

## HET ADRES VAN DE KUNST OF DE KUNST VAN HET ADRES

Locatiepatronen en de verschuivingen op de scène  
van de Brusselse kunst- en antiekhandel, 1830-1914

**The address of art or the art of address. Location patterns and evolutions on the scene of the Brussels retail trade of art and antiques (1830-1914)**

*In this paper, a spatial analysis is performed of the evolutions marking the retail trade for art and antiques in nineteenth-century Brussels. Within the confines of the city center, the location of art and antiquity dealers and auction houses did not remain stable throughout the century. First, it is demonstrated those movements were connected with projects of city beautification and urban renewal and revealed a shifting preference for specific environments: from areas with a connotation of spectacular entertainment in the mid-century to the most exclusive as well as artistic neighbourhood at the turn of the century. Second, it is argued, evolutions within the trade for art and antique concerning the balance between shops and auction houses can account for this shift.*

‘De prijs, altijd en alleen de prijs. Drie uur achter elkaar. (...) Liefhebbers van schilderijen zijn niet meer of minder dan kunsthandelaars. (...) Iedereen is hier kunsthandelaar.’<sup>1</sup> In deze bewoordingen liet Charles Baudelaire zich in de jaren 1860 zuchtend uit over de Brusselse wereld van schone kunsten. Deze en andere galspuwende uitlatingen van Baudelaire over Brussel en België werden later gebundeld in *Pauvre Belgique*. Het ventileren van Baudelaires onvrede over het commerciële karakter van de Brusselse kunstliefhebberij verraadt echter het bestaan van een niet-onbelangrijke Brusselse handel in kunst. Over die bloeiende Brusselse kunsthandel hangt echter een mist die nog steeds niet helemaal is opgeklaard. In het kunsthistorisch onderzoek naar de negentiende eeuw was de liefde voor Brussel namelijk beduidend kleiner dan die voor Parijs. Vijftien jaar geleden al merkte Saskia de Bodt die historiografische leemte op in haar studie over de Nederlandse schilderskolonie in Brussel. Ondertussen is het gapende gat wel al enigszins opgevuld

---

1. Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique* (vertaald en bewerkt door Joyce & Co) (Amsterdam 1975) 125.

geraakt, niet alleen met het werk van De Bodt zelf, maar ook dankzij enkele sporadische artikelen over specifieke kunsthandelaars.<sup>2</sup> Een goed beeld van het geheel van de Brusselse kunsthandel(aars) tijdens de negentiende eeuw ontbreekt echter nog steeds.

De beperkte historiografische interesse is, hoewel ze geduid kan worden, toch ook merkwaardig. Toegegeven, Brussel was Parijs niet. Noch in grootte noch in faam doorstaat de stad de vergelijking met Parijs of Londen, de werkelijke kunstmetropolen van de negentiende eeuw. Toch was Brussel niet onbelangrijk of oninteressant. De aanwezigheid van vele verbannen Franse schrijvers, kunstenaars en journalisten zorgde op zijn minst voor een spannend cultureel klimaat en een rechtstreekse lijn naar Parijs, het kloppende culturele hart van die tijd. Hoewel velen van die Franse ballingen, zoals Baudelaire, niet bepaald onder de indruk waren van de hoofdstad, werden hun laatdunkende meningen over het culturele en artistieke Brusselse klimaat niet door iedereen gedeeld.<sup>3</sup> De Brusselse academie genoot bijvoorbeeld een zekere faam en in complete tegenspraak met de romantische beeldvorming over de verarmde, maar geniale kunstenaar in Parijs stond Brussel tijdens de negentiende eeuw bekend als 'een paradijs voor schilders'.<sup>4</sup> Kunstenaars konden er immers op een goedkoper manier een veel comfortabeler leven leiden.<sup>5</sup> De Brusselse kunstmarkt was inderdaad bloeiende. Veilingcatalogi van grote Brusselse openbare kunstverkoppen werden internationaal verspreid en

2. Catherine Heesterbeek-Bert, 'Léon Gauchez, un marchand d'art de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ses rapports avec les Musées royaux des beaux-arts de Belgique. Quelques révélations puisées aux archives du musée', *Bulletin van de КМСКВ* 43-44 (1994-1995) 183-225; Saskia de Bodt, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890* (Gent 1995); Judith Ogonovsky, 'Le commerce de tableaux en Belgique sous le règne de Léopold I<sup>er</sup> (1831-1865). Première vue d'ensemble', *Art&Fact*, 21 (2002) 6-14; Ingrid Goddeeris, 'Etienne le Roy (1808-1878), un expert et marchand d'art renommé de son temps', in: Jacques Toussaint (red.), *Actes du colloque. Autour de Bayard / Le Roy* (Namen 2008) 303-317; Ingrid Goddeeris, 'De drie broers Stevens. Over twee tentoonstellingen in 1850 en 1880', in: Saskia de Bodt et al. (red.), *Alfred Stevens. Brussel – Parijs. 1823-1906* (Brussel/Amsterdam 2009) 177-197 en Jan Dirk Baetens, 'Vanguard economics, rearguard art. Gustave Coûteaux and the modernist myth of the dealer-critic system', *Oxford art journal* 33:1 (2010), 25-41.

3. De Bodt, *Halverwege Parijs*, 23-39; Sophie de Schaepdrijver, 'Brussel 1850-1914. Drie portretten van een hoofdstad op zoek naar een eigen gezicht', in: Anne Pingeot en Robert Hoozee (red.), *Parijs Brussel Parijs. Realisme, impressionisme, symbolisme, art nouveau. De artistieke dialoog tussen Frankrijk en België 1848-1914* (Antwerpen 1997) 34-40 en Marc Quaghebeur, 'Een toevluchtsoord voor schrijvers en filosofen', in: Robert Hoozee (red.), *Brussel. Kruispunt van culturen* (Antwerpen 2000) 36-43.

4. Geciteerd in: De Bodt, *Halverwege Parijs*, 7.

5. De Bodt, *Halverwege Parijs*, 23-33, 61-68; Claire Billen, 'Kruispunt van culturen', in: Hoozee (red.), *Brussel*, 19-25; Quaghebeur, 'Een toevluchtsoord', 36-43; Robert Hoozee, 'Plein-air en realisme', in: Hoozee (red.), *Brussel*, 53-67 en Claire Billen en Jean-Marie Duvosquel (red.), *Brussel* (Antwerpen 2000) 107.

belangrijke Belgische collecties werden niet noodzakelijk in Parijs of Londen geveild.<sup>6</sup> Dat Brussel wel degelijk belangrijke kunstverkopende kende, dankte de stad ongetwijfeld ook aan het voorspoedige economische klimaat dat de Brusselse kunstmarkt aanblijes.<sup>7</sup> Een reservoir van potentiële kopers voor oude en nieuwe kunst beschikte over kapitaal. Behalve het koningshuis en een adellijke elite vestigden zich ook steeds meer ondernemers en bankiers in Brussel. Zij probeerden hun economische macht politiek en cultureel te vertalen en zochten ook in de consumptie van kunst een validatie voor hun status als nieuwe, liberale elite.<sup>8</sup> Het is overigens onder invloed van die liberale elite en haar vertegenwoordigers in het stadsbestuur dat het stedelijke landschap in deze periode diepgaande veranderingen onderging. De vele verfraaiings- en saneringswerken transformeerden het aanzicht van de stad. Ook de commerciële ruimte waarin kunst en antiek van eigenaar wisselden, veranderde diepgaand.<sup>9</sup>

De bedoeling van dit artikel is niet om de gapende historiografische leemte over de Brusselse kunstmarkt op een omvattende manier op te vullen. Wel wil ik enkele bouwstenen aanreiken door de vraag op te werpen hoe de kunst- en antiekhandelaars zich tussen 1830 en 1914 in het stedelijke landschap vestigden en wat die verschuivende locatiepatronen zeggen over hun positie daarin en hun onderlinge verhoudingen. Juist omdat negentiende-eeuws Brussel – zoals Baudelaire suggereert – voorzien was van een niet-onbelangrijke kunsthandel en omdat de stad getekend werd door ingrijpende veranderingen in het stedelijke weefsel, vormt de commerciële ruimte waarin kunst en antiek werden verhandeld een interessante casus om te bestuderen. Onder invloed van de *spatial turn* in de sociale wetenschappen stellen historici zich sinds de jaren tachtig immers steeds meer de vraag naar de invloed van de geconstrueerde en construerende ruimte in de maatschappij. Ruimte en plaats zijn daarbij geen lege en passieve podia of decors waarop of waartegen grote historische ontwikkelingen zich afspeelden. De ruimte zelf is een historische

6. Dit was bijvoorbeeld wel zo op de ineengestorte Spaanse kunstmarkt: Mari-Tere Alvarez, 'The Almoneda. The second-hand market in Spain', in: Jeremy Warren en Adriana Turpin (red.), *Auction, agents and dealers. The mechanisms of the art market 1660-1830* (Oxford 2007) 33-39.

7. Baetens, 'Vanguard economics', 25-41.

8. Martine Vermeire, 'De "galerie des tableaux" van Leopold I en Leopold II', in: Herman Balthazar en Jean Stengers (red.), *Dynastie en cultuur in België* (Antwerpen 1990) 25-37; De Bodt, *Halverwege Parijs*, 23-33 en 61-68 en Billen, 'Kruispunt van culturen', 23-25.

