ibid	Een dito verbeeldende de H. Familie, van zyn alderbeste tyd, h. 6 en een half d. br. 7 d. (Companion to lot 106)	Un diot dainte famille par le même, pas moins beau	105	80
Ibid	Een weerga tot het zelve, niet minder uytvoerig (Companion to lot 105, a "H. Familie")	Une pièce pareille à l'autre également bien exécutée	106	200
Brueghel	Een dito fraei Geschildert Landschap, door Breugel, h. 9 en een half d. br. 12 en een half d.	Une dito proprement peinte, avec paysage par Breugel	107	42
Wtewael	De Reusen tegen de Goden Strydende, heel curieus en uytvoerig Geschildert, door Uytewael, h. 6 d. br. 8 d.	La représentation des géans combattant des dieux, fort curieuse et peinte en perfection par Uytewaal	108	275
Paul Bril	Een Zee-Haven, door Paulo Bril, heel uytvoerig en konstig geschildert niet minder als Breugel, h. 7 en drie vierde d. br. 10 en een agste d. (Companion to lot 110)	Un port de mer par Paulo Bril, très artificieux et pas moins accompli que par Breugel	109	305
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 109, a "Zee-Haven")	Un pareil a l'autre	110	100
Paulus Potter	Een fraei Stuk, door Paulus Potter, genaemt 't Melk-Mysje, van zyn beste tyd, h. 14 en een vierde d. br. 19 d.	Une pièce précieuse par Paolo Potter nommée la Laitière, l'élite de ses ouvrages	111	520
Ibid	Een dito Plyster-Plaats, h. 20 en een half d. br. 17 en een half d.	Une dito représentation d'un gîte	112	320
Adriaen van de Velde	Een capitael Stuk vol Beelden en Beesten, door Adriaan van den Velden, h. 18 en een half d. br. 21 en een half d.	Une pièce capitale pleine de postrures et d'animaux par Adriaan van de Velde	113	255
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 113, "Beelden en Beesten")	La pareille de l'autre	114	240
Karel Dujardin	Een Landschap met Beelden en Beesten, door Carel du Jardin, h. 13 en een half d. br. 17 en drie vierde d.	Un paysage orné de postures et d'animaux par Charle du Jardin	115	245
Herman Saftleven	Een Ryn-stroomtje, door Herman Sagtleven, zynde een capitael Stuk	Le rivière dy Rhun, pièce capitale par Herman Zagtleven	116	90

Ibid	Een dito [Ryn-stroomtje] wat klynder, heel uytvoerig geschildert	Une dito pièce plus petite, très bien exécutée	117	165
Jan griffier	Een Ryn-Stroom door den Ouden Griffier	La vue de la dite rivière par griffier le vieux	118	55
Cornelis van Poelenburgh	Een Maria Hemelvaert vol Engelen, door Cornelis Poelenburg, van zyn alderbeste tyd, h. 11 en een half d. br. 6d.	L'ascension de la vierge marie, à la suite d'une quantité d'anges par Cornellee Poellenburg de son tems le plus fameux	119	110
Wouwerman	Een capitael Stuk, door Ph. Wouwerman, verbeeldende een Plyster-Plaats vol Beelden en Paarden, heel uytvoerig Geschildert, h. 27 br. 38 d.	Représentation d'un gîte, ouvrage capital par Ph. Wauwerman, plein de postures et de chevaux	120	850
Ibid	Een Bataille door denzelven, h. 22 d. br. 31 d.	Une bataille par le même	121	440
Ibid	Een Ryschool door denzelven heerlyk Geschildert, h. 18 d. br. 22 d.	Représentation d'un manège par le même, très excellente	122	415
Ibid	Een dito [Ryschool] daer men de Paerden te Water brengt, h. 18 d. br. 23 d.	Une dito, ou l'on mène des chevaux a l'abruvoir	123	505
Ibid	Een Plyster-plaets, wonderlyk fraei geschildert, h. 14 d. br. 16 d. (Companion to lot 125)	Un dito gîte, ouvrage d'une beauté admirable	124	270
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 124, a "Plyster-plaets")	Le pareil de l'autre	125	225
Ibid	Nog een [Plyster-plaets] van denzelven	Encore une pièce par le même	126	300
Jacques Courteois	Een Bataille, door Jacomo de Bourgignon	Une bataille ppar Jacome de Bourgignon	127	140
Adriaen van de Velde	Een uytvoerig Stukje, door Adriaen van den Velden	Une peinture bien exécutée par Adraein van de Velde	128	225
Jan Asseleyn	Een fraei Stuk, door Asselyn Crabbe	Une pièce très bonne par Asseleyn Crabbe	129	140
Nicolaes Berchem	Beesten en Beelden, door Nic. Berchem, uyvoerig geschildert (Companion to lot 131)	Un assemblage de postures et d'animaux par Nicolas Berchem, bien achevé	130	142
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 130, "Beesten en Beelden")	Le pareil de l'autre	131	110
Ibid	Een dito [Beesten en Beelden] niet minder	Un dito pas moindre	132	43
Gerard Ter Borch	Een fraei Gezelschap, door Terburg	Une compagnie par Terburg, très belle	133	63
Jan Steen	't Leven van den Mensch, door Jan Steen, vol Beelden en Bywerk, heel uytvoerig en konstig geschildert	La représentation de la vie humaine, pleine de figures et d'ornemens, artificieusement et tout à fait bien executée par Jan Steen	134	515
Ibid	Een Boere Gevegt, door denzelven	Un combat de paisans par le même	135	69
Ibid	Een Vasten-Avond-Gek, door denzelven	un masque de carnaval par le même	136	63
Jan Davidsz. De Heem	Een Feston van Jan Davidse de Heem, vol Vrugten en Bloemen heerlyk Geschildert	Un feston à quantité de fruits et de fleurs, magnifiquement peint par Jan Davidse de Heem	137	230

