

**Kijk Amsterdam
1700-1800**

Kijk Amsterdam 1700-1800

De mooiste stadsgezichten

Bert Gerlagh

Boudewijn Bakker
Maarten Hell
Erik Ariëns Kappers
Bianca du Mortier
Pieter Vlaardingerbroek
Ester Wouthuysen

Uitgeverij THOTH Bussum
Stadsarchief Amsterdam

Deze publicatie verschijnt ter gelegenheid van de tentoonstelling *Kijk Amsterdam 1700-1800* in het Stadsarchief Amsterdam van 15 september 2017 t/m 14 januari 2018.

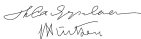
De tentoonstelling en de publicatie zijn mede mogelijk gemaakt dankzij financiële steun van:



Prins Bernhard Cultuurfonds
(Charema Fonds voor geschiedenis en kunst)



Stichting De Gijsselaar-Hintzenfonds



M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting



© 2017 De auteurs en Uitgeverij THOTH,
Nieuwe 's-Gravelandseweg 3, 1405 HH Bussum
WWW.THOTH.NL

Beeldcoördinatie
Alinde Bierhuizen, Izanna Mulder
en Stefanie van Odenhoven
Grafisch ontwerp
Joseph Plateau, Amsterdam
Lithografie
BFC Graphics, Amersfoort
Druk
Bema-Graphics, Wommelgem
Bindwerk
Binderij Hexspoor bv, Bortel

Alle rechten voorbehouden.

ISBN 978 90 6868 745 3

Abbeelding omslag voorzijde
H.P. Schouten, *Bloemstraat* gezien naar de *Prinsengracht* met
de *Westerkerk*, tekening, 1778, Stadsarchief Amsterdam

Abbeelding omslag achterzijde
Jacob Cats, *Wintergezicht op de Binnen Amstel in de kom tussen*
De Nieuwe Doelenstraat en de Halvemaansbrug (detail), tekening,
1783, Stadsarchief Amsterdam

Inhoud

6 **Voorwoord**
Bert de Vries

Essays

10 **'Afgaand getij' en woelige baren**
Amsterdam in de achttiende eeuw
Maarten Hell

20 **Cornelis Ploos van Amstel en**
het stadsgezicht als kunst
Boudewijn Bakker

34 **De Atlas van Fouquet opnieuw bekeken**
Pierre Fouquet jr. (1729-1800),
prentuitgever en kunsthandelaar
Ester Wouthuysen & Erik Ariëns Kappers

46 **Uitgelicht: mensen & mode op straat**
Bianca M. du Mortier

52 **Verandering en continuïteit in de topografie**
Bert Gerlagh

66 **Architectuur en tekening**
Pieter Vlaardingerbroek

Catalogus

- 80 Juriaan Andriessen (1742-1819)
84 Pieter Barbiers Azn. (1717-1780)
87 Jan De Beijer (1703-1780)
94 Jan Bulthuis (1750-1801)
96 Jacobus Buys (1724-1801)
99 Jacob Cats (1741-1799)
120 Jan ten Compe (1713-1761)
121 Cunera Crajenschoot (1724-1787)
122 Johanna Cornelia van Cranenburgh (1733-1799)
123 Simon Fokke (1712-1784)
130 Nicolaas van Frankendaal (1720-1791)
131 Johann Edler Goll van Frankenstein (1722-1785)
133 Carel Lodewijk Hansen (1765-1840)
134 Antonina Houbraken (1686-1736)
135 Abraham Pietersz. Hulk (1752-1809)
136 Hendrik Keun (1736-1773)
137 Willem Kok (1761-1807)
138 Jacques Kuijper (1761-1808) en
Pieter Barbiers Pzn. (1749-1842)
140 Adolf van der Laan (ca. 1690-1742)
141 Adriaan de Lellie (1755-1820)
143 Paul van Liender (1731-1797)
144 M. Maçon (?-?)
146 Bernard Picart (1673-1733)
148 Cornelis Pronk (1691-1751)
153 Abraham Rademaker (ca. 1676/77-1735)
156 Jacob van der Schley (1715-1779)
157 Jan Schouten (1717-1792)
162 H.P. Schouten (1747-1822)
210 Jan Spaan (1740/1744-1828)
212 Cornelis Troost (1696-1750)
214 Dirk Verrijck (1734-1786)
215 Reinier Vinkeles (1741-1816)
246 Johannes Vinkeles (1783-na 1803)
248 Pieter Wagenaar (ca. 1747-1808)
250 Jan Gerard Waldorp (1740-1808),
Pierre Esaïe Duyvené (1760-1801),
Juriaan Andriessen (1742-1819) en
Gabriël van Rooijen (1752-1817)
251 Jan Ziesenis (1770-1799)

- 253 Noten
259 Literatuur
263 Lijst van illustraties
278 Straatnamenregister

Voorwoord

In de rijke collectie tekeningen en prenten die op het Stadsarchief Amsterdam bewaard wordt neemt de achttiende eeuw een aparte plaats in. In die eeuw ontwikkelde zich in Nederland, tamelijk los van wat er elders in Europa in de kunstwereld plaatsvond, een heel eigen topografisch genre. Het gedetailleerd en waarheidsgetrouw uitbeelden van de omgeving nam een ongekende vlucht. Tekenaars reisden door grote delen van het land om belangrijke gebouwen, steden en dorpen vast te leggen met een systematiek en op een schaal die niet eerder was vertoond. Zij deden dat in opdracht van verzamelaars en uitgevers die veelal in Amsterdam gevestigd waren. De verzamelaars gingen het eerst vooral om historische informatie over kastelen, landhuizen en kerken; daar wilden zij ook afbeeldingen bij hebben. Al snel kwam er steeds meer aandacht voor de juistheid van de afbeeldingen en voor de artistieke kwaliteit. De verzamelaars gingen zich geleidelijk ook geografisch beperken, niet meer heel Nederland, maar de eigen streek of eigen stad, en de zo bijeengebrachte collecties werden met de term atlas aangeduid. Zo ontstonden in Amsterdam talrijke atlassen met Amsterdam als thema, waarin naast topografische afbeeldingen ook portretten, historische gebeurtenissen, beelden van het dagelijks leven en kaarten opgenomen konden zijn. Sommige verzamelaars beperkten zich tot tekeningen, al dan niet in hun opdracht gemaakt, anderen namen ook prenten op of beperkten zichzelf soms helemaal daartoe.

Uitgevers speelden handig in op die groeiende vraag met het uitbrengen van prentseries, waarvan het verschijnen vaak meerdere jaren, soms zelfs decennia in beslag nam. Ook die prenten en de tekeningen die ten behoeve van deze prenten gemaakt waren, werden geliefde verzamelobjecten. Door een gelukkige combinatie van kapitaalkrachtige verzamelaars, visionaire uitgevers en zeer goede tekenaars en grafici is de topografische Amsterdamse tekenkunst van de achttiende eeuw van een ongekend hoog niveau, met name in de tweede helft van de eeuw. Opvallend en uniek is het feit dat deze tekeningen met slechts weinig uitzonderingen door in Amsterdam woonachtige of

werkzame kunstenaars gemaakt zijn voor Amsterdamse opdrachtgevers, en dat deze tekeningen sindsdien de stad of althans het land niet hebben verlaten, hoe vaak ze ook van eigenaar gewisseld zijn. Dit in tegenstelling tot Nederlandse tekeningen uit de zeventiende eeuw, die in talloze verzamelingen wereldwijd zijn te vinden.

De mooiste collectie die op dit gebied in de achttiende eeuw bijeen is gebracht, is de zogeheten kleine *Atlas van Amsterdam* van Cornelis Ploos van Amstel. Deze verzameling is gelukkig in z'n geheel opgenomen in de negentiende-eeuwse collectie van Louis Splitgerber die op het Stadsarchief bewaard wordt. Toen Splitgerber in 1878 zijn atlas schonk aan de gemeente Amsterdam waren er nog nauwelijks institutionele verzamelingen op dit gebied. Het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap (KOG) was in 1877 begonnen met de aanleg van een Atlas van Amsterdam, het Stadsarchief – toen Gemeentearchief – begon in 1878 met een historisch-topografische atlas. Sindsdien zijn nog vele particuliere atlassen geveld, maar gelukkig zijn veel tekeningen en prenten uit die verzamelingen bij het KOG en het Stadsarchief terechtgekomen. Dankzij een actief verwervingsbeleid is de atlas van het Stadsarchief in de loop van de twintigste eeuw uitgegroeid tot de ultieme atlas van Amsterdam, met vele honderdduizenden tekeningen, prenten, foto's, kaarten en ander beeldmateriaal.

Kijk Amsterdam 1700-1800 verschijnt ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in het Stadsarchief. Al vele jaren leefde het plan een aparte tentoonstelling te wijden aan de Amsterdamse tekeningen uit de achttiende eeuw. Als eerste aanzet heeft de toenmalig conservator van de historisch-topografische atlas, Boudewijn Bakker, in 1974 het boek *Amsterdam in de achttiende eeuw: een keuze uit de tekeningen in het Gemeentearchief* geschreven. Van een tentoonstelling kwam het niet en dat is lang zo gebleven. Maar 2017 biedt een mooie aanleiding om het plan alsnog te verwezenlijken, namelijk het afscheid van Bert Gerlagh, sinds 1979 verbonden aan het Stadsarchief als conservator Tekeningen en Prenten.

In zijn lange loopbaan heeft hij veel gedaan aan het toegankelijk maken van de omvangrijke collectie en aan de uitbreiding daarvan. Hij heeft uitvoerig onderzoek gedaan en zich actief ingezet voor het ontsluiten en aanvullen van de collectie die loopt van de late zestiende eeuw tot op heden. Maar de uitzonder-

lijk fraaie collectie achttiende-eeuwse tekeningen heeft altijd zijn bijzondere aandacht gehad, zoals ook blijkt uit publicaties over, onder meer, Cornelis Pronk, Egbert van Drielt en vader en zoon Schouten.

In deze publicatie en op de tentoonstelling staan tekeningen centraal. Prenten komen vooral ter sprake waar een directe relatie met de getoonde tekeningen is. Bij het voorbereidend onderzoek zijn veel ontdekkingen gedaan. Zo bleken twee namen toe te behoren aan vrouwelijke kunstenaars over wie tot nu toe niets bekend was. Naast veel antwoorden zijn er ook nieuwe vragen gerezen. De hoop is dat dit boek en de tentoonstelling een stimulans zullen zijn voor anderen om verder te gaan met onderzoek naar deze boeiende periode.