9. Zie onder meer: Yvonne Leblicq, 'De evolutie van het stadsbeeld', in: Jean Stengers et al. (red.), *Brussel. Groei van een hoofdstad* (Antwerpen 1979) 256-278; Billen en Duvosquel (red.), *Brussel, 154-155*; Edwin Smellinckx, *Urbanisme in Brussel (1830-1860)* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling KU Leuven 2001); Rik Röttger, 'Capitol and capital. Het "moment Anspach" in de Brusselse urbanisatie en liberale politieke cultuur (1860-1880)', *Stadsgeschiedenis*, 1 (2006) 27-50 aldaar 39-43 en Christophe Loir, *Bruxelles néoclassique. Mutation d'un espace urbain (1775-1840)* (Brussel 2009).

categorie, die materieel en mentaal wordt geconstrueerd en die zelf construeert.<sup>10</sup> Ook binnen de consumptiegeschiedenis groeit trouwens het besef dat de ontwikkeling van bepaalde *retail spaces* een beslissende impact had op ruimere ontwikkelingen in de kleinhandel. De vestiging of inplanting van een bepaalde commerciële activiteit is inderdaad zelden toevallig of contingent, maar wordt beïnvloed door een reeks van structurele interne en externe factoren.<sup>11</sup> De ruimte ligt nooit en wie dus de veranderende locatiepatronen in beeld brengt, kan vaak de vinger leggen op belangrijke onderliggende economische, culturele en sociale dynamieken binnen een commercieel circuit.

In deze analyse van de locatie van de kunst- en antiekhandel in Brussel tijdens de negentiende eeuw wordt een beroep gedaan op elkaar aanvullende theorieën. Voor hun ruimtelijke analyses grijpen historici vaak naar neoklassieke economische stadsgeografische modellen. Volgens deze modellen, die de ruimtelijke opbouw van het stedelijke landschap proberen te verklaren, hebben handelaars in (semi)duurzame consumptiegoederen een groot belang bij een vestiging in het centrum van een stad. Hoe duurder immers een consumptiegoed en hoe minder frequent het wordt aangekocht, des te groter de afstand zal zijn die een consument er eventueel voor wil afleggen.<sup>12</sup> Precies voor dat soort aankopen bieden stedelijke centra grote voordelen. Volgens het principe van de algemene toegankelijkheid kiezen handelaars namelijk voor een plek waar ze het best bereikbaar zijn voor zoveel mogelijk kopers. Anders dan andere beroepsgroepen zullen zij in staat zijn een hogere huur- of koopprijs te bieden op centrale en commercieel gunstige panden. Voor consumenten biedt die centrale verzameling van handelaars in consumptiegoederen het voordeel dat het aanbod kan worden vergeleken. Quasi automatisch zorgen de stijgende huur- en koopprijzen ervoor dat de niet-commerciële huurders en kopers uit de markt worden geprezen.<sup>13</sup>

De wereld is echter complexer dan zulke eenvoudige locatiemodellen suggereren. Inzichten uit de gedragsbenadering, waarin aandacht wordt inge-

---

10. Simon Gunn, 'The spatial turn. Changing histories of space and place', in: Simon Gunn en R.J. Morris (red.) *Identities in space. Contested terrains in the Western city since 1850* (Londen 2001) 1-14 en Jon Stobart, Andrew Hann en Victoria Morgan, *Spaces of consumption. Leisure and shopping in the English town, 1680-1830* (Abingdon/New York 2007) 18-22. Recente voorbeelden: Clé Lesger, 'De locatie van het Amsterdamse winkelbedrijf in de achttiende eeuw', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis*, 4:4 (2007), 35-70 en Laura van Aert, 'Buurtwinkels en winkelstraten. De evolutie van het Antwerpse winkelbedrijf in de nieuwe tijd', *Stadsgeschiedenis*, 4 (2009) 21-44.

11. Zie: Lesger, 'Amsterdamse winkelbedrijf', 35-70 en Stobart, Hann en Morgan, *Spaces of consumption*, 18-22. De meeste recente theorievorming is gebaseerd op: Henri Lefebvre, *The production of space* (Oxford 1991).

12. Dat in tegenstelling tot levensmiddelen die goedkoper waren en veel vaker gekocht moesten worden.

13. Lesger, 'Amsterdams winkelbedrijf', 38-44.

ruimd voor individueel verschillende, subjectieve niet-economische overwegingen bij de keuze voor een bepaalde locatie, helpen dan ook om vastgestelde afwijkingen van zulke theoretische modellen te verklaren.<sup>14</sup> Voor handelszaken zijn er ook binnen het centrum en de centrale verkoopassen altijd verschillende keuzemogelijkheden. De ene centrumstraat is immers de andere niet en het ene huis is het andere niet. Behalve economische of strikt individuele motivaties kunnen aan de keuze voor een bepaalde straat of stadswijk culturele overwegingen en mentale patronen ten grondslag liggen. De keuze voor een vestiging vlak bij een theater bijvoorbeeld, suggereert een andere sociaal-culturele associatie dan een locatie in de buurt van een koninklijk paleis of een museum. De ruimte is, onze eerdere paradigmatische aanname indachtig, geen leeg decor. Ook uit het onderzoek naar het kunst- en luxeveilingwezen in Parijs blijkt dat ruimtelijke verschuivingen hand in hand gingen met inhoudelijke en sociaal-culturele evoluties in de praktijk van het veilinghouden. Beschreven werd hoe de vestiging van veilinghuizen in de buurten waar de Parijse beau monde vertier zocht, samenging met de ontwikkeling van een haast theatrale cultuur waarmee de openbare kunstverkopen werden ingepakt.<sup>15</sup> De complexe realiteit van de kunst- en antiekhandel, waarin economische kapitaalkracht, sociale status en culturele associaties met elkaar verstrengeld zijn, komt dan ook het best tot haar recht in een aanpak waarbij de neoklassieke en gedragsbenaderingen gecombineerd worden.

De protagonisten van dit artikel over locatiepatronen zijn niet de consumenten of producenten, maar de intermediairs: kunst- en antiekhandelaars met een winkel of een galerij. De kunstenaarsateliers waar behalve aan productie soms ook aan verkoop werd gedaan, worden bewust buiten beeld gehouden. Wel komen de veilingzalen aan bod waar kunst en antiek werden verkocht. Samen vormen de 'winkeliers' en de veilinghuizen de belangrijkste commerciële kanalen waarlangs (vooral oude maar ook nieuwe) kunst en waardevolle voorwerpen werden verkocht.<sup>16</sup> Veilingen waren daarbij belang-

14. Peter E. Lloyd en Peter Dicken, *Location in space. A theoretical approach to economic geography* (Londen et al. 1977) 43-53; Ann Verhetsel, Isabelle Thomas en Marjan Beelen, 'De pendel in en rond de stad. Een ruimtelijk-economische analyse', in: Marc Despontin en Cathy Macharis (red.), *Mobiliteit en (groot)stedenbeleid* (Brussel 2006) 15-28, aldaar 18-20 en Lesger, 'Amsterdams winkelbedrijf', 38-44.

15. Charlotte Guichard, 'From social event to urban spectacle. Art auctions in late eighteenth-century Paris', in: Bruno Blondé et al. (red.), *Fashioning old & new. Changing consumer patterns in Western Europe (1650-1900)* (Turnhout 2009) 203-216 en Manuel Charpy, 'The auction house and its surroundings. The trade in antiques and second-hand items in Paris during the nineteenth-century', in: Blondé et al. (red.), *Fashioning old & new*, 217-231.

16. Het belang van veilingen voor de negentiende-eeuwse kunsthandel werd al eerder betoogd, zie onder meer: John Rewald, 'Theo Van Gogh as Art Dealer', in: John Rewald, Irene Gordon en Frances Weitzenhoffer (red.), *Studies in Post-Impressionism* (Londen 1986) 7-115, aldaar 62 en Baetens, 'Vanguard economics', 33.

rijk voor handelaars, omdat ze er kunst of antiek konden aankopen of omdat ze er hun stock kwijt konden raken.<sup>17</sup>

Op het eerste zicht kan de keuze om de kunst- en antiekhandel samen te nemen vreemd ogen. De kunsthandel en de antiekhandel vallen namelijk niet helemaal samen. De bloei van de negentiende-eeuwse markt voor antiek wordt vaak geïnterpreteerd als deel van het specialisatieproces van de tweedehandsmarkt in enerzijds waardelose en gebruikte spullen en anderzijds waardevolle verzamelobjecten. Zonder de specificiteit van beide markten te willen ontkennen kunnen antiek en kunst tijdens de negentiende eeuw niet helemaal los van elkaar worden gezien. Dat hun samenhang een cultureel-economische realiteit was, blijkt onder meer in het discours van de commerciële adresboeken uit de negentiende eeuw. Handelaars in antiquiteiten, curiositeiten en kunstobjecten werden daarin tot het eind van de negentiende eeuw in één categorie verzameld. Bovendien was volgens de adresboeken een groeiend aandeel van de kunsthandelaars en veilingzalen ook actief als antiekhandelaar.<sup>18</sup> De veronderstelde verwantschap blijkt eveneens uit de veilingen van kunstkabinetten tijdens de negentiende eeuw. Op dergelijke veilingen werd vaak een verzameling van schilderijen, kunstobjecten, prenten, tekeningen en gravures, allerlei soorten antiek, porselein, faïence, boeken en munten geveild.<sup>19</sup> In 1830 waren ‘gemengde veilingen’, waarin meer dan één categorie kunst- of antiekobjecten werd verkocht, goed voor meer dan vijftig procent van alle veilingen waarop kunst werd verkocht. In 1900 was dat aandeel gestegen tot meer dan zeventig procent.<sup>20</sup> Zowel boeken als munten werden echter al in het begin van de periode vooral afzonderlijk geveild en worden dus buiten beschouwing gelaten. Onder de term kunst- en antiekhandelaars worden in deze bijdrage handelaars in schilderijen, prenten en gravures, kunstvoorwerpen en antiquiteiten verzameld. Met de term kunst- en antiekhandel wordt bedoeld op het geheel van deze handelaars, samen met de veilingzalen waar dit soort consumptiegoederen onder de hamer gingen.

