

Schilders, connoisseurs en hun (Salomons)oordeel

Het Schilderijenkabinet (1659) van Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus

HANNELORE MAGNUS

Hannelore Magnus is kunsthistorica en als Aspirant van het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen (FWO) verbonden aan de KU Leuven, Onderzoeksgroep Kunstwetenschap. Ze bereidt een proefschrift, *De verbeelding van barokke zelfrepresentatie: Vermaak, spel en lichamelijkheid in Zuid-Nederlandse conversatiestukken (1635-1720)*, voor onder begeleiding van prof. Katlijne Van der Stighelen. Haar onderzoek richt zich voornamelijk op de zeventiende-eeuwse schilders Christoffel Jacobsz Van der Lamén (1606/7-1651/2) en zijn leerling Hiëronymus Janssens (1624-1693).

hannelore.magnus@arts.kuleuven.be

Abstract

Iconographical analysis shows that the *Cabinet of Pictures* (Windsor Castle, Royal Collection) clearly exemplifies the cooperation between only two painters: Jacob de Formentrou and Erasmus II Quellinus. Iconographic research also confirms that these artists depicted connoisseurs in this painting. Several elements (the eagle, the judgement of Salomon, etc) refer to connoisseurship: the depicted connoisseurs evaluate, from an intellectual point of view, the authorship of paintings based on stylistic characteristics. The act of attributing the paintings is the central theme in the *Cabinet of Pictures*, as is highlighted by multiple signatures, monograms and iconographic details.

Keywords: Jacob de Formentrou; Erasmus II Quellinus; connoisseurship; Antwerp *Kunstkammer* painting; fictive gallery painting; collaborative painting

Schilders, connoisseurs en hun (Salomons)oordeel

*Het Schilderijenkabinet (1659) van Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus**

Zoo is't dan, dat de Konstaenaeren elk als tot iets eygens gedreven worden, waer door men, als door een byzonder merk, haere werken kent, gelijk men de zweemingen [...] en 't kroost der ouderen in de kinderen gemeenlijk gewaer wort. En al hoewel deze byzonderheden eer afwijkingen, dan volkomene vastigheden der konst kunnen genoemt worden, zoo zijnze ... den liefhebbers een bekoorlijke vermaecklijkhey.

(Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, 1678)¹

Inleiding

Het kijken naar een geschilderde kunstkamer spoort de toeschouwer aan de afgebeelde miniatuurschilderijen te identificeren en speelt in op het vertoon van connoisseurschap van zowel de hedendaagse als de zeventiende-eeuwse kijker.² Op een tweede niveau vraagt een geschilderde kunstkamer echter ook om onderzoek naar de maker(s) van het kunstwerk zelf. In het geval van het *Schilderijenkabinet* van Jacob de Formentrou (1629–na 1695) ontbrak dergelijk recent onderzoek.³ Op dit ogenblik wordt het

* Hartelijk dank aan prof. Katlijne Van der Stighelen (KU Leuven) voor het veelvuldig nalezen van eerdere versies van dit artikel en de vele waardevolle opmerkingen en ideeën die ze me gaf. Dit artikel is een sterk herwerkte versie van mijn bachelorpapier onder haar begeleiding, KU Leuven 2008–2009. Ik bedank ook dr. Frans Blom (UvA) en dr. Karolien De Clippel (Universiteit Utrecht) voor hun belangrijke suggesties.

1 Citaat uit: T. Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, vertaald door B. Jackson en L. Richards, Amsterdam 2008, p. 401.

2 E. Honig, 'The beholder as a work of art. A study in the location of value in seventeenth-century Flemish painting', in: R. Falkenburg, J. de Jong, H. Roodenburg en F. Scholten (red.), *Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550–1750, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46, Zwolle 1995, p. 277.

3 De meest recente, diepgaande publicaties over dit schilderij: C. White, *The Later Flemish Pictures in the collection of her Majesty the Queen*, Londen 2007, p. 111–115; D. Shawe-Taylor en J. Scott, *The British Royal Collection. Van Bruegel tot Rubens*, vertaald door H. Pauwels, tent. cat., Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel 2008, p. 208–211; A. van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst. Gezamenlijke kunstkamervoorstellingen', in: A. van Suchtelen en B. van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, tent. cat., Antwerpen, Rubenshuis, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Zwolle 2009, p. 105–106. Geschilderde kunstkamers tonen *naturalia* en *artificialia* in een verzamelruimte, bestudeerd door verzamelaars: K. Van der Schueren, 'De Kunstkamers van Frans II Francken: een kritische analyse van de aldaar aanwezige sculptuur', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1996), p. 60. Met 'schilderijenkabinetten' worden de weergaves van kunstkamers met bijna uitsluitend schilderijen bedoeld: K. Van der Schueren, *De sculptuur op de kunstkamers van Frans II Francken (1581–1642)*, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling, Leuven 1995, p. 6. Op deze manier wordt de titel verklaard. In dit artikel zal vooral de term 'geschilderde kunstkamer' algemeen worden gebruikt.

kunstwerk aan de schilder Jacob de Formentrou toegeschreven en gedateerd in 1659.⁴ Zijn signatuur ('J d Formentr[o of a]u') kwam pas bij reiniging en restauratie in 1971 aan het licht en prijkt op de dwarsbalk van de uitgebeelde tafel.⁵

Het genre van de geschilderde kunstkamer of het schilderijenkabinet heeft al heel wat aandacht gekregen in het kunsthistorisch onderzoek.⁶ Deze voorstellingen geven niet enkel een idee van de contemporaine kunstsmaak,⁷ maar visualiseren ook de ideeën van zeventiende-eeuwse toeschouwers over het verzamelen van kunst en het connoisseurschap. Het toont de ideale kunstcollectie en activiteiten die in zulke echte kunstkamers werden uitgevoerd.⁸ Het genre is recent prominent onder de aandacht gekomen door de tentoonstelling *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen* in het Rubenshuis en het Mauritshuis (2009–2010) en een themanummer van het tijdschrift *Intellectual History Review* (20.1 (2010)).

Het onderzoek in dit artikel focust op de makers van het *Schilderijenkabinet* (afb. 1). Op dit ogenblik heerst er, in een duidelijke nasleep van eerdere foutieve identificaties, onduidelijkheid over de toeschrijving van het schilderij. Enerzijds wordt het schilderij als een kunstwerk van een klein groepje schilders beschouwd. Anderzijds wordt het als een van de voorbeelden van samenwerking van een grote groep kunstenaars aangegeven. Vertrekkend vanuit deze tegenspraak, zal ik door middel van iconografisch onderzoek en steunend op al eerder gepubliceerd technisch onderzoek en enkele niet verder uitgewerkte interpretatieve suggesties, duidelijker aantonen dat het schilderij geen samenwerking is van een grote groep schilders, maar het resultaat is van een samenwerking van slechts twee schilders: de Antwerpenaars Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus (1607–1678). Door het schilderij iconografisch te analyseren en de uitkomsten te koppelen aan de associaties die het genre van de 'geschilderde kunstkamer' met zich meedroeg, wordt een andere blik op het werk van De Formentrou en Quellinus geworpen. De stelling dat de schilders het oordelen over kunst als blijk van het connoisseurschap een centrale plaats hebben gegeven op hun schilderij, zal hierdoor kracht worden bijgezet en dieper worden uitgewerkt.

4 Zoals gesuggereerd door White, *The Later Flemish Pictures in the collection of her Majesty the Queen*, p. 111, aangenomen door Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection: Van Bruegel tot Rubens*, p. 208 (hoewel niet op één van de schilderijen) en opnieuw gesuggereerd door Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst', p. 105, lees ik de inscriptie van de datering op de centrale cartouche als '1659'.

5 White, *The Later Flemish Pictures in the collection of her Majesty the Queen*, p. 111 en 115 (de signatuur is volgens mij niet op een klein miniatuurschilderij te ontdekken, zoals door Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection: Van Bruegel tot Rubens*, p. 208 wordt aangenomen).

6 Voor een historiografisch overzicht zie bijvoorbeeld Z.Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, New Jersey 1987, p. 6–8; A. Marr, 'The Flemish "Pictures of Collections" Genre. An Overview', in: *Intellectual History Review* 20.1 (2010), p. 6, noot 2.

7 S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, Brussel 1957, p. 10.

8 Honig, 'The Beholder as a Work of Art' (n. 2), p. 276.



Afb. 1 Jacob de Formentour en Erasmus II Quellinus, Schilderijenkabinet, 1659. Olieverf op doek, 75,3 × 112,1 cm. The Royal Collection. Supplied by Royal Collection Trust/(c) HM Queen Elizabeth II 2012.

De huidige invloed van eerdere, foutieve identificaties van het Schilderijenkabinet

Lange tijd werd het *Schilderijenkabinet* aan Gonzales Coques (1614–1684) (de figuren), Wilhelm Schubert von Ehrenberg (1630–1676) (de architectuur), en andere Antwerpse kunstenaars toegeschreven. Men nam aan dat het *Schilderijenkabinet* fungeerde als betaling in natura aan de advocaat Jan van Baveghem voor de verdediging van het Antwerpse schildersgilde in een rechtszaak. Er is documentatie overgeleverd over een dergelijk schilderij dat vele Antwerpse schilders onder leiding van Coques maakten voor deze advocaat. De vele signaturen op de miniatuurschilderijen werden geïnterpreteerd als een verwijzing naar het groepswerk. De datering van het *Schilderijenkabinet* werd (foutief) als ‘1683’ gelezen, in overeenstemming met de gegevens over het gedocumenteerde schilderij.⁹ Links vooraan zouden Van Baveghem en rechts diens vrouw

⁹ L. Cust en F.J. Van den Branden, ‘Notes on Pictures in the Royal Collections—xxxii. On a Painting of a Picture Gallery by Gonzales Coques’, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 27.148 (1915), p. 157; *Catalogue Raisonné of the Pictures in the possession of King George V in the State Apartments and Principal Private Apartments at Windsor Castle*, z.p. 1922, p. 92; *Exhibition of Flemish and Belgian Art 1300–1900*, tent. cat., Londen, Burlington House Piccadilly Royal Academy of Art, 1927, p. 116, nummer 318; C. H. Collins Baker, *Catalogue of the Principal Pictures in the Royal Collection at Windsor Castle*, Londen 1937, p. 63; Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d’amateurs au XVII^e siècle*, p. 172–173, p. 181–182: op p. 182 wordt door de auteur

met een kind geportretteerd zijn. De zittende man en de overige figuren zouden portretten van Coques en andere leden van het Sint-Lukasgilde zijn. Het Salomonsoordeel boven de schouw zou tenslotte verwijzen naar de rechtszaak.¹⁰

De ontdekking van de signatuur van De Formentrou¹¹ maakte de toeschrijving aan Coques en de onduidelijke identificatie van Jan van Baveghem als opdrachtgever, onzeker.¹² Naast de signatuur van De Formentrou zijn twee signaturen van Erasmus Quellinus op het schilderij te vinden, respectievelijk op de cartouche én op het *Salomonsoordeel*.¹³ De datum op de cartouche is '1659' in plaats van 1683. Bij zijn onderzoek naar het *Schilderijenkabinet*, gepubliceerd in 2007, geeft Christopher White aan dat het niet vreemd is dat er verschillende patronen in de craquelures van de verschillende miniatuurschilderijen zichtbaar zijn; hij verklaart dit door te wijzen op stijllimitatie als mogelijk doel van de schilder van de geschilderde kunstkamer. Hiermee doet hij de bewering dat dit schilderij het resultaat is van een grootschalig groepswerk teniet. Na technisch onderzoek van de miniatuurschilderijen meent White dat mogelijk één persoon de miniatuurschilderijen maakte en dat het hele schilderij waarschijnlijk slechts door één of twee schilders werd gemaakt. Er was mogelijk een verdeling tussen het

vermeld dat de schilders geprobeerd hebben hun stijl op elkaar af te stemmen en dat daarom de schilderijtjes stilistisch zo sterk op elkaar lijken; Filipczak, *Picturing Art in Antwerp*, p. 156: volgens Filipczak zijn de miniatuurschilderijen origineel door Antwerpse schilders gemaakt, met uitzondering van de portretten van Van Dyck en Rubens (zie verder) die naar zelfportretten gemaakt zouden zijn. Ook hier wordt het schilderij geïdentificeerd als het werk voor Jan van Baveghem: H. Vlieghe, 'Erasmus Quellinus der Jüngere und Italien', in: E. Mai, K. Schütz, H. Vlieghe (red.), *Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Internationales Kolloquium Wien 1993*, Keulen 1994, p. 218 en H. Vlieghe, 'Een wazige kijk op Erasmus II Quellin. Bedenkingen bij recent onderzoek', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1993), p. 291: in deze werken wordt het schilderij telkens toegeschreven aan Coques en wordt aangenomen dat Quellinus een schilderijtje heeft geschilderd op de geschilderde kunstkamer. Een overzicht van de oude(re) toeschrijvingen: White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113-114.