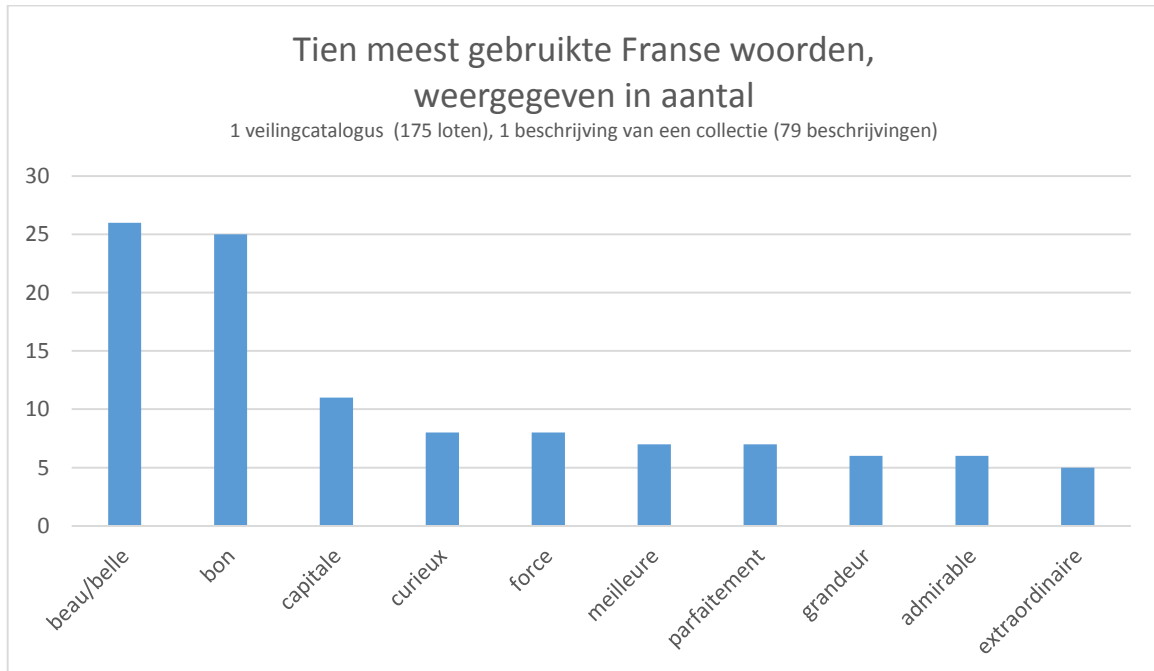
Frans Snyders	Een Capitael Stuk door Snyders, zynde een Krant van Vrugten en Bloemen	Un melange de fruits et de fleurs en forme de guirlande, pièce capitale par Snyders.	138	175
Ibid	Een dito met Vrugten	Une dito pièce à fruits	139	75
Jan Fyt	Een schoon Stuk door Fyt, vol van werk [niet geveylt] (Companion to lot 141)	Une pièce très belle et de pleine d'ouvrage par Fyt.	140	/
Ibid	Een weerga tot hetzelfde [niet geveylt] (Companion to lot 140, a "schoon Stuk")	La pareille de la même.	141	?
Jan Van Huysum	Een curieus Bloem-stuk, door van Husum, zeer uytvoerig Geschildert (Companion to lot 143)	Un ouvrage à fleurs, très curieux et bien executé par Van Husum	142	365
Ibid	Een weerga tot het zelve met Fruyten (Companion to lot 142)	La pareil de l'autre à fruits	143	435
Johann Boeckhorst	Een capitael Stuk, door Lange Jan, daar Hasueros de Koninginne Hester den Scepter toerykt	Une pièce capitale par Lange Jan, représentant Assuerus tendant le sceptre à la reine Esther.	144	235
Johannes Lingelbach	Een fraei Stuk, door Lingelbach	Une belle pièce par Lingelbach	145	155
Hulst	Een Stuk vol Stoffasie van Beelden, door van der Hulst	Une pièce garnie de quantité de figures par Van der Hulst	146	130
Cornelis Pietersz. Bega	Een Geselschap, door Bega (Companion to lot 148)	Une compagnie par Bega	147	65
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 147, a "Geselschap")	La pareille pièce pour l'autre	148	145
David Teniers	Tabak-rokers, door Teniers	Fumerus de tabac par Teniers.	149	200
Ibid	Een Apen Geselschap, door denzelven (Companion to lot 151)	Une assemblée de singes par le même	150	31
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 150, a "Apen Geselschap")	Une dito pour la même	151	75
Rembrandt	Een Stukje, door Rembrandt	Une pièce par Rembrandt	152	47
Rubens	Een Herder en Herderin in een Landschap, door Rubbens	Berger et bergère avec paysage par Rubbens	153	30
Pieter van der Werff	Een Luytspeelder, door P. vander Werff	Jouer de luth par van der Werff	154	180
Hendrik de Clerck	Adam en Eva, door de Clerk (Companion to lot 156)	Adam et eve par Le Clerck	155	50
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 155, "Adam en Eva")	Le pareil de l'autre	156	16
Hans Holbein	Een Pourtrait, door Hans Holbeen	Pourtrait par Hans Holbeen	157	40
Adam Elshaimer	Een uytvoerige Maneschyn, door Elshamer	Une clarté de lune, ouvrage très parfaite par Elshamer	158	45
Peeter Gyzels	Een Stukje, door Pieter Gyzels	Une pièce par Pierre Gyzels	159	41