17. Dat handelaars belangrijke kopers waren op Brusselse veilingen tijdens de negentiende eeuw, bleek alvast uit de voorwoorden van de catalogi voor Brusselse kunst- en antiekveilingen: A. Arnout, ‘Golden touchstones. The culture of Brussels auctions of paintings, 1830-1900’ in: B. de Munck en B. Blondé (red.), *Locating value in early modern and nineteenth century economic practices* (te verschijnen). Dat was ook voor Antwerpen het geval, zie: Myriam Heuvelman, *De Antwerpse kunstveilingen, 1890-1918: de schilderijen* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling KU Leuven 1993) en Joke van de Vel, *De Antwerpse kunstveilingen, 1851-1870* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling KU Leuven 1999).

18. Ook in de bevolkingstelling van 1913 wordt die verwantschap gesuggereerd: handelaars in kunstobjecten, schilderijen, curiositeiten en antiek werden er als één categorie geteld.

19. Zoals bijvoorbeeld door veilingmeester Etienne le Roy: Goddeeris, ‘Etienne le Roy’, 306-308.

20. Deze cijfers zijn gebaseerd op een databank met de verkoopinformatie van alle bewaarde Brusselse kunstveilingcatalogi tussen 1830 en 1900, opgenomen in de Art Sales Catalogue Online. Zie: Arnout, ‘Golden touchstones’.

## Veilingen, kunst- en antiekhandelaars in adresboeken

Om het adres van zoveel mogelijk kunst- en antiekhandelaars op te sporen maak ik gebruik van commerciële adresboeken. *Almanachs commerciaux* zijn voor Brussel – met enkele hiaten – bewaard vanaf de jaren 1820. Door de negentiende eeuw heen door verschillende uitgevers uitgegeven, bevatten deze commerciële adresboeken een lijst waarin beroepsbeoefenaren met naam en adres en per beroeps categorie werden opgenomen. Commerciële adresboeken ogen fraai, maar zijn als bron niet onbesproken. Het is de vraag of ze een realistische weerspiegeling bieden van de commerciële realiteit. En hoewel weliswaar rekening moet worden gehouden met marketingstrategieën van uitgevers en handelaars, valt toch ook op hoe sterk de nadruk in de edities telkens weer gelegd werd op volledigheid. Uitgevers betoogden heel expliciet dat ze een zo volledig mogelijk overzicht van het commerciële landschap nastreefden en symptomatisch is ook dat ze op de titelpagina's ervan pronkten met het aantal adressen. Ze nodigden hun lezers uit om hen te informeren over fouten of ontbrekende handelaars. In de tweede helft van de negentiende eeuw werd de basisinformatie aangeleverd door lokale en nationale administraties. Die gegevens werden dan verder aangevuld door veldwerk. Het is dan ook onwaarschijnlijk dat handelaars moesten betalen om in de adresboeken opgenomen te worden. Vermoedelijk moest wel worden betaald voor bijkomende informatie achter hun naam, een meer opvallende druk of een advertentie.<sup>21</sup> Hoewel sommige vormen van commerciële activiteit niet altijd door de overheden en de uitgevers van de almanakken detecteerbaar waren, suggereert de commerciële logica toch dat handelaars er vooral baat bij hadden om in adresboeken te worden opgenomen.<sup>22</sup>

Maar niet alleen de volledigheid van de lijsten speelt ons parten. Bepaalde kunst- en antiekhandelaars blijven onvermijdelijk onder de radar doordat de adresboeken ingedeeld werden in categorieën. Hoewel handelaars regelmatig in meerdere categorieën tegelijkertijd opduiken, is het toch niet ondenkbaar dat sommige kunst- en antiekhandelaars door het indelen in groepen

---

21. Enkele voorbeelden van adresboeken: J. Perichon (red.), *Almanach du commerce de Bruxelles et ses environs* (Brussel 1822); Etablissement géographique de Bruxelles (red.), *Annuaire industriel et administratif de la Belgique* (Brussel 1832); Bauchard-Rinche (red.), *Indicateur belge, ou guide commercial et industriel, de l'habitant et de l'étranger dans Bruxelles et la Belgique, pour l'an 1840* (Brussel 1840); H. Tarlier (red.), *Almanach du commerce et de l'industrie* (Brussel 1854 en 1865); H. Tarlier en R. Rozez (red.), *Almanach du commerce et de l'industrie* (Brussel 1875); R. Rozez (red.), *Almanach du commerce et de l'industrie* (Brussel 1885); Adolphe Mertens, *Annuaire du commerce et de l'industrie* (Brussel 1895, 1905 en 1914).

22. Zo is van Gustave Coûteaux bekend dat hij zich vooral als kunstliefhebber en niet als handelaar wilde profileren. Hij genoot ook zoveel faam dat een notitie in de adresboeken voor hem overbodig zou kunnen zijn. In het adresboek van 1854 is hij echter wél terug te vinden. Over Coûteaux: Baetens, 'Vanguard economics'.



buiten de grenzen van het gekozen bereik vallen.<sup>23</sup> Toch maakt precies de indeling in categorieën de adresboeken aantrekkelijk en handzaam. Er werd in deze lijsten namelijk gebruikgemaakt van vrij specifieke en gedetailleerde categorieën, die in de bevolkingstellingen bijvoorbeeld op één hoop werden goegoid.<sup>24</sup> Schilderijenhandelaars werden daarin zelfs tijdens het tellen niet onderscheiden van andere types kunst- of antiekhandelaars.<sup>25</sup> In de bevolkingstellingen werd bovendien alleen geteld, terwijl in de almanakken het type zaak meteen verbonden kan worden aan een naam en een adres.

Concreet werden voor deze bijdrage vier adresboeken gebruikt. Omdat de allereerste adresboeken beduidend beperkter zijn in omvang en gedetailleerdheid, vormt 1832 het startpunt. Hoewel Brussel de hele negentiende eeuw lang verbouwd werd, werden tijdens de jaren zestig en zeventig de meest ingrijpende projecten van stadsvernieuwing ondernomen. Om deze ruimtelijke veranderingen in rekening te kunnen brengen werden twee steekproefjaren vóór en twee na 1860 gekozen. Om verder ook met zo gelijk mogelijke intervallen te kunnen werken viel de keuze op 1832, 1854, 1885 en 1914.<sup>26</sup> Vervolgens werd gekozen voor de rubrieken die samen de kunst- en antiekhandelaars uitmaakten: ‘marchands d’antiquités, curiosités et objets d’art’ (handelaars in antiek en kunstobjecten), ‘marchands d’estampes et de gravures’ (handelaars in prenten en gravures) en ‘marchands de tableaux’ (schilderijenhandelaars). Ook veilinghuizen werden opgelijst in de adresboeken. Daarbij is het quasi onmogelijk om een onderscheid te maken tussen veilinghuizen waar kunst en antiek werden geveild, en veilinghuizen waar vooral ‘waardeloze’ inboedels werden verkocht. De veilinghuizen voor kunst en antiek zouden, op een alternatieve manier, ook kunnen worden opgespoord via veilingcatalogi. Echter, niet elke veiling waarin kunst of antiek onder de hamer ging, kreeg ook een catalogus mee, laat staan dat die tot vandaag bewaard bleef. Terwijl de adresboeken in hun omvattendheid wellicht een overschatting bieden van het veilingwezen voor kunst en antiek, houdt een overzicht van adressen via veilingcatalogi ontegensprekelijk een onderschatting in. In dit onderzoek werd daarom gekozen voor de adresboeken.<sup>27</sup>

23. Zoals de categorie ‘artistes-peintres’ waar ook kunstschilders in kunnen zijn opgenomen die vooral als handelaar actief waren of de categorie ‘bronzes, marchands et fabricants’, waarin ook handelaars in bronzen kunstvoorwerpen kunnen zijn opgenomen.

24. Bijvoorbeeld: Royaume de Belgique, *Recensement 1910*, dl. 1.

25. Bij de uitgave van de resultaten van de bevolkingstellingen werden bovendien meerdere ‘telcategorieën’ samengebracht, waardoor ze ook niet ter numerieke controle kunnen dienen.

26. Alle cijfers, percentages en kaarten zijn gebaseerd op een databestand, samengesteld op basis van de adresboeken van 1832, 1854, 1885 en 1914.

27. Hoewel voor de verkoopzalen in levensmiddelen een afzonderlijke categorie bestond van ‘halles à la criée’, werd in 1885 één verkoopzaal met de expliciete vermelding ‘vente à la criée pour comestibles’ opgenomen bij de veilinghuizen. Omdat dit veilinghuis niets



In wat volgt zullen de locatiepatronen van de kunst- en antiekhandel eerst als geheel worden bestudeerd en zal daarna de chronologische schets in een typologische analyse uit worden gediept.

### Het adres van de kunst

Dat het de Brusselse kunst- en antiekhandel goed verging, blijkt duidelijk uit het aantal adressen van kunst- en antiekhandelaars en veilinghuizen dat in de adresboeken werd opgetekend. Hun totale aantal steeg spectaculair. In 1832 waren deze categorieën samen goed voor vierentwintig adressen.<sup>28</sup> In 1914 waren dat er al 293.