¹⁰ Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*, p. 181-182. Maufort en Becker volgen de vermelde toeschrijving aan meerdere kunstenaars ook nog steeds: D. Maufort, 'Miscellanea 6. Advocaat Jan van Bavegom door Gonzales Coques geportretteerd', in: *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis en oudheidkunde* xxx (1995), p. 235; H.S.J. Becker, *Studien zur Ikonographie des Kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, proefschrift Aken 2005, p. 82.

¹¹ White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 115.

¹² Veilingcatalogus Sotheby's, Londen, 10-7-2002, nummer 4. Ook Maartje Witlox meent in 2005 nog dat het schilderij een samenwerking van verschillende kunstenaars is, hoewel ze de signatuur van De Formentrou wel vermeldt: M. Witlox, 'Many Hands make Light Work. The seventeenth-century Antwerp "Interior with figures before a picture collection"', in: *ArtMatter. Netherlands Technical Studies in Art* 3 (2005), p. 85.

¹³ White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 111-112. White vermeldt ook eventuele resten van een signatuur op de decoratie boven de rechterdeur ('UELL...'), maar dat is helemaal niet duidelijk te zien en wordt, net als de eventuele inscriptie 'VAT' op de tekening of olieverschets op de tafel, omwille van de moeilijke herkenbaarheid, in dit artikel achterwege gelaten. Speth-Holterhoff vermeldt de signatuur van Erasmus II Quellinus op de cartouche van de schoorsteenmantel maar ontkent (onterecht) een tweede signatuur op het schouwstuk *Salomonsoordeel*: Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle* (n. 7), p. 182.

schilderen van voor- en achtergrond.¹⁴ Door De Formentrou's onbekendheid achtte White het niet mogelijk om te besluiten of De Formentrou de architectuur maakte dan wel de figuren schilderde.¹⁵ Recent werd in deze lijn aangegeven dat het schilderij extreme stijllimitatie toont. Anderzijds werd ook weer de suggestie opgeworpen van een samenwerking waarbij iedere kunstenaar zijn 'eigen' schilderijtje maakte.¹⁶ Meerdere kunstenaars zouden zichzelf hebben willen promoten en de variatie binnen het schildersambacht aan het publiek hebben willen tonen. Elk miniatuurschilderij typeert op die manier het oeuvre van de kunstenaar die het schilderde.¹⁷

Ondanks de terechte mening dat het schilderij niet voor Van Baveghem werd gemaakt (op basis van de datering), vindt – hierbij aansluitend, maar naar mijn mening ongefundeerd – Van Suchtelen het schilderij nog steeds het oudste voorbeeld van een samenwerking van een groep kunstenaars. Ze meent hierbij dat Coques de figuurschilder was.¹⁸ '1654' op het kerkinterieur (monogram van Peter Neefs rechts van de schouw) zou volgens die gelijkaardige gedachtegang dan aantonen dat vele jaren aan het schilderij werd gewerkt.¹⁹ Bij een andere vermelding van het schilderij wordt gesuggereerd dat het schilderij rond 1653 is gemaakt: een stilistische datering van het schilderij toegeschreven aan Jan Davidsz. de Heem (tweede rij links van het altaarstuk *Salomonsoordeel*) overtuigt Fred Meijer ervan dat het schilderij rond 1654 gedateerd moet worden. Het monogram op het vanitasstillven met schedel (links onderaan op de rechtermuur) van Hendrick Andriessen die stierf in 1655, zorgt eveneens voor dergelijke datering.²⁰ Bij deze interpretatie blijft men er dus ongefundeerd vanuit gaan dat

14 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 114–115. White geeft ook aan hoe de figuren stilistisch niet in het oeuvre van Coques passen en beschrijft eveneens hoe de identificatie van het *Schilderijenkabinet* als het schilderij voor Van Baveghem met diens portret fout was.

15 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 115.

16 Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection. Van Bruegel tot Rubens* (n. 3), p. 27 en p. 208.

17 D. Shawe-Taylor en J. Scott, *Bruegel to Rubens. Masters of Flemish Painting*, Londen 2007, p. 23 en 190 (ook hier wordt de onduidelijkheid over het al dan niet samenwerken zoals in de tentoonstellingscatalogus van 2008 aangehaald). De auteurs vinden het onwaarschijnlijk dat het een weergave van een verzameling van een kunsthandelaar zou zijn: Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection. Van Bruegel tot Rubens* (n. 3), p. 208.

18 De reden hiervoor is niet duidelijk. Dat er geen signatuur is van Coques en wel van Quellinus en van De Formentrou, doet de vraag rijzen waarom Coques hier moet worden vermeld. Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 105–106, 116. De verschillende schilderijstijlen, verschillen in patroon van de craquelures en de monogrammen bewijzen volgens Van Suchtelen dat het een groepswerk is.

19 Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 105.

20 <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=116509>, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag, (zonder datum), [24/02/2012]. Hier leest men de datering op de cartouche als 1653, in plaats van als 1659. Ik trek deze dateringen sterk in twijfel. Mijn onderzoek toont dat de monogrammen en signaturen op de miniatuurschilderijen toeschrijvingen voor het gezamenlijk werk van meer dan twee kunstenaars noch dateringen hard kunnen maken. De website van de Royal Collection zelf vermeldt hoe een klein schilderij de datum '1656' zou dragen, maar verduidelijkt niet welk schilderij. De datum 1659 wordt overgenomen onder voorbehoud ('1659?'). Verder wordt hier aangegeven hoe technisch onderzoek niet heeft aangetoond of het om een samenwerking van veel kunstenaars gaat. Een kort overzicht van kunstwerken en een vermelding dat dit schilderij de variatie van de Antwerpse kunst toont, wordt eveneens gegeven:

de miniatuurschilderijen met hun dateringen en signaturen door de eigen kunstenaars apart zijn gemaakt in een groepswerk. Bovenstaand overzicht toont dat er nog altijd onduidelijkheid over het schilderij heerst en dat iconografische argumenten in de discussie veelal ontbreken.²¹

Zeventiende-eeuwse schilderijen als groepswerk(en)

Over de praktijk van samenwerking in de zeventiende-eeuwse Zuidelijke Nederlanden, in het bijzonder binnen het genre van de geschilderde kunstkamers, kunnen we ons een beeld vormen dankzij recent onderzoek op dit gebied. Hans Vlieghe omschrijft in de zeventiende-eeuwse schilderkunst twee soorten samenwerking tussen schilders: een verticale samenwerking waarbij een schilderij gemaakt werd door een meester en leerling of assistent in hetzelfde atelier, en een horizontale samenwerking, waarbij het kunstwerk ontstond door een samenwerking van twee meester-schilders die elk hun eigen specialisatie uitwerkten op hetzelfde schilderij. Zo liet bijvoorbeeld een historieschilder de stillevens of landschappen op zijn schilderijen door gespecialiseerde stilleven- of landschapsschilders uitvoeren. Bij een dergelijke horizontale samenwerking vond de samenwerking plaats op gelijk niveau, hoewel meestal wel één kunstenaar de leiding had over het plannen van de compositie en de belangrijkste delen.²² De coöperaties tussen Peter Paul Rubens, Frans Sniijders, Paul de Vos, Jan Wildens of Jan Brueghel de Oude zijn enkele voorbeelden van een horizontale samenwerking. Dit soort samenwerkingspraktijken kwam ook al eerder voor in de schilderkunstige traditie. Zo werkten de historieschilder Quinten Matsys en de landschapsschilder Joachim Patinir in de eerste decennia van de zestiende eeuw ook al samen.²³ Eerder hadden ook al in de late middeleeuwen verschillende miniaturisten samengewerkt.²⁴

Naast de verticale en horizontale samenwerking, kan nog een andere tweedeling gemaakt worden in de praktijk van het samenwerken van schilders. Eerst en vooral zijn er de 'tweedrangsschilders' die door hun specialisatie slechts eenzijdig werkten. Het samenwerken was noodzakelijk: door de taken te verdelen kon er immers

<http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?object=404084&row=2423&detail=about>, Royal Collection, (zonder datum), [27/05/2012].

21 De onzekerheid over de toeschrijving wordt kort vermeld in: F. Gage, '“Some Stirring or Changing of Place”'. Vision, Judgement and Mobility in Pictures of Galleries', in: *Intellectual History Review* 20.1 (2010), p. 126. Gage volgt White (één of twee handen hebben het schilderij gemaakt).

22 H. Vlieghe, 'The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700. A survey of the Main Stages', in: H. Vlieghe, A. Balis en C. Van de Velde (red.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout 2000, p. 201; A.T. Woollett, 'Twee vermaarde schilders. De samenwerking van Rubens en Brueghel van ca. 1598 tot 1625', in: A.T. Woollett, A. van Suchtelen e.a., *Rubens & Brueghel. Een artistieke vriendschap*, tent. cat., Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Zwolle 2006, p. 3.