Finson	Een Stukje door Fansonius, plaisierig en uytvoerig Geschildert	Une, très agréable et bien exécutée par Fansonius	160	170
Jan van der Heyden	Een capitaal Stuk, door Vander Heyden, Gestoffeert door Adriaen vander Velden (Companion to lot 162)	Pièce capitale par van der Heyden et garnie par van de Velden	161	155
Ibid	Een weerga tot het zelve (Companion to lot 161, a "capitaal Stuk")	La pareille de la précédente	162	240
Roelandt Savery	Een capitaal Stuk, door Roeland Savery, niet geveylt (Companion to lot 164)	Une capitale par Rouland Savery	163	/
Ibid	Een weerga tot het zelve, niet geveylt	La pareille de l'autre	164	/
Paul Bril	Een capitaal Stuk, door Bril	Une capitale par Bril	165	62
Tintoretto	Een Harte Jagt, door Tintoret	Une chasse au cerf par Tintoret	166	110
Hans Holbein	Een Pourtrait in de manier van Holbeen	Un pourtrait dans le goud de Holbeen	167	42 voor loten 167 en 168
Ibid	Een dito [Pourtrait]	Un dito	168	
Rubens	Caron Bood, zynde een schets van Rubbens	La barque de Caron, ébauchée par Rubbens	169	51
Bril	Een Stukje in de manier van Bril	Petit ouvrage dans le goud de Bril	170	20
Bartholomeus Breenbergh	Een capitaal Stuk, door Breenberg	Pièce capitale par Breenberg	171	82
Steenwyck	Een Kerk van Steenwyck vol Beelden	Une église par Steenwyck, pleine de figures.	172	105
Emanuel de Witte	De Wit	Une pièce par de Wit	173	16
Abraham Mignon	Een Fruyt-Stuk, door Mignon	Une à fruits par Mignon	174	50
Titiaan	De H. Familie uyt 't School van Titiaan	La famille sainte, de l'Académie de Titiaan.	175	20