De selectie uit het zeer omvangrijke beschikbare materiaal van ruim 1700 topografische tekeningen uit de achttiende eeuw werd gemaakt door Bert Gerlagh, met hulp van assistent-conservator Alinde Bierhuizen en stagiaire Izanna Mulder, terzijde gestaan door Ludger Smit en Stefanie van Odenhoven, van de afdeling Presentatie en Participatie. Besloten werd om de selectie geografisch te beperken tot de stad binnen haar zeventiende-eeuwse omwalling, met de Singelgracht als grens en enkele kleine uitstapjes langs de Amstel en de Boerenwetering. Ook dan is er nog veel prachtig materiaal dat noodgedwongen moest afvallen. Gelukkig zijn ook de hier niet getoonde tekeningen in digitale vorm te zien op de Beeldbank van het Stadsarchief.

Bij zo'n lastige keuze uit zoveel eigen materiaal is het niet verwonderlijk dat er maar weinig bruiklenen van elders zijn aangevraagd, met één uitzondering: het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap. De Atlas Amsterdam van dit in het Rijksmuseum gehuisveste genootschap bevat veel materiaal dat een prachtige aanvulling vormt op dat van het Stadsarchief. Wij zijn het bestuur van het KOG en de administrateur Miekie Donner dankbaar voor hun gulle medewerking.

Maar ook de overige bruikleengevers zijn we bijzonder erkentelijk voor hun medewerking: het Rijksmuseum, het Amsterdam Museum, Stichting Collectie P. & N. de Boer, Teylers Museum, het Pipe Museum Amsterdam, Monumenten en Archeologie en de Collectie Frits Locher.

Bijzonder dankbaar zijn we de volgende personen voor hun aandeel aan het boek: Maarten Hell, wiens bijdrage een historische beeld schetst van de tijd

waarin de tekeningen zijn gemaakt. Bert Gerlagh, die de geschiedenis van de topografische tekenkunst in de achttiende eeuw belicht. Boudewijn Bakker, die de topografische tekenkunst in groter kunsthistorisch perspectief plaatst vanuit de visie van de belangrijkste verzamelaar en stimulator Cornelis Ploos van Amstel. Ester Wouthuysen en Erik Ariëns Kappers, die de rol beschrijven van Pierre Fouquet die als uitgever van de belangrijkste Amsterdamse prentserie uit de tijd, de zogeheten Atlas van Fouquet, van groot belang is geweest voor de topografische prent- en tekenkunst. Pieter Vlaardingebroek, die zowel de Amsterdamse architectuur uit de achttiende eeuw belicht als de wijze waarop de architectuur in beeld is gebracht. En last but not least Bianca M. du Mortier, die de mode bespreekt die vaak zo prominent in beeld is op de tekeningen. Zij was ook vraagbaak bij het oplossen van allerlei kleding-gerelateerde vragen bij het schrijven van de catalogusteksten. Ook Robert-Jan te Rijdt danken we voor zijn ondersteuning. Zonder de niet-aflatende aandacht van eindredacteur Leonoor van Oosterzee hadden wij dit boek nooit kunnen maken. Bert Gerlagh schreef de meeste catalogusteksten, daarbij terzijde gestaan door Izanna Mulder. Aanvullend onderzoek werd met name gedaan door Monique Peters.

Het boek en de tentoonstelling waren niet mogelijk geweest zonder de steun van de Jan Wagenaar Stichting, het Prins Bernhard Cultuurfonds (Charema Fonds voor geschiedenis en kunst), Stichting De Gijsselaar-Hintzenfonds, de M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting, het VSBfonds, het Mondriaan Fonds en de Vrienden van het Stadsarchief. De Jan Wagenaar Stichting werd in 1997 opgericht tot bevordering van onderzoek naar de geschiedenis van Amsterdam. Haar belangrijkste doel was de uitgave van een nieuwe *Geschiedenis van Amsterdam*, een monumentaal vierdelig werk dat tussen 2004 en 2007 in vijf banden verscheen. Ter afronding van haar activiteiten heeft het stichtingsbestuur besloten de uitgave van deze voor u liggende publicatie financieel ruimhartig te ondersteunen, wat tot grote dankbaarheid stemt.

Bert de Vries
Directeur Stadsarchief Amsterdam

Essays



‘Afgaand getij’ en woelige baren

Amsterdam in de achttiende eeuw

Maarten Hell



¹ Bernard Picart, *Ter eeuwiger gedagtenisse der dwaasheid van het XXe jaar der XVIII eeuw. Spottrent op de windhandel in 1720 waarvan koffiehuis Quincampoix in de Kalverstraat een van de centra was, 1720. Ets en gravure. Stadsarchief Amsterdam*

Langzaam maar zeker ontworstelt de achttiende eeuw zich aan het slome imago van bepruikte renteniers en porseleinen theeserviesjes. In Amsterdam kon je in deze opwindende tijd drie revolutiepogingen meemaken – waarvan één geslaagde – en met een beetje geluk hoorde je het muzikale wonderkind Mozart, concertrend in de Manegezaal, betrapte je de Italiaanse avonturier Casanova op vrijersvoeten of zat je aan de stamtafel met de incognito reizende Frederik de Grote van Pruisen, omringd door een imposante hoeveelheid fluiten. De gewone Amsterdammer merkte weinig van beroemde passanten en probeerde vooral het hoofd boven water te houden.

Vivat Oranje!

Lange tijd genoot de achttiende eeuw een beroerde reputatie, zeker in vergelijking met de glorieuze Gouden Eeuw. In dit gezapige tijdvak kwam de handel immers nagenoeg stil te liggen en was de staatskas uitgeput door de geldverslindende coalitieoorlogen tegen Frankrijk. Na de fatale val van zijn paard in 1702 kon koning-stadhouder Willem III geen tegenwicht meer bieden aan de ‘zakkenvullende’ regenten in de steden; zij hadden het rijk voor zich alleen en corruptie en vriendjespolitiek van de ‘drukkende aristocratie’ bereikten een triest dieptepunt.¹ Sinds de Vrede van Utrecht, waarmee een einde kwam aan de Spaanse Successieoorlog (1702-1713), was de Republiek gedegradeerd tot een tweederangs mogendheid, die economisch en politiek-militair weinig meer voorstelde en zelfs een klein beestje als de paalworm niet meer de baas kon. Tegen de achtergrond van een nieuwe kansloze strijd tegen Frankrijk ontstond er in 1747 een volksoptand tegen het regentenbewind. Opnieuw kwam er een stadhouder aan de macht, maar ook deze Willem IV bood de morrende burgerij weinig perspectief. Zijn opvolger, Willem V, wordt zelfs gezien als de zwakste schakel in de achttiende-eeuwse politiek. Tegen het eind van de eeuw werd het land ook nog eens ‘veroverd’ door de Franse revolutionaire legers, die de ooit zo machtige Republiek beschouwden als onderworpen vazalstaat.

Dit neerslachtige beeld van de machteloze en weinig geestrijke achttiende-eeuwse Republiek is de afgelopen decennia bijgesteld. De meeste historici kijken er nu op terug als een opwindende periode waarin het nog lange tijd voor de wind ging en waarin

de staatsrechtelijke grondvesten van de moderne samenleving zijn gelegd. Op Europees niveau ging de Republiek pas halverwege de eeuw een toentje lager zingen, terwijl bovendien de koophandel slechts achteruitging in vergelijking met Groot-Brittannië, Frankrijk en opkomende grootmachten als Pruisen.² De Amsterdamse economie stageneerde weliswaar, maar met bepaalde takken van de handel – met name het bankwezen – en scheepvaart ging het nog lange tijd uitstekend. Wel liep het vertrouwen in de kapitaalmarkt een deukje op van de ‘Windhandel van 1720’. Vanuit Parijs, waar de Brit John Law waardeloze schuldbewijzen van de Franse staat mocht uitgeven in ruil voor aandelen in overzeese compagnieën, waaide deze luchtflits erij over naar Engeland. Ook in de Republiek stegen de aandelenkoersen van de handelscompagnieën (VOC en WIC) en de koopmansbeurs was al gauw te klein, omdat behalve ervaren beurshandelaren ook gewone Amsterdammers zich aan de actiehandel waagden.³ ‘s Avonds zetten zij hun manische aandelenhandel voort in de drinkhuizen in de Kalverstraat, waarvan koffiehuis Quincampoix – genoemd naar de Parijse straat waar de aandelenhandel plaatsvond – de bekendste was. Toen de effectenmarkt met donderend geraas ineenstortte, raakten verschillende Amsterdammers een groot deel van hun vermogen kwijt. Teleurgestelde beleggers koelden hun woede op het interieur van Quincampoix (afb. 1). Na de vernielingen kwam er tevens een eind aan de explosieve groei van de koffiehuisen: niet alleen uit weezin van de speculanten maar vooral omdat de warme exotische drank vaker thuis werd gedronken. Aan het begin van de eeuw telde Amsterdam nog ruim dertig koffiehuisen; rond 1750 was daarvan slechts de helft overgebleven.³

De relatieve achteruitgang van de Nederlandse economie werd in de tijd zelf niet beleefd als stilstand, maar als een teruggang. Aan dit ‘verval’ hadden vooral de regenten schuld, meenden boze burgers. Tegen hun gesloten, nepotistische regime en de hoge belastingdruk ontstond een activistische volksoptand. Op de achtergrond speelde een nieuwe oorlog met de oude erfvijand Frankrijk, de Oostenrijkse Successieoorlog (1740-1748). De Fransen wisten in 1747 bijna de gehele Zuidelijke Nederlanden te veroveren en zowel de katholieke minderheid als de regenten kregen de schuld van deze hachelijke situatie in de schoenen geschoven. Net als in het Rampjaar (1672) moest de

aanstelling van een stadhouder het tij keren. Willem Karel Hendrik Friso van Oranje-Nassau (1711-1751), de Friese achterneef van koning-stadhouder Willem III, bekleedde die functie alleen nog in Friesland en Groningen. Volgens een groeiende volksbeweging moest hij ook in de andere gewesten benoemd worden. Dit idee sloeg ook aan bij een deel van de Amsterdamse bevolking, die vond dat het land 'verraden was door onze Eyge Overheeden'.⁴ Op 1 mei 1747 wapperde de Oranjevlag op het stadhuis en moest iedereen de stadhouderlijke kleur dragen, desnoods op papieren linten, anders vielen er klappen. De Oranjabeweging boekte resultaat: Willem IV werd benoemd tot stadhouder in alle gewesten. Bij een bezoek van de prins aan Amsterdam (11 mei 1747) luidden alle torenklokken, klonken vreugdeschoten en bliezen de trompetters het Wilhelmus vanuit de stadhuisvensters. Amsterdammers verdrongen zich rond het jacht van de prins en schreeuwden onvermoeid 'vivat Oranje'.⁵