23 H. Vlieghe, 'The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700', p. 201.

24 Woollett, 'Twee vermaarde schilders', p. 32.

veel en snel geproduceerd worden. Bij de producten van dergelijke samenwerking waren de namen van de kunstenaars meestal niet van belang. De verkoop ervan lag voornamelijk in de handen van kunsthandelaars. Dit is een vorm van 'low-levelsamenwerking'. De tweede vorm van samenwerken bevindt zich op een ander sociaal-economisch en cultureel niveau en kan 'high-levelsamenwerking' worden genoemd. Hier combineerden twee gespecialiseerde, hoogstaande en succesvolle kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Rubens en Brueghel, hun kwaliteiten in schilderijen die het beste van beide handen kregen. Bij zulke kwalitatief hoogstaande groepswerken was de (h)erkenning van verschillende kunstenaarshanden een duidelijke meerwaarde. Zulke veelgevraagde kunstwerken werden veel gekopieerd, ook in eigen atelier.²⁵

Ook in het genre van de geschilderde kunstkamers waren er, voornamelijk tussen 1660 en 1680, enkele voorbeelden van samenwerking tussen veel verschillende kunstenaars. De miniatuurschilderijen werden dan elk door een aparte kunstenaar op de geschilderde kunstkamer aangebracht.²⁶ In deze periode toonde de geschilderde kunstkamer waaraan twaalf tot vierentwintig schilders mee konden werken een collectie van originele werkjes in één schilderij. Elke afzonderlijke bijdrage van een kunstenaar werd door een lijst en vaak door een signatuur benadrukt.²⁷ Binnen het genre bestond het idee van samenwerking eerder al bij Frans II Francken en Brueghel.²⁸ Aan het begin van de zeventiende eeuw, zoals in het geval van de samenwerking tussen Jan Brueghel I en Rubens tijdens de jaren 1610, hadden de geschilderde kunstkamers echter een andere nadruk: men wilde door samen te werken een zo goed mogelijk geheel verkrijgen. Vanaf de jaren 1660 benadrukte men juist de fragmentatie van het ontstaan van zulk groepswerk, waarbij elk schilderijtje als origineel werk representatief was voor het oeuvre van zijn schepper.²⁹

Voor schilderijen van kabinetformaat werd vaak samengewerkt: de kleine schilderijen konden gemakkelijk van het ene naar het andere atelier worden vervoerd.³⁰ Toch lijkt samenwerking in het geval van geschilderde kunstkamers erg tijdrovend. Volgens Van Suchtelen waren dit soort projecten daardoor zeldzaam en ontstonden ze vermoedelijk alleen op verzoek van een opdrachtgever of met een speciaal doel voor ogen. Van Suchtelens hypothese wordt ondersteund door de casus van Jan van Baveghem, de advocaat voor wie veel schilders samenwerkten aan een geschilderde kunstkamer

25 C. Van Mulders, 'Peter Paul Rubens en Jan Brueghel de Oude: de drijfveren van hun samenwerking', in: H. Vlieghe, A. Balis en C. Van de Velde (red.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout 2000, p. 114-115.

26 A. van Suchtelen, 'Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen. Een inleiding', in: A. van Suchtelen en B. van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, tent. cat., Antwerpen, Rubenshuis, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Zwolle 2009, p. 20.

27 Filipczak, *Picturing Art in Antwerp* (n. 6), p. 154-155.

28 Van Suchtelen 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 100-101.

29 Filipczak, *Picturing Art in Antwerp* (n. 6), p. 154-155.

30 Vlieghe, 'The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700' (n. 22), p. 203-204.

voorzien van miniatuurschilderijen. Van Baveghem heeft jarenlang moeten wachten op het uiteindelijke resultaat.³¹

Het is tot nu toe niet duidelijk of het *Schilderijenkabinet* ontstond op basis van een dergelijk grootschalig en tijdrovend samenwerkingsproject. Het *Schilderijenkabinet* toont heel wat gesigioneerde of gemonogrammeerde schilderijen.³² De portretten van Rubens en Antoon van Dyck (rechtermuur) lijken sterk op het *Zelfportret* van Rubens en een *Zelfportret* van Van Dyck.³³ Het is opvallend dat de overige schilderijen allemaal sterk refereren aan echte werken van de kunstenaars die de schilderijtjes schijnen te vertegenwoordigen,³⁴ hoewel dit niet noodzakelijk hoeft te betekenen dat het over een bestaande collectie gaat of dat de kleine schilderijen door die kunstenaars zijn geschilderd. Iets minder overtuigend zou het schilderijtje op de rechtermuur links bovenaan met de weergave van de roof van Europa kunnen verwijzen naar de stijl van Maarten de Vos.³⁵ Het schilderijtje daaronder met de stervende Christus aan het kruis is dan weer een typische compositie herkenbaar voor het werk van Antoon van

31 Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 102.

32 Overzicht zie: White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 111-113; Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection* (n. 3), p. 210; A. van Suchtelen en B. van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, tent. cat., Antwerpen, Rubenshuis, Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Zwolle 2009, p. 132-133. Er zijn tussen deze overzichten enkele kleine verschillen, maar niet erg veel. Alle drie de overzichten vermelden Hendrick Steenwyck, en niet Hendrik Andriessen (zie eerder website Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag, n. 20). Kunstenaars waarnaar door schilderijen en monogrammen wordt verwezen, zijn bijvoorbeeld Anton Goubau (1616-1698) links bovenaan ('AGB'), hieronder Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84) ('I D HEEM'), de cartouche met fruitguirlande rechts van het *Salomonsoordeel* verwijst naar Joris van Son (1623-1667) ('J. VAN SON'), de naturalia boven de rechterdeur met monogram 'I V K' naar Jan van Kessel (1626-1679) en mogelijk zou het stilleven met de zwaan rechts bovenaan gesigioneerd zijn met 'P. BOEL', en dus refereren aan Pieter Boel (1622-1674). Dit zijn slechts enkele voorbeelden van de monogrammen en signaturen.

33 Het *Zelfportret* van Rubens: 1623?, Royal Collection, Windsor Castle: White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113, over hetzelfde type portret van Rubens uit diezelfde collectie p. 200 e.v. Het *Zelfportret* van Van Dyck: Onbekende bewaarplaats, afbeelding zie S.J. Barnes, N. De Poorter, O. Millar en H. Vey, *Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven, Londen 2004, p. 628 (IVA 1). Deze vergelijkingen werden ook al in White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113 gepubliceerd.

34 Baker vermeldt dat de scène met de sater die de nimf bekijkt (verderop ook als Jupiter en Antiope besproken) een schilderij van Rubens zou zijn. Het betreft het miniatuurschilderijtje rechts van de deur op de derde rij. In de recente tentoonstelling uit 2009 wordt dit schilderij als een mogelijk werk van Jan Cossiers (1600-1671) beschouwd. White en de tentoonstellingscatalogus uit 2008 vermelden dit niet: Baker, *Catalogue of the Principal Pictures in the Royal Collection at Windsor Castle* (n. 9), p. 63; Van Suchtelen en Van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*, p. 132; White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113; Shawe-Taylor en Scott, *The British Royal Collection* (n. 3), p. 210.

35 Een bekend schilderij met hetzelfde thema is *De ontvoering van Europa* (Museum voor Schone Kunsten, Bilbao) van Maarten de Vos. De compositie is echter anders dan die van het *Schilderijenkabinet*. Zie: X. Castañer, *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, mus.cat., Museum voor Schone Kunsten Bilbao, 1995, p. 134-136.

Dyck.³⁶ Voorlopig zijn er geen bestaande schilderijen exact overeenkomstig met de miniatuurschilderijen teruggevonden, maar de schilderijen lijken wel allemaal erg sterk op het bekende oeuvre van de kunstenaars waarnaar door de signaturen en monogrammen wordt verwezen, denk bijvoorbeeld aan het schilderij met een monogram verwijzend naar Jan van Kessel rechts boven de deur.³⁷ De miniatuurschilderijen fungeren dus als stilistische parafrases van de oeuvres van de kunstenaars. Ze verwijzen naar de typische stijl en typische onderwerpen van de kunstenaar in kwestie.³⁸

White suggereert op basis van technisch onderzoek dat één of twee schilders aan het stuk hebben gewerkt en impliceert hiermee dat de signaturen op de miniatuurschilderijtjes geen ‘auteurschap’ aantonen.³⁹ De enige twee kunstenaars die voor zo’n beperktere samenwerking in aanmerking komen, zijn Erasmus II Quellinus en Jacob de Formentrou. Dat is af te leiden uit de positionering van de signaturen, de herhaling van De Formentrou’s composities, Quellinus’ mogelijke vertrouwdheid met de stijl van andere kunstenaars en het algemene iconografische programma van het schilderij.

Er staan slechts twee signaturen niet op de miniatuurschilderijen, namelijk die van Quellinus en De Formentrou. Bovendien doet Quellinus de moeite om twee keer te signeren op het schilderij: een keer op een miniatuurschilderij (verwijzend naar zijn eigen oeuvre) en een andere keer op de stenen cartouche.⁴⁰ De aanwezigheid van de signaturen van De Formentrou en Quellinus, los van de miniatuurschilderijen, toont dat ze de belangrijkste én enige rol hadden in de creatie van de geschilderde kunstkamer. Hiermee volgen ze een (ouder) voorbeeld van samenwerking, waarbij twee

36 Het doet immers sterk denken aan bijvoorbeeld zijn *Christus stervend aan het kruis* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) en *Christus aan het kruis* (Wenen, Kunsthistorisches Museum) hoewel het niet helemaal hetzelfde is. Volgens Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d’amateurs au XVII^e siècle* (n. 7), p. 183 zou het schilderij gemaakt zijn naar het voorbeeld van Rubens.

37 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113.

38 Dit komt vaker voor in geschilderde kunstkamers: Honig, ‘The beholder as a work of art’ (n. 2), p. 276. Het *Salomonsoordeel* met Quellinus’ signatuur boven de schouw is gemaakt naar het reliëf van Artus Quellinus (1609-1668) in de ‘Vierschaar’ van het stadhuis van Amsterdam uit 1652: Vlieghe, ‘Erasmus Quellinus der Jüngere und Italien’ (n. 9), p. 218: Erasmus II Quellinus zou een schilderij naar dit reliëf hebben gemaakt. Dat is verloren gegaan. Deze reproductie zou Quellinus eigenhandig op het *Schilderijen kabinet* hebben geschilderd (zie eerder de oude toeschrijving aan Coques); Vlieghe, ‘Een wazige kijk op Erasmus II Quellin. Bedenkingen bij recent onderzoek’ (n. 9), p. 291. Het schilderij van De Formentrou toont een imaginaire verzameling in een geschilderde kunstkamer (zie White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 115). Tot het midden van de zeventiende eeuw waren weergaves van imaginaire verzamelingen het meest vertegenwoordigd binnen het genre. Imaginaire verzamelingen zie: Marr, ‘The Flemish “Pictures of Collections” Genre. An Overview’ (n. 6), p. 12. Het feit dat een setting twee keer opnieuw wordt gebruikt (zie verder), is ook aan aanwijzing dat een geschilderde kunstkamer fictief is. Voor deze gedachtingang zie: A. Tummers, ‘The Painter versus the Connoisseur? The Best Judge of Pictures in Seventeenth-Century Theory and Practice’, in: A. Tummers en K. Jonckheere (red.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, p. 127. Als er toch bestaande schilderijen zouden zijn weergegeven, kan dat evenzeer als een ten top gedreven stijlimitatie worden beschouwd en heeft dat nog steeds geen bewijskracht om het schilderijtje aan de kunstenaar van het origineel in kwestie toe te schrijven.

39 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 114-115.