**TABEL 1** *Procentuele verdeling van Brusselse veilingzalen, kunst- en antiekhandelaars tijdens de negentiende eeuw*

	1832	1854	1885	1914
Antiquités, curiosités, objets d'art	21%	32%	42%	-67%
Antiquair				53%
Objets d'art				14%
Estampes, gravures	33%	15%	2%	4%
Tableaux	25%	23%	25%	10%
Ventes publiques	21%	19%	21%	5%
Meerdere categorieën		10%	9%	15%
Totale aantallen	24	78	121	293

*Bron: Almanach de commerce 1832, 1854, 1885, 1914.*

Die stijging is onder meer te wijten aan het toegenomen detail waarmee de adresboeken werden samengesteld. Het lijkt echter geen twijfel dat de kunst- en antiekhandel – net als het geheel van de commerciële sector<sup>29</sup> – ook in de realiteit een expansie doormaakte. Ook het aantal bewaarde catalogi van kunst- en antiekveilingen stijgt spectaculair door de negentiende eeuw heen. Het aantal handelaars dat onder meerdere categorieën werd opgenomen, groeide eveneens. In 1832 werd geen enkele persoon dubbel vermeld,

---

met de verkoop van (semi)duurzame consumptiegoederen te maken had, werd het buiten beschouwing gelaten.

28. Deze cijfers verwijzen naar het aantal adressen van kunsthandelszaken. In het geval dat een handelaar meerdere zaken of vestigingen uitbaatte, werd elke vestiging afzonderlijk geteld.

29. A. Cosemans, *Bijdrage tot de demografische en sociale geschiedenis van de stad Brussel. 1796-1846* (Brussel 1966).

terwijl in 1914 drieënveertig handelaars in twee tot vier van de bestudeerde categorieën waren opgenomen. Rekening houdend met deze dubbele vermeldingen werd, met uitzondering van de veilinghuizen die hun numeriek hoogtepunt kenden in 1885, ook voor elke afzonderlijke categorie in 1914 het grootste aantal genoteerd.

In het adres van deze groeiende Brusselse kunst- en antiekhandel is één grote constante terug te vinden. De handelaars en veilinghuizen voor kunst en antiek kozen steevast voor het centrum van de stad. Hun locatiekeuzes bleven nagenoeg beperkt tot het gebied binnen de ringlanen die sinds de late achttiende eeuw de vroegere vijfhoekige stadsomwalling vervingen. In 1854 had een kleine kolonie kunsthandelaars zich tijdelijk net buiten de oude ringlanen gevestigd, in de nieuw aangelegde buurt rond het Noordstation en het Rogierplein. Pas in de vroege twintigste eeuw kregen de kunst- en antiekhandel en het veilingwezen echt voet aan grond in de voorsteden, maar dan net buiten de vroegere stadsgrenzen. Hoewel het aantal kunst- en antiekhandelaars binnen de vijfhoek in 1914 nog altijd groter was dan in de voorsteden, vertoonden de vestigingspatronen toen een duidelijke beweging richting Elsene en Sint-Joost-ten-Noode. In beide gevallen zette de kunst- en antiekhandel zijn eerste stappen buiten de vijfhoek in buurten die door de gemeente Brussel geannexeerd waren of zouden worden (kaart 1).<sup>30</sup>

Locatietheorieën kunnen de centrale locatie van de kunst- en antiekhandel goeddeels verklaren. Handelaars in kunst en antiek bieden, zoals hierboven al werd vermeld, duurzame consumptiegoederen aan en zijn daarom gebaat bij een strategische locatie, die voor veel mensen goed bereikbaar is. Dat locatievoordeel vertaalt zich dan ook in een hogere huur- of koopprijs. De centrumlogica wordt des te duidelijker wanneer de locatiekeuzes van deze groep handelaars worden vergeleken met de vestiging van kunstschilders in Brussel. De schilders woonden de hele negentiende eeuw door meer verspreid en in een wijdere kring rond het centrum dan de handelaars (kaart 2).

Hun afstand tot het centrum nam toe naarmate de stad groter werd. Kunstschilders hadden uiteraard andere behoeftes dan handelaars, zoals licht in hun ateliers of de mogelijkheid om in de openlucht te schilderen. Zo toonde Tatiana Debroux bijvoorbeeld aan dat de oriëntatie van de huizen omwille van de lichtinval een rol speelde bij de vestigingskeuze van kunstschilders.<sup>31</sup> De buitenwijken voldeden meer aan hun behoeftes. Behalve door deze persoonlijke en beroepsmatige motivaties kan de verspreidingstendens van kunstenaars omgekeerd ook verklaard worden door de concentratie van

30. Leblicq, 'De evolutie', 256-278; Jacques Deraeve en Jean-Marie Duvosquel (eds.), *Nachtraven. Het uitgangsleven in Brussel van 1830 tot 1940* (Brussel 1987) 11-12; Billen en Duvosquel (red.), *Brussel, 154-155*; Smellinckx, *Urbanisme en Röttger*, 'Capitol and capital' 39-43.

31. Tatiana Debroux, 'Géographie de l'élite artistique bruxelloise à la fin du 19e siècle', *Les cahiers de la fonderie* 21:43 (2011).

**KAART 1** *Stadsvernieuwingen in Brussel tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw*  
(auteur: Claire Billen)



*Bron:* Claire Billen en Jean-Marie Duvosquel, *Brussel* (Antwerpen 2000) 155.

**KAART 2** De locatie van kunstschilders in Brussel en randgemeenten, 1914



Bron: *Almanach de commerce*, 1914 & Kaart: *Bruxelles*, 1930.

handelsfuncties in het centrum van de stad. Bovendien werd deze economische logica nog versterkt door het beleid van het Brusselse stadsbestuur, dat erop gericht was de Brusselse binnenstad tot bestuurlijk, administratief en commercieel centrum te maken.<sup>32</sup>

Behalve het politieke, commerciële en culturele zenuwcentrum van de stad was het oosten ook het meest rijke deel van de vijfhoek. Meer nog dan alleen in het centrum van de stad vestigden veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars zich dus de hele negentiende eeuw door in gegoede straten en wijken. Zelfs in buurten die in de vroege negentiende eeuw nog geen coherent sociaal profiel hadden, zoals de buurt rond de Grote Markt, viel het oog van de kunst- en antiekhandelaars steevast op de rijkere straten. Het ruimtelijk beleid van de stad was een hele eeuw lang gericht op saneren en verfraaien. Arme arbeidersbuurten binnen de vijfhoek gingen op de schop om plaats te maken voor burgerlijke wijken met statige herenhuizen en keurig getrokken lanen. Naarmate de eeuw vorderde, bleven vooral sociaal homogene wijken over en had de kunst- en antiekhandel zich nog duidelijker in welgesteld Brussel genesteld, dicht bij de elitaire residentiële wijken in de oostelijke voorsteden.<sup>33</sup> Veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars vestigden zich zel-

32. Röttger, 'Capitol and capital'.

33. Cosemans, *Bijdrage*; Leblicq, 'De evolutie', 256-278; G. Kurgan-van Hentenryk, 'Economie en vervoer', in: Stengers et al. (red.), *Brussel*, 216-226; Marie-Rose Thielemans, 'De vestiging van industrieën omstreeks 1830', in: Arlette Smolar Meynart en Jean Stengers (red.), *Het Gewest Brussel. Van de oude dorpen tot de stad van nu* (Brussel 1989) 246-261; Deraeve en Duvosquel (red.), *Nachtraven*, 11-12; Smellinckx, *Urbanisme* en Röttger, 'Capitol and capital', 39-43.

den in het uiterste westen en het zuiden van de stad. Deze wijken waren dan ook de hele negentiende eeuw lang minder gefortuneerd dan het centrum en het oosten van de stad.<sup>34</sup> De centrale locatie van het gros van de veilingzalen, kunst- en antiekhandelaars en hun vestiging in sociaal welgestelde straten en wijken wijst op de economische welvarendheid en het sociale aanzien dat deze intermediairs genoten.

De verwantschap tussen locatie en sociaal-economisch prestige blijkt ook uit het feit dat kunst- en antiekhandelaars zich zelden of nooit vestigden in de omgeving van de gewone secundaire markten of de verkoopplaatsen voor oude lompen rond de Oude markt en later in de armoedige Marollenwijk in het zuiden van de vijfhoek. Deze wijken waren voorbestemd voor handelstakken met minder sociaal en cultureel prestige, zoals de oudkleerkopers en hun voddemarkt. De locatie van antiekhandelaars en veilingzalen in de meer welgestelde wijken en straten wijst dan ook op de voltooiing van een ruimtelijk en sociaal differentiatieproces binnen de markt voor tweedehands goederen. De toenemende, modieuze zucht naar nieuwigheid had al sinds de achttiende eeuw oude, gebruikte en tweedehands objecten beladen met een toenemende negatieve connotatie. Paradoxaal genoeg ontsnapten bepaalde luxegoederen gaandeweg aan dit prestigeverlies en werden ze zelfs steeds vaker gezocht en verzameld, juist omdat hun ouderdom hun patina verleende. Voor deze als waardevol gepercipieerde objecten ontstond een gespecialiseerd handelscircuit van veilingzalen en handelaars.<sup>35</sup> Hoewel via adresboeken dus niet altijd te achterhalen valt wat er precies in de vermelde veilingzalen onder de hamer ging, is wél duidelijk dat de permanente veilingzalen zich, net als de kunsthandelaars en het groeiende gilde der antiquairs, in meer welgestelde wijken met aanzien vestigden, ver weg van de als inferieur gepercipieerde handel in tweedehands.

Binnen dat centrum met zijn welgestelde straten en wijken waren veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars niet de hele negentiende eeuw lang op dezelfde locaties gevestigd. In de vroege negentiende eeuw bevond de kunsthandel zich op en rond de Grote Markt. Dit centrale marktplein en de directe

34. Hetzelfde gold overigens voor vele kunstenaars, die eveneens voor de goeude wijken kozen, maar dan wel meer verspreid en dichter bij hun cliënteel: Debroux, 'Géographie'.