Aangemoedigd door de aanstelling van Willem IV stak een hervormingsbeweging de kop op. Daniël Raap (1702-1754), een porseleinverkoopster uit de Nes, had met andere burgers een overzichtelijk eisenpakket opgesteld voor het stadsbestuur. Het was een combinatie van behoudzuchtige middenstandspolitiek, liefde voor het Oranjehuis en een voorzichtige roep om minder nepotisme. Ook wilden ze inspraak bij de officierenverkiezing van de schutterij, de stedelijke militia waarvan de leiding geheel in handen was van de heersende regenten. Een bijeenkomst op de Dam om de eisen kracht bij te zetten, liep op 9 november 1747 uit op een bestorming van het stadhuis. Woedende burgers riepen 'de regering is veranderd' en namen brutaal plaats aan de burgemeesterstafel. Om de indringers uit het stadhuis te verwijderen moesten de schutters eraan te pas komen, maar sommigen van hen waren zelf actief in de burgerbeweging.⁶

In de zomer van 1748 brak opnieuw een gewelddadige volksofstand uit. Doelwit waren ditmaal de belastingpachters. Hun werkzaamheden troffen vooral de lagere sociale klassen. Op maandagochtend 17 juni 1748 begonnen de schermutselingen op de Botermarkt (het huidige Rembrandtplein), waar het kantoor van de boteraccijns was gevestigd. De autoriteiten konden dit relletje nog gewelddoos onderdrukken, maar een week later liep een tweede rel uit de hand: in het nauw gebrachte schutters schoten twee stenengooiers en een toevallige voorbijganger

neer. Uit verontwaardiging hierover toonde een vrouw haar achterwerk aan de schutters, die ook daarop een dodelijk schot hagel losten. Een woedende menigte sloeg nu aan het plunderen en vernielde de huizen van de belastingpachters (afb. 2). De schutterij weigerde de pachtershuizen te beschermen, maar toen plunderaars zich ook aan de inboedels van 'gewone' rijken waagden, grepen ze in. Het stadsbestuur maakte bekend dat de Staten van Holland het pachtstelsel afschaften. Daarmee was het geweld nog niet beëindigd, want het ophangen van twee plunderaars vanuit de ramen van de Waag op de Dam leidde tot massapaniek, waardoor tientallen mensen onder de voet werden gelopen of in het water terechtkwamen (zie cat.nr. 95).⁷

De gevolgen van het 'Pachtersoproer' waren van tijdelijke aard. Twee jaar later werden de gehate accijnzen heringevoerd, alleen werden ze niet langer geïnd door particulieren maar door ambtenaren, die soms even weinig integer waren als hun voorgangers. In de nasleep van het oproer lieten de hervormingsgezinde Amsterdammers opnieuw van zich horen. Deze 'doelisten' dankten hun naam aan hun vergaderlocatie: de Kloveniersdoelen (tegenwoordig het Doelenhotel) waar zij de 'burgerzaal' hadden opgeëist (afb. 3). Eensgezind waren zij niet. De gematigden, onder leiding van Raap, probeerden de stadhouder te bewegen de stedelijke oligarchie aan te pakken, terwijl radicalere geesten burgerkiesrecht wensten voor de schuttersofficieren. Deze laatste stroming kon rekenen op de intimiderende steun van de scheepstimmerlieden op Kattenburg, de beruchte 'bijltjes'.⁸ Omdat een groot deel van de schutterij de opstandige burgers steunde, konden de stadsbestuurders de Doelistenbeweging niet onderdrukken. Uit angst voor een volksofstand droegen de burgemeesters de posten – waaraan zij jaarlijks bijna honderdzeventigduizend gulden verdienden – over aan de gewestelijke overheid, waarmee aan een van de nieuwe burger-eisen was voldaan. Daarnaast stelden de regenten hun zetel ter beschikking van stadhouder Willem IV, die daartoe in september 1748 Amsterdam bezocht. Bij de Haarlemmerpoort werd hij opgewacht door drieduizend bijltjes, versierd met oranje insignes. Later defileerde een groep kinderen, in op maat gemaakte uniformpjes, onder het raam van het Oudezijds Herenlogement waar de stadhouder verbleef.⁹

Willem IV verving een groot aantal regenten. Hij



2
Simon Fokke, *De plundering van het huis van belastingpachter A.M. van Arsen en de daaronder gelegen magazijnen en kelders aan Singel 187 tijdens het Pachtersoproer, 25 juni 1748, 1777*. Zwart krijt. Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Splitgerber. De situatie is in spiegelbeeld weergegeven, omdat de tekening diende als basis voor een prent.

3
Anoniem, *Vergadering der Patriotten op de groote Burgerzaal in de Kloveniers Doelen te Amsteld.: in Aug. Ao 1748*. Ets en gravure. Stadsarchief Amsterdam



liet zich hierin adviseren door Mattheus Lestevenon van Berkenrode (1715-1797), een schatrijke oud-schepen. Hij koesterde wraakgevoelens jegens de heersende families Corver, Munter en Six, die eerder zijn vader uit de stadsregering hadden gedrongen. De doelisten waren weinig ingenomen met de nieuw aangestelde regenten: er zat nauwelijks vers bloed tussen en de ‘achtenveertigers’, zoals ze spottend genoemd werden, waren niet van zins iets van hun verworven macht uit handen te geven. Ook de vrije krijgsraadsverkiezingen liepen uit op een farce, ondanks toezeggingen daarover van de stadhouder. Na het vertrek van Willem IV bleef alles in grote lijnen ongewijzigd. Het stadsbestuur vaardigde meteen keur (wet) uit tegen ‘oproerige, onbehoorlyke en ongewoone Vergaderingen’, in de hoop de geest weer in de fles te krijgen. Een verscherpt censuurbeleid deed de rest: van Amsterdam als ‘most liberal city in the world’ was weinig meer te merken, als het predicaat ooit van toepassing zou zijn geweest, en de ‘Republiek der letteren’ verloor mede hierdoor haar vooraanstaande positie in de internationale boekhandel.¹⁰

Armoede en welstand

In de tweede helft van de achttiende eeuw kwam de Amsterdamse nijverheid zwaar in de problemen. Technologische innovaties, zoals uitgevoerd in Engeland, bleven hier achterwege en door afnemende bevolkingsaantallen in Midden- en Zuid-Europa was er minder vraag naar nijverheidsproducten uit de Amstelstad. Met andere sectoren ging het juist goed, zoals de koophandel en scheepvaart, en dankzij de bevolkingsgroei en gunstige economie in het Duitse achterland en elders in Europa was er ook een opleving van aanverwante sectoren, zoals de scheepsbouw en toeleveringsbedrijven. Ook de bankiershuizen deden uitstekende zaken. Firma’s als Deutz, Hasselgreen en Pels verstrekten leningen aan buitenlandse ondernemingen en vorsten, die vanwege de frequente oorlogsvoering regelmatig om geld verlegen zaten. De van oorsprong Schotse handelsfirma Hope & Co groeide uit tot een van de belangrijkste banken van Europa. Amsterdam was ook lange tijd het centrum van de Europese verzekeringsmarkt. Verzekeraars (‘assuradeurs’) werkten op individuele basis en in 1772 werd ook een algemene assurantiecompagnie opgericht.¹¹

Andries Pels (1655-1731) was zowel bankier als assuradeur. Met zijn familiefirma verdiende hij zoveel, dat zijn weduwe in 1742 – elf jaar na zijn dood – de rijkste vrouw van Amsterdam was, rentenierend op het nagelaten vermogen. Inzicht in haar welstand en die van andere individuele Amsterdammers geven de kohieren van de ‘personele quotisatie’.¹² Burgers met een jaarinkomen boven de zeshonderd gulden werden aangeslagen, maar vanwege de inkomensdrempel en vrijstellingen voor een aantal beroepsgroepen bleef driekwart van de bevolking van Amsterdam buiten schot: slechts 12.655 van de circa 55.000 huishoudens betaalden mee. Een piepkleine minderheid (anderhalf procent) van de Amsterdammers had de beschikking over 21 procent van het totale inkomen. Naast de weduwe Pels waren dit de leden van het regentenpatriciaat en de hogere koopliedenstand, met hun – vaak te laag – geschatte inkomens. Tot de welvarende middenklasse behoorden ambachtslieden en winkeliers van luxegoederen, zoals goud- en zilvermeden, en kunstverkopers maar ook een significant aantal tappers en herbergiers. Hieronder vinden we ook veel leden van het Sint Lucasgilde, die ‘metter penseel ofte metter verve’ hun brood verdienden, zoals de meeste schilders en prentmakers die in dit boek centraal staan. De plaatsnijder (graveur) Simon Fokke (1712-1744) gaf bijvoorbeeld een jaarinkomen op van achthonderd gulden; daarvan was hij 180 gulden kwijt aan de huur van zijn huis in de Utrechtse dwarsstraat. Een trede lager op de ladder stonden geschoolde en georganiseerde arbeidskrachten, zoals scheepstimmerlieden en katoendrukkers, met een jaarinkomen van rond de driehonderd gulden. Laaggeschoolde krachten in de textielnijverheid, de suikerraffinage, zeepziederij en jeneverstokerij verdienden nog minder, laat staan ongeschoolde sjouwers, nachtwerkers, knechten of ‘marginalen’: de bedelaars, straatmuzikanten en prostituees. Ongeveer de helft van alle Amsterdamse kostwinners verdiende minder dan driehonderd gulden per jaar en leefde daarmee op of onder het bestaansminimum.¹³

De problemen van armoede en verpaupering waren steeds zichtbaarder in de stad. Doordat de prijzen stegen en de lonen op het oude, lage niveau bleven, hadden Amsterdammers minder te besteden. Huwelijken werden uitgesteld, kinderen te vondeling gelegd en het aantal gedeelden en bedelaars steeg explosief. Schrijnend is bijvoorbeeld de dagsboekantekening

van stadschroniqueur Jacob Bicker Raye van 10 januari 1757, een ijzig koude winterdag. Een arme vrouw liep te bedelen met op haar arm een klein kind, dat zichzelf had ondergeplast waardoor haar kousjes aan haar beentjes waren vastgevroren. Toen de vrouw de kousjes wilde uittrekken ‘bleef al het vel eraan zitten’. Ook binnenshuis heerste er armoede. In 1763, een bijzonder koud jaar, werd een vrouw met drie kinderen thuis, op een kale kamer in de Jodenbuurt, dood aangetroffen. Ze lag met twee kinderen in een bedstee op het stro; één kind zat levenloos op de kakstoel.¹⁴