40 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 114-115.

kunstenaars signeren om hun verschillende taken te onderscheiden, zoals het geval was voor *Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva* (ca. 1617, Mauritshuis, Den Haag) waar zowel Rubens als Brueghel een signatuur nalieten.⁴¹

De Formentrou zorgde mogelijk niet enkel voor compositie en architectuur, zoals Van Suchtelen suggereert,⁴² maar schilderde ook de figuren. Dit is af te leiden uit enkele vergelijkingen met de rest van zijn beperkte en relatief onbekende oeuvre. In 1668 schilderde hij *Een jongeman maakt een musicerende vrouw het hof in een tuinprieel* (afb. 2). Dit schilderij is opvallend gesigneerd en gedateerd: 'Fourmestraux/1668/Pinx'.⁴³ Een jaar later maakte hij *Elegant gezelschap op een terras* (het zou onduidelijk gesigneerd en gedateerd zijn met 'fourmestayx Pinx 1669', afb. 3).⁴⁴ De houding van de luitspeelster komt overeen met die op zijn schilderij uit 1668. Een andere iconografische aanwijzing dat het schilderij uit 1669 van dezelfde schilder als die van het *Schilderijenkabinet* is, vormt de exotisch geklede Afrikaan die op het *Elegant gezelschap* tegen een rij zuilen leunt. De houding van de figuur komt sterk overeen met de Afrikaan op het ongesigneerde *Interieur van een kunstgalerij* (afb. 4),⁴⁵ die tegen de gebeeldhouwde schouw leunt. De figuur werd als 'sjabloon' gebruikt. *Interieur van een Kunstgalerij* kent dan weer erg veel archi-

41 Dit is het enige voorbeeld waarin deze schilders een product van hun samenwerking allebei signeerden: Woollett, 'Twee vermaarde schilders' (n. 22), p. 30. Hier benadrukte de Rubens-signatuur waarschijnlijk dat hij de figuren maakte door de toevoeging 'FIGR' en de formulering 'PETRI PAULI RUBENS' die verduidelijkte dat de figuren van Rubens zijn. Er is voorlopig geen enkel ander voorbeeld waarin dit nog gebeurt: A. van Suchtelen, 'Catalogusnota. Jan Brueghel de Oude en Peter Paul Rubens Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva', in: A.T. Woollett, A. van Suchtelen e.a., *Rubens & Brueghel een artistieke vriendschap*, tent. cat., Den Haag, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Zwolle 2006, p. 64-66.

42 Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 106.

43 Veilingcatalogus Londen, Christie's, South Kensington, 10-12-2010, nummer 2122. De Formentrou signeerde vanaf nu met zijn verfranste naam. Archivalia bevestigen dat de naam van de familie op heel verschillende wijzen werd gespeld: Antwerpen, Felixarchief (hierna A.F.), *Parochieregisters*, 355#12: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1624-1635 (28 maart 1629), fol. 48v.: 'Jacobus du Fourmestra[ux]' (geboortedag schilder). De achternaam van Petrus, De Formentrou's broer, wordt als 'Deformentrou' gespeld: A.F., *Parochieregisters*, 355#12: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1624-1635 (15 september 1634), fol. 130v. A.F., *Notariaat*, N 3849: G. Van der Herstraeten, *Protocollen en staten, 1654-1659*, (1659), fol. 11v. (vermeld in G. Van Hemeldonck, 'Kunst en Kunstenaars', in: A.F., *Van Hemeldonck. Onderzoek over kunstenaars, smeden en juweliërs*, 2007) toont hoe 'Jacques de Fourmestraux, schilder' met 'Jacobus de Formentrou' ondertekende. Bij het doopsel van zijn dochter Catharina wordt hij 'Jacobus de Fourmestraux' genoemd: A.F., *Parochieregisters*, 355#31: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Noord 1663-1687, (1 oktober 1665) [fol. 27r.]. Jacob de Formentrou's handtekening duikt op in enkele notariële geschriften uit 1695. Ze vormen het *terminus postquam* voor De Formentrou's sterfdatum: A.F., *Notariaat*, N 207: Geerart Bertrijn, Notariële geschriften van 1695 en 1696 van notaris Geerart Bertrijn, (1695), fol. 60r. en 106r. (herwerkte en franse versie van fol. 60r., referenties eveneens vermeld in: Van Hemeldonck, 'Kunst en kunstenaars'). Hier worden respectievelijk 'Sr. Jacobus de fourmentraux, constschilder van sijnen stiel' en 'Sr. Jacques de fourmentraux, peintre' aangehaald.

44 <http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=preref=104149>, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (info F.G. Meijer), (2008), [24/02/2012]; Amsterdam, Christie's, 04 en 05-09-2001, nr 497 (geveild als 'circle of Hieronymus Janssens, called de Danser'). Omdat geen goede afbeelding beschikbaar was, neem ik de informatie over de signatuur en vermelde datering over uit de veilingcatalogus.

45 Het werk wordt ca. 1670 gedateerd: Veilingcatalogus Londen, Sotheby's, 10-7-2002, nummer 4 (Antwerpe school).



Afb. 2 Jacob de Formentou, Een jongeman maakt een musicerende vrouw het hof in een tuinprieel, 1668. Olievef op doek, 38,1 × 28 cm. Privé-bezit. Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library.



Afb. 3 *Jacob de Formentrou (geveild als cirkel van Hiëronymus Janssens), Elegant gezelschap op een terras, 1669. Olieverf op doek, 58,3 × 82 cm. Privé-bezit. Photo © Christie's Images/The Bridgeman Art Library.*

tecturale overeenkomsten met het (gesigneerde) *Schilderijenkabinet*.⁴⁶ Op deze manier zijn *Schilderijenkabinet*, *Elegant gezelschap op een terras* en *Interieur van een Kunstgalerij* met elkaar verbonden.⁴⁷ De twee elementen die overeenkomen met gesigneerde werken zijn sterke aanwijzingen dat *Interieur van een Kunstgalerij* ook aan De Formentrou of zijn omgeving toe te schrijven is.⁴⁸ De houdingen van enkele figuren zijn ook duidelijk naar eenzelfde ontwerp gemaakt. Links vooraan wordt op dezelfde plaats en wijze een man

⁴⁶ Veilingcatalogus Londen, Sotheby's, 10-7-2002, nummer 4; White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 115; Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 106.

⁴⁷ De figuren op *Interieur van een Kunstgalerij* geven de zintuigen weer. Alle zintuigen zijn terug te vinden. Het zicht wordt uitgebeeld door de man rechts die met de hoed in de hand elegant naar een spiegel gebaart. Verder spelen mensen muziek (gehoor), ruikt een vrouw aan bloemen (reuk), toost een man die gaat drinken (smaak) en houden twee mensen elkaar vast (gevoel). Algemene iconografie van de zintuigen: J.B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, 2 dln, Nieuwkoop, Leiden 1974, dl 1, p. 41.

⁴⁸ De uniforme schilderijstijl geeft aan dat het schilderij door één iemand werd geschilderd (zie van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 106). Hoewel White aangeeft dat het werk van minder goede kwaliteit is, en de Londense veilingcatalogus meent dat het werk van een andere kunstenaar is (White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 115; Veilingcatalogus Londen, Sotheby's, 10-7-2002, nummer 4), is naar mijn mening Jacob de Formentrou de schilder.



Afb. 4 (toegeschreven aan) Jacob de Formentrou, Het interieur van een Kunstgalerij, ca. 1670. Oliveverf op doek, 81 × 116 cm. Privé-bezit. Image Courtesy of Sotheby's.

voorgesteld,⁴⁹ maar het gaat telkens om een andere man. De knielende man vooraan is duidelijk met dezelfde compositie in gedachten geschilderd.

Het is niet toevallig dat Quellinus op zijn beurt met een deel van de aangehaalde kunstenaars ook op andere momenten samenwerkte, bijvoorbeeld Joris van Son en Pieter Boel.⁵⁰ Mogelijk kende Quellinus de stijl van de verschillende kunstenaars en was hij het die niet enkel het *Salomonsoordeel* en de beeldhouwde onderdelen van de architectuur vervaardigde, zoals gesuggereerd door Van Suchtelen,⁵¹ maar ook alle miniatuurschilderijen schilderde.⁵²

⁴⁹ Veilingcatalogus Londen, Sotheby's, 10-07-2002, nr. 4. Hier wordt gewezen op de overeenkomst van de schilderijtjes in de stijl van Pieter Boel (stilleven met zwaan, zie identificatie op de overzichten aangehaald in n. 32) op beide schilderijen. De dienaar centraal (?) en de man links zouden, zij het in een andere houding terugkomen. Het gaat hier echter om een andere man links. Ook Christopher White meent foutief dat het over dezelfde man links gaat, en wijst ook op de compositorische overeenkomsten: White, *The Later Flemish Pictures in the collection of het Majesty the Queen* (n. 3), p. 115.

⁵⁰ J.-P. De Bruyn, 'Biografische gegevens over de Antwerpse kunstenaar Erasmus II Quellinus (1607-1678)', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1981), p. 157 en 175.

⁵¹ Van Suchtelen, 'Verzamelen binnen de schilderijlijst' (n. 3), p. 106.

⁵² Zie eerder White's onderzoek waarin hij aangeeft dat er slechts één of twee handen aan het schilderij hebben gewerkt.

De signaturen op de miniatuurschilderijen zullen dus een andere functie hebben gehad dan de identificatie van de werkelijke maker van elk schilderijtje apart. De signaturen of monogrammen op de miniatuurschilderijen kunnen het proces van toeschrijven van kunstwerken aan kunstenaars verbeelden,⁵³ zoals de kunsthistoricus Alexander Marr – weliswaar zonder argumentatie – heeft betoogd.⁵⁴ Fictieve miniatuurschilderijen zijn in de stijl van een bekende kunstenaar gemaakt en tonen dus de veelzijdigheid van de schilder of schilders, in dit geval Quellinus. De bezitter van een dergelijk fictief schilderijenkabinet kon zijn kennis over de Antwerpse kunstgeschiedenis etaleren en uitbreiden.⁵⁵ Een schilderij als het *Schilderijenkabinet* was voor hem een oefening in ‘connoisseurschap’: het vermogen om aan de hand van een ontwikkeld kennersoog over kunst te oordelen wat betreft stijl, artistieke persoonlijkheid en kwaliteit.⁵⁶ Waarnemen en beoordelen vormen centrale motieven op het *Schilderijenkabinet*.⁵⁷

Het Schilderijenkabinet iconografisch doorgelicht

Het is duidelijk dat *visus* of ‘het zicht’ veelvuldig op het *Schilderijenkabinet* voorkomt. *De ontdekking van Erichonius*, rechts onderaan, toont het moment waarop de

53 *De kunstgalerij van de aartshertog met de schilder aan zijn schildersezel* van David Teniers de Jonge (1610-1690) (zonder datum, Bayerische Staatgemäldesammlungen, München) vertoont schilderijen met namen op de lijsten die fungeren als identificaties van de kunstenaars die de oorspronkelijke originele schilderijen maakten: Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (n. 6), p. 153. Honig geeft echter aan dat de ‘labels’ op sommige geschilderde kunstkamers van Leopold Wilhelm’s collectie van Teniers, een ander doel hadden dan bij ‘normale’ Antwerpse geschilderde kunstkamers: Honig, ‘The Beholder as a Work of Art’ (n. 2), p. 292.

54 Marr, ‘The Flemish “Pictures of Collections” Genre. An Overview’ (n. 6), p. 16-17.

55 Honig, ‘The Beholder as a Work of Art’ (n. 2), p. 276-277. Hier wordt erop gewezen dat de herkenbare maar niet gesigneerde (‘highly attributable (but unlabeled) images’) werken hiervoor in aanmerking kwamen. Het gebrek aan signaturen op de schilderijen is voor Honig geen reden om aan te nemen dat het toeschrijven niet van belang is (ibidem, p. 292). Zonder dit te ontkennen, wil ik hierbij toch ook aangeven dat de aanwezigheid van de signaturen op De Formentrou’s schilderij juist extra wijst op dit belang van het toeschrijven.