35. Zie: Dries Lyna, 'Changing geographies and the rise of the modern auction. Transformations on the second-hand markets of eighteenth-century Antwerp', in: Blondé et al. (red.), *Fashioning old & new*, 169-185; Bruno Blondé en Ilja van Damme, 'Fashioning old and new or moulding the material culture of Europe (late seventeenth-early nineteenth centuries)', in: Blondé et al. (red.), *Fashioning old & new*, 1-13; Dries Lyna, *The cultural construction of value. Art auctions in Antwerp and Brussels (1700-1794)* (onuitgegeven proefschrift Universiteit Antwerpen 2010) en Ilja van Damme, 'Second-hand dealing in Bruges and the rise of an "Antiquarian culture", c. 1750-1870', in: Jon Stobart en Ilja van Damme (red.), *Modernity and the second-hand trade. European consumption cultures and practices, 1700-1900* (Basingstoke 2010) 73-92.

omgeving ervan vormden vanouds het commercieel centrum van de stad. Behalve de traditionele marktplaatsen waren er ook veel handelaars en winkeliers gevestigd. In de vroege negentiende eeuw bruisde ook het Brusselse nachtleven in de vele cafeetjes rond het marktplein. De Grote Markt was het centrum van de stedelijke politiek. Het is dan ook niet toevallig dat in 1847 op een steenworp afstand daarvan de Koninklijke Sint-Hubertusgalerijen werden geopend, een statige overdekte winkelpassage en tevens een van de grote prestigeprojecten van de stad. Het project was bedoeld om de chique zakenwijk rond het Muntplein te verbinden met het politieke en commerciële centrum rond de Grote Markt. Een jaar later werd net ten oosten van datzelfde marktplein nog een prestigeproject voltooid, de overdekte Magdalenamarkt met de belendende Bortiergalerij.<sup>36</sup>

Van het commerciële hart van de stad verschoof het zwaartepunt van de kunst- en antiekhandel naar locaties met een nog sterkere connotatie van spektakel en vrijetijdsbesteding. Hoewel de Grote Markt en haar omgeving niet door kunst- en antiekhandelaars werd verlaten, bloeide deze handel in 1854 ook elders in de benedenstad, in de buurt rond het Muntplein en in het Quartier du Nord. Op het Muntplein stond het Koninklijk Munttheater waar onder meer de Koninklijke Opera zijn thuis had. Het Quartier du Nord, de nieuw aangelegde wijk rond het Noordstation, was rijk aan amusementsgelegenheden, zoals het Théâtre des Nouveautés, een zomercasino en een mierennest aan cafeetjes (kaart 3).

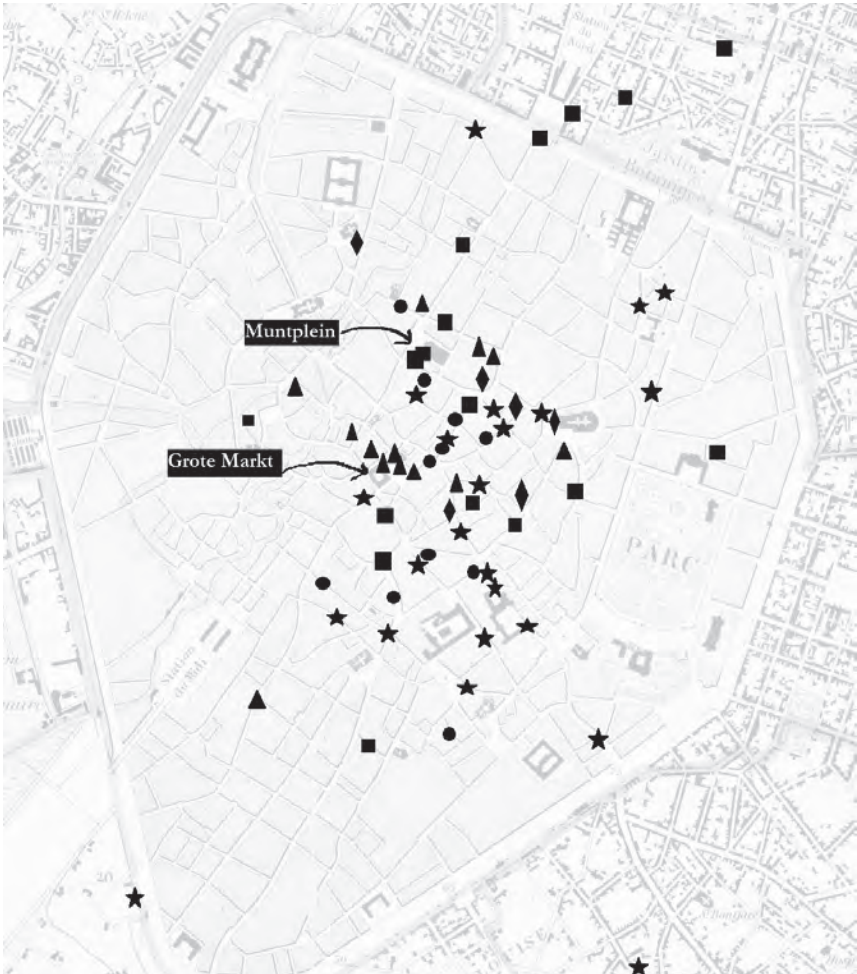
De geografische alliantie tussen de kunst- en antiekhandel en het mondaine uitgaansleven tekende zich nog duidelijker af in 1885. Vooral in die periode waren de kunst- en antiekhandelaars en het veilingwezen sterk vertegenwoordigd in de benedenstad rond de Boulevard Central (kaart 4).

De benedenstad had dan ook een grondige transformatie ondergaan. Onder leiding van burgemeester Jules Anspach was de zwaar vervuilde, kronkelende Zenne er overweld. De wirwar aan straatjes en pleintjes die langs de rivier liepen, maakte plaats voor de brede, rechte centrale boulevard die van noord naar zuid dwars door de vijfhoek sneed. Die urbanistische ingrepen zorgden voor een betere circulatie in de stad en brachten in de benedenstad licht, lucht en ruimte (kaart 5). De buurt rond de nieuwe boulevard werd een van dé hotspots van de Brusselse bourgeoisie. Hoewel gegoede Brusselaars aarzelden om zich er te vestigen, lieten ze zich wel graag zien op de nieuwe boulevard, die zich had ontpopt tot plek voor mondain vertier, met theaters, cafés, warenhuizen, galerijen en een wassenbeeldenmuseum. De Brusselse bourgeoisie kon er naar hartelust flaneren en al haar zintuigen laten prikkelen door het spektakel dat de 'moderne stad' bood. In 1875 waren langs de boulevard bovendien de Halles Centrales voltooid. Dat complex naar Parijs'

---

36. Billen en Duvosquel (red.), *Brussel*, 118-124.



**KAART 3** Veilingzalen, kunst- en antiekhandel in de Brusselse vijfhoek, 1854


Legende: ★ Antiek, curiositeiten en kunstobjecten; ■ Schilderijen; ● Prenten; ▲ Veilingen; ◆ Meerdere categorieën.

Bron: *Almanach de commerce*, 1854 & Kaart: Huvenne, *Bruxelles*, 1858.

model huisvestte onder meer een overdekte markt en enkele ruimtes voor de openbare verkoop. Later werd in dit gebouw een schaatsbaan aangelegd, het Palais d'Hiver, dat in de zomer veranderde in het variététheater Palais d'Été.<sup>37</sup> De kunst- en antiekhandel volgde het flanerende publiek. De kleine concentratie rond het Muntplein had zich uitgebreid en uitgestrekt langs en rondom de Boulevard Central.

37. Leblicq, 'De evolutie', 261-265; Deraeve en Duvosquel (eds.), *Nachtraven*, 11-12 en 74-75; Billen en Duvosquel (red.), *Brussel*, 118-123 en 156-157 en Röttger, 'Capitol and capital', 39-43.