In het laatste kwart van de eeuw verlieten Amsterdammers de stad, op zoek naar een beter leven elders, zodat voor het eerst sinds tijden het inwonertal begon te dalen (van circa 240.000 in 1730 naar 221.000 in 1795).¹⁵ Woningen kwamen leeg te staan en verloedderden. Ook de staat van de publieke gebouwen liet te wensen over. Het onderhoud was kostbaar en drukte zwaar op het stedelijke budget. Zichtbaar slecht ging het met het befaamde beursgebouw van Hendrick de Keyser, dat in 1766 ernstig begon te verzakken. Bouwkundige aanpassingen mochten niet baten en een gewelf stond zelfs op instorten, maar de wankel constructie wist het uit te houden tot de sloop in 1845. Minder gelukkig was de situatie van de oude Muiderpoort. In de nacht van 29 op 30 januari 1769 stortte deze in elkaar, waarschijnlijk doordat het gebouw van zijn fundamenteën was gegleden (zie cat. nr. 210). Het stadsbestuur liet de resten slopen en stadsbouwmeester Cornelis Rauws een nieuwe poort ontwerpen, die in 1771 gereedkwam.¹⁶ Een jaar later kwam Rauws om het leven bij de brand die de schouwburg aan de Keizersgracht (huidige nummer 384) in de as legde (zie cat. nr. 24). Hij hield er toezicht op een ingrijpende verbouwing, maar tijdens een optreden van een Vlaams operagezelschap op 11 mei 1772 zette een van de kaarslantaarns waarmee het toneel werd verlicht het interieur in de hens. Bij de brand vielen achttien doden te betreuren en indirect behoorde ook de oude mevrouw Trip tot de slachtoffers. Ze was zich letterlijk doodgeschrokken omdat ze dacht ‘dat haar kleynkinders ook in de kommedie waren, die door seker belet daar niet geweest waren’, zo wist Bicker Raye.¹⁷ De ruïne van het schouwburggebouw aan de Keizersgracht werd verkocht aan het Rooms-Katholiek Armenbestuur ten behoeve van een nieuw te bouwen armenhuis. Het poortje met de tekst van Vondel ‘De wereld is een speeltooneel/Elck speelt zijn rol en

krijght zijn deel’ bleef staan als herinnering. Strengere gereformeerden zagen in de schouwburgbrand een vingerwijzing Gods, omdat toneelstukken en met name opera’s zouden aanzetten tot zedeloos gedrag. Ondanks hun bezwaren kwam er een nieuwe stadsschouwburg, op het Leidseplein (zie cat. nr. 115). Het gebouw werd op 15 september 1774 geopend met een besloten voorstelling voor genodigden. Uit zuinigheidsoverwegingen van het stadsbestuur werd de schouwburg opnieuw uit hout opgetrokken; een onbegrijpelijke keuze, gezien de fatale afloop van de voorganger.

Glas op de boezem

De schouwburg aan de Keizersgracht was niet het enige theater dat in de achttiende eeuw door brand werd verwoest. Op 13 augustus 1754 was de pas twee jaar oude Franse schouwburg (Overtoom 295) afgebrand. In de nacht van 12 op 13 oktober 1762 werd Amsterdam opnieuw opgeschrikt door een zware brand, ditmaal in het bestuurlijke hart van de stad: het stadhuis op de Dam (afb. 4). De brand was ontstaan in de ‘Schilderskamer’, op de bovenverdieping aan de kant van de huidige Paleisstraat. De vlammen vonden zich een weg door de stapels oud papier en stegen uit tot boven de toren. Er was er een heldenrol weggelegd voor een zeeman, die langs de muur van het stadhuis omhoogklauterde, een venster insloeg en een brandspuit bij het brandende vertrek naar binnen bracht. Bij het blussen waren vier gewonden gevallen en volgens Bicker Raye verkeerden duizenden Amsterdammers in ‘uyterste ontsteltnis’ vanwege de stadhuisbrand. Een speciale reddingsploeg moest de nasmeulende of door het bluswater doornatte archiefstukken in veiligheid brengen.¹⁸

Geplaagd door branden, instortende gebouwen en economische tegenspoed ontbeerde het stadsbestuur voldoende financiële middelen. Voor een nieuw representatief ontvangstcentrum, dat voldeed aan de moderne eisen des tijds, was geen geld. Ceremoniële ontvangsten, diners en diplomatieke besprekingen vonden steeds vaker plaats in Den Haag, waar het stadsbestuur een aanzienlijke som (150.000 gulden) investeerde in de verbouwing van het stedelijke logement aan het Plein, inclusief dure meubels, tuin en koetshuizen.¹⁹ In de thuisstad bleef het bij aanpassingen en provisorisch herstel van bestaande panden.

¹⁰ ‘Afgaand getij’ en woelige baren



4
Simon Fokke, *Het Stadhuis te Amsteldam in brand, 's nachts tusschen den 12 en 13 october 1762, naer 't leven afgeschetst, 1762-1784. Ets.* Stadsarchief Amsterdam

Tijdens het driedaagse staatsiebezoek van de nieuwe erfstadhouder Willem V en diens zestienjarige bruid Wilhelmina van Pruisen, in mei 1768, werd pijnlijk duidelijk dat de stad geen geschikte logementen meer had om het vorstelijke gezelschap in stijl te ontvangen. Het Oudezijds Herenlogement (Grimburgwal), de Kloveniersdoelen (Doelenstraat) en de Garnalen-doelen (Singel) kampten met rookoverlast en allerlei bouwkundige problemen. In arren moede besloot de burgemeester het 'doorlugtige paar' onder te brengen in het stadhuis, dat niet eerder als nachtverblijf was gebruikt. Het kille gebouw werd gereedgemaakt voor de deftige logeerpartij, onder meer door de openingen naar het tochtige trappenhuis af te sluiten en twee met rood zijden behangen hemelbedden in de burgemeesterskamer neer te zetten.²⁰

Op maandagochtend 30 mei 1768 was de officiële

ontvangst van het stadhouderlijk paar. Een delegatie van het stadsbestuur kwam hen tegemoet bij een van de banpalen, buiten de Haarlemmerpoort (zie cat.nr. 68.1). 's Avonds was het stadhuis 'ongemeen kostbaar en pragtig' verlicht met zesduizend met olie gevulde bierglazen, terwijl ook huizen van gewone burgers 'geillumineerd' waren (zie cat.nr. 65 en 69). De tweede dag maakten de vorstelijke gasten een zeiltochtje over het IJ (zie cat.nr. 68), naar Zaandam en Durgerdam, en op 1 juni was er een officieel moment, toen Zijne Hoogheid zijn plaats innam in het College ter Admiraliteit van Amsterdam. Verder stonden er die dag bezoeken aan de handelscompagnieën en een diner op het programma. Tijdens een rit naar de schouwburg sloeg even later een onhandige hellebaardier per ongeluk het raampje van de statiekoets aan diggelen, waardoor 'de stukken glas in Haar Trony en op Haar

Boesem vielen'²¹. Op 2 juni ging het stel te voet naar de Nieuwe Kerk – toch zeker een wandeltocht van veertig meter – en per koets naar de Oude Kerk en de Admiraliteitswerf om een tewaterlating bij te wonen. 's Avonds was er een bal (zie cat.nr. 193).

Verzamelcultuur en genootschapsleven

Het stadhouderlijke stel bezocht ook Gerrit Braamcamp (1699-1771), een puissant rijke katholieke kunstverzamelaar die een aantal vertrekken van zijn huis Sweedenrijk (Herengracht 462) had ingericht als museum (zie cat.nrs. 174 en 175). In gemeubileerde zalen hingen schilderijen en waren Japans porselein, Perzische tapijten, lakwerk, een orgel en opwindbare muziekdoosjes te bezichtigen en te beluisteren. Braamcamp was een van de vele verzamelaars in Amsterdam. De belangstelling voor rariteiten en naturalia door wetenschappers, verzamelaars en 'liefhebbers' van alle rangen en standen was groot. Aan het begin van de achttiende eeuw waren er in Amsterdam veertig particuliere naturaliacollecties, deels tegen betaling of op uitnodiging te bezichtigen. Zoals de unieke verzameling insecten, schelpen, gesteenten, geprepareerde dieren en etnografica van de damasthandelaar Levinus Vincent (1658-1727), wiens kabinet op de Oudezijds Voorburgwal op vaste openingstijden was te bezoeken. Een andere trekpleister was het anatomisch kabinet van de ontleedkundige Frederik Ruysch (1638-1731), op de Bloemgracht. Hij bezat een geheime techniek om betere en mooiere preparaten maken, die kunstzinnig opgetuigd te zien waren in zijn eigen museum. Geprepareerde lichaamsdelen hing Ruysch in een pot op aan een paardenhaar, zodat ze vrij hingen en goed konden worden bekeken. Van kinderen en baby's zagen bezoekers handen, voeten, hoofden en soms gehele lijfjes, versierd met amuletten, kraagjes en armbanden. In 1717 verkocht Ruysch een deel van zijn collectie én zijn geheime preparatiemethode aan tsaar Peter de Grote.²²

Mede ingegeven door wetenschappelijke nieuwsgierigheid ontstonden in de achttiende eeuw 'genootschappen': bijeenkomsten van geleerden, dilettanten, vrijmetselaars, letterkundigen en andere nieuwsgierige geesten. Daarnaast waren er ook gezelligheidsverenigingen van burgers en heren. Zoals de Saturdagse Krans, een in 1718 opgerichte club van voornamelijk Amsterdamse regenten die het volhield

tot 1793. Het was een select gezelschap van maximaal zestien leden die in de wintermaanden wekelijks op zaterdag bij een van hen samenkwamen voor een diner. Voor hen was het leegdrinken van de tot de rand met wijn gevulde 'hensbeker' een symbolisch gebaar van vriendschap, trouw en saamhorigheid. Net als andere genootschappen had de Saturdagse Krans eigen regels ('wetten') en legde het bestuur boetes op aan te laat gearriveerde leden.²³

Naast deze deftige kant van het Amsterdamse genootschapsleven kwam er een toenemend aantal 'colleges' van burgers zonder bestuurlijke macht. Onder de leden bevonden zich kooplieden, uitoevenaars van vrije beroepen en mannen die dicht tegen het patriciaat aan leunden, zoals de vaker genoemde ambtenaar en stadschroniqueur Jacob Bicker Raye. Hun doel was het betere tafelgesprek, en van voldoende alcoholica voorziene maaltijden. Van geheel andere orde was het wetenschappelijke genootschap Concordia et Libertate, dat vanaf 1749 een eigen onderkomen had in de Sint Luciënsteeg, hoek Pijpenmarkt (tegenwoordig Nieuwezijds Voorburgwal). Zowel academici als kooplieden met een brede interesse in cultuur en wetenschappen waren hiervan lid. Ondanks een verbod, in 1735, kreeg ook de vrijmetselarij voet aan de grond in Amsterdam. Vergeleken met bekende loges als La Charité, die tot op heden bestaan, hadden enkele kleinere, soms illegitieme, loges een korte levensduur. Een eigen gebouw hadden ze nog niet, zodat de geheimzinnige maçonnieke rituelen plaatsvonden in herbergzwaaltjes.²⁴