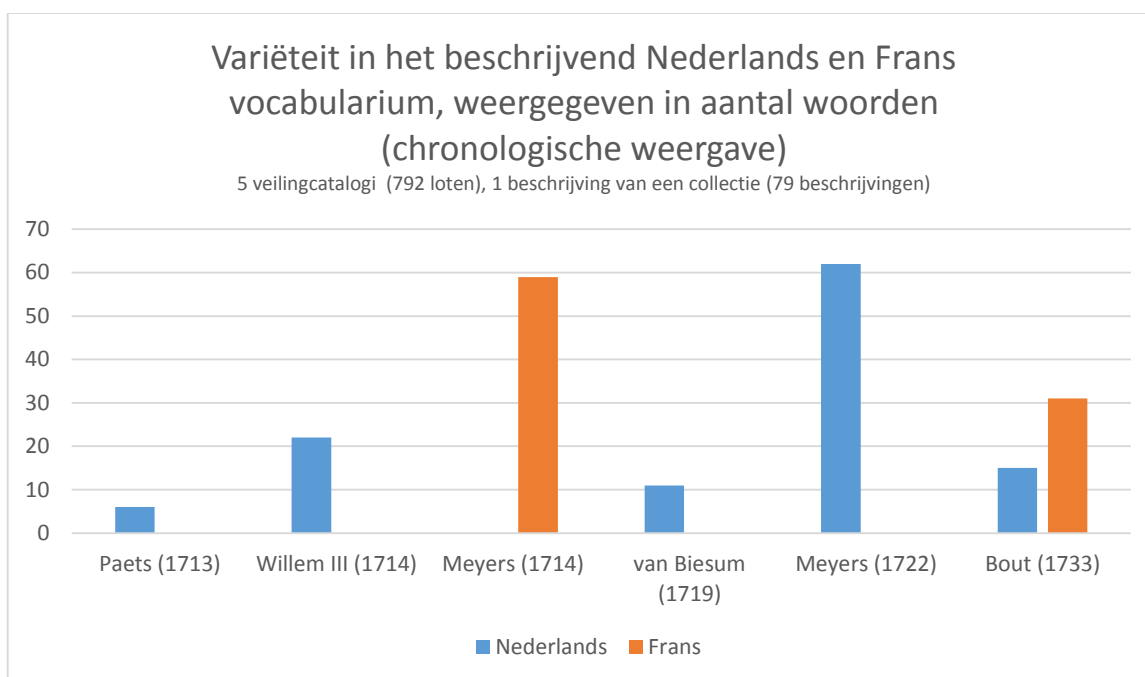
6.2 Grafieken en tabellen



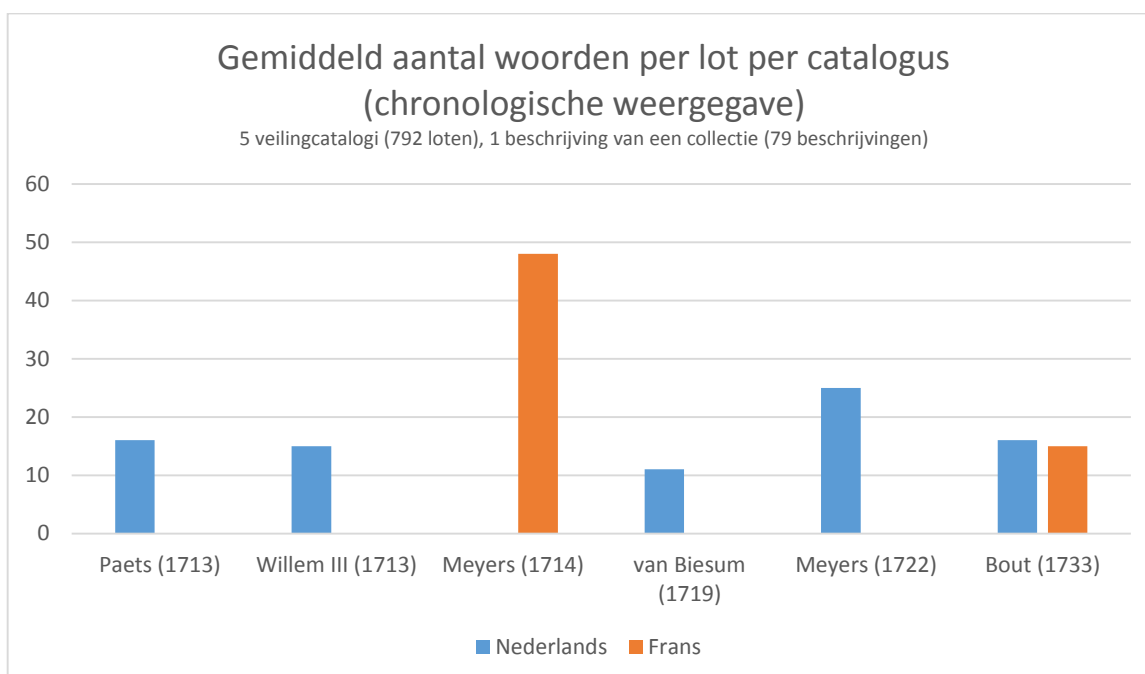
Grafiek 1: Tien meest gebruikte Nederlandse woorden, weergegeven in aantal. Bronnen: zie bijlagen 1, 2, 4, 5, 6.



Grafiek 2: Tien meest gebruikte Franse woorden, weergegeven in aantal. Bronnen: zie bijlagen 3 en 6.



Grafiek 3: Variëteit in het beschrijvend Nederlands en Frans vocabularium, weergegeven in aantal woorden (chronologische weergave). Bronnen: zie bijlagen.



Grafiek 4: Gemiddeld aantal woorden per lot per catalogus (chronologische weergave). Bronnen: zie bijlagen.

Catalogus	Kunstenaar	Ordonnantie	Tekening	Coloriet	Expressie
Willem III	Palma Vecchio			X	
Meyers	Nicolas Poussin	X	X	X	X
	Peter Paul Rubens		X		
	Anthony Van Dyck	X	X		
	Luca Giordano	X		X	X
	Paolo Veronese	X	X	X	
	Alessandro Turchi		X		X
	Guido Reni		X	X	
	Benedetto Castiglione	X			
	Palma Vecchio		X		
	Carlo Doulci		X		X
	Paul Bril	X			
	Claude Lorrain	X	X		
	Salvator Rosa	X			
Meyers 1722	Benedetto Castiglione	X	X		
	Salvator Rosa			X	
	François Millet			X	
	Flémal naar Poussin		X	X	
	Nicolaes Berchem			X	
	Jan Both			X	
Bout	Peter Paul Rubens	X			

Tabel 1: Toepassing van de termen “ordonnantie”, “tekening”, “coloriet”, “expressie” in de veilingcatalogi. Bronnen: zie bijlagen 2, 3, 5 en 6.

7. Afbeeldingen



Afbeelding 1: Jean Pesne naar Nicolas Poussin, *Ordination*, 1680-1694, GRI Digital Collections, laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY_ROSETTAIE178439.



Afbeelding 2: Jean Pesne naar Nicolas Poussin, *Marriage*, voor 1683, GRI Digital Collections, laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/diDisplay.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=01GRI&docId=GETTY_ROSETTAIE178559.



Afbeelding 3: Jean Audran, *L'Enlevement des Sabines*, 1667-1756, LombardiaBeniCulturali, laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM010-00320/?view=autori&offset=18&hid=8087&sort=sort_int



Afbeelding 4: Alessandro Turchi, *Omnia Vincit Amor*, 1620-1630, Mauritshuis, Den Haag, laatst geraadpleegd op 25 juli 2016, <https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/allegorie-op-de-macht-van-de-liefde-omnia-vincit-amor-342/detailgegevens/>