KAART 4 Veilingzalen, kunst- en antiekhandel in de Brusselse vijfhoek, 1885

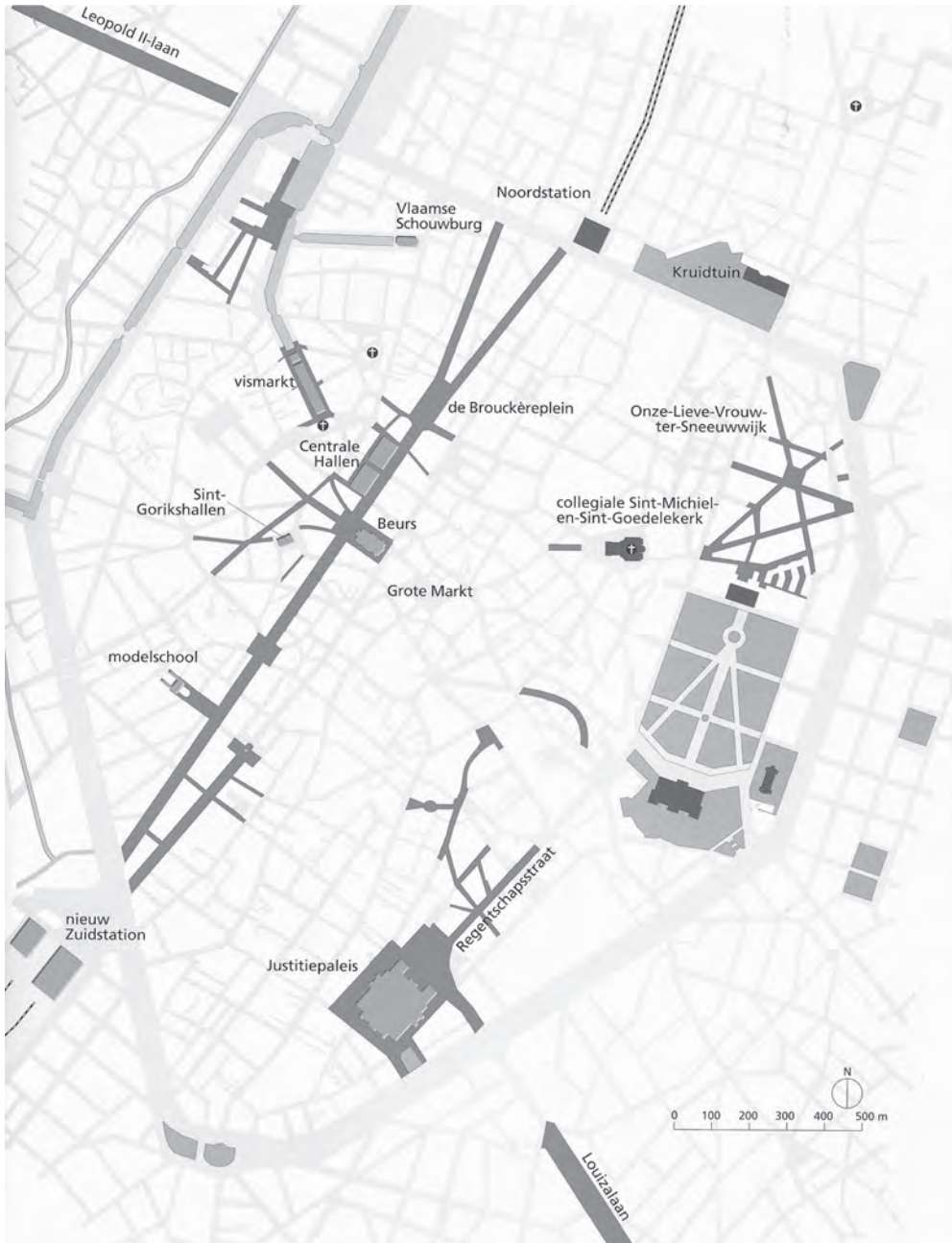


Legende: ★ Antiek, curiositeiten en kunstobjecten; ■ Schilderijen; ● Prenten;  
▲ Veilingen; ◆ Meerdere categorieën.

Bron: *Almanach de commerce*, 1885 & Kaart: *Bruxelles*, 1930.

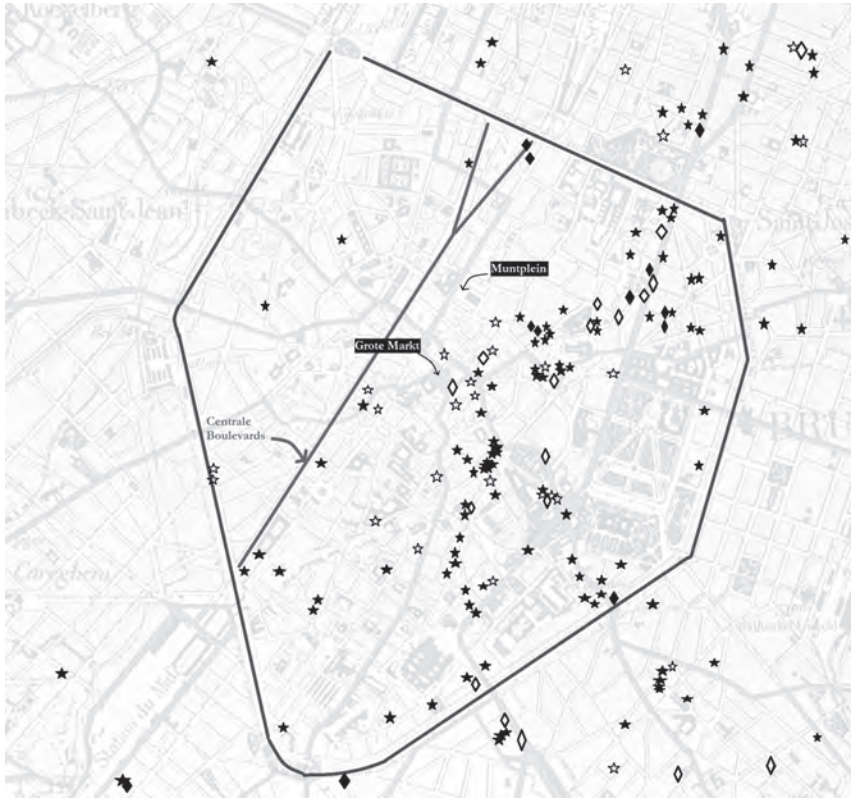
In de jaren 1885 had zich daarnaast ook een parallel parcours van kunst- en antiekhandelaars ontwikkeld. Hoewel sinds de jaren dertig enkele kunst- en antiekhandelaars hun uitvalsbasis verspreid over de heuvels naar de bovenstad hadden gehad, tekende zich pas vanaf de jaren 1880 een duidelijker vestigingspatroon af. Voor het eerst werd ook de bovenstad een aantrekkelijke plek voor kunst- en antiekhandelaars (kaart 4). Ook daar lijkt de impuls te zijn uitgegaan van stadsvernieuwing en sanering. In 1854 werd de verlengde Koningsstraat al geflankeerd door statige panden in de stijl van de iets zuidelijker gelegen Parkwijk. De Onze-Lieve-Vrouw-ter-Sneeuwwijk, ten oosten van de Koningsstraat, was toen echter nog een van de armste van Brussel. Een grote saneringsoperatie eind jaren zeventig veegde de hele wijk van de kaart. Ook ten westen van de Koningsstraat werd gesaneerd. De arme steegjes en hofjes werden vervangen door een strak stratenplan en in plaats van op arbeiders werd voor de bewoning op de rijke bourgeoisie gemikt. Terwijl in 1854

**KAART 5** *Stadsvernieuwingen in Brussel tijdens de tweede helft van de negentiende eeuw*  
(auteur: Claire Billen)



Bron: Claire Billen en Jean-Marie Duvosquel, *Brussel* (Antwerpen 2000) 157.

KAART 6 'Antiquaires &amp; curiosités' en 'Objets d'art' in de Brusselse vijfhoek, 1914



Legende: ★ Antiek & curiositeiten; ☆ Kunstobjecten; ◆ Antiek & curiositeiten + Kunstobjecten; ◇ Meerdere categorieën: Antiek & curiositeiten en/of kunstobjecten + schilderijen, prenten en/of veilingen.

Bron: *Almanach de commerce*, 1914 & Kaart: *Bruxelles*, 1930.

nauwelijks één kunst- of antiekhandelaar rond de Koningslaan te vinden was, bloeide deze buurt in 1885 en 1914 op tot een belangrijke plek voor de kunst- en antiekhandel. Iets gelijkaardigs gebeurde met de wijk ten zuiden van het Koninklijk Paleis. Door de verlenging van de Regentschapsstraat in 1872 en de constructie van het Justitiepaleis in 1883 was deze buurt opgewaardeerd. In het spoor daarvan hadden zich in deze omgeving in 1914 verschillende antiekwinkels gevestigd (kaart 5).<sup>38</sup>

Sterker nog, aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog had deze buurt bijna een ruimtelijk monopolie op de kunst- en antiekhandel. Van de Koningslaan langs de kathedraal van Sint-Goedele en Sint-Michiels liep tot

38. Leblicq, 'De evolutie', 265-267 en Billen en Duvosquel (red.), *Brussel*, 154-157.

aan de Louizalaan in het zuidoosten een tracé van kunst- en antiekwinkels (kaart 6).

De bovenstad was niet bijzonder gekend om haar mondain vertier.<sup>39</sup> Ze had ook een exclusiever karakter dan de benedenstad. Met het paleis was de Parkwijk vanouds de meest elitaire buurt van Brussel.<sup>40</sup> Brusselse luxewinkels bevonden zich dan ook veelal in die buurten. Belangrijker nog was dat de bovenstad behalve een elitair en verfijnd aanzien ook een artistiek karakter had. Zowel het Museum voor Schone Kunsten als de Academie voor Schone Kunsten waren al sinds hun oprichting aan het eind van de achttiende eeuw boven aan de Hofberg gevestigd. Gezien het groeiende belang dat zowel voor antiek als schilderijen en kunstobjecten aan authenticiteit werd gehecht, is ook deze verschuiving niet onlogisch. De keuze voor deze artistieke omgeving vertaalde zich bovendien in een groeiende aandacht voor de artistieke expertise van veilingmeesters en hun experts in het marketingdiscours van kunstveilingen.<sup>41</sup>

Terwijl de bovenstad zich in 1914 tot een echt centrum voor kunst- en antiekhandel had ontpopt, was de vroegere concentratie rond de Boulevard Central verdwenen. Deze buurt was in 1914 nog steeds een bruisend centrum van vertier en handel. De parallel gelegen Nieuwstraat was bijvoorbeeld een van de belangrijkste winkelassen voor textiel. Hoewel dus de kunst- en antiekhandel altijd de 'betere buurten' van de stad opzocht, deden zich toch enkele interessante verschuivingen voor. Samengevat lijkt de kunst- en antiekhandel zich te hebben bewogen van het hart van de stad in de jaren 1830, langs het mondaine vertier in de jaren 1850 en 1880 om uiteindelijk zijn thuis te vinden in de artistieke en elitaire bovenstad. Hoe kunnen deze verschuivingen nu worden geïnterpreteerd?

## De kunst van het adres

Deze geografische verschuivingen en wisselende allianties krijgen meer betekenis wanneer ze worden gekoppeld aan het type commercieel instituut. Geografisch bevonden de veilinghuizen zich lange tijd in het hart van de kunst- en antiekhandel. In 1832 bevonden vier van de vijf veilinghuizen zich op vlak bij de Grote Markt. De centrale locatie kan worden verklaard door de noodzaak aan ruime zalen en de traditionele betekenis van het stadscentrum als focaal punt van het openbare leven. Door hun vroegere functies waren in de gebouwen op de Grote Markt ruimtes beschikbaar die groot genoeg waren voor veilingen. Ook het plein bood mogelijkheden. De concentratie

39. Deraeve en Duvosquel (eds.), *Nachtraven*, 11-12.

40. Zie bijvoorbeeld: Loir, *Bruxelles néoclassique*.

41. Arnout, 'Golden touchstones'.



KAART 7 Veilingzalen, kunst- en antiekhandel in Brussel, 1832



Legende: ★ Antiek, curiositeiten en kunstobjecten; ■ Schilderijen; ● Prenten; ▲ Veilingen.

Bron: *Almanach de commerce*, 1832 & Kaart: Huvenne, *Bruxelles*, 1858.

van veilinghuizen op het meest centrale punt van Brussel (en haar kunst- en antiekhandel) kan daarnaast wijzen op een centrale plek binnen het systeem van de toenmalige kunst- en antiekhandel. Als de locatie van deze kunst- en antiekveilingen wordt vergeleken met de vaak armoedige locatie van de rest van de markt voor tweedehands waaruit zij zich in de loop van de achttiende eeuw hadden gespecialiseerd, wijst deze centrale positie ook op hun sociaal-cultureel prestige en economisch welslagen. Rondom deze veilingzalen waren de handelaars in prenten, gravures en schilderijen gevestigd (kaart 7).

De handelaars in antiek, curiositeiten en kunstobjecten vertoonden weinig samenhang. Een ervan woonde en werkte zelfs in de armoedige Onze-Lieve-

Vrouw-ter-Sneeuwwijk. In 1854 maakten de veilingzalen nog steeds de kern uit van de kunst- en antiekhandel. Op de Grote Markt was het aantal publieke veilingzalen gestegen tot vijf, maar ook de buurt rond de Muntschouwborg herbergde enkele veilinghuizen (kaart 3).

Terwijl in de eerste helft van de negentiende eeuw de veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars enigszins concentrisch over het centrum van de stad verspreid waren, kreeg het vestigingspatroon in 1885 een nieuwe vorm. In de benedenstad groeide de voormalige concentratie van veilinghuizen aan de Muntschouwborg in densiteit en variatie. Samen met antiekhandelaars, schilderijenhandelaars en handelaars in prenten en gravures bevonden veilinghuizen zich nu op en rond de Boulevard Central. In de richting van de bovenstad was ondertussen ook een winkelstraat ontstaan, die uitsluitend uit antiekhandelaars bestond. Deze antiekstraat liep vanaf de Schildknaapstraat en de Warmoesberg over de Arenbergstraat tot aan de kathedraal van Sint-Goedele en maakte de verbinding met een nieuw centrum van kunst- en antiekhandel in de bovenstad. Van de Hofberg tot het einde van de Koningsstraat was een langgerekte groep van schilderijenhandelaars, antiekwinkels en handelaars in prenten en gravures gevestigd. Terwijl de kunst- en antiekhandel in de benedenstad vorm kreeg rond veilinghuizen, waren zij in de bovenstad nagenoeg afwezig (kaart 4).

In 1914 hadden de kunst- en antiekhandelaars de benedenstad echter nagenoeg ingeruild voor de bovenstad. De talrijke antiekhandelaars maakten de kern uit van een langwerpige tracé (kaart 6). De veilinghuizen weken intussen helemaal af van het patroon van de handel in antiek, kunstobjecten en schilderijen. Ze lagen verspreid, zonder enige herkenbare systematiek (kaart 8). Waar veilinghuizen in de eerste helft van de negentiende eeuw altijd vrij duidelijk in het hart van de concentraties van kunst- en antiekhandelaars hadden vertoefd, verminderde hun aandeel in die concentraties zienderogen later in de eeuw. Ze waren sterk over de stad verspreid, terwijl de kunst- en antiekwinkels elkaars nabijheid wel opzochten.

Achter de geografische verschuiving van de beneden- naar de bovenstad gingen dus ook wisselende numerieke en economische balansen tussen veilinghuizen en winkeliers van kunst en antiek schuil. In de bovenstad hadden de winkeliers de numerieke bovenhand. Vooral antiek was in steeds sterkere mate big business in Brussel. Het aandeel van handelaars in antiek en kunstobjecten nam dan ook spectaculair toe gedurende de negentiende eeuw (tabel 1). In 1885 steeg hun aantal tot eenenvijftig en werden ze met voorsprong de grootste groep. Rekening houdend met dubbele vermeldingen was in 1914 ongeveer tachtig procent minstens handelaar in antiek of kunstobjecten. In de periode 1885 en 1914 versnelde hun groei het meest spectaculair en die groei inspireerde de uitgevers van de adresboeken om de 'paraplucategorie' van handelaars in antiek en kunstobjecten te splitsen in een categorie 'antiquaires, antiquités et curiosités' en een categorie 'mar-

**KAART 8** *Marchands de tableaux', 'Marchands d'estampes' & 'Salles de ventes' in de Brusselse vijfhoek, 1914*



Legende: ■ Schilderijen; ● Prenten; ▲ Veilingzalen; ◆ Schilderijen + prenten;  
 ◇ Schilderijen, prenten en/of veilingen + Antiek & curiositeiten en/of kunstobjecten.  
 Bron: *Almanach de commerce*, 1914 & Kaart: *Bruxelles*, 1930.

chands d'objets d'art'. Hoewel in de realiteit tweeëntwintig handelaars in beide categorieën werden opgenomen, is de beslissing om de categorie te splitsen toch betekenisvol.<sup>42</sup> Samen met het spectaculair stijgende aantal en het expliciete gebruik van de term 'antiquaire' – in plaats van 'marchand d'antiquités' – in 1914 wijst dit er duidelijk op dat ook in Brussel een antiquarische cultuur bloeide.

De groei en bloei van antiekhandelaars hoeft niet te verbazen. In de historiografie over markten voor tweedehands is reeds gewezen op de bloei van een antiquarische cultuur in de loop van de negentiende eeuw. Terwijl veel van de markt voor tweedehands een negatieve en sociaal inferieure reputatie werd

42. Om deze categorieën te kunnen vergelijken met de andere steekproefjaren worden ze samengeteld in de tabellen en kaarten. In de analyse wordt, indien relevant, het onderscheid gemaakt.



toegeschreven, ontsnapten enkele groepen ‘oude’ consumptiegoederen aan die perceptieverschuiving. Bepaalde boeken, kunst, juwelen of antieke meubelen werden in toenemende mate gezocht door verzamelaars en kunstliefhebbers. Speciaal daartoe uitgeruste handelszaken en veilingzalen speelden op deze vraag in en stonden centraal in de opbloeiende cultuur voor antiek.<sup>43</sup> In de vroege negentiende eeuw nam in Brussel zowel het aantal antiekhandels als het aantal gespecialiseerde veilingzalen toe. Het aantal antiekhandels bleef spectaculair stijgen, terwijl de veilingzaal rond de eeuwwisseling als enige categorie niet alleen relatief, maar ook in absolute aantallen terugviel.

Het is mogelijk dat dit numerieke verlies van de veilinghuizen te verklaren valt door een concentratietendens waarbij verschillende veilinghuizen in elkaar opgingen of één veilinghuis de markt monopoliseerde. Dat slechts één veilinghuis zich in het tracé van kunst- en antiekwinkels had gevestigd, zou dan eerder door het succes van dat veilinghuis kunnen worden verklaard dan door het terugvallen van het aandeel van de veilingen als geheel binnen de dynamiek van de kunst- en antiekhandel. Inderdaad, uit onderzoek naar de verkoopinformatie van schilderijenveilingen in negentiende-eeuws Brussel blijkt ook dat de adressen van veilingzalen waarvoor het meeste catalogi werden bewaard, zich in de bovenstad bevonden, te midden van de vele kunst- en antiekwinkels. Op het eerste gezicht lijkt hun succesratio een plausible uitleg voor de numerieke terugval van de hele groep. Helaas ontbreken de omzetcijfers van Brusselse veilinghuizen om hier uitsluitend over te bieden. Er blijft evenwel de discrepantie bestaan tussen de groeperingstendenzen van veilinghuizen tijdens de eerste drie steekproefjaren en het totale gebrek daaraan in 1914. Bovendien moet worden opgemerkt dat het veilinghuis waarvoor in het laatste kwart van de negentiende eeuw het meeste catalogi van kunst- en antiekveilingen werden bewaard, zich inderdaad in de bovenstad bevond, maar in de adresboeken zowel onder de categorie ‘salles de ventes’ als ‘marchands de tableaux’ en ‘marchands d’antiquités, curiosités et d’objets d’art’ werd opgelijst. Verschillende veilinghuizen, zo blijkt overigens uit de adresboeken, ruilden in de late negentiende en vroege twintigste eeuw zelfs hun veilingzaal met hamer in voor een winkel in antiek of schilderijen met uitstalraam.<sup>44</sup> Er was dus meer aan de hand dan alleen de succesvolle triomf van één of enkele veilinghuizen die de anderen opslokten.

Achter de geografische verplaatsing van de beneden- naar de bovenstad gingen ook culturele verschuivingen schuil. Mijn hypothese is dat de verschuiving van een culturele context van theateraal spektakel in de benedenstad naar de artistiek-elitaire bovenstad de wisselende balansen zou kunnen

43. Van Damme, ‘Second-hand dealing’, 73-92 en Jon Stobart en Ilja van Damme, ‘Introduction. Modernity and the second-hand trade. Themes, topics and debates’, in: Stobart en Van Damme (red.), *Modernity*, 1-15.

44. Arnout, ‘Golden touchstones’.

helpen verklaren. In het onderzoek naar gespecialiseerde kunst- en luxeveilingen in Parijs werd betoogd dat veilinghuizen opgingen in de burgerlijke spektakelcultuur van de negentiende eeuw. Het meest bekende veilinghuis, Hôtel Drouot, werd in 1852 geopend langs een van de grote boulevards die Haussmann in Parijs had laten aanleggen. Niet alleen ruimtelijk nestelden Parijse veilinghuizen zich langs de nieuwe, brede lanen met theaters, warenhuizen, wassenbeeldenmusea en flanerende burgers. Ook binnenshuis kreeg een cultuur van spektakel voet aan grond. Het per opbod kopen en verkopen van luxe- en kunstgoederen werd er gehuld in een haast theatrale verpakking. Het interieur van veilinghuizen weerspiegelde dat van de theater- en operagebouwen uit die tijd. De veilingzaal werd opgezet als een theaterzaal met een podium en coulissen. Veilingmeesters werden getooid in een kostuum en brachten met hun hamergeklop de plot van het opbod tot ontknoping.<sup>45</sup> Het vergt weinig verbeelding om de lijn door te trekken tot de hedendaagse fascinatie met veilinghuizen als Christie's en Sotheby's.

Hoewel voor Brussel vooralsnog niet kan worden aangetoond dat zich in de veilinghuizen, net als in Parijs, een haast theatrale cultuur ontwikkelde, was er lange tijd wel sprake van een geografische connectie. In 1854 en 1885 waren veilinghuizen – met in hun spoor ook andere kunst- en antiekhandelaars – gevestigd in de mondaine uitgaansbuurten van de stad: het Noordkwartier, de buurt rond de Muntshouwborg en vlak bij de naar Parijs' voorbeeld aangelegde Boulevard Central. Het succes van de veilinghuizen aldaar was echter niet duurzaam. In de periode tussen 1885 en 1914 vielen veilinghuizen numeriek terug en verlieten ze de boulevard en de artistieke voorgrond, wat in het licht van het Parijse verhaal betekenisvol kan zijn. Dé locatie voor de handel van kunst en antiek vormde zich in 1914 in de bovenstad, een bij uitstek artistiek en exclusief, eerder dan mondain en frivol, deel van de stad, en daar waren nagenoeg geen veilinghuizen gevestigd.

Dat de antiekhandelaars voor de exclusieve en artistieke bovenstad kozen is logisch. Door de differentiatie tussen waardeloze rommel en waardevolle verzamelobjecten op de markten voor tweedehands hadden antiekhandelaars belang bij een reputatie van exclusiviteit en artistieke expertise. Daarin speelde ook de juiste locatie een rol. Vestiging in de meer luxueuze winkelbuurten van de stad én vlak bij het museum, dé artistieke tempel bij uitstek in de latere negentiende eeuw, kon bijdragen tot die betrouwbare reputatie. In principe geldt hetzelfde voor de veilinghuizen. Inderdaad, prestigieuze veilinghuizen voor kunst en antiek kozen naarmate de negentiende eeuw vorderde niet alleen voor een locatie in artistiek en elitair Brussel, maar legden ook in groeiende mate de nadruk op hun eigen betrouwbaarheid en artistieke expertise. In de loop van de negentiende eeuw was het zwaartepunt in het

---

45. Charpy, 'The auction house' en Guichard, 'From social event'.

marketingdiscours van de organisatoren van schilderijenveilingen bijvoorbeeld verschoven van de traditionele aandacht voor de te hameren collectie en haar voormalige eigenaar naar het moment van de verkoop als cultureel hoogstaand evenement en naar de betrouwbaarheid, kennis en artistieke expertise van de veilingmeester. Hoewel de kunstige veilingmeesters daarmee soepel inspeelden op de veranderde status van de private kunst kabinetten, verslaptte hun aandacht voor datgene wat een veiling tot een openbare verkoop maakte: het veilen van een collectie. Zoals de terugvallende aantallen, de geografische verspreiding en de vele dubbele of verschuivende beroepsactiviteiten suggereerden, verzwakten ze daarmee echter hun kracht. Veel meer dan de spannende scène van de veilingzaal was de kunst- en antiekwinkelier geschikt om een reputatie van expertise, kennis en vertrouwen uit te stralen.<sup>46</sup>

Het lijkt dan ook alsof de aard van de verkoopplaats verantwoordelijk is geweest voor de verschuivingen in de locatiepatronen van de veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars. Het verschil in de wijze waarop de goederen worden verkocht is cruciaal. Door de spanning die het systeem van opbie-den bij een veiling met zich meebracht, leende dat medium zich veel meer tot de cultuur van spektakel en theatralisering die ook de boulevards met hun theaters, warenhuizen en uitstalramen kenmerkten. Minder dan die veilinghuizen konden antiek- en schilderijenhandelaars baat hebben bij die theatrale spektakelcultuur. Veel meer was het als winkelier van belang om te bogen op vertrouwen en expertise. Een locatie te midden van het spectaculaire vertier van de benedenstad was dan mogelijk minder interessant dan een handelszaak in de meer exclusieve bovenstad, waar de academie en het museum de reputatie van artistieke expertise kracht bijzetten. De beweging weg van de benedenstad hield een vervanging in van het spektakel door een meer kunstzinnige en exclusieve omgeving en een veranderende (ver)koopcultuur in de handel voor kunst en antiek. Daarbij namen antiekhandelaars het roer over van de veilingzalen. Anders dan het Parijse hoeraverhaal over het spektakel en theater van en rond het veilinghuis suggereert, lijkt er voor de Brusselse veilingmarkt voor kunst en antiek een voorzichtiger narratief te moeten worden gevolgd, waarbij de teleologische lijn tot de spraakmakende hedendaagse veilingzalen alvast eventjes onderbroken werd in de late negentiende en vroege twintigste eeuw.<sup>47</sup>

---

46. Arnout, 'Golden touchstones'.

47. Het Parijse verhaal zoals werd beschreven door: Charpy, 'The auction house' en Guichard, 'From social event'. In zijn proefschrift wijdde Charpy eveneens een hoofdstuk aan de succesvolle theatrale strategieën van het luxeveilingwezen in Parijs.

## Conclusie

In de inleiding werd aangegeven hoe de *spatial turn* ons inspireerde om de ruimte te beschouwen als verklikker en initiator van maatschappelijke processen. In deze bijdrage werden de ruimtelijke verschuivingen van de kunst- en antiekhandel vanuit dat perspectief bestudeerd. Inderdaad, gaandeweg is gebleken dat een aantal fysieke en mentale factoren (in de hertekening) van de Brusselse ruimte van beslissende invloed waren op de ontwikkeling van de kunst- en antiekhandel tijdens de negentiende eeuw. De welgestelde en centrale vestiging van veilinghuizen, kunst- en antiekhandelaars volgde grotendeels de economische logica van biedrentefuncties en algemene toegankelijkheid. Echter, binnen dat centrum verplaatste het zwaartepunt zich. Gedurende de negentiende eeuw verschoof het achtereenvolgens van het echte hart van de stad rond de Grote Markt naar de buurt rond de Muntschouwburg en de Boulevard Central om uiteindelijk volop voet aan grond te krijgen in de rijke bovenstad. Die bewegingen hingen samen met projecten van stadsuitbreiding en -vernieuwing. Meer nog dan de fysieke hertekeningen van de ruimte waren echter de daarmee verwante culturele verschuivingen van belang.

De verschuiving van de benedenstad naar de bovenstad betekende een verandering in het karakter van de omgeving. Terwijl de locatie rond de Muntschouwburg en de Boulevard Central een alliantie met het burgerlijke vrijetijdsleven suggereert, hing de vestiging in de bovenstad duidelijk samen met een keuze voor exclusiviteit en artistieke expertise. De geografische verschuivingen weerspiegelden en versterkten met andere woorden interne evoluties in de kunst- en antiekhandel. Aan het eind van de negentiende eeuw verschoof het zwaartepunt in de kunst- en antiekhandel numeriek en geografisch van veilinghuizen naar antiekhandelaars en handelaars in kunstobjecten. Behalve getuige van de bloei van een antiquarische cultuur is deze evolutie van betekenis voor ons begrip van de ontwikkeling van het veilinghuis als handelsplaats voor kunst en antiek. In plaats van de rechtlijnige triomf van het gespecialiseerde veilinghuis van de achttiende eeuw tot de prestigieuze instituten van vandaag, lijkt het veilingwezen, waar naast theatraliteit ook sociale banden gesmeed werden, rond de eeuwwisseling eerder een tik te hebben gekregen. De winnaars van dat moment waren zonder enige twijfel de kunst- en antiekhandelaars die – ook middels hun vestigingskeuzes – hun karakter als experts van kunst en antiek beklemtoonden.

## Over de auteur

Anneleen Arnout (1986) studeerde cultuurgeschiedenis aan de KU Leuven en cultureel erfgoed aan de Universiteit Utrecht. In 2009-2010 was ze als weten-

schappelijk medewerker verbonden aan het Centrum voor Stadsgeschiedenis van de Universiteit Antwerpen, waar ze onderzoek verrichtte naar schilderijenveilingen in negentiende-eeuws Brussel. Sinds oktober 2010 werkt ze aan de KU Leuven en de Universiteit Antwerpen als aspirant van het FWO-Vlaanderen aan een proefschrift over negentiende-eeuwse winkelcultuur in het stedelijk landschap van Brussel.

E-mailadres: [anneleen.arnout@arts.kuleuven.be](mailto:anneleen.arnout@arts.kuleuven.be).