Een bijzonder genootschap was de Stadstekenacademie. Vanaf 1718 kwamen twaalf leden van dit kunstzinnige gezelschap op twee avonden per week bijeen in een kamer boven de Leidsepoort (afb. 5). Zij bekwamen zich in het 'naakt levend menschbeeld', modeltekenen. Halverwege de eeuw vergaderden ze noodgedwongen in herberg De Witte Molen aan het Singel (verdwenen bij de aanleg van de Raadhuisstraat). Pogingen van de kunstenaarsclub om een eigen vergaderruimte te krijgen boven de koophandelsbeurs mislukten, maar vanaf 1758 mochten de artiesten en dilettanten terugkeren in de Leidsepoort. Negen jaar later verhuisden ze naar een benedenvertrek in het stadhuis, later naar de Kunstkamer daar. Er werd een reglement bedacht met prijsvragen, ter stimulering van talentvolle tekenaars, en aspirant-leden moesten een proeve van bekwaamheid afleggen met een teke-

ning naar pleisterbeeld. In 1768 waren er vijftig tekennende leden en 67 ereleden, die naast sponsorgeld ook kunstvoorwerpen inbrachten.²⁵

Patriotten en Bataven

Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw hielden enkele genootschappen zich bezig met de hervorming van de maatschappij. Opvallend genoeg ontstonden de bekendste niet in Amsterdam, maar in Haarlem – de nog altijd bestaande Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen, opgericht in 1752. Onder de ‘directeuren’ hiervan waren wel Amsterdamse regenten te vinden. In 1777 kreeg Amsterdam er in een klap twee genootschappen bij: de Oeconomische Tak, dat de welvaart hoopte te bevorderen en armen aan werk te helpen, en Felix Meritis (‘Gelukkig door verdiensten’), dat elf jaar later een eigen clubgebouw liet neerzetten (Keizersgracht 324), inclusief chemische werkplaats, een observatorium op het dak en een toonaangevende concertzaal. Behalve met muziek hielden de Felix-leden zich bezig met tekenen (zie cat.nr. 80), letterkunde, natuurkunde en plannen maken ter verbetering van de economie. Vanwege de hoge lidmaatschapskosten was vooral de politieke en economische elite

betrokken bij Felix. De leden mochten een vrouwelijke introducee meenemen naar de concerten.²⁶ Van een andere orde waren de genootschappen die ontstonden in de Patriottentijd (1780-1787). Zowel de Amsterdamse burgerij als de regenten raakten in die periode verdeeld over de rol van stadhouder Willem V en het aristocratische bestuursstelsel. Aanleiding van de tweespalt was de Amerikaanse vrijheidsstrijd, die de Amsterdammers steunden. De Engelsen verklaarden de oorlog aan de Republiek. Tijdens deze rampzalig verlopende Vierde Engelse Oorlog (1780-1784) werd de stadhouder verantwoordelijk gehouden voor de tekortschietende vloot en zijn neef was bovendien koning van het vijandelijke Engeland. Net als in 1748 grepen burgers de onrustige situatie aan om bestuurlijke hervormingen te eisen. Alleen keerden zij zich nu niet zozeer tegen de aristocratische regenten maar vooral tegen de stadhouder. De opstandige burgers en een aantal jonge regenten noemden zichzelf ‘patriotten’ en organiseerden zich ook militair. Hun grootste tegenstanders waren de prinsgezinden, zoals opnieuw de trouwe bijltjes van Kattenburg. Op 28 mei 1787 kwam het tot een kleine burgeroorlog tussen beide partijen, resulterend in de plundering van de huizen van prinsgezinden.²⁷

Met Pruisische hulp wist Willem V in 1787 de patriotten te verdrijven. Velen van hen vluchtten naar de Zuidelijke Nederlanden of naar Frankrijk, waar zij de Revolutie van 1789 meemaakten. Voor de achtergebleven patriotten bestond het verzet vooral uit het discussiëren in genootschappen en drinkhuizen en het lezen van de illegaal gedrukte pamfletten. Vanaf 1793 werden geheime politieke genootschappen opgericht, eufemistisch ‘leesgezelschappen’ genoemd. De leesclubs moesten de ‘Gemeene Man’ kundiger maken en inwijden in de revolutionaire lectuur. Begin 1794 telden de leesgezelschappen in Amsterdam circa tweeduizend leden; in augustus waren het er al driemaal zoveel. Intussen bleven de patriotten hopen op assistentie uit het revolutionaire Frankrijk, dat oorlog voerde met Pruisen en Oostenrijk, waarbij ook de Republiek betrokken raakte. Een Franse aanval in de Zuidelijke Nederlanden bleef steken, maar in Amsterdam werd alvast een comité opgericht dat de revolutie moest bewerkstelligen. De leden hiervan, onder wie de assuradeur Goldberg en de koopman Gogel, stonden in contact met de volkse leesgezelschappen en de elitaire patriottenclub Doctrina et Amicitia. Gogel vroeg de Fransen alvast om een guillotine, waarmee de prinsgezinden een lesje zou worden geleerd.²⁸ In de zomer van 1794 versloegen de Fransen de Oostenrijkse legers in de Zuidelijke Nederlanden. In Amsterdam begon het revolutionair comité een wapenvoorraad aan te leggen, maar deze werd ontdekt. Door repressief optreden van het stadsbestuur verlieten vooraanstaande patriotten de stad of zij belandden achter de tralies. De strenge vorst in de winter van 1794-1795 bracht verlossing: Franse troepen konden over de bevroren grote rivieren trekken en versloegen het zwaar verwaarloosde Staatse leger. Een nieuw revolutionair comité, onder voorzitterschap van de advocaat Rutger Jan Schimmelpenninck (1761-1825), belegde vergaderingen in Het Wapen van Emden, een herberg aan de Nieuwendijk (nu nr. 196). Begin 1795 capituleerde Utrecht en vluchtte de stadhouder naar Engeland. Op 18 januari stuurde het Franse leger de uit Amsterdam gevluchte patriot Cornelis Kraaijenhoff (1758-1840) terug naar zijn stad om daar de revolutie te voltrekken. Rond middernacht erkenden de stadsbestuurders Kraaijenhoff als commandant van de stad. Bijgelicht door kaarsen en fakkels werd de machts-overname afgekondigd vanaf de trappen van de Waag op de Dam (zie cat.nr. 76).

De grotendeels bloedeloze omwenteling, bekend als de ‘Bataafse Revolutie’, van 1795 tekende het doodvonnis van de regentenaristocratie en het stadhouderlijk stelsel. In de chaotische beginfase experimenteerden de Bataven met directe volksinspraak via clubs en ‘wijkvergaderingen’, waarin ook gewone Amsterdammers verenigd waren. Hun plannen voor de inrichting van een ‘stadskousenfabriek’ konden op instemming van het stadsbestuur rekenen. Met een startkapitaal en bedrijfspand in het voormalige Spinhuis werd een florerende fabriek opgezet, waar al gauw zevenhonderd Amsterdammers werkten. In 1798 werd in de Nationale Vergadering in Den Haag intussen de eerste grondwet aangenomen, een doorbraak dankzij een door de Fransen gesteunde staatsgreep. In de constitutie waren de vrijheid van godsdienst, vergadering en drukpers vastgelegd en werd de staatsrechtelijke eenheid van de Nederlandse provincies verankerd. Alle burgers waren gelijk voor de wet ‘zonder onderscheiding van geboorte, bezitting, stand of rang’. De vrijheid van meningsuiting was echter beperkt, want deze mocht niet in strijd zijn ‘met het oogmerk der maatschappij’.²⁹ Een ander gevolg van de ‘staatsregeling van 1798’ was dat Amsterdam voortaan afhankelijk was van het centrale gezag: de nieuwe stadsbestuurders waren ambtenaren van de eenheidsstaat. Van verdere politieke centralisering kwam weinig terecht, omdat er twee maanden later alweer een tegencoup plaatsvond, opnieuw met goedkeuring van het Franse bewind. De Bataafs-Franse Tijd (1795-1813) was verder een periode van grote sociale onrust en economische tegenspoed. De Amsterdammers leden onder het verbod op handel met Groot-Brittannië, dat de Fransen hadden opgelegd. Hierdoor was de werkgelegenheid in de stad dramatisch teruggelopen: in 1799 moest achttien procent van de bevolking terugvallen op de bedeling. Amsterdam was allang geen aantrekkelijke bestemming meer. De Engelse bezoeker Fell klaagde in 1800 over stinkende uitwerpselen en slachtafval in de grachten, waarin zelfs een geheel paard rondreed. Met de machtige rol in de internationale koophandel was het gedaan en de haven lag vol met ontakelde schepen in een beroerde staat. Voor Fell was het duidelijk: het was afgelopen met deze ooit zo glorieuze stad.³⁰



5
Reinier Vinkeles, *Tekenen naar raaktmodel op de Tekenacademie in de Leidsepoort, 1764* (prent uit 1768). Ets en gravure. Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Splitgerber

Cornelis Ploos van Amstel en het stadsgezicht als kunst

Boudewijn Bakker



¹ George van der Mijnden, *De 'kunstkamer' van Cornelis Ploos van Amstel in zijn huis aan de Binnenkant, 1760*. Pen in grijs, penseel in kleur. Parijs, Fondation Custodia. Ploos zelf laat uiterst rechts iets zien aan een bezoeker.

De kunstwerken in dit boek zijn grotendeels vervaardigd in de tweede helft van de achttiende eeuw. Dat is ook de periode waarin het stadsgezicht als kunstvorm in Nederland zijn rijkste bloeitijd beleefde. Naast Haarlem en Den Haag was het vooral Amsterdam waar veel meer kunstenaars dan ooit tevoren zich toeleegden op het stadsgezicht, en dan in het bijzonder het herkenbare, topografisch betrouwbare stadsgezicht. Ze werkten soms op doek of paneel, maar vooral tekenden ze op papier. Niet alleen de veelheid aan stadsgezichten en de zorgvuldigheid van uitvoering is opmerkelijk, maar ook het hoge artistieke niveau dat sommige kunstenaars bereikten. De vraag naar dit soort werk moet daarom ongewoon groot zijn geweest, ook bij kunstliefhebbers en -verzamelaars. In dit artikel probeer ik dit ongewone verschijnsel een plaats te geven in de culturele context van die tijd. De hoofdpersoon is de koopman-kunstenaar-kunstliefhebber Cornelis Ploos van Amstel (1726-1798), omdat veel van de hier afgebeelde tekeningen ooit behoorden tot zijn verzameling en vaak ook in zijn opdracht zijn vervaardigd. Bovendien is hij een van de weinige verzamelaars die zich over zijn eigen smaak en voorkeuren heeft uitgelaten.¹

Tussen handel en kunst

Cees Ploos, zoals zijn vrienden hem noemden, werd geboren in 1726 als zoon van een wijnkoper.² Omdat hij al vroeg blijf gaf van een artistieke aanleg lieten zijn ouders hem naast het gewone basisonderwijs ook tekenlessen volgen. Hij had het liefst zelf kunstenaar willen worden, maar toch werd hij opgeleid voor de houthandel. Daarnaast werd hij makelaar-veilinghouder, aanvankelijk van bedrijven en aandelen maar later ook van een groot aantal kunstverzamelingen, te beginnen met de beroemde collectie van de hout-handelaar Gerrit Braamcamp, in 1771. Dat alles deed hij met groot commercieel succes. Maar tegelijkertijd ontplooidde hij zich als grafisch kunstenaar en prent-uitgever. Hij is vooral bekend geworden door een ingenieus procédé om krijttekeningen en zelfs met penseel gewassen of gekleurde tekeningen in prent te brengen. Van 1765 tot 1787 gaf hij jaarlijks een paar van zulke 'prenttekeningen' uit, die bekend zijn geworden als het *Prentwerk* van Ploos.