56 Definitie Honig, ‘The Beholder as a Work of Art’ (n. 2), p. 270. Dit artikel gaat uitgebreid in op de kwesties connoisseurschap, toeschrijvingen (vooral bij schilderijen als samenwerkingsprojecten), de rol van de toeschouwer en verwijst ook naar geschilderde kunstkamers.

57 Verder in dit artikel wordt het *Schilderijenkabinet* behandeld als een werk van De Formentrou, hoewel het een samenwerking van De Formentrou en Quellinus is. Bij het volgend iconografisch onderzoek wordt het belang van het ontdekken van verbanden tussen de verschillende schilderijtjes en de dubbele bodems in het genre en in de kunstkamer in acht genomen. Zie F. Healy, ‘Vive l’esprit. Sculpture as the Bearer of Meaning in Willem van Haecht’s *Art Cabinet of Cornelis van der Geest*’, in: K. Van der Stighelen (red.), *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe II*, Pictura Nova, Turnhout 2006, p. 425; P. Griener, ‘De wereld in een kamer. Verzamelaars en handelaars’, in: R. Recht, met de medewerking van C. Périer-d’Ieteren, P. Griener, e.a., *Het meesterlijke atelier. Europese kunstroutes 5^{de}-18^{de} eeuw*, tent. cat., Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 2007, p. 257-260.

nieuwsgierige dochters van Cecrops het kind met slangenstaart ontdekken:⁵⁸ het zicht bevredigt de nieuwsgierigheid, die een belangrijke rol in het verhaal speelt. Bij het zien van een schilderij met dit thema dacht men waarschijnlijk aan het negatieve gevolg van nieuwsgierigheid. Het monsterlijke slangenkind (Erichthonius bestond voor de helft uit slangen) past bovendien goed in de interesse voor het exotische dat niet noodzakelijk als monsterlijk maar als vreemd beschouwd werd en evolueerde tot een aangenaam gespreksonderwerp. En via het slangenkind wordt ook de link gelegd met het zicht: slangen konden het scherpe zicht symboliseren.⁵⁹

Het ontsluit en het zien leidt de blik vervolgens naar *Cimon en Efigenia* (linkermuur, links onderaan), waar dit zintuig, zij het op een positieve manier, een fundamentele rol speelt.⁶⁰ Interessant bij dit schilderij is de vertaling van Giovanni Boccaccio's *Decamerone* door Dirck Volkertsz. Coornhert; door Efigenia te zien, veranderde Cimon 'van een grof lantman [...] in een oordeelder van schoonheyt'.⁶¹ Het zien van schoonheid en de liefde veroorzaakt hier niet, zoals in de christelijk-didactische moraal, 'geestelijke blindheid', maar maakte een onbeholpen bruut beschaafd en intelligent.⁶² Het tafereel weerspiegelt een positief gevolg van het zien van schoonheid en liefde. De passieve rol van Efigenia en de mannelijke blik roept de scène op van *Jupiter en*

58 Het schilderij *De ontdekking van Erichthonius* zou een vage variant van een schilderij van Rubens door een onbekende kunstenaar zijn: W. Stechow, 'The Finding of Erichthonius. An Ancient Theme in Baroque Art', in: *Studies in Western Art, Acts of the twentieth international Congress of the History of Art, Latin American Art, and the Baroque Period in Europe 3*, Princeton 1963, p. 34. In deze publicatie wordt het schilderij uit Windsor Castle nog steeds als een werk van Coques beschouwd. Het belang van het zien bij de ontdekking van het kind, mag niet onderschat worden. Volgens Georgievska-Shine is dit thema van het zien duidelijk in Rubens' representatie van de ontdekking van Erichthonius, en meer in het bijzonder in het ontdekken van het kind en ook in de blik van de meid (Vaduz, Liechtenstein collectie): A. Georgievska-Shine, 'From Ovid's Cecrops to Rubens's City of God in "The Finding of Erichthonius"', in: *The Art Bulletin* 68.1 (2004), p. 61-63. Dat een verwijzing naar het zicht geïnsinueerd wordt in het vinden van Erichthonius, kan ook gelezen worden in de scène op het *Schilderijenkabinet*.

59 Het moment van de ontdekking wordt een thema in de nieuwe tijd: I. Aghion, C. Barbillon en F. Lisarague, *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart 2000, p. 112. Rubens zou op één van zijn schetsen met dit thema, een verwijzing naar de 'Curiositas' hebben weergegeven: Stechow, 'The Finding of Erichthonius. An Ancient Theme in Baroque Art', p. 31-34 en in het bijzonder p. 33. Over het zien en de nieuwsgierigheid zie: A. Georgievska-Shine, *Rubens and the Archaeology of Myth, 1610-1620. Visual and Poetic Memory*, Aldershot 2009, p. 153, 159-160, 177 (noot 30), 162, 178.

60 Het verhaal van Cimon en Efigenia uit Giovanni Boccaccio's *Decamerone* was in de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst een zedenkundige allegorie (liefde heeft een positief gevolg voor het karakter van Cimon). In de beeldende kunst gaat het over het moment waarop Cimon Efigenia voor het eerst ziet: J. Hall, *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, vertaald door T. Veenhof, met aanvullingen van I. Veldman en L.D. Couprie, heruitgave Leiden 2006, p. 65.

61 Citaat uit de vertaling van Dirck Volkertszoon van de *Decamerone* in 1564, geciteerd door: E.J. Sluijter en N. Spaans, 'Door liefde verstandig of door lust verteerd? Relaties tussen tekst en beeld in de voorstellingen van Cimon en Efigenia', in: K. Bostoën, E. Kolfin en P.J. Smith (red.), *'Tweeling eener dragt'. Woord en beeld in de Nederlanden (1500-1750), De zeventiende eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief* 17.3 (2001), p. 76 en p. 78 (citaat).

62 Ibidem, p. 78-79.

Antiope of *Sater bekijkt een nimf* (de scène bovenaan, rechts van de deuropening):⁶³ de beeldtraditie waarin vrouwelijke schoonheid door een mannelijke blik wordt waargenomen.⁶⁴ Dit thema komt vaker voor op geschilderde kunstkamers,⁶⁵ en toont de gevaren van het zicht. De paradoxale houding tegenover het zintuig wordt duidelijk: het was het hoogste maar tevens ook gevaarlijkste zintuig omdat vooral dit zintuig seksuele begeerte zou opwekken.⁶⁶ *De ontvoering van Europa* (links bovenaan op de rechtermuur) toont naast de mannelijke, ook de vrouwelijke ontvankelijkheid voor schoonheid.⁶⁷

Via deze narratieve scènes toont het *Schilderijenkabinet* een eerste centrale thema, namelijk het zien van schoonheid. Dit wordt eveneens weerspiegeld in de knielende man vooraan: hij gaat op in het bekijken en bestuderen van een schilderij met wapens. Dit personage representeert het zien (prototype connoisseur, zie verder). Het is niet toevallig dat een adelaar (zie wanddecoratie) mee wordt vermeld als ‘attribuut’ bij Ripa’s beschrijving van ‘t Gesicht’.⁶⁸ De adelaar, geïnterpreteerd als een symbool van het zicht, wordt geflankeerd door twee gevleugelde putti of cupido’s, verwijzingen naar de liefde. De combinatie van zicht, liefde en schoonheid, zoals ook bleek uit de thema’s *Cimon en Efigenia*, *Jupiter en Antiope* en *de roof van Europa*, keert duidelijk steeds terug.⁶⁹ Een scène als *Jupiter en Antiope* komt ook voor in *Apelles schildert Campaspe* (Maurits-huis, Den Haag) van Willem van Haecht. Gary Schwartz interpreteert dit als een van

63 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 113.

64 De thema’s horen allebei in de traditie van de mooie, kwetsbare vrouw die slapend of badend bekeken wordt door een man (‘voyeuristische onderwerpen’), zie: Sluijter en Spaans, ‘Door liefde verstandig of door lust verteerd?’, p. 80–81. Bij beide scènes ziet de toeschouwer een mannelijke voyeur die kijkt naar weerloze en naakte vrouwelijke schoonheid waardoor zijn lusten worden opgewekt (‘bespiedingsscènes’): E.J. Sluijter, *De ‘heydense fabulen’ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590–1670*, Leiden 2000, p. 96. In E.J. Sluijter, ‘Venus, Visus en Pictura’, in: R. Falkenburg, J.P.F. Kok en H. Leeftang (red.), *Goltzius Studies, Hendrick Goltzius (1558–1617), Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42–43*, Zwolle 1993, p. 337–396, spec. p. 379–380, worden ook onder meer de rol van het zicht, Venus maar ook van Jupiter en Antiope en Cimon en Efigenia samen met de receptie van zulke scènes met vrouwelijk naakt besproken.

65 Willem Van Haechts *Apelles schildert Campaspe* (ca. 1630, Den Haag, Koninklijk Kabinet der Schilderijen Mauritshuis) en De Formentrou’s *Interieur van een Kunstgalerij* (afb. 4).

66 Sluijter en Spaans, ‘Door liefde verstandig of door lust verteerd?’ (n. 61), p. 84; Sluijter, ‘Venus, Visus en Pictura’, spec. p. 340, p. 355–356 en p. 372–373; Sluijter wijst op de ambivalente houding tegenover het zintuig, op ‘de spanning tussen aangenaam zintuiglijk (erotisch) genot en ‘gevaarlijke’ verleiding’ (p. 340). Een te grote moralisering moet overigens aan dit tafereel niet worden gegeven. Zulke ‘bespiedingsscènes’ hadden niet altijd een negatieve moraliserende betekenis in deze periode, maar vormden een eerste stap naar de weergave van ‘onverhuld erotische schilderijen’: Sluijter, *De ‘heydense fabulen’ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*, p. 162–163.

67 Ovidius, *Metamorphosen*, vertaald door M. D’Hane-Scheltema, Amsterdam 2003, Boek II, vers 858–859 en 873–875.

68 C. Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands*, ingeleid door J. Becker, facsimile heruitgave Soest 1971, p. 465. Over de adelaar als attribuut bij de representatie van het zicht, zie ook: Sluijter, ‘Venus, Visus en Pictura’, p. 341–342, p. 376–378. Ook Knipping vermeldt de adelaar als attribuut voor het zintuig zicht: Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth* (n. 47), p. 41.

69 Voor de connectie van liefde en zicht, zie eveneens: Sluijter, ‘Venus, Visus en Pictura’ (n. 64), passim.

de vele voorbeelden van het liefdesthema in geschilderde kunstkamers. Hij meent dat het verlangen om te bezitten in de thema's op de geschilderde kunstkamers van Van Haecht aanwezig is – verwijzend naar de voorkomende roof van Europa – en haalt aan hoe dat verlangen opgewekt wordt door het zicht. Hij meent dat Willem van Haecht op de hoogte was van de visuele verleiding maar tevens het plezier van het verzamelen van kunst toont. De liefde die uitgedrukt wordt in de geschilderde kunstkamer kan niet enkel naar goddelijke liefde, maar dus ook naar het verlangen van de verzamelaar om kunst te bezitten, verwijzen.⁷⁰ De verwijzing naar het zicht hoort dus helemaal thuis in het genre.⁷¹ Zoals Jan Brueghel de Oude en Peter Paul Rubens in 1617 in *De allegorie op het Gezicht* (Prado, Madrid) dit zintuig centraal stellen en de toeschouwers aanmoedigden om te reflecteren op de macht ervan door zowel de positieve als de negatieve gevolgen van het zicht te tonen,⁷² doen de gekozen thema's in De Formentrou's schilderij een gelijkaardig appèl aan de kijker.