Op zijn twintigste liet Ploos zich inschrijven als werkend lid van de door kunstenaars opgezette

'Oefenschool der Tekenkunst', die bijeenkwam in een vertrek boven de Leidsepoort. Al vroeg raakte hij bevriend met de populaire kunstenaar Cornelis Troost, met wiens dochter Elisabeth hij in 1758 trouwde. Hun huis aan de Binnenkant werd het centrum van een hele kring van kunstenaars en kunstvrienden (afb. 1). Ver-moedelijk via Troost leerde Cees diens leerling Jacobus Buys kennen, met wie hij levenslang bevriend zou bli-jven en die hij in 1746, bij zijn inschrijving bij de teken-academie, zijn leermeester noemde, naast Troost. Andere kunstcontacten liepen via de houthandel; zo kocht hij in 1765 een houtzagerij in Haarlem samen met de tekenaar en etser Paulus van Liender; deze werkte weer veel samen met Jan de Beijer, van wie hij onder meer een reeks Amsterdamse gezichten in prent bracht. Tot Ploos' kunstvrienden behoorden ook Reinier Vinke-les, die een omvangrijk grafisch atelier leidde, en de behangschilder Jurriaan Andriessen (afb. 6). Maar zijn kring bleef niet beperkt tot kunstenaars. Zo was hij bevriend met, om maar een greep te doen, de schrijfters Betje Wolff en Aagje Deken, de stads-geschiedschrijver Jan Wagenaar, de beroemde medicus en kunstliefhebber Petrus Camper en de in Den Haag wonende filosoof Frans Hemsterhuis, via wie hij weer hoge ambtenaren en hovelingen leerde kennen. Zijn uitvinding mocht hij zelfs demonstreren aan de stad-houder. Tegelijk stond hij in Amsterdam op goede voet met de burgemeesters Witsen en Huyghens. Ook adviseerde hij meermalen de directie van de Stads-schouwburg. Zo werd Ploos langzaam maar zeker een centrale figuur in het Amsterdamse culturele en maatschappelijk leven en een bemiddelaar tussen kunstenaars, subsidënten en opdrachtgevers. Zelf gaf hij ook meermalen opdrachten aan bekende kunstenaars of kocht hij werk van hen voor zijn verzamelingen. De collega's die in 1800 zijn erfenis veilden noemden hem daarom vol bewondering 'den *Kunst-beoordelaar* by uitnemendheid; - ja wy durven er zelfs byvoegen, den *Vraagbaak* en *Vormer* van groote *Kunstenaaren*'.³

In 1765 zorgde Ploos er samen met Jacobus Buys en de architect Jacob Otten Husly (de latere architect van *Felix Meritis*) voor dat de tekenacademie, die in de versukkeling was geraakt, een stevige financiële structuur en een reglement kreeg, met zes directeuren, onder wie Husly en Reinier Vinkeles (p. 18, afb. 5). Ploos zelf werd hoofddirecteur, met naast hem burge-meester Jonas Witsen. Kort daarop kreeg de teken-school - nu Stads-tekenacademie genoemd - zelfs de



2
Cornelis Ploos van Amstel, *Allegorisch zelfportret*, naar George van der Mij en C. Ploos van Amstel, ca 1758. Prenttekening (ets en roulette in bruin). Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Dreesmann

beschikking over de in onbruik geraakte 'Kunstzaal' in het Stadhuis. Ploos werd thesaurier-boekhouder en schonk meubilair, beelden, boeken, materialen en tekeningen. Vanaf 1769 werden ieder jaar in de Kunstzaal prijzen voor tekenkunst uitgereikt, ingeleid door een voordracht van een van de oudste directeuren. Een aantal van de door Ploos gehouden redevoeringen (ook voor andere genootschappen) zijn bewaard gebleven. Zij geven een mooi inzicht in zijn smaak en zijn opvattingen.

'Liefhebber' en verzamelaar

Cees Ploos moet van jongs af aan een veelzijdige ambitie hebben gehad. Als kind kreeg hij les in lezen,

schrijven, rekenen en tekenen, maar verder was hij volledig autodidact. Afgezien van de prenttekeningen was zijn eigen artistieke oeuvre beperkt van omvang en ook als creatieve prestatie niet indrukwekkend. Toch was hij daar zonder twijfel heel trots op, zoals blijkt uit het allegorische zelfportret uit omstreeks 1758, het jaar van zijn huwelijk en zijn inschrijving in het Sint Lukasgilde (afb. 2). Hier zien we hem zelf met een kleurkrijstift in de hand, geschilderd door zijn vriend George van der Mij. Het portret is omgeven door een veelheid aan attributen die verwijzen naar zijn vele bezigheden en brede belangstelling: indrukwekkende folianten, een globe (universele kennis), een antieke beeldhouwde kop, een brandende olie-lamp (ijver en studie), pen en inkt (schrijverschap),

3
Jan Stolk, *Titelpagina van de Atlas van Amsterdam van Cornelis Ploos van Amstel*, 1777. Potlood, penseel in grijs, enig pen in zwart. Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Splitgerber



passer en tekenhaak (architectuur), palet en schilders-stok, een mercuriusstaf – hij was immers zakenman – en ten slotte over het portret heen een uitgerolde lauwerkrans van eikenblad, zonder twijfel verwijzend naar toekomstige roem.

Ploos presenteert zich in dit allegorische zelfportret als een jonge *mercator sapiens*, de ‘geleerde’ of op zijn minst algemeen ontwikkelde koopman, zoals die door Caspar Barlaeus in 1638 bij de opening van het stedelijke Athenaeum Illustre was omschreven. Dat ideaal was blijkbaar in Ploos’ eigen tijd nog springlevend. Een van de aantrekkelijkste manieren om zich als zodanig te profileren was vanouds het verzamelen van kunst-zinnige en wetenschappelijk interessante voorwerpen. Ook in de achttiende eeuw bestonden er nog veel van zulke veelzijdige collecties. De ideale verzameling was ‘encyclopedisch’ of ‘universeel’ van aard en bevatte behalve kunstvoorwerpen ook naturalia, boeken en bovendien een zogenaamde ‘atlas’. Hiermee werd destijds meestal niet zoals tegenwoordig bedoeld een kaartenboek, maar een systematisch op onderwerp geordende collectie losse afbeeldingen op papier van alles wat er in de hele wereld te zien was of geweest was; zo’n atlas kon vaak tientallen portefeuilles of ‘kunstboeken’ beslaan.⁴ In de praktijk beperkten de meeste verzamelaars zich tot een of meer verzamel-gebieden, maar bij Cornelis Ploos is de oorspronkelijke opzet nog duidelijk herkenbaar. Hij verzamelde hand-schriften, beeldhouwwerken, schilderijen, prenten, miniaturen, munten en penningen, maar ook optische en andere natuurkundige instrumenten, waaronder een manshoog planetarium als samenvatting van zijn universele ambitie.

De kern van zijn nalatenschap vormde echter zijn kunstverzameling, met ongeveer tachtig schilderijen, bijna honderd sculpturen en duizenden prenten, waaronder het volledige etswerk van Rembrandt, maar vooral heel veel tekeningen. Achttiende-eeuws Amsterdam kende tientallen omvangrijke tekeningen-verzamelingen, maar die van Ploos was zeker een van de allergrootste, met meer dan 7200 bladen.⁵ Over de ontstaansgeschiedenis daarvan is weinig bekend. Hij moet al vroeg zijn begonnen. Op een zelfportret met een tekening van de beroemde Jacob de Wit in zijn handen is hij hooguit achttien jaar.⁶ Hij kende al spoedig alle bekende verzamelaars in de stad, die hij trots opnoemt in zijn handgeschreven memoires: Mulman, Rutgers, Braamcamp, Feytema, enzovoorts.⁷ In de

omgang met die liefhebbers ontwikkelde hij lang-zamerhand ook zichzelf tot een alom gewaardeerd kunstkenner. In 1778 veilde hij de beroemde verzame-ling van Antonie Rutgers, die deels afkomstig was van Lambert ten Kate, de grote taalkundige en kunst-theoreticus. In het voorwoord bij de veilingcatalogus schrijft hij hoe de kunstbeschouwingen bij Rutgers thuis hem ‘vermaak en verwondering’ boden, en ‘gelegen-heid tot het aanhoren van vele nuttige Lessen en aan-merkingen’.⁸

Ploos wilde kennelijk graag verantwoording afleg-gen voor zijn kostbare en ogenschijnlijk maatschappelijk irrelevante liefhebberij. Zijn verzameling diende – zo schreef hij elders – niet om ‘aan ydele roemzucht te voldoen’, maar als leerschool voor aankomende kunste-naars; bovendien zijn kunstwerken in staat ‘ons te leeren en te verbeteren’.⁹ Hij borduurt hier voort op het oude adagium dat kunst voor wie zich daarvoor openstelt ‘lering en vermaak’ kan bieden, maar dan geformuleerd in het optimistische en humanistische idioom van de Verlichting.

Uit de catalogus van zijn eigen verzamelingen blijkt dat Ploos een zeer brede smaak had. In elk geval zette hij zijn collectie zo breed mogelijk op, van oude Italianen tot eigentijdse Hollanders, van ingewikkelde allegorieën tot eenvoudige topografie. Deze brede belangstelling hangt samen met een van de hoofd-redenen die hij zelf opgeeft voor zijn verzameling. In een omstreeks 1770 te dateren handgeschreven opzet voor de inleiding van een – nooit geschreven – catalogus noemt hij drie motieven op. De ene verzamelaar ‘zoekt daarin de schoonhede der Kunst [...] te beschouwen’, een ander ‘de Historie van een land of volk – deszelfs gebouwen enz’, maar met die van hemzelf bedoelde hij vooral ‘de op en ondergang van de kunst welke de gedaante der zichtbare dingen uitbeeld, en de styl en de manier van iedere eeuw en volk’ te laten zien. Kortom, hij wilde een geschiedenis van de beeldende kunst opbouwen aan de hand van echte tekeningen, als ‘een soort Kunstatlas’, zoals hij dat in een brief uit 1792 noemde.¹⁰ Dit doel kwam bij hem nog voor het pure kunstgenot, lijkt het hier wel, hoewel ‘de schoon-hede der Kunst [...] te beschouwen’ toch wel zijn oor-spronkelijke drijfveer zal zijn geweest.

Geschiedenis, topografie en kunst: driemaal Amsterdam

Maar ook ‘de historie van een land of volk – deszelfs gebouwen enz’ had zijn bijzondere belangstelling, in dit geval met name Amsterdam. Die belangstelling toonde Ploos al in 1767, toen hij een allegorisch titel-blad ontwierp voor Jan Wagenaars *Geschiedenis van Amsterdam*.¹¹ Ze blijkt ook uit het titelblad dat hij in 1777 door Jan Stolker liet tekenen voor een historisch-topografische *Atlas van Amsterdam*, die hij toen blijk-baar – net als onder anderen zijn vriendin Betje Wolff – had opgezet of wilde opzetten (afb. 3). In het midden staat een monumentale zuil, bekroond met de Amster-damse leeuwen, het wapen en het stadszegel, de roedenbundel en het handvestenboek met de stede-lijke privileges. Uit de zuil groeit een jonge tak met fris loof. De Latijnse tekst op de zuil luidt in vertaling: ‘Atlas van de stad Amsterdam, bevattende het meren-deel van alle openbare gebouwen – zowel de geestelijke als de wereldlijke – die vanaf de oorsprong van deze stapelmarkt van Europa tot op de huidige dag gesticht zijn; verzameld en geordend door de hoogede heer Cornelis Ploos van Amstel J. C. zn, directeur van de Stadtekenacademie van Amsterdam en lid van zowel de Maatschappij van Wetenschappen van Vliissingen als die van Haarlem, enz. enz. 1777.’ Links en rechts van de zuil zien we het middeleeuwse stadhuis op de Dam en het zestiende-eeuwse Paalhuis op de Nieuwe Brug, die ooit de twee uiterste einden van het Damrak markeerden maar die in Ploos’ tijd al meer dan een eeuw waren gesloopt.¹² Naast de zuil staat een portretbuste van Amsterdams voornaamste humanist, Allard van Amsterdam, en daarvoor een stenen tafel bedekt met topografische prenten die bestudeerd worden door twee jongens in zeventiende-eeuwse kleding. Links op de tafel zien we wat vissersgerei als verwijzing naar de populaire gedachte dat Amsterdam niet is gesticht door koningen of keizers, maar door eenvoudige vissers. De strekking is duidelijk: Ploos toont met deze *Atlas van Amsterdam* zijn trots als burger van een al vele eeuwen in elk opzicht vooraanstaande en in beginsel onafhankelijke, zelfs met Rome vergelijkbare stad. Het jonge groen en de twee jongens – de een met een nadenkende blik – geven aan dat die stad een nieuwe jeugd tegemoet gaat. Het geheel past helemaal in de vaderlandslievende en aanvankelijk vooral cultureel en economisch getinte intellectuele revivalbeweging,

die zich sinds de jaren zestig in de Republiek ontplooiden en die de Gouden Eeuw zag als lichtend voorbeeld.¹³

Het is niet duidelijk hoe de hier bedoelde atlas was samengesteld, want alleen dit titelblad is bewaard gebleven. Misschien waren de twee eigenhandige historische-topografische tekeningen die van Ploos bewaard zijn voor deze atlas bedoeld. Een daarvan was een fantasierijke reconstructie van het slot van de heren van Amstel, van wie Ploos beweerde af te stam-men (afb. 4, 5). Waarschijnlijk heeft hij de inhoud ervan later samengevoegd met de twintig ‘kunstboeken’ omvattende *Atlas van Amsterdam* die Ploos in 1782 als los onderdeel kocht uit de *Atlas van de Zeven Verenigde Nederlandsche Provinciën* van Hendrik Busserus, die toen door hem zelf geveild werd (als een van de make-laars).¹⁴ Bij zijn overlijden bleek Ploos deze *Atlas van Amsterdam* met vier banden te hebben uitgebreid, onder andere dus met de inhoud van zijn eigen eerste atlas. Deze gecombineerde atlas bestond grotendeels uit prenten en had een strikt documentair karakter.¹⁵

Maar Ploos had daarnaast nog een hieraan verwante verzameling. De veilingcatalogus beschrijft deze tweede collectie als een bijzonder ensemble van drie in ‘marokijn’ of fijn leer gebonden kunstboeken. De eerste band wordt beschreven als ‘inhoudende een capitaale verzameling van Gezigten, zo binnen als buiten de Stad Amsterdam, zo van de aloude als vernieuwde publike Gebouwen, van Raadhuizen, kerken, met het merkwaardigste in hetzelfde voorkomende, en andere oude Gestichten met hunnen byzonderheeden, alle zeer uitvoerig met saperven geteeekend, door J. Saenredam, J. de Beyer, R. Vinkeles, H.P. Schouten, en andere beroemde Kunstteekenaars [...]’. De tweede band bevat eveneens ‘byzondere fraaije Gezigten binnen deeze Stad; alle met dezelfde uitvoerigheid in saperven geteeekend, door de voorgaande Meesters [...]’. De derde band bevatte ‘het vervolg der Stad-gezigten, van aloude en vernieuwde Stads Poorten, fraaije gezigten buiten de Stad en van binnen naar diversche Gebouwen, als mede eenige merkwaardige gebeurtenissen; als de voorgaande, uitvoerig door dezelfde Meesters behandeld [...]’.¹⁶ De drie banden bevatten dus een op Amsterdam toegespitste ver-zameling van voornamelijk ‘stadgezigten’, maar niet een echte atlas, immers ze was niet systematisch naar plaats en tijd van de voorstelling ingedeeld, maar in hoofdzaak naar kunstenaar. Bovendien bestond ze uitsluitend uit tekeningen, met bijzondere aandacht

voor de geaquareleerde bladen (die met ‘sapverven’). Alleen al daarom mocht hij met recht ‘capitaal’, dat is ‘kostbaar’ genoemd worden. Men zag hier Amsterdam in beeld, maar dan in kunstwerken van de hoogste artistieke kwaliteit.

Topografie als kunst: De Beijer, Vinkeles en Schouten

Deze verzameling is bijzonder omdat ze een zeldzame tussenvorm vertegenwoordigt tussen enerzijds de pure kunstverzameling en anderzijds de zuiver documentaire atlas, die meestal voornamelijk uit in veelvoud gedrukte en daardoor gewoonlijk minder kostbare prenten bestond.¹⁷ Het ging Ploos hier om ‘fraaije’ kunstwerken die tegelijk topografisch interessant waren, of – anders gezegd – topografische tekeningen met een hoge kunstwaarde. Wat voor werken waren dat, en waarin bestond voor Ploos eigenlijk deze dubbele kwaliteit?

Merkwaardig genoeg wordt de inhoud van deze verzameling, hoe ‘capitaal’ ook, in de veilingcatalogus niet nader beschreven, zelfs niet de speciaal genoemde werken van Pieter Saenredam.¹⁸ De negentiende-eeuwse verzamelaar Louis Splitgerber, die de hele collectie had verworven, heeft haar bovendien niet als een afzonderlijke eenheid bewaard. Geen van de andere zeventiende-eeuwse tekeningen is daardoor met zekerheid te traceren. Alleen met de drie apart vermelde achttiende-eeuwse meesters – De Beijer, Vinkeles en Schouten – hebben we wat vastere grond onder de voeten. Splitgerber wijdt namelijk in zijn eigen catalogi aan elk van hen een apart deel, en de inhoud daarvan komt vrijwel zeker grotendeels overeen met hun bijdrage aan de drie marokijnen banden van Ploos.¹⁹ Van elk van hen is bovendien bekend dat ze in opdracht van Ploos hebben gewerkt; Schouten is zelfs waar-schijnlijk door Ploos opgeleid.²⁰ We mogen daarom aannemen dat hun werk volledig voldeed aan zijn smaak en voorkeur op dit gebied, zowel in onderwerp als in stijl van uitvoering.

Wat opvalt is dat de keuze van gebouwen een grote mate van verscheidenheid laat zien: zowel bekende openbare gebouwen als een hele waaier aan minder belangrijke, waaronder een serie hofjes en een serie kleine poortjes binnen de stad, beide van de hand van Herman Schouten. En wat de gekozen straten en pleinen betreft: naast de Dam, de Amstel, de grachten-gordel en andere deftige stadsdelen vinden we ook



4
Cornelis Ploos van Amstel, *Gefantaseerde voorstelling van het kasteel van de heren van Amstel te Ouderkerk*, ca. 1760? Zwart krijt, penseel in kleur. Stadsarchief Amsterdam

5
Cornelis Ploos van Amstel, *Een begrafenis op het kerkhof van de Zuiderkerk*, 1756. Pen in bruin, penseel in kleur. Stadsarchief Amsterdam, Collectie Atlas Splitgerber

een aantal onaanzienlijke hoekjes, en dat alles met evenveel aandacht voor zowel de compositie van het geheel als het kleinste detail.

Een tweede ding dat opvalt is dat vooral bij Schouten – maar ook bij zijn twee oudere vakgenoten – het gekozen stuk stad in de meeste gevallen rijk bevolkt is met een grote variatie aan vertegenwoordigers van de stedelijke bevolking: jong en oud, rijk en arm. Soms lijkt hierdoor de ‘stoffage’ bijna het hoofdonderwerp en de stad het decor.

Ten derde toont Amsterdam zich in deze stedelijke zelfportretten op zijn paasbest. Gebouwen en straten zijn perfect onderhouden en keurig opgeruimd; bouwvalligheid, afval en andere onaangenaamheden zien er netjes opgepoetst uit. Hetzelfde geldt voor de stedelijke bevolking: ook werklieden en koopvrouwen en zelfs bedelaars zien er verzorgd en netjes uit en niemand lijkt haast te hebben of een slecht humeur. Ook het weer werkt mee: in dit Amsterdam is het bijna altijd zomer, bij een heldere en vaak uitgesproken zonnige lucht. Alles in deze voorstellingen ademt orde en rust. De gebouwen staan ordelijk en overzichtelijk naast elkaar en ook de personages kennen hun plaats in het geheel. Het is alles orde, rust en welvaart, zonder een spoor van de sociale en politieke onrust en de drastisch toenemende armoede die de stad in die jaren plaagden.²¹

Wat de technische uitwerking betreft, ook deze is helder en uniform. De tekeningen zijn in de regel en blijkbaar bij voorkeur uitgevoerd op klein formaat, maar elke voorstelling is even zorgvuldig, vaak miniatuurachtig uitgetekend met pen en inkt en daarna opgewerkt met penseel en waterverf (‘sapverven’) in gevarieerde kleuren.