Vervolgens komen we bij het verlangen van de zelfbewuste hoogopgeleide zeventiende-eeuwse koopman-regent, die vaak een grote collectie kunst, een groot patriërshuis en veel luxegoederen bezat om een *virtuoso* of *honnête homme* te zijn.⁷³ Dit kan gekoppeld worden aan het zogenaamde 'intellectuele vermaak' dat in deze periode werd nagestreefd binnen hoofse kringen en bestond uit het voeren van gesprekken over kunstwerken en rariteiten.⁷⁴ Naarmate de zeventiende eeuw vorderde, werd de kunstcollectie met haar connoisseurs belangrijker dan de eerder encyclopedische invulling van de kunstverzameling met haar 'curieux'.⁷⁵ Het *Schilderijenkabinet* kwam tot stand in een periode waarin het ideaalbeeld van de liefhebber niet meer overeenkwam met dat van de wetenschapper: men moest geen wetenschapper meer zijn, maar een connoisseur.⁷⁶ Dat neemt niet weg dat de iconografische symboliek zoals hierboven uitgelegd, nog steeds enige eruditie van zowel de uitgebeelde figuren als de toeschouwers van het

70 G. Schwartz, 'Love in the Kunstkamer. Additions to the work of Guillaume van Haecht (1593-1637)', in: *Tableau. Fine Arts Magazine* 18.6 (zomer 1996), p. 47-48.

71 Over zintuigen in de geschilderde kunstkamers, zie bijvoorbeeld: S. en L. Dittrich, 'Affen, Papageien und Hunde in gemalten Kunschkammern-Interieurs', in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 43/44, 2004/2005, Berlin 2006, p. 148-149 en C.M. Peterson, 'The Five Senses in Willem II van Haecht's Cabinet of Cornelis van Der Geest', in: *Intellectual History Review* 20.1 (2010), p. 103-121.

72 Healy, 'Vive l'esprit' (n. 57), p. 423.

73 Dat is iemand 'die zich, humanistisch gevormd en geleid door een weloverwogen esthetisch oordeel, met wetenschap en kunst bezighield en dit niet zozeer vanuit het practische [sic] nut daarvan als wel omwille van het kennen zelf, hetgeen hem tevens een sociale reputatie opleverde': J. Briels, 'Amator pictoriae artis. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1980), p. 141.

74 R.-A. Schütte, 'Intellectueel amusement ter verpozing van de geest. De vorstelijke verzameling van de hertogen van Braunschweig-Wolfenbüttel in de zeventiende en achttiende eeuw', in: J. de Jongste, J. Roding en B. Thijs (red.), *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*, Hilversum 1999, p. 290.

75 B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een elite als actor binnen een kunstwereld*, Amsterdam 2008, p. 229.

76 Over de verschuiving tussen 1640 en 1700 volgens Filipczak, zie: Filipczak, *Picturing Art in Antwerp* (n. 6), p. 160.

Schilderijenkabinet zelf veronderstelde. Bovendien werd ook van ‘connoisseurs’ onverminderd enige vertrouwdheid met plantkunde, astronomie, topografie, etc. verlangd.⁷⁷

Het intellectuele vermaak moest leiden tot inzicht in de verhevenheid, deugdzaamheid, wijsheid en macht van God.⁷⁸ De hond op het *Schilderijenkabinet* zou de ‘memoria’, of de geleerdheid van de afgebeelde personen, kunnen verbeelden.⁷⁹ Als conventioneel picturaal element verwees de hond naar melancholie of herinnering.⁸⁰

Geschilderde kunstkamers konden ook neostoïcijnse symbolische verwijzingen bevatten.⁸¹ Het neostoïcisme van Justus Lipsius steunt op het concept van de ‘Tranquillitas animi’, verkregen door een innerlijke standvastigheid van de ziel (‘Constantia’). Allegorische kunstkamers konden opgebouwd worden door elementen die, aldus het neostoïcisme, inzicht gaven in de kosmische wereldorde (God): het zich verdiepen in de menselijke creativiteit en het bestuderen van de natuur, de oudheid en de humanistische literatuur.⁸² Iconografisch zijn deze thema’s op het schilderij van De Formentrou, hoewel het geen duidelijk allegorisch geschilderde kunstkamer is, terug te vinden.⁸³ Via een zintuiglijke ervaring (het Zicht), krijgt de mens kennis, die zich in God bevindt, over zichzelf.⁸⁴ Kunst zou de grootsheid van God openbaren.⁸⁵ De adelaar op de wanddecoratie symboliseert naast het zicht in deze benaderingswijze ook de Liefde en Jupiter.⁸⁶ De roof van Europa kon, echter binnen een bekende neoplatoonse

77 Over de mentale vereisten zie verder: Gage, ‘“Some Stirring or Changing of Place”’ (n. 21), p. 139.

78 Schütte, ‘Intellectueel amusement ter verpozing van de geest’, p. 291.

79 Over de symboliek van de hond bij liefhebbers en geleerden in (vroeg) geschilderde kunstkamers: U. Härting, ‘“Doctrina et Pietas” über frühe Galeriebilder’, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1993), p. 95 en 121.

80 Over symboliek van honden in geschilderde kunstkamers zie: Dittrich en Dittrich, ‘Affen, Papageien und Hunde in gemalten Kunstkammer-Interieurs’ (n. 71), p. 138–142.

81 Briels, ‘Amator pictoriae artis’ (n. 73), p. 149.

82 Briels, ‘Amator pictoriae artis’ (n. 73), p. 149–151.

83 Denk aan stillevens, fruittafereelen, landschappen en de narratieve antieke scènes. Meer informatie over het zeventiende-eeuwse neostoïcisme, Lipsius en Rubens, zie: M. Morford, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, New Jersey 1991.

84 Briels heeft het wel voornamelijk over de geschilderde kunstkamers die de aandacht richten op de combinatie van schilderijen, rariteiten, munten: Briels, ‘Amator pictoriae artis’ (n. 73), spec. p. 148, 154 en 164.

85 Härting, ‘“Doctrina et Pietas” über frühe Galeriebilder’ (n. 79), p. 124–125. Härting behandelt in dit artikel echter vooral de vroegste geschilderde kunstkamers van Frans II Francken. Wetenschappelijke instrumenten, muziekinstrumenten, en alles wat bijdroeg tot het verkrijgen van kennis over de grootsheid van God, werd afgebeeld, samen met ook honden, papegaaien en centrale religieuze schilderijen. Het centrale religieuze schilderij bracht in die werken de ‘blijde boodschap’ die ook alle andere elementen op de geschilderde kunstkamer in zich droegen: hoe schilderkunstliefhebbers inzicht in de grootsheid van God verschafte. Dit was een rechtvaardiging van liefde voor kunst: p. 95, p. 104 en p. 123–125. Ook in het *Schilderijenkabinet* staat een religieus schilderij centraal waarvoor deze lezing zou kunnen worden opgeworpen centraal.

86 Over de Liefde: Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth* (n. 47), p. 24. Over de adelaar in de oudheid als attribuut voor Jupiter: H. Biedermann, *Dictionary of symbolism. Cultural icons and the meanings behind them*, vertaald door J. Hulbert, New York 1994, p. 108.

benadering, dan weer gelezen worden als de ‘turbulente reis die de ziel onderneemt in haar zoektocht naar de ware God’.⁸⁷

De wanddecoratie van het *Schilderijenkabinet* toont het reliëf met de eerder aangehaalde adelaar verbonden met twee putti met pijl en boog en met vier putti in de bovenste hoeken met kruiken. De adelaar met de putti staat rechtstreeks in verband met het *Salomonsoordeel* via de goudkleurige decoratieve guirlandes en de voeten van de putti die over het schilderij schijnen te hangen. Deze gezochte compositie toont dat de twee elementen (adelaar en het *Salomonsoordeel*) bij elkaar horen. Datgene wat hen bindt, is een vorm van ‘connoisseurschap’.

Geschilderde kunstkamers promootten nieuwsgierigheid en de waarneming via de zintuigen. Hierbij kwam ook het oordeelsvermogen als een essentieel aspect: men werd geacht niet meer te steunen op overgeleverde meningen (‘doxa’), maar de wereld zelf te observeren.⁸⁸ De aanwezigheid van een Salomonsoordeel als oordeelscène is belangrijk. Het zou, net zoals ook op het *Interieur van een galerij met discussiërende geleerden* (Galleria Borghese, Rome) van Frans II Francken, algemeen kunnen verwijzen naar wijsheid en verstand.⁸⁹ Belangrijk daarbij is dat Salomon zijn oordeel niet velt door naar allerlei uiterlijkheden te kijken,⁹⁰ maar door wijsheid en goddelijk inzicht. Bovendien gaat het helemaal niet over een schoonheidswedstrijd, maar over een verhaal dat rechtvaardigheid (en moederliefde) in de discussie over de toewijzing van het levende kind aan de rechtmatige moeder, aangeeft. Net zoals connoisseurs allerlei niet-rationele procedures gebruikten om het auteurschap van schilderijen te bepalen,⁹¹ zijn die subjectieve procedures ook in het Bijbelse verhaal aanwezig: Salomon komt door het ‘irrationele’ gedrag van de echte moeder tot de juiste beslissing.⁹²

87 Vertaling van citaat: ‘the turbulent journey of a soul looking for the true god’: S. Grohé, ‘Rembrandt and classical Mythology’, in: P. Schoon en S. Paarlberg (red.), *Greek Gods and Heroes in the Age of Rubens and Rembrandt*, tent. cat., Athene, Nationaal Museum, Alexandros Soutzos Museum, Athene, Nederlands Instituut, Dordrecht, Dordrechts Museum, z.p. 2001, p. 95.

88 Griener, ‘De wereld in een kamer. Verzamelaars en handelaars’ (n. 57), p. 253.

89 Over de interpretatie van de scène op het schilderij van Francken zie: U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischen Oeuvrekatalog*, dl 2, Freren 1989, p. 86.

90 Het Parisoordeel komt vaker voor in geschilderde kunstkamers en kan verbonden worden met de pictura-allegorie. Het zintuig dat Paris in staat stelde het schone te onderscheiden was het zicht (met alle bijhorende gevaren van dien): Sluijter, *De ‘heydense fabulen’ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw* (n. 64), p. 130, 162. Over het Parisoordeel zie ook: B. van Beneden, ‘Willem van Haecht. Een even geleerde als talentvolle kopiïst’, in: Van Suchtelen en Van Beneden, *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuwse Antwerpen* (n. 32), p. 78. Bij het Parisoordeel wordt over de schoonheid geoordeeld: Sluijter, ‘Venus, Visus en Pictura’ (n. 64), p. 367. Door een Salomonsoordeel weer te geven, geeft De Formentrou toch een andere nuance aan zijn oordeelscène. Dit oordeel was exemplarisch voor de liefhebber: Van Suchtelen, ‘Verzamelen binnen de schilderijlijst’ (n. 3), p. 105-106. Zoals Salomon moesten kunstenaar, verzamelaar en toeschouwer de juiste keuzes kunnen maken: Van Suchtelen, ‘Kamers vol Kunst in zeventiende-eeuwse Antwerpen. Een inleiding’ (n. 26), p. 22 (laatste referentie over de scène Salomon en Sheba).

91 Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (n. 6), p. 163.

92 Ze schuift uit liefde (irrationeel) haar eigen wensen opzij en verwerpt Salomons rationele oplossing.

Via de verbeelding van het *Salomonsoordeel* speelt het idee van toewijzing ook een prominente rol in het *Schilderijenkabinet*. Het komt voor in combinatie met de ‘adelaar’, die Ripa – zoals eerder besproken – in verband brengt met ‘t Gesicht’ (Ripa):

De Adelaar heeft voor een gebruyck, gelijk de naerstige opmerckers verklaren, dat hij zijne Ion-
gen tegen de Sonne stelt, uyt vreesse of die hem oock mochten zijn verwisselt, en als hij dan siet
dat dieselve onbe-weeghelijck staen, en de kracht van de strae-len der Sonne konnen verdragen,
soo brengt hij dieselve op en voedse: Maar als hij die, als een bastaert vrucht bevint, soo jaeght hij
die van hem wegh.⁹³

Een adelaar heeft de gewoonte zijn eigen jongen van anderen te onderscheiden. Telkens wordt dus via een oordeel nagegaan in welke mate een kind al dan niet bij de rechtmatige ouder terecht is gekomen of zal komen.⁹⁴

De beoordeling van schilderijen verliep op vergelijkbare wijze als de beoordeling van Salomons moeder of de adelaar. In vroegmoderne kunsttheorie beschouwde men schilderijen als ‘kinderen’ van de kunstenaar. In 1678 schreef Samuel van Hoogstraten in zijn *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt* dat de kunstenaar herkenbaar is in de schilderijen, die zijn typische kwaliteiten reflecteren (stilistische parafraze), zoals een ouder herkenbaar is in karaktertrekken of de fysionomie van zijn eigen kinderen.⁹⁵ Zoals de adelaar en Salomon de kinderen kunnen toewijzen aan de juiste ouders door goed te zien en te oordelen, zo kunnen schilderijen toegeschreven worden aan de juiste kunstenaars door connoisseurs met een getraind (in)zicht.⁹⁶ Het koppelen van kunstenaarsnamen aan schilderijen was een plezierig tijdverdrijf van de Europese hogere klassen in die periode.⁹⁷ Naturalia zoals die uitgebeeld worden op het schilderij dat in de stijl van Van Kessel wordt afgebeeld, kunnen verwijzen naar het encyclopedisch-kosmische aspect van de verzameling.⁹⁸ Toeschouwers van het werk

93 Ripa, *Iconologia of uytbeeldinghe des verstands* (n. 68), p. 465.

94 De hond, waarvan Plato al de capaciteit om het bekende van het onbekende te kunnen scheiden, beschreef, zie J. Papy, ‘Lipsius and his Dogs. Humanist Tradition, Iconography and Rubens’s Four Philosophers’, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999), p. 182, kan een soortgelijke symboliek hebben.

95 Weststeijn, *The Visible World* (n. 1), 2008, p. 178 en citaat p. 401 (noot 65): ‘Zoo is’t dan, dat de Konste-naeren elk als tot iets eygens gedreven worden, waer door men, als door een byzonder merk, haere werken kent, gelijk men de zweemingen [...] en ‘t kroost der ouden in de kinderen gemeenlijk gewaer wort. En al hoewel deze byzonderheden eer afwijkingen, dan volkomene vastigheden der konst kunnen genoemd worden, zoo zijnze ... den liefhebbers een bekoorlijke vermaeklijkheyt’. Men ging er vanuit dat de stilistische, onveranderlijke en niet te imiteren eigenheid van elke kunstenaar herkenbaar is in zijn schilderijen: Honig, ‘The Beholder as a Work of Art.’ (n. 2), p. 271. Ironisch genoeg gingen De Formentrou en Quellinus in hun eigen schilderij door de stijlen in de miniatuurschilderijen te imiteren, zelf tegen deze opvatting die op het *Schilderijenkabinet* wordt getoond, in.

96 De term ‘oordelen’ werd ook voor het toeschrijven van schilderijen gebruikt: Honig, ‘The Beholder as a Work of Art’ (n. 2), p. 274.

97 A. Tummers, ‘“By his hand”. The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship’, in: A. Tummers en K. Jonckheere (red.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, Amsterdam 2008, p. 31.

98 Over dergelijke naturalia in een geschilderde kunstkamer van dezelfde Van Kessel: C. Stukenbrock, ‘Catalogusnota 18 Jan van Kessel de Oudere (1626-1679). Een kunstkamer met Venus bij het toilet 1659’, in:

van Van Kessel keken echter meer naar de motieven op zijn schilderijen die immers vaak verwezen naar andere kunstwerken. Dit spel van toeschrijving en het zoeken naar artistiek vergelijkingsmateriaal past helemaal binnen de iconografische keuzes van het *Schilderijenkabinet*. Dat De Formentrou dit miniatuurschilderij centraal boven de deur plaatste, is dus niet verwonderlijk.⁹⁹

Het *Schilderijenkabinet* toont dus het vermogen om via zintuiglijke waarneming een eigen oordeel te vellen.¹⁰⁰ White en Gage identificeren de figuren op het *Schilderijenkabinet* als connoisseurs.¹⁰¹ De jonge knielende man vooraan in het *Schilderijenkabinet* van De Formentrou, is het motief van dé connoisseur. Zo'n knielende connoisseur wordt ook afgebeeld in *De kunstkamer van Cornelis van der Geest* (Rubenshuis, Antwerpen) en *Apelles schildert Campaspe* (Mauritshuis, Den Haag) van Willem van Haecht. De knielende man in De Formentrou's schilderij kijkt zelf naar een schilderij met wapens en andere militaire attributen. De jongeman draagt zelf niet meer de wapens van de oude adel, en heeft dat aspect van het adellijke leven ingeruild voor een kunstminnende, bewonderende houding voor de finesses van de kunstenaar van dit schilderijtje.¹⁰² Deze knielende man doet wat men in de zeventiende eeuw van een degelijk oordelaar van kunst verwachtte: knielend en buigend aandachtig kunst bestuderen. Men was zelfs bereid om de anders statig adellijke rechte houding te negeren.¹⁰³ Ook de toeschouwer van zulke geschilderde kunstkamers in hun geheel wordt uitgenodigd om op dergelijke wijze de schilderijtjes op het kunstwerk te bestuderen.¹⁰⁴

E. Mai met medewerking van U. Weber-Woelk, *Venus, vergeten mythe. Voorstellingen van een godin van Cranach tot Cézanne*, tent. cat., Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, München, Alte Pinakothek, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, z.p. 2001, p. 262.

99 De idee van de receptie van de schilderijen van Van Kessel dank ik aan dr. Nadia S. Baadj (University of Michigan), die op 14 januari 2011 aan de onderzoekseenheid Kunstwetenschappen in het kader van de onderzoeksgroep *PALET: Schilderkunst in interdisciplinair perspectief*, haar onderzoek rond Van Kessel voorstelde. Tijdens haar lezing haalde zij eveneens het *Schilderijenkabinet* kort aan en bevestigde mijn mening door eveneens te vermoeden dat connoisseurschap in het *Schilderijenkabinet* centraal staat. Haar opmerking fungeerde als een extra bevestiging voor de interpretatie van het *Schilderijenkabinet* die in dit artikel wordt voorgesteld. Binnen het connoisseurschap was het zoeken naar interessant artistiek vergelijkingsmateriaal erg belangrijk. De liefhebber moest immers een mentale opslagruimte hebben gevuld met stijlen en kwaliteitsverschillen, waarmee men kon vergelijken: Gage, '“Some Stirring or Changing of Place”' (n. 21), p. 138.

100 Griener, 'De wereld in een kamer. Verzamelaars en handelaars' (n. 57), p. 253.

101 White, *The Later Flemish Pictures in the Collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 112.

102 Dit is een variant van de triomf van de kunst over de oorlog, zoals Van Haecht die uitbeeldt in het schilderij in Den Haag waar de soldaat door kunst wordt overweldigd: Gage, '“Some Stirring or Changing of Place”' (n. 21), p. 126, over het connoisseurschap, *passim*. Evenals White blijft Gage oppervlakkig over de algemene aandacht die De Formentrou buiten de knielende figuur aan het connoisseurschap geeft.

103 Gage, '“Some Stirring or Changing of Place”' (n. 21), p. 141.

104 Bij een voorbeeld van Willem van Haecht zie: *ibidem*, p. 124. Ondanks de foute identificatie van de figuren en de kunstenaars van het *Schilderijenkabinet* van De Formentrou en Quellinus vermeldde Becker in 2005 wel hoe de vooroverbuigende man de toeschouwer uitnodigt om op gelijkaardige wijze naar het schilderij te kijken. De man met het miniatuurschilderijtje in de hand wijst naar deze knielende man. Die fungeert als een spiegelbeeld voor de toeschouwer van het schilderij zelf. De toeschouwer kan immers het miniatuurschilderijtje dat door de centrale man wordt vastgehouden, pas zien, wanneer die hetzelfde doet als de knielende man: Becker, *Studien zur ikonographie des kunstbetrachters im 17., 18. und 19. Jahrhundert* (n. 10), p. 82.

Binnen het connoisseurschap was de rol van de vergelijkende analyse tussen kunstwerken erg belangrijk (zie eveneens rol schilderij van Van Kessel). Dat wordt meestal in geschilderde kunstkamers bij de groepjes mensen geïmpliceerd. Volgens Gage geeft De Formentrou net als enkele andere voorbeelden dit aspect van het connoisseurschap eveneens weer. De Formentrou maakt volgens Gage een duidelijk onderscheid tussen de verschillende manieren van schilderen, maar imiteert in die schilderijtjes het schilderkunstige tegenover het gelakte, de dramatische chiaroscuro tegenover een transparante verlichting of een gedempt tegenover een schitterend palet.¹⁰⁵

Er zijn ook nog andere iconografische verwijzingen naar het connoisseurschap. André Félibien onderscheidde in 1666 drie hoofdzaken van het connoisseurschap: de maker van een schilderij benoemen, de relatieve esthetische waarde van een schilderij schatten en onderscheiden of een schilderij een origineel of een kopie is.¹⁰⁶ De toeschrijving (de zoektocht naar de maker) werd steeds meer benadrukt.¹⁰⁷

Anna Tummers geeft aan dat signaturen op schilderijen voor de zeventiende-eeuwse connoisseur er niet noodzakelijk op hoeven te wijzen dat het hele schilderij door de kunstenaar in kwestie werd gemaakt: men kende de realiteit in de ateliers van kunstenaars. Het werk werd met signatuur of als een werk van een bekende kunstenaar verkocht, als de kwaliteit goed genoeg was om met die naam in verband te worden gebracht en het onder toezicht oog van de meester was gemaakt (ongeacht het feit of het schilderij nu grotendeels door leerlingen was gemaakt). De signatuur kon dus ook een handelsmerk, een soort merknaam zijn geweest. Dit maakte echter niets uit voor de connoisseurs die de schilderijen bestudeerden en naar de hand van de kunstenaar zochten: men moest in deze schilderijen in de delen die belangrijk zijn en die wel door de meester zelf werden geschilderd, zoeken naar die handtekeningmatige eigenheid van de meester. Het was geen probleem dat de onbelangrijke delen binnen datzelfde schilderij door anderen werden geschilderd. Connoisseurs waren zelfs geïnteresseerd in het onderscheiden van twee handen in een gezamenlijk schilderij. Tummers probeert op deze manier succesvol de eigen opgeworpen paradox van het connoisseurschap te neutraliseren.¹⁰⁸

Dit zoeken en toeschrijven en spel met signaturen wordt op het *Schilderijenkabinet* weergegeven. De Formentrou en Quellinus tonen op dit schilderij hoe signaturen op schilderijen bijdragen tot deze zoektocht van connoisseurs: de connoisseurs en hun te onderzoeken en gesigneerde schilderijtjes worden afgebeeld. De signaturen geven dus geen bewijs dat er verschillende kunstenaars aan het *Schilderijenkabinet* hebben meegewerkt, en vormen daarmee een voorbeeld voor Marrs niet verder onderbouwde stelling over de betekenis van signaturen op miniatuurschilderijen: zij kunnen de kijker helpen in het proces van toeschrijven en identificeren.¹⁰⁹

105 Gage, ‘“Some Stirring or Changing of Place”’ (n. 21), p. 138–139.

106 C.B. Scallen, *Rembrandt, Reputation, and the practise of connoisseurship*, Amsterdam 2004, p. 27.

107 Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700* (n. 6), p. 157.

108 Tummers, ‘“By His Hand”. The Paradox of Seventeenth-Century Connoisseurship’ (n. 97), spec. p. 32, 38, p. 42, 49–58.

109 Marr, ‘The Flemish “Pictures of Collections” Genre. An Overview’ (n. 6), p. 17.

De wereld van (rijke) kunstliefhebbers en connoisseurs die De Formentrou op typerende wijze afbeeldde, kende de schilder vermoedelijk van dichtbij, zo blijkt uit de biografische gegevens die over hem bekend zijn. Zijn broer Thomas de Formentrou trouwde met Maria van Lamoen, de dochter van Guilielmus van Lamoen,¹¹⁰ die in 1631-1632 in de liggeren van het Sint-lucasgilde was geregistreerd als een ‘handelaar’ en in 1640 als ‘coopman van schilderije ende oudecleercooper’.¹¹¹ Van Lamoen had belangrijke connecties in de Antwerpse kunstwereld – zo organiseerde hij in 1655 de verkoop van zeven schilderijen van Rubens uit het bezit van Andries Hanicaert en wijlen Peter le Cat die ze op hun beurt eerder hadden gekocht op een veiling in 1642 en die bewaard waren in de woning van de net gestorven Peter Hanicaert, een koopman-wethouder en mede-momboor van de kinderen van Rubens.¹¹²

Ook de ouders van Jacob de Formentrou hadden innig contact met enkele vooraanstaande Antwerpse families. Zo vroegen ze immers ‘Joannes van Weyrden’ en ‘Maria du Monts’ als peter en meter voor hun zoon Joannes.¹¹³ Mogelijk wordt hier verwezen naar de vooraanstaande families Du Mont en Van Weerden. De familie Van Weerden behoorde tot de politieke elite van Antwerpen. In 1643 was Jan I van Weerden actief in de kunsthandel. Zijn zonen Petrus en Jan II van Weerden fungeerden dan weer als tussenpersonen in 1651 voor kunsthandelaar Musson en zijn Parijse relatie. Jan II van Weerden, ridder en meermaals burgemeester van Antwerpen, was bovendien zelf ook verzamelaar.¹¹⁴ Catharina de Formentrou, zus van de schilder, kreeg dan weer Arnoldus

110 In dit deel wordt gezocht naar het sociale netwerk van de kunstenaar. Hierbij kunnen homoniemen helaas niet worden uitgesloten. A.F., Parochieregisters, 355#12: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1624-1635, fol. 31r. (11 augustus 1627 geboorte Thomas); A.F., Parochieregisters, 355#186: Huwelijksregister Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1647-1679 (17 november 1652) [fol. 39v.] en A.F., Parochieregisters, 355#12: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1624-1635, (26 november 1629 geboorte Maria van Lamoen) fol. 7r. In 1692 is Thomas gestorven: A.F., Notariaat, N#205, G. Bertrijn, Protocollen, en staten en rekeningen, 1691-1692, (30/11/1692), fol. 94a. Deze notariële acte is opgemaakt na de dood van Thomas en maakt duidelijk dat Maria van Lamoen na de dood van haar echtgenoot erg veel schulden had omdat hij tijdens zijn leven veel ziekte, verlies en onheil zou hebben geleden. Dit wordt in een andere acte aangegeven: ibidem, fol. 77r. Op 3 maart 1692 leefde Thomas nog wel, zie ibidem, fol. 69r.

111 P. Rombouts en T. Van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde, onder zinspreuk ‘Wt ionsten versaemt’*, 2 dln, heruitgave Amsterdam 1961, dl 2, p. 23 en 31; E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*. Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden (=FHAN) I, vol. 4 (1636-1642), Brussel 1989, p. 331, nummer 1095. Over oudkleerkopers zie: H. Deceulaer, *Pluriforme patronen en een verschillende snit. Sociaal-economische, institutionele en culturele transformaties in de kledingsector in Antwerpen, Brussel en Gent, 1585-1800*, Amsterdam 2001, p. 47-57. Van Lamoen wordt specifiek vermeld op p. 48.

112 E. Duverger, *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*. FHAN, I, vol. 7 (1654-1658), Brussel 1993, p. 172-173 nummer 2032; Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen* (n. 75), p. 54, 240-241. Het organiseren van openbare verkopen van sterfhuizen was een privilege voor oudkleerkopers: Deceulaer, *Pluriforme patronen en een verschillende snit*, p. 47. Het is dus niet vreemd dat Van Lamoen dit doet.

113 A.F., Parochieregisters, 355#12: Doopregisters O.-L.-V.-Zuid 1624-1635, (9 november 1632), [fol. 104r].

114 Timmermans, *Patronen van Patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen* (n. 75), p. 48, 64, 232 en 242.

Lund[en] als peter.¹¹⁵ Arnold Lunden, echtgenoot van Susanne Fourment en zwager van Rubens, was directeur van de Munt en bezat eveneens een uitgebreide kunstcollectie.¹¹⁶ Met de wereld van vooraanstaande kunstkenner was Jacob de Formentrou dus van jongs af aan vertrouwd.

Conclusie: het ideale oordeel van de connoisseur in beeld gebracht door Jacob de Formentrou en Erasmus II Quellinus

De Formentrou en Quellinus plaatsten in het *Schilderijenkabinet* uit Windsor Castle thematisch het connoisseurschap, dat de mogelijkheid inhield om kunstwerken aan de juiste kunstenaar toe te schrijven, originele schilderijen van vervalsingen te onderscheiden en de stijl van de kunstenaar te herkennen in schilderijen, prenten en tekeningen centraal.¹¹⁷ Dit is af te leiden uit de nadruk op het zicht, de liefde voor de kunst, de houding van enkele figuren en de keuze voor een levensgroot Salomonsoordeel in combinatie met een adelaar. De iconografische analyse heeft White's onderzoek en zijn hypothese over stilistische parafrase bevestigd: de signaturen op de miniatuurschilderijtjes verwijzen niet naar de kunstenaars die elk hun eigen werkje maakten op het *Schilderijenkabinet*. De signaturen zijn een versterking voor de stilistische parafrase, en verbeelden dus datgene wat men doet en moest doen in een kunstkamer, namelijk kunst beoordelen en toeschrijven als echte connoisseurs. De signaturen helpen de kijker immers bij het inschatten van de schilderijstijl van de geparafraseerde kunstenaars op de miniatuurschilderijen. Het *Schilderijenkabinet* toont een groep connoisseurs die (goddelijk) inzicht en wijsheid bezaten die hen in hun (Salomons)oordeel in staat moesten stellen om de kunstwerken in de kunstkamer aan de betreffende kunstenaar toe te schrijven.

De afgebeelde figuren zijn mogelijk portretten. Mecenassen lieten zich wel eens met vrouw en kind in hun kunstkamer portretteren om hun status te benadrukken.¹¹⁸ Het

115 A.F., *Parochieregisters*, 355#12: Doopregisters Onze-Lieve-Vrouw-Zuid 1624-1635, (12 februari 1631) [fol. 76v.].

116 H. Vlieghe, 'Une grande collection anversoise du dix-septième siècle. Le cabinet d'Arnold Lunden, beau-frère de Rubens', in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 19 (1977), passim en spec. p. 172-173.

117 Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700* (n. 6), p. 159-160, zie voor het belang van grafiek ook: Timmermans, *Patronen van Patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen* (n. 75), p. 231.

118 M. van Huffel, *Het monumentale familieportret in de Zuidnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw. Een iconografische en typologische studie*, 2 dln, ongepubliceerde licentiaatsverhandeling Leuven 1985, dl 1, p. 12. Het gaat hier niet om een bestaande verzameling. White suggereerde dat de man in het midden met het miniatuurschilderij in de ene en zijn hoed in de andere hand een zelfportret zou kunnen zijn: White, *The Later Flemish Pictures in the collection of her Majesty the Queen* (n. 3), p. 112. Dit is niet zeker. Marr vermeldt hoe geschilderde kunstkamers voor de vrije markt werden gemaakt, of gepersonaliseerd konden worden, door middel van portretten. Hij geeft aan dat kinderen vaak werden voorgesteld. Hij verwijst echter naar een schilderij van Balthasar van den Bosche waarop een kind, dat door de meid wordt gezogen, en een verkoper, die goederen aanbiedt aan de heer des huizes, worden getoond. De populariteit van huiselijke genrescènes en het gewone volk in de jaren 1660 en 1670 wordt door Marr als de reden voor deze veranderingen aangehaald: Marr, 'The Flemish "Pictures of Collections" Genre. An Overview' (n. 6),

was niet zozeer de kunstverzameling zelf (kunst was immers in verhouding tot bijvoorbeeld juwelen en kledij niet het duurste luxe-object) maar wel het praten óver kunst als connoisseur dat als een statussymbool gold.¹¹⁹ Het toeschrijven en het spreken over kunst in een kunstverzameling zal De Formentrou hoogstwaarschijnlijk aan een hem van dichtbij bekende realiteit hebben ontleend. De nadruk die hij samen met Erasmus II Quellinus op het connoisseurschap legt, maakt het *Schilderijenkabinet* exemplarisch voor de aspiraties van de zeventiende-eeuwse kunstliefhebber.

p. 7-8. Deze interpretatie is echter niet van toepassing voor het kind op deze kunstkamer. De gedachte dat het een zelfportret van de schilder tussen connoisseurs of eventuele andere schilders zou zijn, maakt dit schilderij mogelijk een voorbeeld van de interessante receptie van de problematiek over wie in de zeventiende eeuw geacht werd het best in staat te zijn kunstwerken te beoordelen en toe te schrijven: de kunstenaar zelf of de niet praktiserende liefhebber? Voor deze problematiek zie: Tummers, 'The Painter versus the Connoisseur?' (n. 38), p. 127-147.

119 Honig, 'The beholder as a work of art' (n. 2), p. 280.