De theorie van Ploos: de poëzie van het alledaagse

Dit alles lijkt te wijzen op een samenhangend geheel van thematische en artistieke kenmerken of voorwaarden, een welomschreven model waaraan het ‘stadsgezicht’ althans in deze verzameling voldeed. De vraag is nu: was dit het gevolg van een intuïtieve voorkeur van de kunstenaar en zijn opdrachtgever, of lag er een uitgesproken, geformuleerde opvatting over het stadsgezicht aan ten grondslag? Anders gezegd: is er een tekst waarin deze uitgesproken voorkeur theoretisch wordt onderbouwd? Dat laatste blijkt inderdaad zo te zijn. Cornelis Ploos heeft van jongs af

aan grote belangstelling gehad voor de theorie van de beeldende kunsten. Hij verzamelde klassieke en eigentijdse boeken en handschriften op dit gebied, onder andere het enige bewaarde handschrift met de oorspronkelijke tekst van Ten Kates *Verhandeling over het denkbeeldige schoon der schilders* enz.²² Ook kende hij uit de eerste hand de essays over kunst van zijn vrienden Petrus Camper en Frans Hemsterhuis.²³ Op grond van de daardoor verworven inzichten heeft hij een aantal essays en redevoeringen geschreven waarin hij zijn eigen gedachten over kunst ontwikkelde.²⁴ De meeste daarvan zijn in gedrukte of geschreven vorm bewaard gebleven. Hoewel hij nergens in het bijzonder het thema ‘stadsgezicht’ behandelt is het de moeite waard zijn algemene opvattingen over de schilderkunst te kennen. Daarvoor komen het meest in aanmerking twee toespraken die hij gehouden heeft in de jaren 1781 en 1785 bij de jaarlijkse uitreiking van de tekenprijzen in de Stadstekenacademie: *Redenvoering over den aart en de beoefening van de poëzie der schilderkunst en Redenvoering over ‘t bevallige in de eenvoudige natuur*.²⁵ Samen geven deze twee teksten een goed beeld van hoe Ploos zijn voorkeuren in de kunst theoretisch onderbouwde.

Zowel Ten Kate als Camper en Hemsterhuis verdedigden elk op eigen wijze het strenge Franse classicisme. Ploos’ geschriften maken duidelijk dat deze benadering ook voor hem het vanzelfsprekende uitgangspunt heeft gevormd voor zijn eigen ideeën. Toch kan men die niet zonder meer ‘classicistisch’ noemen. Het classicisme was aan het hof van Lodewijk XIV ontwikkeld als een geheel van esthetische regels waaraan beeldende kunst moet voldoen en aan de hand waarvan de kwaliteiten van een kunstwerk op objectieve wijze zijn vast te stellen. Volgens deze regels diende de schilder in principe uit te gaan van de zichtbare natuur. Hij moest zich daarbij echter laten leiden door ‘verheven’ gedachten, verbeeld door een ‘verheven’ voorstelling in een ‘verheven’ stijl. Als absolute norm van kwaliteit golden de klassieke beeldhouwkunst en de schilderkunst van de Italiaanse Renaissance. De beroemdste ‘moderne’ classicistische schilder was de Fransman Nicolas Poussin. Zijn door helden en goden bevolkte antieke of arcadische landschappen hebben ook grote invloed gehad op de Nederlandse schilderkunst, onder andere op de behangselkunst van Gerard de Lairese en zijn school (afb. 6).²⁶ Het *Groot Schilderboek* van 1705, waarin De Lairese onder andere zijn

6
Jurriaan Andriessen, *Behangsel-
ontwerp voor ds. E. F. Alberti*
(*Spui 23*), ca. 1778. Pen in bruin,
penseel in kleur. Stadsarchief
Amsterdam, Behangselboek
Andriessen

ideeën over kunst en landschap in systematische vorm vastlegde, gold lange tijd als de bijbel voor de classicistische schilderkunst. Het is keer op keer herdrukt en vertaald tot ver in de achttiende eeuw.

Terug naar Ploos en zijn theorie. Zoals gezegd onderschreef hij als vanzelfsprekend de beginselen van het classicisme, maar hij gaf er een typische eigen draai aan die in dit verband heel interessant is. Heel in het kort is zijn gedachtegang als volgt. De navolging van de zichtbare natuur is het enige uitgangspunt voor de schilderkunst en andere beeldende kunsten. Dat kan ruwweg op twee manieren: de zo nauwkeurig mogelijke 'nabootsing' en de vrijere 'navolging'. De exacte nabootsing van bijvoorbeeld het menselijk

lichaam, een persoon, een gebouw of een plant is in zichzelf waardevol, maar ontbeert nog de bijzondere kwaliteit die het geheim uitmaakt van de waarlijk grote kunst. Ploos legt de 'navolging' als volgt uit: 'Maar dewyl de Natuur, in ieder voorwerp, zich zeer zeldzaam, of misschien nooit in haare volkomenheid voor-doet, zo zal hy, hier in, de tweede soort van naarvol-ging verkiezen, te weeten zo als de Natuur mogelyk is, of zou kunnen gezien worden.' Hij houdt hier dus in kort bestek een pleidooi voor een van de kenmerken van de classicistische schilderkunst, namelijk dat wat hij zelf ergens noemt de 'idealisering' van de zichtbare werkelijkheid.

Maar nu komt het: die enigszins idealiserende

navolging, anders gezegd de 'zichtbare uitdrukking der denkbeeldige Natuur', noemt hij 'eigenlyk, het Poëetische, of de Poëzy der Schilderkunst'. Die soort kunst is namelijk in staat ons te ontroeren, en wel dankzij onze eigen verbeelding als kijker, die wordt aangeraakt door de verbeelding van de kunstenaar. Hiermee neemt Ploos duidelijk afstand van het strenge, rationele en quasi-objectieve classicisme en introduceert hij het gevoel van de toeschouwer als graadmeter van kwaliteit, een destijds geheel nieuwe gedachte in de theorie van de kunst die hij zonder twijfel ontleend heeft aan Hemsterhuis. Hierdoor heeft hij zich de vrijheid geschapen om de esthetische ruimte van het strenge classicisme te verruimen. Om het bijzondere van de grote kunst te benoemen gebruikt Ploos dan ook bij voorkeur niet alleen het traditionele woord *schoonheid*, dat een absolute, in zichzelf bestaande kwaliteit suggereert, maar *bevalligheid*, dat verwijst naar de concrete uitwerking van het kunstwerk op de voor schoonheid ontvankelijke mens.

Een centraal element in de classicistische schoonheidsleer is de persoonlijke 'inventie' van de kunstenaar. Alleen verheven onderwerpen zijn daarbij echter toegestaan, ontleend aan de bijbel, de mythologie of de oude geschiedenis. De inventie is dus meestal een 'historie' verbeeld door menselijke figuren in een interieur of een landschap. Deze verhalende scène heeft de absolute voorrang boven de architectonische of landschappelijke omgeving en ander 'bijwerk'. Dat betekent dat het als zelfstandig onderwerp geschilderde landschap tot een lagere categorie kunst behoort dan de historie, ook al bedenkt de schilder – in de geest van de classicisten – een uitgesproken zuidelijk en antiek aandoend landschap.

Om toch enigszins te voldoen aan de classicistische eis van een 'historie' verrijkten veel landschapschilders hun landschap met een aan de klassieke literatuur ontleende mythische of arcadische scène. Om nu de mensen en dingen in deze verheven voorstelling zo verheven mogelijk uit te beelden maar tegelijk de zichtbare werkelijkheid te volgen kiest de echte kunstenaar uit alle beschikbare exemplaren – een jonge vrouw, een tempel, een boom – de mooiste uit. Daarbij valt alles af wat niet 'schoon' is in de klassieke zin, dus alles wat krom of scheef is, vervallen, versleten, ongezonder, enzovoorts, kortom alles wat 'afzigtelyk' of 'wanstallig' is: 'Men dient ook over 't algemeen te letten, dat men de laagere Natuur niet verbeelden moet met die

gebreken, welke men daarin, vry eigenaartig of toe-vallig, zoude mogen onderstellen, maar dat men intengendeel die behendiglyk, doch zonder gemaaktheid, tragte te verbergen.' Dit is de 'behendige kunst-greep' waarin de oude Italianen zo bedreven waren. Ploos meent dat deze esthetische voorkeur voor het fysiek volmaakte de mens is ingeschapen, waardoor iedereen het als vanzelf eens is over wat op die manier 'schilderachtig' is en wat niet.

Tot zover volgt hij De Lairese in diens picturale waardering van het landschap als kunst, onder bepaalde voorwaarden. Maar dan slaat Ploos ook hier weer een eigen weg in. Als kunstenaar en kunstliefhebber is zijn persoonlijke smaak namelijk veel breder dan de classicistische esthetica zou toelaten: 'De Schilderkunst is de naarvolging der zichtbare Natuur. Ieder voorwerp, zo het anders door het oog beschouwt kan worden, kan der Schilderkunst ten voorbeeld dienen.' Vooral dat 'ieder voorwerp' is vloeken in de classicistische kerk. Hij heeft dan ook grote bewondering voor de Hollandse meesters van de zeventiende eeuw, zij het dan vooral voor die schilders die, geïnspireerd door de Italiaanse kunst en het zuidelijke landschap, ook hun puur Hollandse, hedendaagse en alledaagse onderwerpen – zoals bijvoorbeeld landschappen – een stuk 'bevalliger' maakten door mensen, dieren, geboorte enzovoorts zo voordelig en zo geciviliseerd mogelijk voort te stellen, en dat liefst met heldere kleuren en aangenaam weer. Op die manier kon ook een simpel herderinnetje of een boerenschuur bevalligheid uitstralen. Hoewel Ploos hier de stadsgezichten van Van der Heyden – van wie hij een aantal schilderijen en tekeningen bezat – niet expliciet noemt, passen die werken wel precies in het door hem bewonderde soort zeventiende-eeuwse kunst (afb. 9).

Deze kunst moeten jonge schilders, ook die van puur alledaagse onderwerpen, maar goed bestuderen, schrijft hij, immers 'De laagere Natuur is geenszins eene mismaakte, of wanstallige, Natuur'. Ze is, 'in haare soort, niet minder bevallig dan de verhevene'. Het verschil zit hierin dat de 'lagere' natuur wordt gekenmerkt door 'gemeenzaamheid', dat is vertrouwdheid, en 'aartigheid', dat is het karakteristieke, dat een alledaags motief bezienswaardig kan maken, in tegenstelling tot 'de majesteit en achtbaarheid der verhevene Natuur'. Of het uiteindelijke resultaat de verbeelding van de kijker in gang zet hangt niet af van het onderwerp maar van de kwaliteit van de uitwerking:

