



INTER-ANTIQUARIAAT

Mefferdt & De Jonge

HENRICUS VROOM. INVENIT.
Cornelis Claes zoon excudit.

peritiam et leges patriae servare, nec ullas
Felix recurra Deas tunc succedere casu
Plebs optare Ducis, et iudicis Maestri
Flandrum in portu sunt, ille longi tuncus.
Incubuit classem, gemere cum pondere rotas
Oceano, tuncq; animosi videntur Exi
Pacis, nec anas cum propugnacula mae
In Belge, huiusq; furas Veram omnia utiq;
Sanguine divites veniens, undaq; vulnerat
In iter de saxa raris disjectas portus
Nec melior Xerxes feris sortibus, superbia
Europam, Affricam, lais cum adyugere regna

Deze catalogus is verschenen ter gelegenheid van PAN Amsterdam 24 november t/m 1 december 2024.



Inter-Antiquariaat Mefferdt & De Jonge
Bernard Zweerskade 18
1077 TZ Amsterdam
M: +31 - (0)6 - 53 73 74 22
E: interantiquariaat@chello.nl

www.inter-antiquariaat.nl

[instagram.com/MefferdtDeJonge](https://www.instagram.com/MefferdtDeJonge)

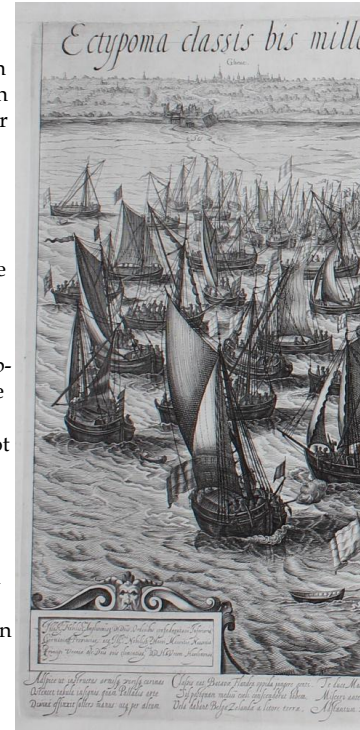


"Ectypoma classis bis mille octingentarum navium Ductore Illustrissimo Principe Mauritio Nassovio in Flandriam appulsae. XXII. Juny. M.VI.C." [Afbeelding van de vloot van tweeduizend achthonderd schepen onder leiding van de zeer illustere Prins Maurits van Nassau, aangekomen in Vlaanderen op 22 juni 1600.] Kopergravure (mogelijk) vervaardigd door **Robert de Baudoes** naar een tekening van **Hendrik Cornelisz Vroom** en uitgegeven door **Claes Jansz. Visscher**. Afm. 38,8 x 98,6 cm.

In het jaar 1600 waren de Nederlanden verwickeld in de Tachtigjarige Oorlog. Op deze imposante gravure zien we de landing van de vloot van Prins Maurits van Nassau bij Philippine – een episode voorafgaand aan de bekende slag bij Nieuwpoort in juli 1600.

Vroom maakte de ontwerptekening kort nadat de landing bij Philippine had plaatsgevonden. In mei 1600 ontving Prins Maurits als opperbevelhebber van het Staatse leger opdracht van de Staten-Generaal een veldtocht te ondernemen langs de kust van Vlaanderen om Vlaamse kapers, die hun thuisbasis hadden in Duinkerken en de Hollandse handels- en vissersvloot veel schade toebrechten, uit te schakelen. Een tweede doelstelling was Duinkerken op de Spanjaarden te veroveren. Deze opdracht vereiste een grootschalige en risicovolle militaire expeditie in vijandelijk gebied – de Vlaamse kust was met uitzondering van Oostende in Spaanse handen – waaraan de Prins dan ook met tegenzin begon. Het beleg van Duinkerken kon bovendien pas beginnen nadat het meer noordelijk gelegen Nieuwpoort ingenomen was. Om beide steden vervolgens te behouden moest een grote krijgsmacht in Vlaanderen op de been worden gehouden.

De voorstelling van Vroom stelt het begin van deze militaire expeditie voor. De troepenverplaatsing zou grotendeels via het water en deels over land plaatsvinden. Half juni verzamelde Maurits een ongekeend grote strijdmacht bij het Fort Rammekens op Walcheren. Op 19 juni lagen ongeveer 1300 schepen klaar om zo'n 13.000 infanteriesoldaten, 2700 ruiters en 2300 ondersteunende werkkrachten naar Vlaanderen te brengen. Omdat de wind niet meewerkte, voer de vloot niet naar de Vlaamse kust – zoals aanvankelijk de bedoeling was – maar verplaatste deze zich in zuidoostelijke richting over de Westerschelde. Schuin aan de



1 – DE VLOOTLANDING BIJ PHILIPPINE, 22 JUNI 1600

octingentarum navium Ductore Illustrissimo Principe MAURITIO Nassovio in Flandriam appulse. XXII. Junij. MDC.



overkant werd aangelegd bij het vestingstadje Philippine in Zeeuws-Vlaanderen om van daaruit over land, door Vlaanderen, richting Nieuwpoort te trekken. De landing bij Philippine en de ontschepping van troepen en materieel vond plaats op 21 en 22 juni 1600. Ook leden van de Staten-Generaal reisden met de tocht mee, op aandringen van Prins Maurits en omdat zij hoopten in het kielzog van diens troepen contributie te kunnen innen in Vlaamse dorpen en steden. Een zeer groot aantal schepen, met naar achteren toe een dicht opgepakte massa van zeilen en masten, toont de enorme omvang van deze militaire operatie. Het schip in het midden van het linker blad en te midden van andere schepen, met de grote vlag met wapen aan de mast en met de grote lantaarn op de achtersteven, is het jacht van Prins Maurits.

“Die Boire Cermis”, gravure vervaardigd in 1602 door Nicolaes de Bruyn naar het ontwerp van David Vinckboons, hier in een tweede staat uitgegeven door Gerard Valck rond 1680. Afm.: (blad) 44 x 70 cm.

David Vinckboons (1576-1631/1633) was gespecialiseerd in het schilderen van landschappen met kleine figuren, boerentaferelen in de traditie van Pieter Bruegel, vrolijke gezelschappen en Bijbelse taferelen. Dit is de grootste en meest spectaculaire prent naar ontwerp van Vinckboons die er bestaat. In een vogelvlucht-gezicht met vele tientallen figuurtjes wordt een staalkaart geboden van alles wat zich op een kermis afspeelt. De menigte danst, schranst, drinkt, vecht en vergaapt zich aan kraampjes en een kluchtig toneelstuk.

Rijk geklede stadse lieden slaan het gewoel met lichte minachting gade. Op de voorgrond vormen ze een lopende en dansende stoet. Hun uitspanning

links lijkt op iets dat we tegenwoordig een *‘winebar’* zouden noemen. Daar tegenover, rechts bij de volkse herberg *“In de Gulde Lis”*, gaat het er iets ruiger aan toe. Er wordt gegeten en gedronken. Een man piest grijnzend tegen de gevel. Een nar wordt achterna gezeten door een groepje. Op de vlag aan de gevel staat de titel van de voorstelling *“Die Boire Cermis”*. Bij het naastgelegen huis wordt stevig geknokt.

Lange tijd stond de voorstelling van David Vinckboons bekend als de *“Kermis van Oudenaarde,”* omdat het gebouw met de torens en kantelen in het midden lijkt, en waarschijnlijk gebaseerd is op, het stadhuis van de plaats Oudenaarde, ten zuiden van Gent.

De prent geeft een fascinerende blik op het volksleven en de festiviteiten in de Lage Landen aan het begin van de 17e-eeuw en wordt beschouwd als een meesterwerk van de Vlaamse genreschilderkunst.

2 – BOEREN KERMIS NAAR DAVID VINCKBOONS



„(...) Victori so sich zwischen der Armada dess Königs von Hispanien (...) Und denen Kriegsschiffen der (...) Staaten der vereinigten Niederlanden“. Ets met tekst in boekdruck vervaerdigd door een anonieme kunstenaar in 1631. Afm. 46,5 x 37,6 cm.

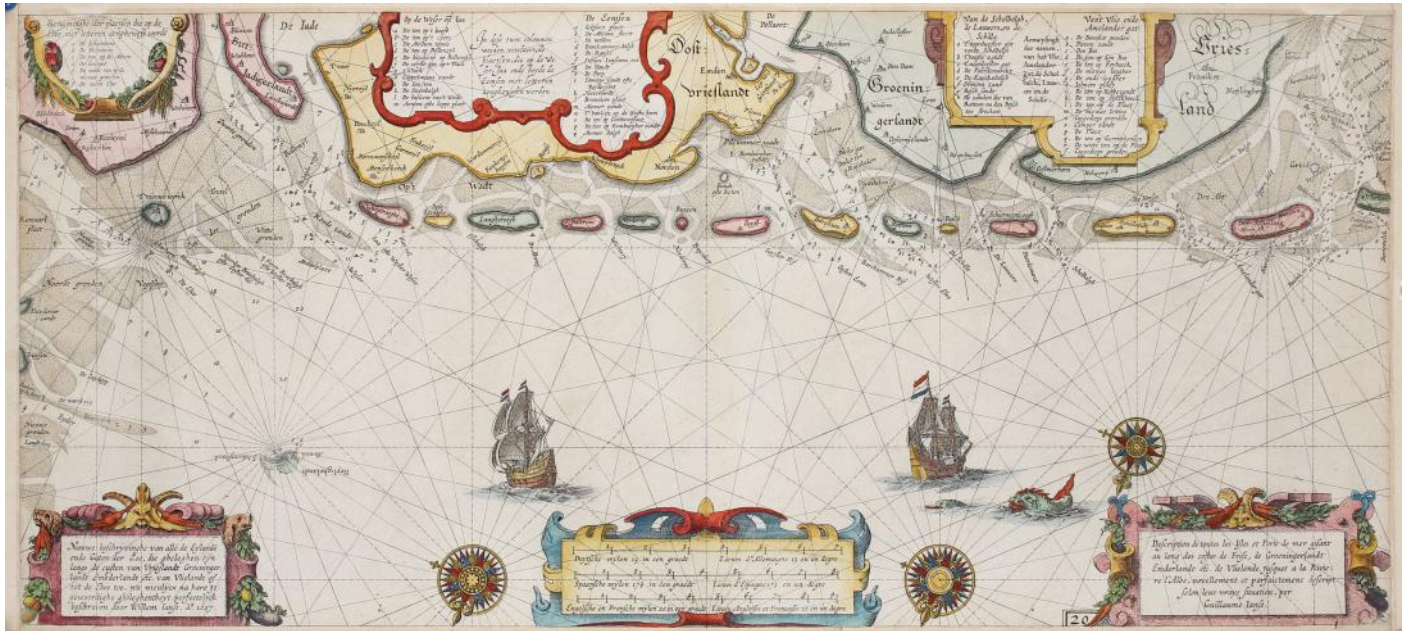
Een Spaanse vloot van ongeveer 90 schepen onder bevel van Don Francisco de Moncada, markies van Aytona, probeerde via het Slaak, een waterweg tussen de Zeeuwse en Zuid-Hollandse eilanden, door te breken. Hun doel was om troepen te vervoeren en strategische posities in te nemen. Echter, de Staatsen kregen lucht van het plan en stelden snel een vloot samen onder leiding van viceadmiraal Marinus Hollar.

De Staatse vloot overviel de Spanjaarden in de smalle wateren van het Slaak, waar de grotere Spaanse schepen manoeuvreerproblemen hadden. Het beperkte de Spaanse bewegingsvrijheid en gaf de Staatsen een groot tactisch voordeel. Na een felle strijd werden de Spanjaarden verslagen. Veel van hun schepen werden vernietigd of veroverd, en meer dan 4.000 Spaanse soldaten werden gevangen genomen of kwamen om.

De overwinning van de Republiek was van groot strategisch belang, omdat het de Spaanse dreiging in Zeeland wegnam en de Staatse controle over de Zeeuwse wateren versterkte. Het was een van de belangrijkste Nederlandse zeesuccessen van de oorlog en droeg bij aan de uiteindelijke opmars naar onafhankelijkheid.

3 – DE SLAG OP HET SLAAK, 12-13 SEPTEMBER 1631





“Nieuwe beschrijvinghe van alle de Eylanden ende Gaten der Zee, die ghelegen zijn langs de Custen van Vrieslandt Groeningerlandt Embderlandt etc. van Vlielandt af tot de Elve toe”. Kopergravure uitgegeven in 1608 door Willem Jansz. Blaeu als deel van diens “Het licht der Zee-vaart”. Later met de hand gekleurd. Afm. 25 x 56 cm.

Paskaarten zoals deze van de Wadden werden in de 17e-eeuw gebruikt voor navigatie op zee. Je kon er je de koers op bepalen en afgelegde afstanden op af passen. Paskaarten toonden een topografische weergave van kustlijnen, rivieren en eilanden en waren voorzien van een netwerk van kompaslijnen of loxodromen. Ook aangegeven ankerplaatsen, ondieptes, banken, tonnen en vaarinstructies, hielpen zeevaarders op weg.

Het licht der Zee-vaart verscheen in 1608. Met deze zeemansgids begon Willem Janszoon Blaeu (1571-1638), zijn carrière als auteur én als drukker en uitgever van boeken. Daarvóór was Blaeu al ruim een decennium in Amsterdam werkzaam als vervaardiger en verkoper van kaarten en instrumenten, maar dit was zijn eerste boek.

4— 17E-EEUWSE PASKAART VAN DE WADDEN

“Hollandia”, kopergravure los uitgegeven door **Willem Jansz. [Blauw]** *“Inde vergulde Sonnewyser”* te Amsterdam voor het eerst in 1604, hier in een 2e staat (van 5) uit **1604-1607**. Later (?) met de hand gekleurd. Afm. 41 x 56,3 cm.

Deze kaart is een *“Nieuwe beschrijvinge des Graefschaps van Hollandt met alle zijne Steden Dorpen en Castelen, oock alle wateren en rivieren daer in begrepen, insgelijx de stromen en gaten der Zee als de Mase, Marsdiep, t’Vlie, Texel en Vlietstroom, met alle hare Sanden, platen, droochten, tonnen, bakens, diepten en ondiepten, alles op hare rechte streckingen van nieuws verbeterd”*.

Hij valt op door de rijke versiering. Het is de oudste (!) Nederlandse kaart waarop stadsgezichten voorkomen. Aan de bovenzijde zien we Amsterdam, Dordrecht, het Hof van Holland in Den Haag, Leiden en Rotterdam met de bijbehorende wapens. Aan de onderzijde Enkhuizen, Gouda, Delft, Haarlem, Alkmaar en Hoorn. Links en rechts staan stadswapens.

De kaart is niet het resultaat van nieuw landmeetwerk, maar eerder een compilatie van verschillende gedrukte kaarten en paskaarten.

Voor de weergave van het land is met name gebruik gemaakt van twee kaarten die deels gebaseerd zijn op het werk van cartograaf Jacob van Deventer: een wandkaart van Holland en Utrecht uit 1569 door Nicolaas Liefrinck (waarvan het laatste bekende exemplaar verloren is gegaan in 1945), en Pieter van den Keere's kaart van Holland uit 1596 in folioformaat. Ook het kaartbeeld van de Antwerpse uitgever Abraham Ortelius uit 1570 wordt in grote lijnen gevolgd.

Door zijn kaart een andere oriëntatie te geven dan deze voorbeelden, wilde Willem Jansz. Blauw mogelijk de indruk wekken een nieuwe kaart van Holland te hebben gepubliceerd, gebaseerd op recente opmetingen.



5 – VROEGE, RIJK VERSIERDE KAART VAN HET GRAAFSCHAP HOLLAND

“*Praefecturae Paranambucaae pars Borealis, una cum praefectura de Itamaracâ*” kopergravure naar het ontwerp van **Georg Marggraf** uitgegeven door **Joan Blaeu** rond 1662 als deel van diens “*Atlas Maior*”. Later met de hand gekleurd. Afm.: 41,5 x 53,4 cm.

Tussen 1630 en 1654 was een deel van de noordoostelijke kust van Brazilië onder controle van de West Indische Compagnie (WIC). Johan Maurits van Nassau-Siegen was er lange tijd gouverneur-generaal.

Om de geografie en cultuur, maar vooral ook de economische mogelijkheden van het gebied goed te leren kennen, liet Johan Maurits een uitgebreid gezelschap aan wetenschappers en kunstenaars naar Nederlands-Brazilië komen, om het land te onderzoeken, verkennen en te tekenen en beschrijven. De astronoom, natuurhistoricus en cartograaf Georg Marggrafe (1610-1644) was een van hen. Hij tekende kaarten met een smalle strook land langs de kust, het Nederlandse gezag strekte zich immers niet ver het binnenland in. Op deze gravure zien we de zgn. ‘*capitanias*’ (kapiteinschappen) Pernambuco en Itamaraca.



Joan Blaeu nam de kaarten van Marggrafe op in zijn atlas, maar voegde er ook nog iets aan toe. Om de levendigheid te vergroten en de lege plekken in het binnenland op te vullen, kopieerde Blaeu taferelen van landschapsschilder Frans Post. Hier een suikerrietplantage in bedrijf. Aan de onderzijde van de kaart is de zeeslag tussen de Nederlanders en de Portugezen in 1640 afgebeeld.

6 – NEDERLANDS BRAZILIË

“Nieuwe en zeer Naeukeurige Kaerte der Stadt Amsterdam met alle haere Gebouwen Waterkeeringen en Wyken der Burger Compagnien.” Kopergravure vervaardigd door **Hendrick Focken** in 1682, hier in een herziene uitgave uit 1726-1731 van **Andries de Leth**. Later met de hand gekleurd. Afm. (incl. legenda) 64,5 x 53 cm).

Aan het kaartbeeld is waterstaatkundige informatie toegevoegd. We zien de stroomrichtingen van het water dat de grachten moest verversen. Het vroegere systeem waarbij het verval van de Amstel gebruikt werd ten behoeve van de waterversing is verlaten en nu wordt slechts gebruik gemaakt van het getij en enige watermolens. Het is een systeem dat feitelijk al sinds de aanleg van de Amstelsluizen in de jaren 1672-1674 bestond. De Leth was echter de eerste die het op een gedrukte kaart visualiseerden. Het aantal gegraveerde lijntjes geeft een indicatie voor de hoeveelheid water: in de Amstel staan vier stippellijnen, in het Rokin twee, en in bijvoorbeeld het Singel en de Kloveniersburgwal slechts één. Alle stromen monden uiteindelijk weer uit in het IJ. Het beeld wordt nog versterkt door kleine stroompijltjes. De Amstelsluizen stonden alleen nog aan beide zijden open als een te hoge waterstand in de bovenrivier gevaar opleverde voor overstromingen.

Centraal in de decoratie zetelt de stedenmaagd met het stadswaapen en de keizerskroon, vergezeld door twee leeuwen. Links van haar Mercurius, de god van de handel, en de stroomgod van de Amstel die vruchten van het land aanneemt van Bacchus, Pan en Ceres. Geheel links staat het stadszegel, omringd door netten en vissen die te drogen hangen. Aan de rechterzijde zien we de stroomgod van het IJ en de personificatie van de vier werelddelen. Het tafereel duidt de positie van de stad Amsterdam, als handelsstad en als belangrijke schakel tussen het achterliggende platteland en de wijde wereld.

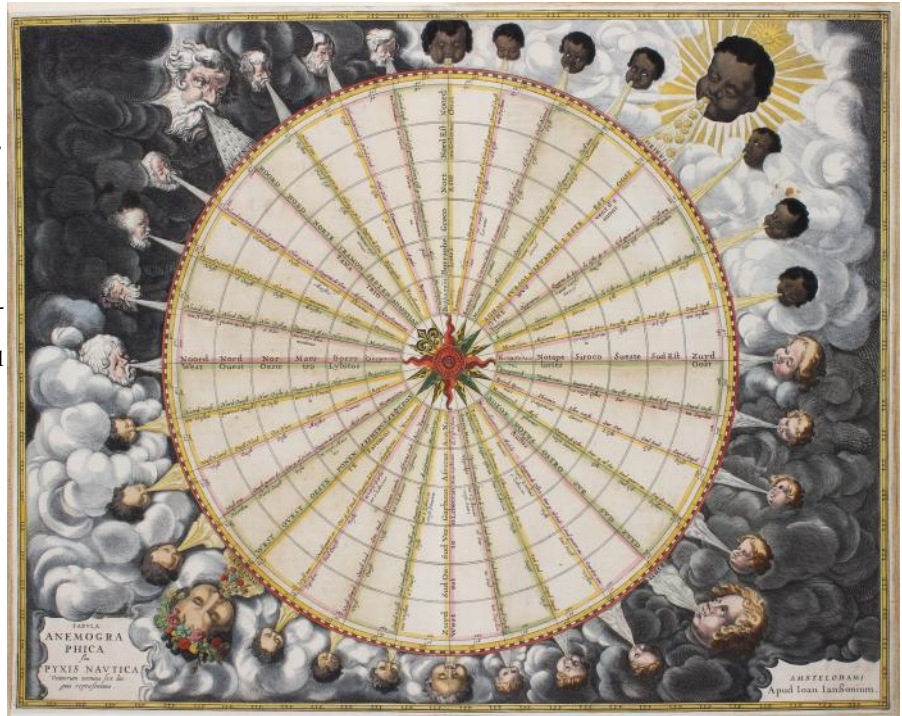
7 – 1E WATERSTAATKUNDIGE KAART AMSTERDAM



"Tabula Anemographica seu Pyxis Nautica Ventorum nomina sex linguis repraesentans" [Anemologische kaart of nautisch kompas dat de namen van de winden in zes talen weergeeft], kopergravure uitgegeven door **Johannes Janssonius** in 1650 als deel van zijn *"Vijfde deel des Grooten Atlas, vervattende de Water-Weereld ofte een naerstige Beschryving van alle Zeen des gantschen Aardbodems ontdekt door de huyendaagsche Schipvaart"*. Later met de hand gekleurd. Afm.: 43,5 x 54,5 cm.

De kaart is gemaakt in een tijd waarin richtingsaangename verandert, een tijd waarin men overgaat van windroos naar kompasroos. In het oude Griekenland - voor de uitvinding van het magnetisch kompas - definiëerden zeelieden richtingen aan de hand van de verschillende winden en daar waar ze vandaan kwamen. Homerus heeft het over vier hoofdwindrichtingen, maar naarmate navigatie en cartografie verder ontwikkelen werden er richtingen toegevoegd.

Namen voor windrichtingen waren vernoemd naar goden, constellaties van de sterren of weersomstandigheden in het Grieks, Latijn en andere talen. Het gebruik van verschillende benamingen voor de zelfde windrichtingen, maakte het nog verwarrender.



Daar voorzag deze *"Tafel der Winden"* in. In een kompas van 360°, staan 32 windrichtingen aangegeven met benamingen in het Nederlands, Frans, Italiaans, Latijn en Grieks. Iedere wind wordt voorgesteld door een blazende figuur met de kenmerken van de mensen uit het gebied waar de wind mee geassocieerd werd. De hoofdwindrichtingen zijn groter weergegeven. Het kwadrant linksboven stelt het noorden voor: Germaanse of Scandinavische types met baarden. Rechtsboven komen de winden uit het oosten: baardloze, donkere mannen. De gladde gezichten uit het zuiden en westen zijn minder goed te duiden, maar vertegenwoordigen waarschijnlijk de Grieken en oorspronkelijke bewoners van Amerika.

8 – DE WINDROOS VAN JOHANNES JANSSONIUS, EEN VAN DE VROEGSTE ANEMOLOGISCHE KAARTEN



“Haemisphaerium Stellatum Boreale Antiquum” [het sterrenbezaaide noordelijk halfrond uit de Oudheid] en *“Haemisphaerium Stellatum Australe Antiquum”* [het sterrenbezaaide zuidelijk halfrond uit de Oudheid], kopergravures vervaardigd door Andreas Cellarius als onderdeel van de Atlas Coelestis seu Harmonia Macrocosmica [Hemelatlas of Harmonie van het Universum], uitgegeven door Gerard Valck en Pieter Schenk in 1708. Fraai in de tijd met de hand gekleurd. Afm. (elk): 43,5 x 50,5 cm.

Over de maker van de mooiste hemelatlas die ooit werd uitgegeven, is maar weinig bekend. Het enige dat we zeker weten is dat Andreas Cellarius uit de Pfalz kwam en toen zijn hemelatlas met negenentwintig kaarten verscheen, hij rector was van de Latijnse school in Hoorn tegen een honorarium van 200 gulden per jaar. Voor het overige is zijn leven een mysterie. Cellarius was zelf geen astronoom en zijn werk heeft eerder decoratieve dan praktische astronomische betekenis. De fraaie gravures werden los verkocht en door verzamelaars vaak in een enkele band ingebonden met de atlasbladen van Joan Blaeu. In deze vorm, maar ook als afzonderlijke hemelatlassen, vonden zij hun weg over de gehele wereld.

9 – NOORDELIJKE EN ZUIDELIJKE STERRENHEMEL VOLGENS ANDREAS CELLARIUS

Gravure gedrukt van vier koperen platen vervaardigd door **Johannes de Ram** en voor het eerst uitgegeven door **Andries Smith** in 1678, hier in een tweede staat uit **1703**. Later met de hand gekleurd. Afm. ca. 92 x 121 cm.

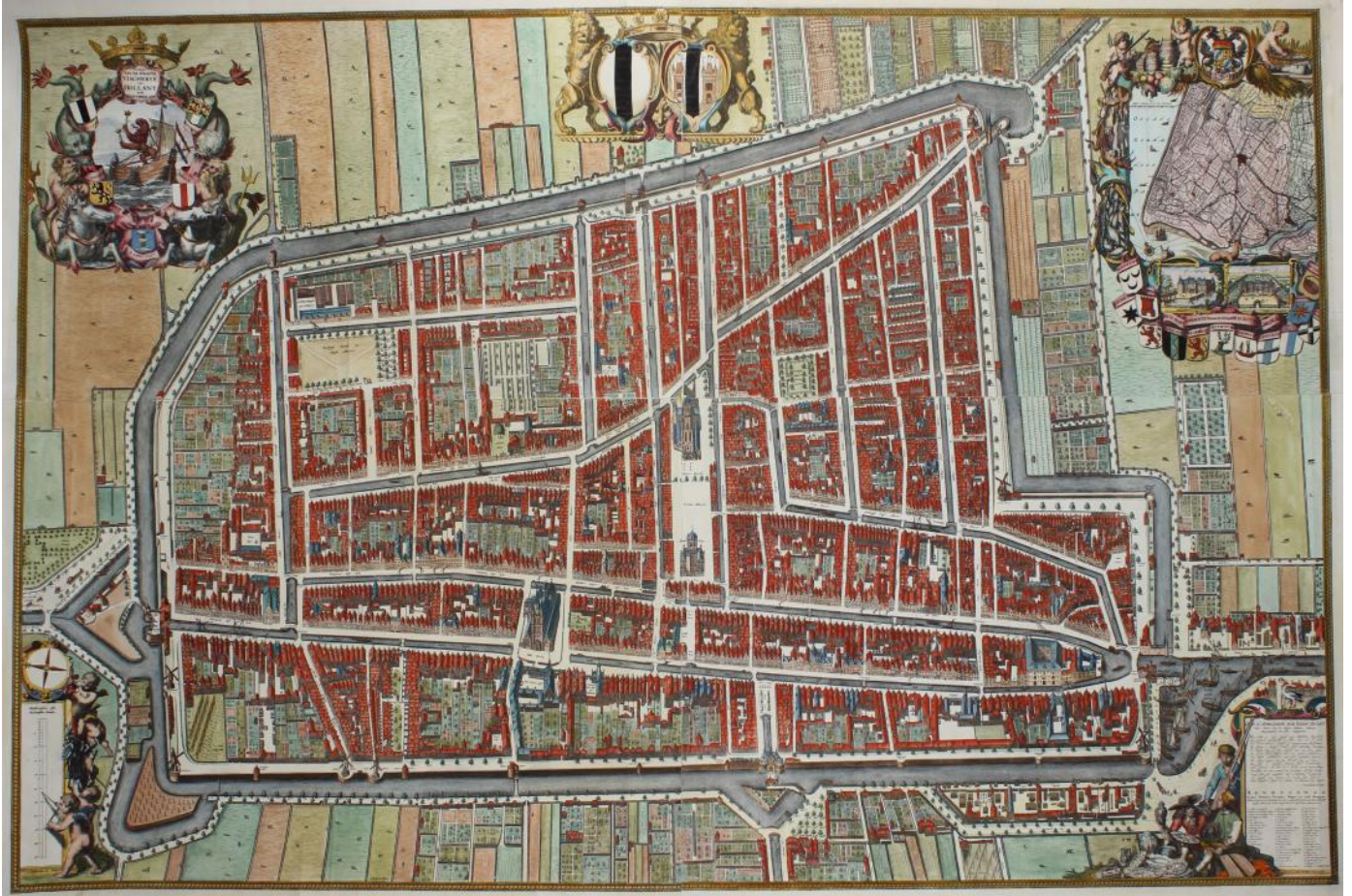
Met medewerking van een legertje aan cartografen, landmeters, tekenaars, graveurs en drukkers kwam in drie jaar tijd de stadsplattegrond tot stand onder toezicht van Dirk Evertsz. van Bleyswijck (1639-1681), die aantrad als burgemeester van Delft in 1675. Van Bleyswijck wilde met de kaart een representatief statussymbool van Delft maken. Van enkele andere Hollandse steden bestond al zo'n mooie grote wandkaart en Van Bleyswijck was van mening dat Delft niet achter kon blijven.

Landmeter Jacob Spoor moest de eigenlijke plattegrond van de stad maken. Hij heeft, met als uitgangspunt de veel kleinere stadsplattegrond van Joan Blaeu uit 1649, de gehele stad opnieuw opgemeten en het kaartbeeld up-to-date gebracht. Zo had in 1654 de explosie van een schip met buskruit een groot deel van de stad verwoest, waarna de Paardenmarkt werd gebouwd.

Schilder/tekenaar Johannes Verkolje (1650-1693) nam het tekenwerk van de kerken, huizen, molens, kortom vrijwel alles wat op de kaart is te zien, voor zijn rekening. De graveur Johannes de Ram (1648-1693) maakte, met de aangeleverde tekeningen als voorbeeld, de koperplaten voor de uiteindelijk te drukken kaart. Hij zorgde ook voor de aankleding van het kaartbeeld met mens- en dierfiguren, de ingeschreven namen en cijfers en de compartimenten in de vier hoeken en boven in het midden. Coenraet Decker (1651-1685) graveerde de compartimenten van de Grote Visserij c.q. het hoogheemraadschap van Delfland, in de bovenhoeken. Gerrit Wingendorp en Andries Hoogenboom graveerden de letters voor de 'mooie' teksten.

Johan Verkolje was namens Van Bleyswijck aanvankelijk met de Haagse uitgever Johannes Rammazeyn een overeenkomst aangegaan om de kaart te drukken en uit te geven. Rammazeyn bleek een onbetrouwbare partner want hij weigerde, ook na herhaald aandringen, enkele declaraties van de graveurs De Ram en Decker te betalen. Die zagen zich daarom genoodzaakt om ander werk aan te nemen, waardoor het werk aan de Kaart Figuratief bleef liggen. De contacten met Rammazeyn werden verbroken en de Amsterdamse uitgever/drukker Pieter Smith nam het werk over. De graveurs stuurden geregeld proefdrukken van kaart en randprenten naar Van Bleyswijck die ze, met veel daarop aangebrachte correcties en aanvullingen, weer terugstuurde. De graveurs werden opgezadeld met meer werk dan ze hadden kunnen voorzien. Zij beklagden zich erover dat de tekenaar geen goede tekeningen zou hebben geleverd of dat ze pas achteraf informatie over bepaalde af te beelden gebouwen kregen als het eigenlijk al te laat was en ze werk over moesten doen. Zij moesten op het laatst onder zeer hoge druk werken om, volgens de wens van Van Bleyswijck, de kaart op tijd voor de Delftse kermis op 13 juni 1677 af te hebben en maakten werkdagen van 19 uur. Dat lukte niet. Omdat Johannes de Ram de door hem vervaardigde koperplaten niet eerder wilde afstaan dan wanneer hij daarvoor volledig was betaald, verscheen de kaart uiteindelijk pas in 1678.

De kaart is zo gedetailleerd dat iedere straat, iedere brug, ieder gebouw, zelfs het kleinste huisje, nauwgezet afgebeeld lijkt te zijn. Zelfs details als prieeltjes, bankjes, paaltjes, en tuinbeelden zijn op de kaart te zien. De prachtig uitgevoerde plattegrond werd verrijkt met cartouches vervaardigd door meestergraveur Romeyn de Hooghe (1645-1708). Een lofdicht (rechtsonder) op de stad is van Constantijn Huygens.



Tulpen, irissen en bieslelie; 2 x **iris-**
sen; 2 x **narcissen;** **hyacinten;** **gladio-**
len en hyacinten. Kopergravures
vervaardigd door **Johann Theodor de**
Bry, uitgegeven in **1719** als deel van
het "*Viridarium Reformatum*" van de
Duitse arts en natuuronderzoeker **Mi-**
chael Bernhard Valentini. Later met
de hand gekleurd. Afm.: 27 x 17 cm.

Het "*Viridarium Reformatum, seu Reg-
num Vegetabile*" [de herziene tuin, ofwel
rijk van de planten] is een kruiden-
boek met gravures van planten, ver-
deeld over 16 delen. De afbeeldingen
tonen zowel inheemse als exotische
planten. De nauwkeurige illustraties en
beschrijvingen maakten het mogelijk
om planten beter te identificeren en te
bestuderen en werden gebruikt door
artsen, apothekers en botanici in die
tijd.

Michael Bernhard Valentini (1657-
1729), een Duitse arts, professor in de
geneeskunde en verzamelaar van natu-
ralia, gebruikte veel platen van het in
1641 uitgegeven "*Florilegium renovatum et*
auctum" van Johann Theodor de Bry en
diens schoonzoon Matthaeus Merian
en maakte daarmee van zijn
'botanische bibliotheek' met 1600 gra-
vures ook een kunstzinnig meester-
werk.



“Schouw-park aller scheeps-vlaggen des geheelen Water-Waerelds; vermeerderd met ruim 50 nieuwe, nooit voor dezen in 't lichte gebrachte; en verbeterd van veele grove fouten bij anderen begaan”, kopergravure uitgegeven door Gerard van Keulen rond 1720. In de tijd met de hand gekleurd. Afm.: 51 x 79,5 cm.

Dit interessante overzicht toont de vlaggen van zeevarende naties, stadsstaten, steden, koningshuizen, hoge ambtenaren en handelsmaatschappijen uit Europa, Afrika en Azië ten tijde van de Spaanse Successieoorlog (1701-1713) en de Grote Noordse Oorlog (1700-1721).

Te zien zijn in totaal 240 vlaggen. Curieus is de kleurensleutel op de onderste rij bedoeld voor de ‘afsetter’, aan de hand waarvan de met zwarte inkt gedrukte gravure kon worden ingekleurd.

De titel beweert dat 50 van de vlaggen nieuw zijn en nooit eerder aan het licht zijn gebracht. En inderdaad, de vlag in de rechter bovenhoek van de linker plaatafdruk is die van “Nieuw Engeland”. Dit wordt beschouwd als een van de vroegste afbeeldingen van de vlag van New England.

Een van de “grove fouten” die ook Van Keulen er niet wist uit te halen, is de vlag van het Keizerrijk China op de onderste rij. Afgebeeld als een grote draaikolk omringd door acht decoraties, is het een niet geheel juiste interpretatie van de vlag van de Qing-dynastie, een draak op een geel veld met acht vendels.

Voor deze uitgave gebruikte Gerard van Keulen een koperplaat die in 1711 al was gebruikt door Pieter Schenk en breidde deze uit met nog eens 48 vlaggen. De prent werd daarmee dus een stuk groter.



“Gesigt van het Binne Spaarn te sien naar de Appelmarkt en Melkbrug tot Haerlem”. Kopergravure op 2 gemonteerde bladen naar het ontwerp van **Abraham Rademaker**, uitgegeven rond 1730 door **Leon Schenk**. Later met de hand gekleurd. Afm.: 55 x 95 cm.

Veel van de activiteiten die Haarlem groot maakten, waren mogelijk door de ligging aan het Spaarne. Vóór de komst van de spoorwegen verbond het water Haarlem met de wereld. In 1631 werd Haarlem met Amsterdam verbonden via de trekvaart. Het systeem van trekvaarten en trek-schuiten gaf Holland in de 17e eeuw een voor die tijd zeer efficiënt transportsysteem.

In 1732 telde Haarlem 45.000 inwoners, waarmee Haarlem na

Amsterdam en Leiden in grootte de derde stad was van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. (In de 18e eeuw raakte de textielnijverheid in Haarlem - net als in Leiden - ernstig in verval en tegen 1800 was het inwonertal teruggevallen tot ongeveer 20.000.)

We zien het Spaarne vanaf de Gravenstenenbrug in de richting van de binnenstad. Het huis van Pieter Teyler is nog niet gebouwd. Het waagebouw op de hoek met de damstraat staat rechts aan het water. Daar konden schepen aanmeren om hun koopwaar met een door een tredmolen aangedreven kraan te lossen. In de poortopeningen van de waag zelf bevond zich een balkweegschaal om aangevoerde goederen te wegen. De stad hief waaggeld, een belasting op het wegen en daarmee dus een bron van inkomsten voor de stad. (De Waag vervulde zijn oorspronkelijke functie tot 1915.) Achter de waag zien we op de prent de Grote Kerk waken over de stad.



“Plan de la ville et du château de Woerden.” Tekening met pen en aquarel vervaardigd in 1749 naar het ontwerp van **Otto Wilhelm Falck**. Afm. (papier): 55 x 43 cm.

Woerden had al sinds de middeleeuwen een strategische positie in de verdediging van Holland en Utrecht. De stad was omgeven door verdedigingswerken die waren uitgebreid en versterkt tijdens de Tachtigjarige Oorlog, toen de Nederlandse provincies streden voor onafhankelijkheid van Spanje. Na de Vrede van Westfalen in 1648, die een einde maakte aan de Tachtigjarige Oorlog, bleef Woerden een belangrijk verdedigingspunt.

In de 18e eeuw, ondanks het ontbreken van grote militaire conflicten in Nederland zelf, bleef de zorg voor de vestingwerken een prioriteit voor de Nederlandse regering. Vestingsteden zoals Woerden werden onderhouden en soms verbeterd, omdat ze nog steeds gezien werden als essentieel voor de verdediging van het land, vooral tegen mogelijke Franse agressie. Dit was in lijn met de bredere trend in Europa, waar fortificaties voortdurend werden aangepast aan de veranderende militaire technologieën en strategieën.

De Nederlandse Republiek was nauw betrokken bij Europese conflicten, zoals de Oostenrijkse Successieoorlog (1740-1748), waar het aanvankelijk neutraal bleef, maar uiteindelijk betrokken raakte in diplomatieke onderhandelingen en militaire voorbereidingen.

In het midden van de 18e eeuw was Woerden een stad die, hoewel relatief klein, een belangrijke rol speelde in de militaire infrastructuur van de Nederlandse Republiek. De kaart kan gezien worden als een weerspiegeling van de voortdurende aandacht voor defensieve voorbereidingen in een tijd van geopolitieke onzekerheid, ondanks het ontbreken van directe dreigingen aan de landsgrenzen.



“Carte Geneneral de Treize Cantons Suisse et des Differents Etats de leur Dependance; ainsi que le pluspart des Voisins et Aliez”, kopergravure uitgegeven te Amsterdam door Henri Abraham Châtelain in 1720 als deel van diens “Atlas Historique”. Later met de hand gekleurd. Afm. ca. 47 x 61 cm.

Bovenaan deze gedetailleerde kaart staan de wapens van de 13 kantons van de Zwitserse Confederatie, de steden en bondgenoten staan in de hoeken links- en rechts-onder. De tabellen rondom de kaart tonen de rangorde van de kantons, het jaar waarin zij hun unie hebben gevormd en de verschillende staten die ervan afhankelijk zijn.

Terwijl Europa verscheurd werd door de Dertigjarige Oorlog, beleefde Zwitserland de 17e eeuw als een periode van vrede en stijgende welvaart. Neutraliteit was gunstig voor de economie, waardoor de confederatie andere landen van goederen kon voorzien. Ook was er een toestroom van vluchtelingen, vooral Franse hugenoten na hun verdrijving in 1685, die sterk bijdroeg aan het herstel van oude ambachten en het starten van nieuwe ondernemingen.

Met de pensioenen van het huurlingen systeem en commerciële bedrijvigheid was kapitaal opgebouwd dat werd uitgeleend aan de omliggende landen die voortdurend oorlog voerden, met name aan Frankrijk. De bankiers in Genève werden daarmee het centrum van een uitgebreid Europees financieel netwerk.



"Carte du Lac de Genève et des pays circonvoisins..." Kopergravure vervaardigd rond 1730 door **Jean-Louis Daudet** naar het ontwerp van **Antoine Chopy**. Later met de hand gekleurd. Afm.: 57,5 x 81,3 cm.

Deze grote kaart verscheen in het boek *"Histoire de Genève, rectifiée et augmentée par d'amples notes,"* oorspronkelijk geschreven door Jacob Spon in de jaren 1680 en vervolgens bijgewerkt door een team van geleerden om in 1730 heruitgegeven te worden. Antoine Chopy noemt Jean Christophe Fatio (een Geneefse filosoof en intellectueel) en Isaac Gamaliel Roverea (een Zwitserse cartograaf en ingenieur) als van invloed op zijn kaart.

Rond het jaar 1700 werd het gebied rondom het Meer van Genève gekenmerkt door een complex politiek en sociaal landschap. De oevers van het Meer van Genève waren verdeeld tussen verschillende politieke entiteiten. De Republiek Genève was een onafhankelijke stadstaat, bestuurd door een steeds aristocratischer systeem. De noordelijke en oostelijke oevers waren grotendeels in handen van het kanton Bern, onderdeel van de Zwitserse Confederatie. De zuidelijke oever stond onder controle van het Hertogdom Savoye.

Genève zelf maakte een periode van politieke spanningen door, waarbij de macht geconcentreerd was in de handen van een kleine groep elitefamilies die belangrijke bestuursorganen zoals de Raad van Vijfentwintig en de Raad van Tweehonderd controleerden. De Algemene Vergadering, ooit machtig, was tegen die tijd bijna machteloos geworden. Ondanks de politieke spanningen beleefde Genève in het begin van de 18e eeuw een periode van grote welvaart. De stad was steeds rijker geworden, hetgeen culturele en artistieke creativiteit stimuleerde en vele elite-denkers van de Verlichting aantrok, wat de ontwikkeling van nieuwe politieke ideeën bevorderde.



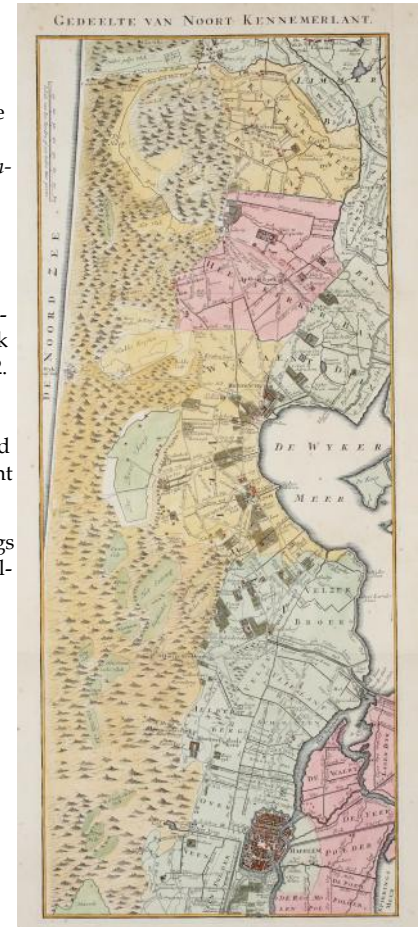
“Gedeelte van Noort Kennemerlant.” Kopergravure vervaardigd in 1728 door **Hendrik de Leth** als deel van *“Het Zegenpralent Kennemerlant, vertoont in veele Heerelyke Gezichten”* van **Matthaeus Brouerius van Nidek**. Hier in een tweede staat uitgegeven in **1732**. Later met de hand gekleurd. Afm. 57 x 22,5 cm.

Afgebeeld is een gedeelte van Kennemerland vanaf Bakkum in het noorden tot de grens met Heemstede in het zuiden en van de Noordzee en de duinen in het westen tot de lijn Uitgeest-Spaarndam in het oosten. We zien ook de *“onbemuurde stad Beverwijk, en de hoofdstad Haarlem, de bijzondere dorpen en alle aanzienlijke edele lusthoven en edele huizen met hun namen voorkomen. Tevens zijn de bijzondere wegen en waterlopen afgebeeld.”*

Het baljuwschap Kennemerland werd in de 18e eeuw een geliefde verblijfplaats voor welgestelde Amsterdammers, die er hun buitenplaatsen lieten aanleggen. De oorsprong hiervan lag vaak in het feit dat rijke kooplieden in de 17e eeuw de agrarische hofsteden in deze streek zagen als een veiligere geldbelegging dan meer onzekere beleggingen zoals de zeevaart of investeringen in overzeese gebieden. De streek was vanuit Amsterdam beter bereikbaar geworden door de aanleg van de Haarlemmertrekvaart in 1632. In de latere 17e eeuw werden een aantal van deze boerderijen omgezet naar landhuizen met weelderige tuinen om te kunnen dienen als zomerverblijf. Soms werd ook een kasteel verbouwd tot buiten (bijvoorbeeld Slot Assumburg) of werd een buiten direct in de polder gebouwd. Bij de locatiekeuze werd vaak het uitzicht over water en weilanden als uitgangspunt genomen, zodat veel buitens werden gesticht langs de rivieren en aan het Wijkermeer.

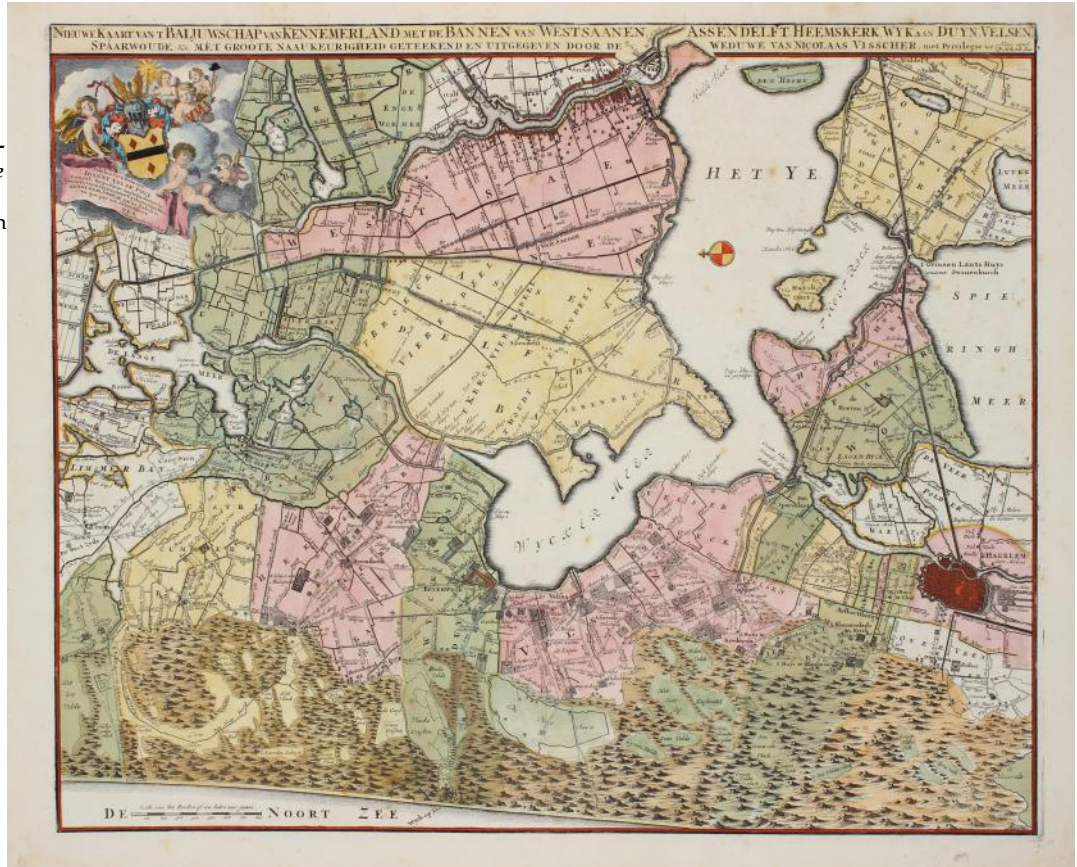
In de 18e eeuw namen de buitenplaatsen sterk toe in aantal en omvang. Na de aanleg van de rijweg langs de Haarlemmertrekvaart in 1770 nam de bereikbaarheid van de streek verder toe en groeide deze vervolgens uit tot een recreatiegebied voor rijkere stedelingen.

17 – KENNEMERLAND, WAAR DE RIJKE AMSTERDAMMERS VERPOOSDEN



“Nieuwe kaart van t’ baljuwschap van Kennemerland met de bannen van Westsaanen, Assen-delft, Heemskerck, Wyk aan Duyn, Velsen, Spaarwoude, etc. met groote naaukeurigheid geteekend en uitgegeven door de weduwe van Nicolaas Visscher.” Kopergravure in dit geval heruitgegeven door **Pieter Schenk** rond 1740. In de tijd met de hand gekleurd, met latere toevoegingen. Afm. 47,8 x 58 cm.

Afgebeeld is een gedeelte van Kennemerland tussen de lijn Bak-kum-Limmen-Akersloot in het noorden en de lijn Haarlemmer-hout-Lutkemeer in het zuiden, de Noordzee in het westen en de lijn Wormer-Zaandam-Slotermeer (Middelveldts Polder) in het oosten. De diverse bannen van het baljuwschap zijn afzonderlijk ingekleurd.



“Nieuwe Kaart van Caap der Goede Hoop” met gedetailleerde inzet “Kaart van de Caap der Goede Hoop waar in aangetoond werden de voornaamste Plaatzten, met de Naamen van der zelvez besitters” vervaardigd door François Valentijn. Uitgegeven te Dordrecht 1724-1726 als deel “Oud en Nieuw Oost-Indien...” Later met de hand gekleurd. Afm.: 56,7 x 44,7 cm.

Valentijn’s kaarten behoorden tot de meest nauwkeurige en grootschalige producties over het gebied tot dan toe gepubliceerd. Als officier had Valentijn toegang tot VOC documenten die hij compileerde tot een uitzonderlijke collectie kaarten.

De bewoonde gebieden zijn duidelijk gegraveerd, evenals bergen en rivieren met de namen van stammen en dorpen. De inzet kaart van Kaapstad en Vaalsbaai (False Bay) geeft een schat aan informatie, waaronder de namen en locaties van individuele boeren. Ook wegen en topografie zijn aangegeven.

Deze invloedrijke kaart werd gedurende de 18de-eeuw door andere cartografen meermaals gebruikt als voorbeeld voor andere kaarten.



“View of Cape Town From Table Bay”, lithografie gedrukt door **Ernst Kaufman** in 1886 en uitgegeven door J.H. Rose, boekhandelaar te Kaapstad. Afm. (voorstelling): 33,5 x 62 cm.

Kaapstad was in die tijd een bloeiende koloniale havenstad aan de zuidpunt van Afrika, gekenmerkt door zijn strategische maritieme belang en schilderachtige schoonheid. De stad maakte een aanzienlijke economische ontwikkeling door. Naast het feit dat het een belangrijke tussenstop was op de zeeroute tussen Europa en Azië, werd dit grotendeels aangedreven door de ontdekking van diamanten in 1867 en goud in 1886.



Deze zeldzame prent toont de Tafelbaai met talloze zeilschepen, stoomschepen en kleinere boten verspreid over het water. De Tafelberg domineert de achtergrond, met zijn kenmerkende vlakke top, als een iconisch natuurlijk herkenningspunt van Kaapstad.

Als onderdeel van het Britse rijk droeg Kaapstad de sporen van koloniale invloed in zijn bestuur, maatschappelijke structuur en culturele leven. Engels was de overheersende taal en de stad herbergde een mix van Nederlandse afstammelingen (Afrikaners), Britse kolonisten, inheemse Afrikanen en andere immigrantengemeenschappen.

Kopergravures gemaakt tussen 1739-1743 door **Jan Wandelaar** voor het beroemde werk "*Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani*" van **Bernhard Siegfried Albinus**, gepubliceerd in 1747 in Leiden door **Johan en Herman Verbeek**. Afmetingen: 62 x 47,5 cm (elk).

"*Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis Humani*" was waarschijnlijk het belangrijkste geïllustreerde anatomische werk van de achttiende eeuw. Anatoom Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770), die professor was aan de Universiteit Leiden, en graveur Jan Wandelaar (1690-1759) werkten nauw samen om gravures te creëren die zowel wetenschappelijk nauwkeurig als visueel uitzonderlijk fraai waren.

Om de wetenschappelijke nauwkeurigheid van anatomische illustraties te vergroten, ontwikkelden Albinus en Wandelaar een nieuwe techniek waarbij een soort raster geplaatst werd op een vaste afstand van het anatomische object, waardoorheen de tekenaar het object bestudeerde. Het raster vormde dan de leidraad voor de uiteindelijke tekening, die per vierkantje opgebouwd werd.

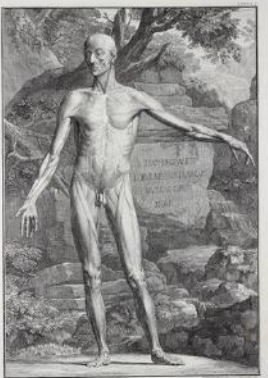
Albinus geloofde in het idee van de "*homo perfectus*", een geïdealiseerd perfect menselijk model waarvan alle mensen afgeleiden waren als varianten. Om deze perfecte mens weer te geven, werden de illustraties gemaakt van meerdere menselijke modellen. Eerdere anatomische voorstellingen, zoals die bij het werk van Andreas Vesalius (waaraan Albinus had meegewerkt), werden gemaakt aan de hand van een enkel model.

De anatomische figuren werden geplaatst in een weelderige Barokke setting, waarmee een ruimtelijk effect gecreëerd werd en de voorstelling bijzonder fraai en levendig werd.

Wandelaar maakte de eerste platen in 1742, waaronder skeletten afgebeeld met een neushoorn. Dat was de beroemde Indische neushoorn Clara, die destijds in Leiden verbleef en enorm populair was.

Albinus geloofde zo sterk in zijn werk dat hij naar verluidt 24.000 florijnen - ongeveer €1,9 miljoen vandaag de dag - heeft uitgegeven om het te laten maken. Zijn investering leverde platen op die hun gelijke niet kennen en algemeen worden beschouwd als behorend tot de beste gravures ooit gemaakt.

Voordat Jan Wandelaar Bernhard Albinus ontmoette, was al een bekwaam kunstenaar op het gebied van de natuurlijke historie. Hij studeerde bij de Nederlandse prentkunstenaar Jacob Folkema, de Nederlandse graveur en kaartenmaker Willem van der Gouwen, kunstschilder Gerard de Lairesse, en botanicus en anatoom Frederik Ruysch. Van 1746 tot aan zijn dood woonde Wandelaar in het huis van Albinus.



„Un Apoticaire - Ein Apoteker“ en „Femme d'Apoticaire - Eine Apothekerin.“ Kopergravures uitgegeven door Martin Engelbrecht te Augsburg rond 1730 als deel van “L'assemblage nouveau des manouvries habilles: neu-eröffnete Sammlung der mit ihren eigenen Arbeiten und Werkzeugen eingekleideten Künstlern, Handwerkern und Professionen” In de tijd met de hand gekleurd met latere toevoegingen. Afm. (elk) 37,5 x 23 cm.

De apotheker draagt een scala aan instrumenten en blikken, doosjes en flessen met geneesmiddelen. Op zijn hoofd een grote pot om opiaten in te bewaren. In het Duits staat dat er “Mithridatikum” in zit, een soort tegengif of antidotum. Hij heeft ook slangen en adders bij zich waarvan zowel olie werd gewonnen (een soort wondermiddel tegen onder andere reuma), alsook het gif, dat gebruikt werd bij medicinale bereidingen.

Voor hem staat een grote vijzel met stamper, voor de magistrale bereiding van geneesmiddelen.

Naast de apotheker staat de Aloë vera plant, waarvan het sap werd gebruikt als bloedstelpend en genezend middel bij snij- en schaafwonden, insectenbeten en huiduitslag.



De tweede gravure toont de apothekersvrouw met details die haar beroep benadrukken. Haar hoed is versierd met kruiden en haar taille heeft de vorm van een vijzel. Ze draagt verschillende doosjes, blikken en glaasjes, gevuld met medicinale ingrediënten. In haar handen houdt ze een grote glazen flacon en een fles, symbolen van haar rol bij het mengen en samenstellen van medicijnen.

Rond haar middel hangen allerlei kruiden en gewassen. Naast haar staat een pan, klaar om op het open vuur te worden verwarmd voor het bereiden van geneesmiddelen. Op de grond ligt een doodshoofd, een symbool van de dood en de sterfelijkheid die altijd aanwezig waren in het beroep van apotheker.

De Muziekzaal van Felix Meritis. Ets vervaardigd door **Reinier Vinkeles** in **1791**. Later met de hand gekleurd. Afm.: (plaat) 45,7 x 55,4 cm.

Het genootschap Felix Meritis ('Gelukkig door verdiensten') werd in 1777 opgericht door de gegoede burgerij van Amsterdam. Uit de oprichtingsacte: *"Het hoofddoel der Mij is, om, bij wijze van nuttige uitspanning, door het beoefenen van kunsten en wetenschappen verstand en deugd aan te kweeken, en het gezellig verkeer onder de Leden te bevorderen. Bij alle werkzaamheden zal men vermijden al wat verschillende godsdiensten, zedelijke of staatkundige gevoelens zouden kunnen kwetsen, en zijn de bestuurders verplicht daartegen zorgvuldig te waken."*

Felix Meritis wilde dus de kunsten en de wetenschappen bevorderen, een populaire activiteit in het tijdperk van de Verlichting. De stad kende vele kleine en grote, zeer chique en laagdrempelige genootschappen waar gelijkgestemde zielen elkaar konden treffen.

Het genootschap was in vijf afdelingen verdeeld: muziek, natuurkunde, koophandel, letterkunde en tekenkunde. De symbolen daarvan stonden afgebeeld op de gevel van het grote pand dat het genootschap elf jaar later opende aan de Keizersgracht. Elke afdeling had haar eigen ruimte. Er waren een gehoorzaal, een chemisch laboratorium, zalen voor natuurkunde, een tekenzaal en een observatorium in de koepel op het dak. De ovale concertzaal, zoals te zien op deze ets, gold als de mooiste van het land. Hier speelde wekelijks het eerste symfonieorkest van Nederland. Tot zeker 1830 was het de belangrijkste muziekzaal van Amsterdam en genoot een grote internationale reputatie.



Tekening met aquarel vervaardigd rond 1830 door **Jan Hendrik Verheijen**. Gesigeneerd op de onderste trede van de trap "joeheijen f.". Afm. 38,2 x 33,2 cm.

We kijken vanaf de Utrechtse stadsbuitengracht op de Wittevrouwenpoort en -brug uit het noordoosten, in de achtergrond rijst de Domtoren boven de stad uit. De Wittevrouwenpoort was een van de vier toegangen via stadspoorten tot de stad Utrecht. De poort bevond zich aan de noordoostzijde van de huidige binnenstad bij de Wittevrouwensingel waar heden de Wittevrouwenbrug ligt. Rond 1858 is de Wittevrouwenpoort gesloopt.

Het stadsbeeld klopt niet helemaal. In werkelijkheid was de Wittevrouwenpoort zeshoekig en niet vierkant en de voorkant van het gebouw was anders. Ook de Domtoren is in werkelijkheid spits.

Jan Hendrik Verheijen (1778-1846) was opgeleid als notaris, maar koos op zijn 21e met toestemming van zijn ouders voor het kunstenaarschap en trad in de leer bij de Utrechtse rijtuig- en decoratieschilder Nicolaas Osti (1757-1801).

Hoewel hij ook landschappen, kerkinterieurs en portretten maakte, werd Verheijen voornamelijk bekend als stadsschilder, vooral van Utrecht. Als thema koos hij veelal voor zeventiende- en achttiende-eeuwse huizen, vaak met middeleeuwse kerken of stadspoorten. Hij werkte uitermate nauwkeurig, meestal met een fraaie, warme kleuren. Ter voorbereiding maakte hij vaak diverse architectonische schetsen. Later zouden zijn stadsgezichten deels gefantaseerd zijn.



Koopvaarder bij een havenplaats aan een riviermonding. Tekening met pen, grijs en bruin gewassen van de hand van **Hendrik Vettewinkel**. Linksonder gemonogrammeerd "HV 1847." Afm.: 25.5 x 37.5 cm.

Deze riviermonding heeft Hendrik Dsz. Vettewinkel (1809-1878) afgebeeld zoals in de tijd van de romantiek vaker gebeurde. Het roept eerder een beeld of atmosfeer op, dan dat het de werkelijkheid weergeeft. Het kalme water, de gefantaseerde middeleeuwse aandoende vestingstoren, de zware lucht en het saluutschot van de koopvaarder, het zijn melancholische verwijzingen naar een Nederlands maritiem verleden.

In de Nederlandse schilderkunst in de eerste helft van de negentiende eeuw vinden we geen heroïsche historische taferelen, geen grootse gebergten, geen exotische fantasieën of huiveringwekkende emoties, zoals dat in Duitsland,

Engeland en Frankrijk wel het geval was. Niettemin is bij de Nederlandse kunstschilders uit die tijd wel degelijk sprake van een romantische instelling, in de zin dat ze de eigen schoonheidservaring boven een klassiek ideaalbeeld stelden, maar zonder het grootse gebaar. In Europees kader is de Nederlandse romantiek dan ook veel bescheidener, bijna onderhuids, atmosferisch en in zekere zin wel sentimenteel te noemen. Uit de meeste werken sprak een grote sensibiliteit voor de natuur en een sterk gevoel voor de nationale traditie van de marine- en landschapsschilderkunst.



Winterlandschap met pen en gewassen inkt naar een tekening van de 17de eeuwse landschapschilder Adriaen van de Velde, vervaardigd in **1804** door de monogrammist **CVDW**. Gesigneerd "A.V.Velde, d[elineavit] CVDW fecit] 1804" links- en rechts-onder. Afm. (papier) 18,2 x 26,4 cm.

In de 19de-eeuw werd nostalgisch naar de winters van de eeuwen daarvoor gekeken. Strengere winters waren er nog wel, nog steeds werd er veelvuldig geschaatst, maar dat wat rond 1500 begon als Klein-Ijstijd, liep ten einde.

Twee mensen worden in een slede voortgeduwd en -getrokken (door een vrouw). Links van hen staan twee goede burgers te kijken naar schaatsers verder op het ijs. We zien een echtpaar op schaatsen voortsnelen, hij houdt een colfstok vast. Geheel rechts een man op een prikslee.



Dorps winterlandschap met schaatsers, tekening met pen en bruine inkt van de hand van **Barentie Willem Dietz** (1793-1864). Gesigneerd linksonder "B.W. Dietz fec. 1854." Afm.: 8 x 13,5 cm.

Op de voorgrond links zien we verschillende mensen op het ijs. Een man duwt een slee met twee vaten, enthousiast gevolgd door een hond. Bij de brug schaatst iemand. Een ander wacht op z'n maatje totdat die z'n ijsers onder heeft, ze gaan een tochtje maken met de vrouw in de arrenslede. In de achtergrond een kerktoeren en een molen.

De huizen rechts zijn bedekt met sneeuw en een paar mensen zijn in gesprek bij een voordeur. Kale bomen strekken hun takken boven de gebouwen, uit de schoorstenen kringelt rook en versterken het koude, winterse gevoel. Een man op klompen ook met een hond kijkt naar de mensen op het ijs. Misschien omklemt hij een brood.



In de Romantiek van de 19e-eeuw maakte/kopieerde men graag typisch Nederlandse wintertaferelen, zoals die al sinds het begin van de 17e-eeuw populair waren.

Het geheel straalt een gevoel van rust uit, met een levendige blik op het dorps dagelijks leven. Op een paar vierkante centimeter een gedetailleerde weergave van de nostalgische winter van weleer.

Aquarel van de hand van **Michiel van den Broek** (1776-1853) naar een schilderij van **Ludolf Bakhuizen**. Afm. 33,9 x 49,1 cm.

Deze fraai uitgewerkte aquarel is een kopie naar een schilderij van Ludolf Bakhuizen (1630-1708), dat zich als onderdeel van het legaat-Van der Hoop in de collectie van het Amsterdam Museum bevindt. De bankier Adriaan van der Hoop kocht het schilderij in 1840 voor 3.500 gulden en becommentarieerde de transactie in zijn kasboek met de volgende opmerking: *“door kenners zeer geprezen en hooger geacht als myne andere Schildery van dien meester.”*

Het is niet zeker of, zoals in het verleden werd aangenomen, inderdaad de Haarlemmermeer in beeld is gebracht. De twee platbodems zouden ook vanuit het Eemlander Gat de Zuiderzee kunnen opvaren met rechts de kerken van Bunschoten-Spakenburg en verder in de achtergrond de toren van de kerk in Nijkerk.



De Dordtse schilder Van den Broek heeft zelf actief bijgedragen aan de geringe naamsbekendheid die hij vandaag de dag geniet; hij signeerde zijn werk zelden en bleek niet bereid om biografische gegevens af te staan voor Immerzeels 'Levens en werken' toen hij daar door plaatsgenoot Willem de Klerk om werd verzocht. We weten dat hij op 18 maart 1776 werd geboren als zoon van Nicolaas van den Broek en Maria Joly. Zijn opleiding genoot hij bij Arie Lamme en diens schoonzoon Johan Bernard Scheffer. In 1813 treedt hij toe tot het Teekengenootschap Pictura in Dordrecht. Uit het beperkte aantal werken dat van hem bekend is spreekt een duidelijke invloed van Aelbert Cuyp. Naast schilder was hij actief als schilderijenrestaurator en genoot in dat ambacht groot aanzien.

Tekening met pen en bruine en grijs gewassen inkt, van de hand van **Gerrit Groenewegen (1754 - 1826)**. Afm. 18,5 x 25,5 cm.

Schilder en etser Groenewegen, bracht zijn gehele leven door in Rotterdam en woonde even buiten de toenmalige stad aan de Westzeedijk. Evenals zijn vader was hij scheepstimmerman. Bij een ongeval - hij raakte bekneld onder een sluitende valbrug - verloor hij echter al jong een deel van zijn rechterbeen waardoor hij dit vak niet meer kon uitoefenen. Hierna ontwikkelde hij zich als kunstenaar. Hij stond bekend om zijn nauwkeurige en gedetailleerde weergaven van maritieme onderwerpen, vaak geportretteerd met een technische precisie die zijn kennis van scheepsbouw en zeevaart toont.

Slechts zeven schilderijen zijn van hem bekend. Als tekenaar en etser was hij echter zeer productief. Zijn vroegste tekeningen dateren uit 1779, de laatste waarschijnlijk uit 1816. Vele van zijn tekeningen en aquarellen zijn topografisch en hebben Rotterdam en omgeving tot onderwerp met de nadruk op havens en de Maas, maar zijn specialiteit was het weergeven van schepen.

Van Eijnden en Van der Willigen zeggen over Groenewegen in 1820 in hun *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*: *"Hij teekent Schepen van allerlei soorten, en in allerlei rigtingen, in stille en woelende waters, met sapverwen [aquarelverf] en met Oostindischen inkt. Het Scheepstimmeren geleerd hebbende, is hem zulks in het naauwkeurig teekenen van Schepen bijzonder dienstig."*

In deze maritieme scène gebruikte Groenewegen lichte penseelstreken en eenvoudige grijstinten om de woelige zee en de dreigende lucht weer te geven, wat de dynamiek en beweging van de schepen versterkt. De platbodem op de voorgrond lijkt te worstelen met de golven, terwijl andere schepen verder op de achtergrond zichtbaar zijn. De compositie suggereert een stormachtige atmosfeer op zee, en de schuimkoppen op de golven geven de kracht van het water weer.



Hoefsmid met mobiele smeedoven aan het werk in het veld. Tekening met pen gewassen Oost-Indische en grijze inkt van de hand van **Dirk Langendijk**. Gesigneerd en gedateerd op een stuk hout linksonder "*Dirk Langendijk 1789*". Afm. 10,8 x 16,8 cm.

Dirk Langendijk (1748-1805) legde zich vooral toe op het uitbeelden van onderwerpen van militaire aard, met ruitertij en artillerie: het optrekken en bezetten van wachtposten, tumult tussen burgers en patriotse korpsen en de aankomst van Pruisische troepen in ons land. Ook de landing van het Brits-Russische leger in Noord-Holland en de gevechten tussen dat leger en het Frans-Bataafse leger waren voor hem aanleiding tot het maken van fraaie tekeningen. Een flink aantal van zijn tekeningen werden op plaat overgebracht en gedrukt.

Langendijk beeldde de verschillende scènes die de oorlog met zich meebracht

op een indrukwekkend gevarieerde en treffende manier uit. De ramspoedige gebeurtenissen die in die tijd in de Nederlanden plaatsvonden, boden hem daarvoor volop inspiratie. Hij laat ons oproer en plundering zien als de treurige gevolgen van burgerlijke onenigheid, evenals het oprukken van buitenlandse legers over onze grenzen of bevroren rivieren tot in het hart van het verscheurde vaderland. Dit alles toont Langendijk ons met zijn vaardige tekenpen en zijn kunstige penseel, alsof hij erbij was als een kalme toeschouwer. Zijn tekeningen zijn door gaans uitvoerig uitgewerkt: elk figuurtje, zowel van dieren als van mensen, kan op zichzelf worden beschouwd. De verschillende emoties van de mensen zijn soms op hun gezicht te lezen. Ook de kleding met bijzondere details, is over het algemeen nauwkeurig uitgewerkt.

Hier een moment van rust in de strijd, waarin een hoefsmid een paard van nieuwe ijzers voorziet.



Tekening met pen en bruine inkt was-
sing van de hand van **Pieter van Loon**.
Gesigneerd rechtsonder "P. van Loon
Utrecht 1863". Afm.: 14,5 x 23,5 cm.

Vermoedelijk stelt de voorstelling de
Utrechtse Mariaplaats voor, waar al
vanaf 1614 weekmarkten gehouden
werden. Er was een galerij waaronder
kooplieden en kopers "zoo noodig be-
scherming konden vinden tegen storm, en
regen, zoowel als tegen de hitte der zon."

*„Gedurende de Jaarmarkt, leverde de Ma-
riaplaats een behaaglijk aanzien op: behalve
een overvloed van koek- en confituurkra-
men, benevens kinderspeelgoed, vond men
er de fijnste artikelen van weelde, voorna-
melijk bestaande in: kunstige goud- en
zilverwerken, keurig geschilderde porcelei-
nen en kristal, Brabantsche kanten, manu-
facturen in alle verscheidenheid, prenten en
schilderijen, gemaakte meubelen enz.”*

Men verdacht de markt een bron van
onzedelijkheid te zijn. Daarop weerde men de wafelkramen en liet geen dobbelaars meer toe. Met weinig succes overigens.

Vanwege de toename van dagelijks geopende winkels verloor de gedurende de 19e-eeuw de jaarmarkt aan luister.

Tekenaar Pieter van Loon (1801-1873) kwam in zijn jeugd jaren in aanraking met de kunstschilder Jan Adam Kruseman en verzamelaar Christiaan Kramm, door wie hij mogelijk werd geïnspireerd. Van Loon studeerde in Delft bij de Artillerie- en Genieschool en was enige tijd werkzaam als ingenieur bij de provinciale waterstaat. Hij gaf de voorkeur aan reizen en maakte onderweg stadsgezichten en karakterschetsen en portretten van de mensen die hij ontmoette. Hij woonde met zijn vrouw in de stad Utrecht, waar hij lid en tweemaal voorzitter was van het Genootschap Kunst-
liefde.



"Carte Physique de l'Île de Tenerife", kopergravure vervaardigd door **Pierre Tardieu** in 1831 aan de hand van de opmetingen door **Leopold von Buch** in 1814. Later met de hand ingekleurd. Afm.: 60 x 77 cm.

Tenerife, net als de rest van de Canarische Eilanden, stond onder Spaans gezag. De eilanden waren van strategisch belang als tussenstop voor Spaanse schepen op weg naar Amerika. Het begin van de 19e eeuw was echter een periode van economische achteruitgang voor Tenerife. De welvaart van het eiland was sterk afhankelijk van de handel, met name de wijnexport naar Groot-Brittannië en Amerika. Rond 1815 hadden de Napoleontische oorlogen (1803-1815) de Europese handelsroutes en markten verstoord, wat leidde tot economische problemen. De oorlogen, gecombineerd met de onafhankelijkheidsbewegingen in Spaans-Amerika, verergerden de economische problemen van het eiland.

In 1814 maakte de Duitse geoloog en paleontoloog Christian Leopold Freiherr von Buch (1774-1853) deel uit van een wetenschappelijke missie om het vulkanische karakter van het eiland te begrijpen, in het bijzonder de Teide-vulkaan. De observaties en kaarten van Von Buch waren baanbrekend en droegen substantieel bij aan het begrip van vulkanische activiteit en de geologie van de Canarische Eilanden. Zijn werk resulteerde in de publicatie van de deze grote kaart, met details van de fysieke en geologische kenmerken van Tenerife.



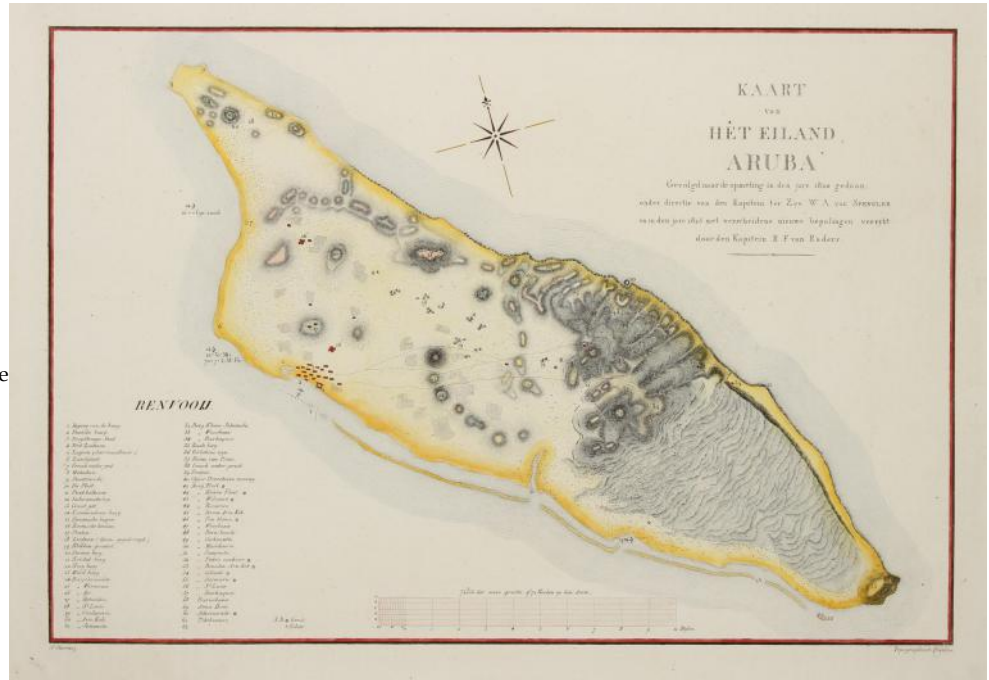
“Kaart van het eiland Aruba. Gevolgd naar de opmeting in den jare 1820 gedaan, onder directie van den Kapitein ter Zee W.A. van Spengler en in den jare 1825 met verscheidene nieuwe bepalingen verrijkt door den Kapitein R.F. van Raders.” Kopergravure vervaardigd voor het Topografisch Bureau in Den Haag door F. Etiennes. Later met de hand gekleurd. Afm. 31 x 45 cm.

In 1824 werd er goud ontdekt op Aruba en ontstaat een ware goudkoorts. Vindplaats van het goud was Rooi Fluit. Vissers, landbouwers, zelfs matrozen van schepen die Aruba aandeden, iedereen stortte zich op de rotsachtige grond bij de Noordkust. Na een uitzonderlijk bezoek van de gouverneur werd het in 1820 opgemeten eiland nu met de goudmijnen in kaart gebracht.

Opvallend zijn de scherpte van de kustlijn en de exacte situering van heuvels, havens, putten, zoutpannen, huizen, Fort Zoutman, de kerken en kunukus [plantages]. Van het gouddistrict zijn de rooien [droge rivierdalen] en de wegen er heen aangegeven.

In 1825 was de Paardenbaai het centrum van het eiland. In 1805 stonden er circa 32 huizen; in 1824 reeds 185. Van Raders tekende er slechts 19 op, terwijl hij Fort Zoutman een wat robuuster aanzien gaf dan eerdere kaartmakers.

De kaart is vooral van belang voor het gouddistrict. Ook toont de kaart dat Oranjestad zich had opgewerkt tot hoofdstad van het eiland, terwijl ook de gronduitgiften in kaart werden gebracht. Het opvallendste gemis van de kaart is het ontbreken van ieder spoor van de woon- en leefwijze van de indiaanse bewoners van het eiland. Van Spengler en Van Raders maakten hun kaart vanuit een bestuurskundig oogmerk. De positie van de indianen was daarvoor kennelijk niet van belang.



"Le peuple livré aux impôts suceurs dans la grande fosse du budget. Spectacle gratis donné par le pouvoir aux salariés de toute espèce." Ets vervaardigd in 1833 door **Jean-Jacques Grandville**. Later met de hand ge-
kleurd. Afm. (incl. tekst): 27 x 34 cm.

Om de verhogingen van belastingen en heffingen opgelegd aan het volk door de regering aan te klagen, heeft karikaturist Grandville een voorstelling bedacht, gebaseerd op een droom van uitgever en oproerkraaiër Charles Philipon. Deze droom vindt plaats in een ommuurde put, een soort vierkante arena. De "impôts suceurs" [uitzuigende belastingen] zijn angstaanjagende monsters.

Elk belichaamt een type belasting: er is het monster van de zoutbelasting; een van de stedelijke belasting met in zijn vele poten de namen van producten die onderhevig zijn aan deze belasting: wijn, tabak, olie, kolen; het monster van het personeel zet z'n tanden in het lichaam van een zielloze burger; een andere man probeert te ontsnappen aan het monster van de loterijbelasting; ook het monster van de belasting op het meubilair houdt een iemand van het volk vast en staat op het punt hem te verorberen.

Sommigen zijn al leeggezogen en liggen op de grond. Op de voorgrond knielt een vrouw, vergezeld van haar twee kinderen voor het monster van de douane met een pet op en smeekt hem haar te sparen. Links op de voorgrond bevindt zich de goedgevulde kas van de "algemene inkomsten". Bij de ingang van de put links, wachten drie monsters om de arena te betreden: het zijn de monsters van de deuren, de ramen en de patenten.

De prent is een aansporing om in opstand te komen, het volk moet zich de belastingen niet laten welgevalen!

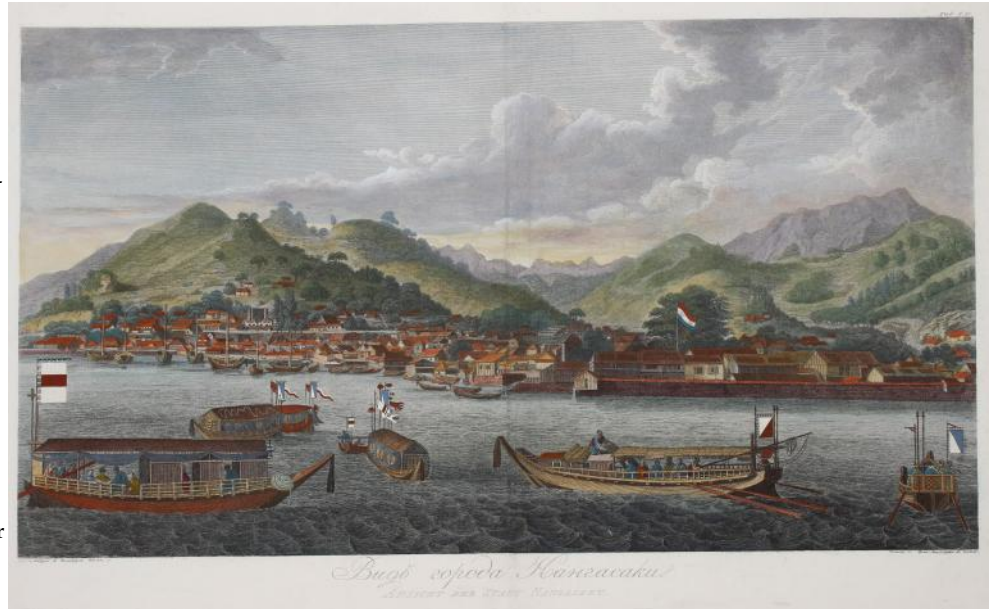
34 – SPOTPRENT OVER DE UITZUIGENDE BELASTINGEN



“Видъ города Нангасакки. | Ansicht der Stadt Nangasaky.” Kopergravure naar tekeningen gemaakt door **Wilhelm Gottlieb Tilesius**, verschenen in de atlas horen-de bij het verslag van de eerste Russische omzeiling van de wereld door de Baltisch-Duitse admiraal Adam Johann von Krusenstern. Uitgegeven in **1813**. Later met de hand gekleurd. Afm. 35,2 x 63,2 cm.

Na de verdrijving van de Portugezen uit Japan mochten alleen Chinese en Nederlandse schepen naar Japan komen en was Nagasaki de enige haven die ze konden betreden. Dejima, een kunstmatig eiland in de haven van Nagasaki, werd in 1641 de factorij voor de VOC en vormde bijna twee eeuwen het enige contact van Japan met Europa.

Von Krusenstern had de opdracht van tsaar Alexander I om diplomatieke en economische betrekkingen aan te knopen tussen Rusland en Japan voor o.a. de handel in Russisch bont.



De expeditie van Von Krusenstern arriveerde in oktober 1804 in Nagasaki. Ze brachten talrijke geschenken mee, evenals de overlevenden van een Japanse schipbreuk in 1794 op de Russische Andreanov eilanden, in de hoop daarmee Japan te openen. De Japanners waren niet onder de indruk van de meeste geschenken, met uitzondering van een Engelse automatische klok in de vorm van een olifant en een Russische caleidoscoop. Het geschonken vossenbont, zeer gewaardeerd in Rusland, werd bijzonder slecht ontvangen, aangezien de Japanners het als onrein beschouwden. Het gedrag van de Russische ambassadeur was daarnaast ook niet bevorderlijk voor de onderhandelingen en uiteindelijk slaagden de Russen er niet in de gewenste betrekkingen op te bouwen. Pas in 1858 werden andere buitenlanders dan Nederlanders en Chinezen weer in Japan toegelaten.

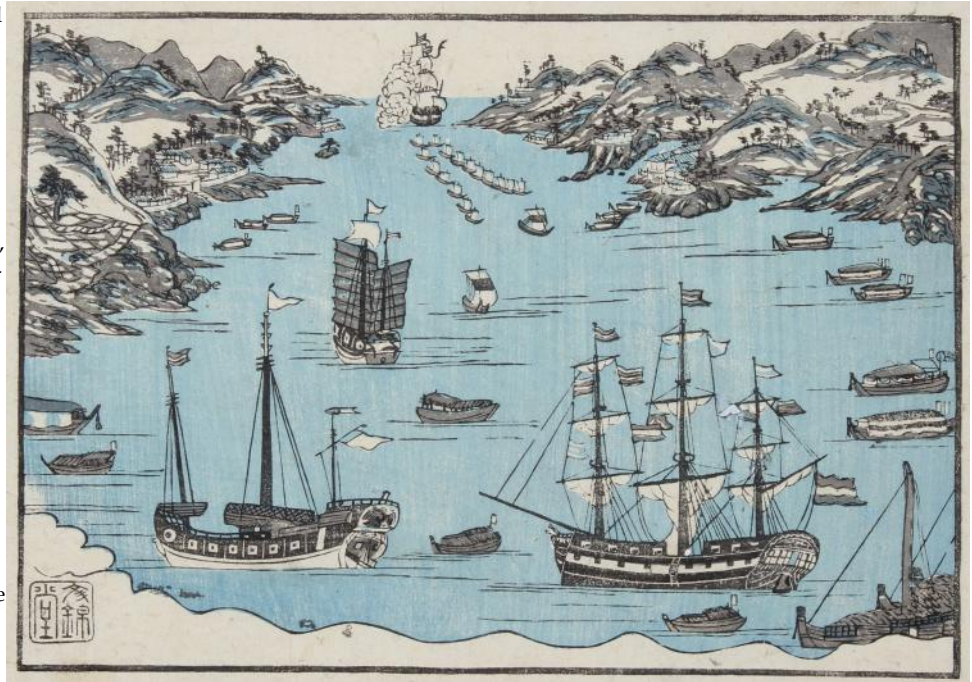
We zien hier Nagasaki met het eiland Dejima vanaf een schip in de haven. Met enige afgunst moeten de Russen naar de factorij van de geprivilegieerde Nederlanders hebben gekeken.

Houtsnede gedrukt in kleur, uitgegeven rond 1860 door **Bunkindō**. Afm. 18,7 x 26,5 cm.

Van de jaren 1630 tot het midden van de negentiende eeuw was Japan voor buitenlanders vrijwel afgesloten. De Nederlanders waren vanaf 1641 de enige Westerlingen die er mochten verblijven en handel drijven. Ze moesten zich wel aan strenge voorschriften houden, en mochten alleen op Dejima wonen, een kunstmatig eiland in de haven van Nagasaki.

Elk jaar kwamen een of twee schepen in Nagasaki aan om handelswaren af te leveren en op te halen en om de bemanning van de handelspost af te lossen. De aankomst van de schepen was een welkome afwisseling op het eentonige leven op Dejima.

De schepen zelf, met hun rijk versierde achterstevens en kleurige vlaggen, waren een bezienswaardigheid voor de Japanners. Indrukwekkend waren de snelheid waarmee de zeilen op- en afgerold konden worden, en de zware kanonnen die de schepen in rookwolken hulden als een saluutschot werd afgevuurd.



Op de voorstelling zien we in vogelvlucht de drukke baai van Nagasaki. Op de voorgrond een koopvaarder met Nederlandse vlaggen; op de achtergrond begeleidt een escorte van kleine Japanse zeilschepen een groot Nederlands schip de haven in. Het is gehuld in rook door de saluutschoten.

Dit is een zgn. Nagasaki-e prent, een houtsnede betrekking hebbend op Nagasaki. Ze waren populair in de Edoperiode (1603-1868) en tonen vaak buitenlanders of hun vreemde voorwerpen, zoals schepen. De Japanse overheid had op Dejima schilders aangesteld met de opdracht het dagelijks leven van de Nederlanders te documenteren.

Houtsnede gedrukt in meerdere kleuren vervaardigd door **Utagawa Sadahide** (1807-1873), uitgegeven door **Tsujiokaya** in **1861**. Afm. 37,2 x 25 cm.

In 1858 hield het Nederlandse monopolie in handel met Japan op en was het Dejima tijdperk voorbij. De Verenigde Staten, Groot Brittannië, Frankrijk en Rusland kregen ook handelsrechten met Japan. De buitenlanders vestigden zich in Yokohama, dat zich snel ontwikkelde tot Japans belangrijkste haven. Ze hadden daar veel meer bewegingsvrijheid dan in Nagasaki. Ook vrouwen mochten er verblijven. Er ontwikkelde zich een internationale gemeenschap, waarin de Hollanders niet meer de belangrijkste waren.

De hier getoonde houtsnede is dan ook een zgn. Yokohama-e prent, gedrukt van een houtblok waarop buitenlanders staan afgebeeld in de havenstad Yokohama. Buitenlanders waren voor Japanners een bezienswaardigheid en de prenten voorzagen in een enorme behoefte. Prenten die in Yokohama gemaakt werden, zijn verfijnder dan vroegere prenten uit Nagasaki. Het artistieke niveau is hoger, de drukkwaliteit beter en er worden meer kleuren gebruikt.



“Nieuwe Kaart van 's Gravenhage”, lithografie vervaardigd in 1858 door Wed. E. Spanier & Zn. Later met de hand gekleurd. Afm.: 59 x 87,5 cm.

Na de Napoleontische oorlogen en de oprichting van het Koninkrijk der Nederlanden in 1815, werd Den Haag bevestigd als regeringscentrum. Dit versterkte haar rol als bestuurlijk en politiek hart van het land.

De bevolking groeide aanzienlijk, van 42.000 inwoners in 1815 naar 78.000 in 1858. Desalniettemin bleef de bebouwing grotendeels beperkt tot het gebied binnen de singels die in de 17e-eeuw waren aangelegd. Om de groeiende bevolking te huisvesten, werden kamers verhuurd en eenvoudige huisjes (hofjes) gebouwd op achterterreinen. Deze krotten of sloppen waren vanaf de straat niet zichtbaar, wat het stadsbeeld mooier deed lijken dan het in werkelijkheid was.

De eerste Nederlandse spoorlijn, die in 1839 tussen Haarlem en Amsterdam in exploitatie kwam, werd al snel doorgetrokken naar Den Haag. In 1843 opende de Hollandse IJzeren Spoorweg Maatschappij er een klein station, toen nog ver buiten de stad op de plaats van het huidige station Hollands Spoor. In de directe omgeving vestigden zich meerdere fabrieken. Binnen de stad nam men nog de koets, de eerste paardentram (naar Scheveningen) reed pas vanaf 1864.

De lage stedelijke belastingen en de aanwezigheid van veel landelijke bestuursorganen en instellingen maakte dat veel kapitaalkrachtigen in de Residentie kwamen wonen. Zij waren (evenals in de 17e-eeuw) een voornaam bron van welvaart. Na 1855 werd het Willemspark gebruikt voor de eerste stadsuitbreiding, waar hoge militairen, ambtenaren, ministers en Indische bestuurders hun intrek namen in fraaie witgepleisterde landhuizen. Om de stad verder op te luisteren werden er vanaf 1858 meerdere grachten gedempt.

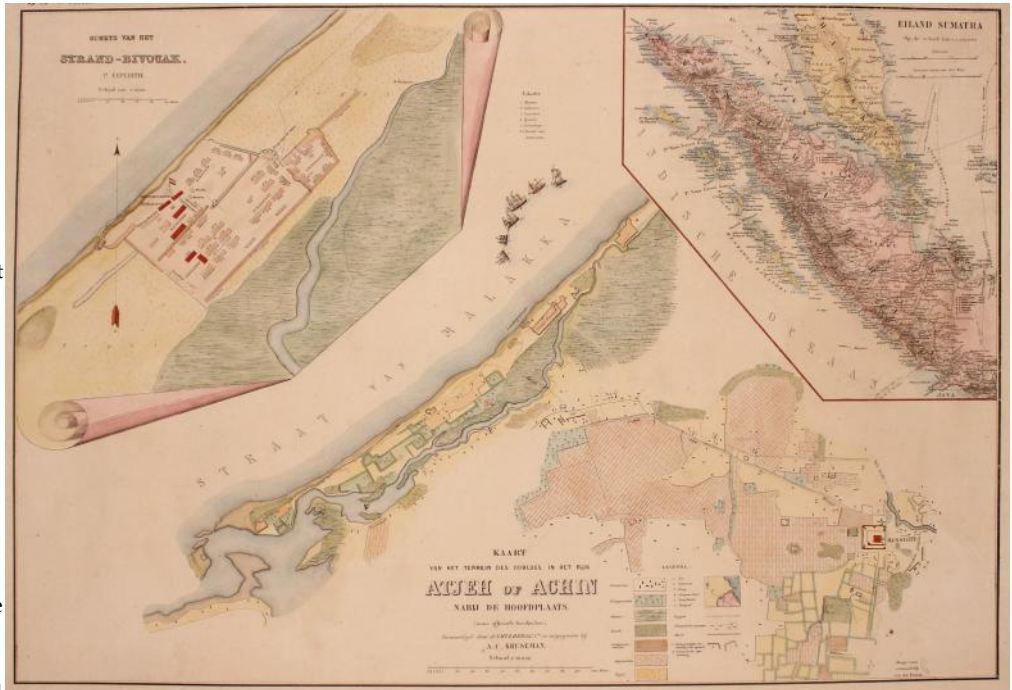


“Kaart van het terrein des oorlogs in het rijk Atjeh of Achin nabij de hoofdplaats.” Lithografie vervaardigd door J. Smulders & Co en uitgegeven in 1873 door A.C. Kruseman. Later met de hand gekleurd. Afm.: 46 x 67 cm.

Nederland voerde een koloniale oorlog met het aanvankelijk oogmerk om de zeevaart door Straat Malakka te beveiligen tegen zeeroverij uit Atjeh. Omdat het overgrote deel der Atjehers weigerden zich aan de Nederlanders te onderwerpen, werd het doel het sultanaat Atjeh net als de andere buitengewesten van Nederlands-Indië onder Nederlands koloniaal gezag te brengen en te houden.

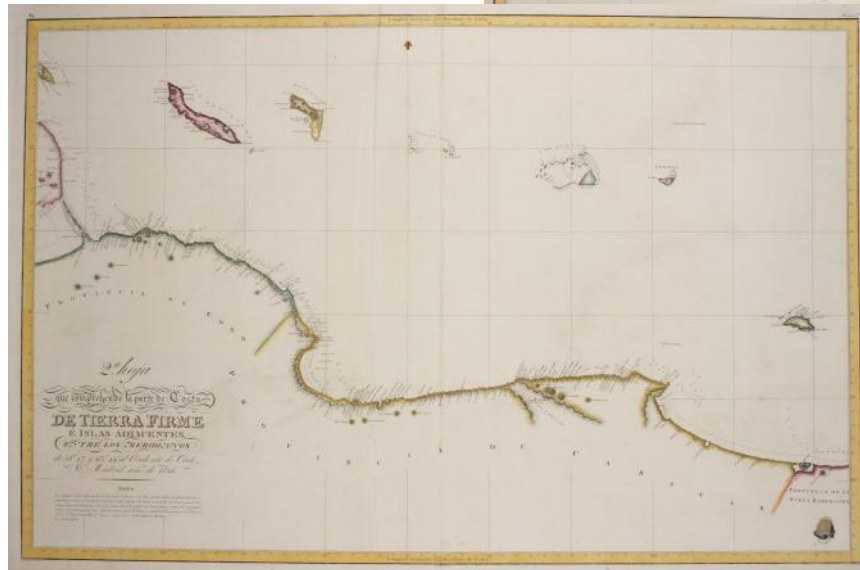
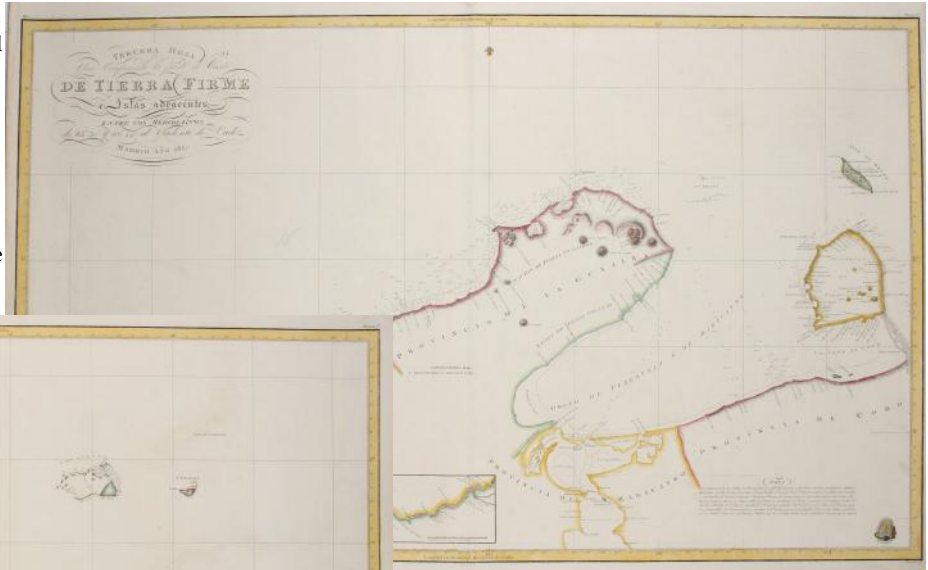
De Nederlandse expeditiemacht, onder leiding van generaal-majoor Köhler, arriveerde op 5 april 1873 voor de westkust van Atjeh met een vloot van zes oorlogsschepen en transportschepen. (Het eskader zien we op de kaart voor de kust liggen.) Op 8 april probeerden ze met sloepen aan land te gaan, maar werden meteen aangevallen door honderden Atjehse strijders. Deze aanval werd afgeslagen, maar met tientallen doden en gewonden aan beide zijden. Na deze moeizame landing besloten de Nederlanders een permanent bivak op te slaan op het strand zelf. Dit strand-bivak diende als uitvalsbasis voor verdere operaties landinwaarts. Vanuit dit kamp aan de kust probeerden ze vervolgens op te rukken richting de kraton (het paleis) van de sultan van Atjeh, maar dit lukte niet door de felle Atjehse tegenstand. De Eerste expeditie naar Atjeh werd een complete mislukking. Generaal Köhler sneuvelde tijdens de verovering van de moskee en uiteindelijk moesten de Nederlandse troepen in mei 1873 de expeditie afbreken en zich terugtrekken op hun schepen.

De Atjeh oorlog eindigt uiteindelijk pas in 1904, na 30 jaar hevige strijd.



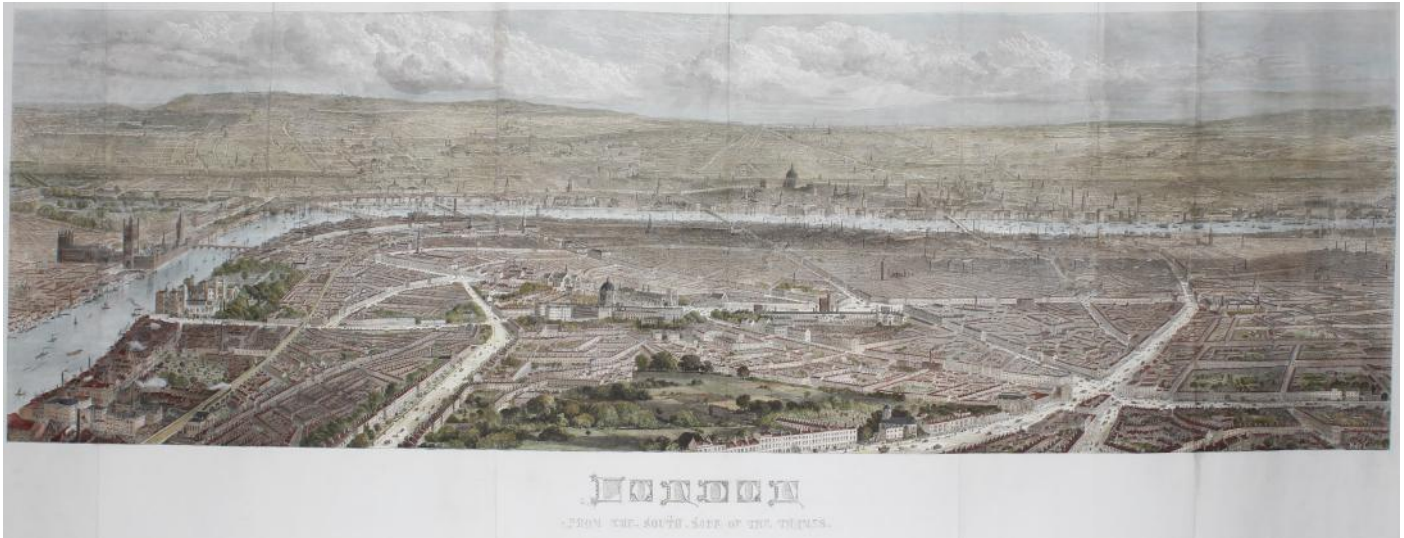
"2a y 3a hoja que comprende la parte de la Costa de Tierra Firme e islas adyacentes" [2e en 3e blad dat het deel van de kust van Tierra Firme en de aangrenzende eilanden omvat] Kopergravures vervaardigd in 1817 aan de hand van de metingen van **Joaquín Francisco Fidalgo**, hier in editie van **1865**. Later met de hand gekleurd. Afm. (elk): ca. 61,5 x 96 cm.

Deze gravures zijn de uitkomst van een expeditie in opdracht van de Spaanse kroon, naar de toen-



malige kolonie Tierre Firme, bedoeld om zeekaarten en vaarroutes te maken tussen de Golf van Mexico en de Antillen.

We zien de Colombiaanse en Venezolaanse kust en de Caribische Zee met de eilanden Aruba, Curaçao en Bonaire.



"London from the South side of the Thames", groot formaat houtgravure vervaardigd door **Robert Loudan Sr.**, naar een tekening van **Thomas Sulman**. Uitgegeven rond 1870 als supplement bij de *"Illustrated London News"*. Later met de hand gekleurd. Afm.: 42,5 x 131 cm.

Zeer gedetailleerd panorama van Londen gezien vanuit een luchtballon. We zien de stad vanaf een punt boven Kensington, het toont de Theems vanaf de Houses of Parliament tot aan St Katherine Docks in het jaar voordat de Thames Embankment bill werd aangenomen, het wetsvoorstel dat heeft geleid tot de bouw van de Victoria en Albert Embankments. Aan de noordkant van de Theems zien we onder andere Buckingham Palace, Hyde Park Corner, de klokkentoren van de Big Ben, Trafalgar Square, St Paul's Cathedral, Monument en de Tower of London, met in de verte Regent's Park, Hampstead en Highgate. Aan de zuidkant van de Theems staan Lambeth Palace, Bethlem Royal Hospital (tegenwoordig het Imperial War Museum), Waterloo Station, St George's Circus en Elephant and Castle.

Thomas Sulman (ca. 1834-1900) was een specialist in het vervaardigen van stadsgezichten in vogelvlucht perspectief met behulp van ballonnen, waaronder Londen, Oxford, Glasgow en New York. Hij werkte voor The Illustrated London News. Sulman studeerde aan het Londense Working Men's College tussen 1854-1858, waar hij een leerling was van, en later een graveur voor, Dante Gabriel Rossetti.

“*Unsere Zeit.*” Handgekleurde lithografie vervaardigd door een anonieme kunstenaar rond 1850. Afm.: ca. 34 x 41,5 cm.

Het midden van de 19e-eeuw was een periode van intense maatschappelijke veranderingen, waaronder de industriële revolutie, politieke revoluties van 1848 en de opkomst van nieuwe sociale klassen en bewegingen. Op deze spotprent worden ze aangestipt.

Vanaf de jaren 1840-50 werden er stoomploegen ontwikkeld. Op de afbeelding linksboven kan de boer nu tijdens het werken een pijp roken en lezen.

Rechtsboven zien we een man die op een zwijn rijdt en een worst vasthoudt. Vermoedelijk een verwijzing naar de nouveau riche.

Deze scène links van het midden zou kunnen verwijzen naar de angst en sociale spanningen die gepaard gingen met stedelijke groei en de veranderingen in de rol van vrouwen in de maatschappij. Vrouwen kwamen langzaam naar voren in publieke en politieke sferen, wat voor sommigen bedreigend was. Tegelijkertijd wordt rechts van het midden een man door een vrouw met een kan geslagen. Dit kan duiden op de opkomst van feministische ideeën en de weerstand daartegen. Het huishoudelijk geweld, maar dan omgekeerd, waar de vrouw de agressor is, is het omgekeerde van de man-vrouw verhoudingen van die tijd.

In de scène linksonder staat een vrouw achterop een koets, ze houdt een parasol op voor de man (koetsier of parvenu?) die zich laat rijden. Op de bok zit een man in uniform die het ruittuig bestuurt. Het suggereert een omkering van de traditionele rollen en verwijst naar de maatschappelijke veranderingen en spanningen in het midden van de 19e eeuw. Het luchtschip rechtsonder was een toen nieuwe uitvinding en verwijst eveneens naar ‘onze’ snelle, moderne tijd. De enorme groei in technologie veranderde de samenleving drastisch.



“American Railroad Scene: Lightning Express Trains Leaving the Junction,” lithografie ontworpen door **Charles R. Parsons** en **Lyman Atwater** en in kleur gedrukt door **Currier & Ives** in 1874. Afm. (voorstelling + tekst): 55,2 × 81,6 cm.

In de 19e eeuw speelde de nieuw aangelegde spoorwegen een belangrijke rol bij de expansie van de Verenigde Staten. Amerika's eerste *transcontinental railroad*, ook bekend als de *Lightning Express*, werd in 1869 geopend en verbond New York City met San Francisco. Dit spoor werd een van de belangrijkste manieren waarop mensen naar de westkust reisden en veranderde Amerika.

Vanaf 1853 publiceerde Nathaniel Currier (en later Currier & Ives) dertig prenten met treinen voor Amerikanen die afbeeldingen wilden hebben van deze toen moderne manier van vervoer, waarmee je (voor die tijd) razend kon reizen en goederen vervoeren.



AMERICAN RAILROAD SCENE.
LIGHTNING EXPRESS TRAINS LEAVING THE JUNCTION.

Op de hier afgebeelde *junction* naderen twee treinen, getrokken door grote, zwarte rook proestende locomotieven. Daartussen geeft een man met een witte vlag signalen. Links een groot stationsgebouw met een grote menigte ervoor. Rechts op de laatste wagon van een derde trein staat een conducteur. Daarnaast een 'remmer' met een seinpaal, terwijl een andere man werkt aan een stapel dwarsliggers. In de verre achtergrond rechts zien we een rivierlandschap met spoorbrug. De prent liet negentiende-eeuwse kijkers zien hoe de spoorweg een instrument was van sociale, economische en politieke verandering, die het landelijke Amerika – een staat die toen bijna een eeuw oud was – transformeerde.

“Aéroscaphe captif de campagne (installation volante)” [vastgezet luchtvaartuig voor veldcampagne (mobiele installatie)], lithografie vervaardigd door **J.B. Stevens** rond **1860**. Later met de hand gekleurd. Afm. (incl. tekst): ca. 31 x 41 cm.

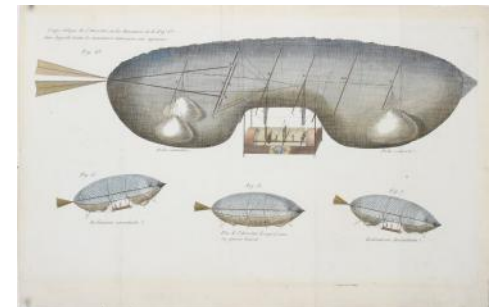
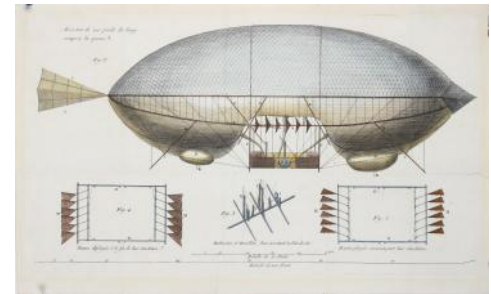
Luchtschepen - kopergravure uit het *“Bilderbuch zum Nutzen und Vergnügen der Jugend / Porte-feuille instructif et amusant pour la jeunesse”* samengesteld door **Friedrich Justin Bertuch**, gedrukt te Wenen door **Anton Pichler** in **1802**. Later met de hand gekleurd. Afm.: (plaatrand) 23 x 17,5 cm.

“Aérostat de 120 pieds de long compris la queue” [Luchtschip 120 voet lang, inclusief staart] en *“Coupe oblique de l'aérostat ... dans laquelle toutes les manoeuvres interieures sont aperçues”* [Doorsnede van het luchtschip ... waarin alle interne mechanismen zichtbaar zijn.]

Kopergravures uitgegeven door **François Maradan** in **1789** als onderdeel van **Baron Le Scott's “Aérostat dirigeable a volonté”** [naar wens bestuurbaar luchtschip]. Later met de hand gekleurd. Afm.: (plaatrand) elk 26,5 x 46 cm.

De uitvinding van de luchtballon trof het publiek van de late 18e eeuw als een donderslag. Enorme menigten verzamelden zich in Parijs om toe te kijken hoe de ene na de andere ballon boven de stad uitsteeg, met daar aan de eerste mensen die lucht ingingen. De opwinding verspreidde zich snel naar andere Europese steden, waar de eerste generatie luchtreizigers het wonder van het vliegen demonstreerde. Overal was de reactie hetzelfde. In een tijd waarin mannen en vrouwen konden vliegen, welke andere wonderen zouden ze dan nog meer kunnen bereiken?

Om de sensatie te delen met degenen die geen ballonvaart konden aanschouwen, om mensen te laten zien hoe een luchtschip eruitzag en om de moedige mannen voor te stellen die de lucht in gingen, maakten kunstenaars, graveurs en uitgevers prenten om dit laten zien, variërend van met een wetenschappelijke nauwkeurigheid tot zeer fantasierijk.

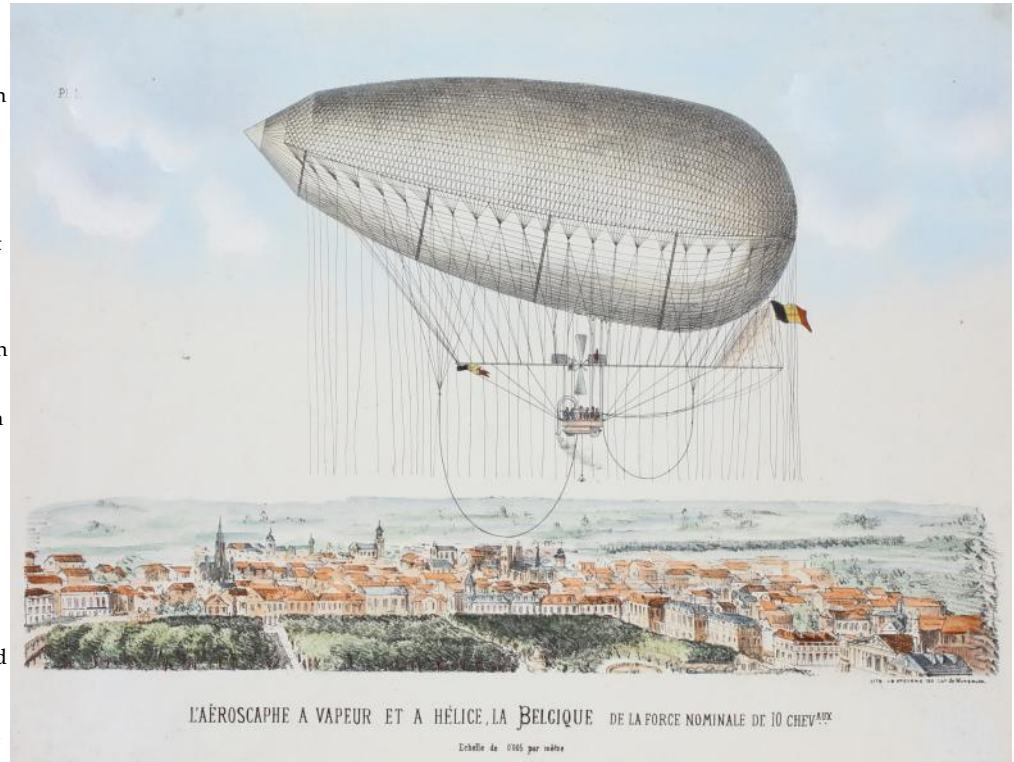


“L'Aéroscaphe a vapeur et a hélice, La Belgique, de la force nominale de 10 chevaux” [de Aéroscaphe met stoom en propeller genaamd “La Belgique”, met een nominale kracht van 10 paarden.] Lithografie vervaardigd door **J.B. Stevens** rond **1860**. Later met de hand gekleurd. Afm. (incl. tekst): ca. 31 x 41 cm.

De eerste luchtschepen ontstonden in het midden van de 19e eeuw uit de ballon. De Fransman Henri Giffard maakte in 1852 een luchtschip op stoomkracht. De ontwikkeling ging gestaag door in de tien jaar erop.

Het waren langgerekte luchtschepen, een soort envelop die met waterstofgas werd gevuld. Daaraan was een lange balk opgehangen met aan het achterend een driehoekig, zeilachtig roer en onder de balk een platform voor de piloot en stoommachine. Om te voorkomen dat de motor het zeer brandbare gas van de ballon zou doen ontploffen, was de uitlaat van de motor naar beneden omgeleid via een pijp die onder het platform uitstak en was het gebied rond de vuurmond van de ketel omgeven door draadgaas.

Hier vliegt Aéroscaphe La Belgique boven het Warandepark [*Parc de Bruxelles*] in Brussel, rechts ligt het Paleis der Natie.



“Paris et L’Exposition Universelle de 1878”, lithografie gemaakt door **Léon-Auguste Asselineau** en gedrukt door de **Frick fils** in 1878. Afm.: ca. 55 x 74 cm.

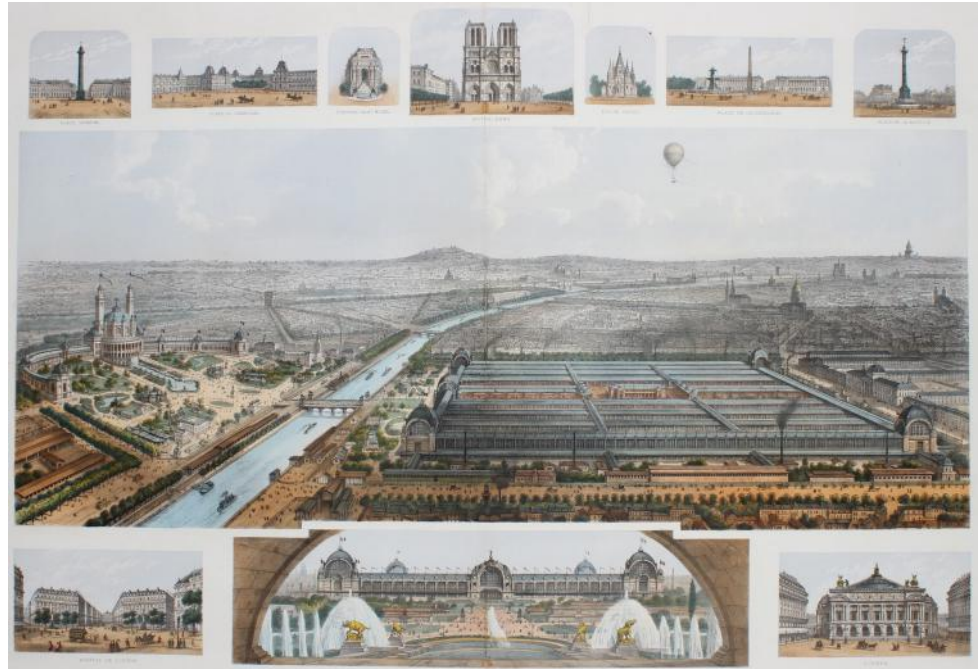
We zien Parijs tijdens de Wereldtentoonstelling van 1878, gehouden van 1 mei tot 10 november 1878 om het herstel van Frankrijk na de Frans-Duitse Oorlog van 1870-71 te vieren.

De tentoonstelling was vele malen groter dan alle voorgaande wereldtentoonstellingen. Het totale terrein had een oppervlak van 267.000 vierkante meter, waarvan 219.000 vierkante meter werd ingenomen door het hoofdbouw van de tentoonstelling: de Champ-de-Mars.

Veel van de gebouwen en standbeelden waren gemaakt van een mengsel van jutevezel, gips en cement, een goedkoop, tijdelijk bouw materiaal dat in Parijs in 1876 werd uitgevonden.

Op de noordelijke oever van de Seine werd een imposant paleis gebouwd voor de tentoonstelling, aan de einde van de Place du Trocadéro. Een fraai gebouw in Moorse stijl, met torens van 76 meter hoog, geflankeerd door twee galerijen. (Het gebouw bleef staan tot 1937.) Op 30 juni 1878 werd het voltooide hoofd van het Vrijheidsbeeld tentoongesteld in de tuin van het Trocadéro-paleis, andere delen waren te zien in het Champ de Mars.

Het vogelvlucht-overzicht (met luchtballon!) in het midden wordt omringd door hoogtepunten die Parijs te bieden had (en nog steeds heeft): de Place Vendôme, de Place du Carrousel, de Fontaine Saint-Michel, de Notre Dame, de Russische Alexander Nevskikathedraal, de Place de la Concorde, de Place de la Bastille, de brede Avenue de l’Opéra, de voorgevel van het Palais du Champ de Mars (op de plaats waarvan Gustave Eiffel zijn toren zou bouwen voor de volgende Wereldtentoonstelling in 1889) en de Opéra National de Paris.



Houtskooltekening vervaardigd door "C. Wagner" (?) rond 1890. Afm. ca. 23 x 30 cm.

Het nachtleven in Parijs bruist aan het eind van de negentiende eeuw. Het is de Belle Époque. De olielantaarns op straat werden vervangen door gaslantaarns. Dit zorgde voor meer en beter licht, waardoor het minder gevaarlijk was om 's avonds naar buiten te gaan. Ontmoeten kon nu 'en publique' en hoefde niet meer in de privésfeer. Er vond een kleine sociale revolutie plaats. Er kwamen steeds meer cafés, bars, theaters en andere etablissementen waar men in de avonduren vertier kon vinden.

Een belangrijk deel van het sociale leven van de Parijse hogere klassen speelde zich af tijdens de *bals masqués*. Verschuild achter een masker en gekleed in flamboyante tenues, kon men ontsnappen aan de sociale restricties die het dagelijks leven domineerden. De gasten mochten hun identiteit verborgen houden en hoefden zich niet volgens de heersende conventies te gedragen. Het waren vaak vrolijke en luidruchtige feesten waar buitensporig veel werd gegeten, gedronken, geflirt, gedanst en gegokt. Niet voor niets werden ze in de volksmond ook wel 'carnaval achter gesloten deuren' genoemd.

Maskerades waren onlosmakelijk verbonden met een atmosfeer van avontuur, mysterie en erotiek. Alles was mogelijk: vrouwen verkleed als Kozakken, mannen als hoerenmadams, hertogen als lakeien en prostituees als gravinnen.



Belle Époque – Au Moulin Rouge. Tekening met Oost-Indische inkt en kleurpotlood vervaardigd door **Richard Ranft** rond 1890. Gesigneerd rechts onder. Afm. 23,3 x 19,9 cm.

We zien een levendige scène in een café of danszaal. Het zou de Parijse Moulin Rouge kunnen zijn, het in 1889 geopende populaire cabarettheater in de wijk Montmartre. Een plek waar mensen uit verschillende sociale lagen met elkaar konden omgaan: rijken, arbeiders, lokale bewoners, kunstenaars, middenstanders, zakenlieden, elegante vrouwen en buitenlanders die door Parijs trokken.

Op de voorstelling wordt de heer met snor en gepommadeerd haar ingepalmd door twee dames. Ze leunen naar hem toe, wat ze zeggen is helaas moeilijk te ontcijferen (op het onderliggende vel papier): “*Avouez monsieur que c'est une ruse ... d'avoir ... jolies femmes de chambre!*” [Geef toe meneer, dat het een truc is om ... mooie kamermeisjes!] De houding en de blikken van de personages suggereren in ieder geval een speelse, misschien zelfs ondeugende sfeer.

Op de achtergrond zijn meer mensen te zien, in een omgeving die lijkt op een tuin zoals ook de Moulin Rouge toen had.

In de manier waarop het bruisende nachtleven van Parijs wordt afgebeeld heeft de tekening van Richard Ranft (1862-1931) veel gemeen met de werken van Henri de Toulouse-Lautrec. Beide kunstenaars gebruikten duidelijke contourlijnen en minimalistische kleuren en legden de uitgaansgelegenheden van de Belle Époque vast, inclusief de dansers, artiesten, en hun publiek.



Belle Époque – le flirt dans le bistro. Tekening met Oost-Indische inkt en kleurpotlood vervaardigd door **Richard Ranft** rond **1890**. Gesigneerd links onder. Afm. (papier): 32,5 x 25 cm.

We zien een forse dame in extravagante outfit, inclusief hoed versierd met veren en bloemen en een nerts om haar hals. Met haar uitdrukking en lichaamstaal verraadt ze dat ze de jongeman bewondert: "*Ah petit homme... ce que je ferai de folies pour toi, si j'avais dix ans de moins*". [Ah, kleine man... wat zou ik gekke dingen voor je doen, als ik tien jaar jonger was.] Haar blik en houding zijn vol verlangen.

De jongeman in zijn opvallende pak, heeft een tevreden glimlach op zijn gezicht. Hij lijkt zich bewust te zijn van de aandacht die hij krijgt. Hij is zelfverzekerd, heeft de handen samengevouwen.

De twee mannen op de achtergrond lijken onderling in gesprek te zijn en lachen om de humoristische situatie.

Richard Albin Ranft (1862-1931) was een Zwitserse kunstenaar actief in Parijs en wordt gerekend tot de postimpressionisten. Hij genoot bekendheid als portret- en landschapsschilder, graveur en illustrator.



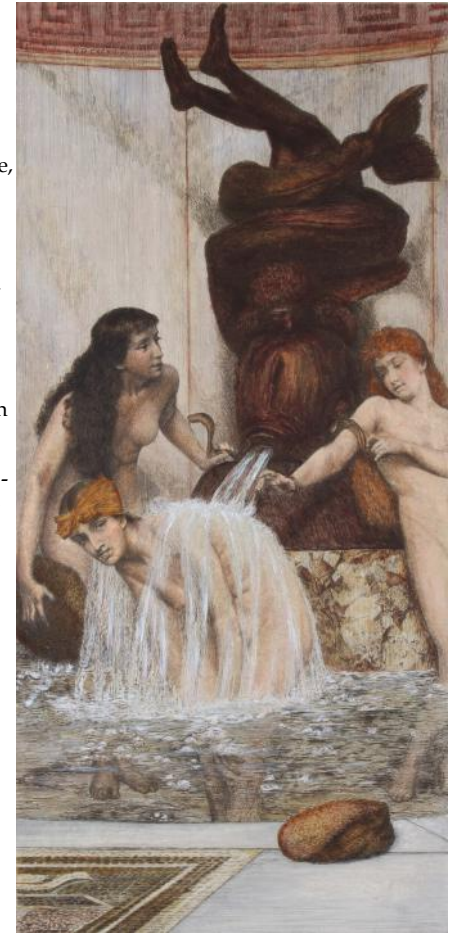
Ets vervaardigd in 1880 door **Paul Rajon** naar de aquarel van **Sir Lawrence Alma-Tadema** (Opus CXCVII). In potlood gesigeneerd en opgedragen "*For Mr Rudolph Lehmann to keep promise 12 June 80*" door Alma-Tadema. Later met de hand gekleurd. Afm (druk): 38 x 22,6 cm.

De vrolijke poses van de drie vrouwelijke naakten vormen een ritmische cirkel rond de enorme fontein, met zijn gevleugelde amorino die voorover tuimelt in de kronkels van de staart van een dolfin. Het werk is de meest speelse variant van een geliefde compositievorm van Alma-Tadema met naakte, badende figuren.

In deze voorstelling lijkt de amorino het gebaar van de rechter figuur te bestuderen, die haar arm schraapt met een huidkrabber, terwijl de dolfin water spuit op de middelste vrouw. Met karakteristieke aandacht voor detail worden minuscule belletjes weergegeven waar de waterstralen in het bassin terechtkomen; de blote benen en voeten van de vrouwen zijn zichtbaar door de rimpels in het water. Evenals in de andere Romeinse badtaferelen, lijken de baden meer een plaats voor luxeuze verpozing dan voor hygiënische verzorging.

Alma-Tadema's reis naar Rome en Napels van maart tot mei 1878 inspireerde hem tot het maken van dit werk.

Wilhelm August Rudolf Lehmann (1819 - 1905) aan wie deze prent werd opgedragen, was een Duits-Engelse portretschilder en auteur. Vanaf 1866 woonde hij in het Verenigd Koninkrijk waar hij Alma-Tadema zal hebben leren kennen.



Droge naald ets vervaardigd rond 1900 door **Paul César Helleu**. Gesigneerd met potlood linksonder. Afm. 42,5 x 23 cm.

Bij het noemen van de naam Helleu moeten we denken aan een tijdperk van de Belle Époque, de mondaine samenleving van het einde van de 19e-eeuw tot de Eerste Wereldoorlog.

Paul César Helleu (1859-1927) ging aanvankelijk in de leer als keramiekwerker en nam daarnaast tekenlessen. In 1876, na de dood van zijn vader, trok hij tegen de zin van zijn moeder naar Parijs om te gaan studeren aan de École des Beaux-Arts. Hij kwam terecht in kringen van de impressionisten en ontmoette beroemde kunstenaars zoals Henri Matisse, Edgar Degas, Robert de Montesquiou, James Jacques Tissot en Giovanni Boldini.

In 1884 kreeg Helleu opdracht om de mooie jonge aristocratische vrouw Alice Guérin te portretteren. Twee jaar later zou ze zijn vrouw worden. Alice introduceerde hem vervolgens in de hoogste kringen, waar hij uitgroeide tot een van de populairste portretschilders van de Parijse beau monde.

Helleu's stijl die wordt gekenmerkt door vrouwelijke gratie en verfijning, kreeg niet alleen bijval in Parijs, maar ook bij de high society in Londen en New York had hij met zijn portretten van elegante vrouwen groot succes. Zijn modellen waren onder meer Consuelo Vanderbilt, Marchesa Casati, Belle da Costa Greene, Louise Chéruit, Helena Rubinstein en actrice Marguerite Labady.

Helleu was een virtuoos in het etsen met een droge naald, waarbij er met een diamantstift direct op een koperen plaat wordt getekend. Hij gebruikte daarbij dezelfde dynamische en verfijnde vrijheid als bij zijn pastels.



“*La Dame aux Camélias*” kleurenlithografie naar het ontwerp van **Alphonse Mucha** (1860 – 1936) en gedrukt door **F. Champenois** te Parijs, hier in een uitgave van **1896-1898** uit de “*Les Maîtres de l’Affiche*” van **Imprimerie Chaix**. Gesigneerd in de druk linksonder. Afm.: (voorstelling) 32,5 x 10,5 cm.

Alphonse Mucha werd geboren in Moravië (huidig Tsjechië) en is onlosmakelijk verbonden met de Art Nouveau, aanvankelijk ‘*le style Mucha*’ genoemd. Als geen ander wist hij de Slavische ziel met een licht melancholische inslag weer te geven. In 1887 vertrok Mucha naar Parijs. Heel de stad was overweldigd door zijn werk en de affiches werden zelfs van de straten geroofd. De sierlijke lijnen, frisse pastelkleuren en weelderige motieven in zijn illustraties van sensuele vrouwen, werden de iconen van het fin de siècle.

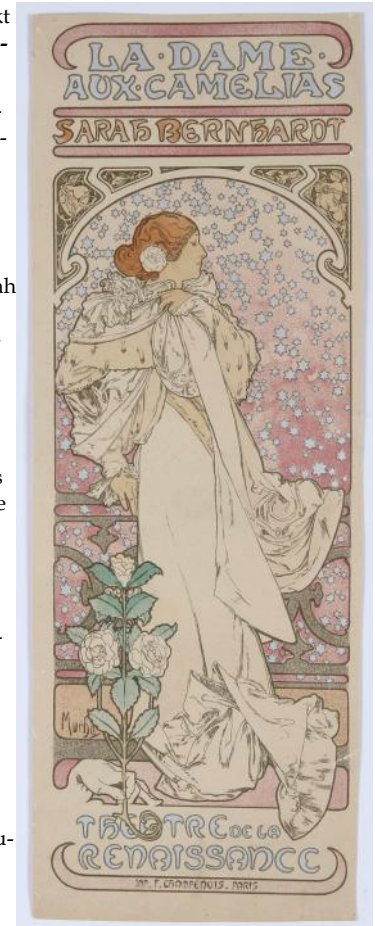
Mucha’s stijl komt prachtig tot uiting in de grote affiches die hij in de jaren 1890 ontwierp en waarmee hij beroemd en internationaal erkend werd. De belangrijkste daarvan zijn de affiches voor de Parijse actrice Sarah Bernhardt. Wat dit werk uit artistiek oogpunt revolutionair maakte, was het raffinement dat hij inbracht in wat tot dan toe een uiterst kleurrijk, vaak zelfs schel, Parijs straatdecor was geweest. Dankzij Mucha’s bijdrage verwierf het affiche een nieuwe betekenis in de moderne kunst.

Mucha slaagde erin om de affiches voor Sarah Bernhardt een grote dramatische kracht te verlenen. Zijn intuïtieve gevoel voor wat visueel effectief is, blijkt uit alle creaties.

Sarah Bernhardt speelde meer dan eens de hoofdrol in *La Dame aux Camélias* van Alexandre Dumas. Mucha’s affiche was bedoeld voor de reprise van 1896. Dit prachtige werk geeft een dramatisch beeld van de tragische liefde van de courtesane Camille die, stervend aan tuberculose, haar minnaar van zijn trouwbelofte ontslaat. De verzwakte heldin leunt tegen de balustrade tegen een achtergrond van zilveren sterren. Witte camelia’s, haar favoriete bloem, zijn volop aanwezig. Zij heeft er een in haar haar en de andere, in de hand van het noodlot linksonder, staat voor de dood. De gladde stengel van de plant contrasteert met de doornige rozen die de harten in de omlijsting boven de figuur omknellen en die naar het hoofdthema van het toneelstuk verwijzen: het ultieme offer van de liefde.

Rond de jaren 1890 waren de straten van de Franse steden verlevendigd door grote, kleurrijke affiches. Op speciaal daarvoor opgerichte zuilen en andere oppervlakten die zich er voor leenden, werden de vaak immens grote affiches geplakt. Deze nieuwe straatkunst bracht ook een enorme verzamelwoede op gang. De populariteit van deze ‘fresco’s van het trottoir’, zoals het affiche bewonderend werd genoemd, gold echter niet alleen voor de aankondigingen van de diverse culturele manifestaties. Het medium werd ook gezien als een interessante vorm van betaalbare kunst voor het grote publiek en gaf bovendien de kunsthandel een nieuwe impuls.

52 – “LA DAME AUX CAMÉLIAS” - ALPHONSE MUCHA



“*Salomé*”, lithografie ontworpen door **Alphonse Mucha** en gedrukt in kleuren in juli 1897 door **L’Imprimerie Champenois** als onderdeel van “*L’Estampe Moderne*,” een serie gepubliceerd tussen 1897-1899 in 24 maandelijke delen, elk met vier prenten. Rechts onder in de marge voorzien van het reliëfstempel van L’Estampe Moderne. Afmeting (prent): 41 x 31 cm.

Afgebeeld is de Bijbelse figuur Salomé, de dochter van Herodes Filippus en prinses Herodias, in de voor Alphonse Mucha kenmerkende sensuele en zwierige stijl. Het evangelieverhaal van haar dans op de verjaardag van haar stiefvader Herodes Antipas, die Johannes de Doper liet onthoofden op verzoek van haar moeder, inspireerde eeuwen lang kunst, literatuur en muziek.

In het fin-de-siècle Europa was Salomé een obsessie, waarbij haar dodelijke dans werd opgevoerd in opera's, balletvoorstellingen, gedichten, schilderijen en meer. Gekarakteriseerd als vilein en verdorven, was zij het perfecte symbool van de decadente stemming van die tijd en de argwaan jegens de vrouwelijke onafhankelijkheid en macht. Alphonse Mucha's Salomé is erotisch en exotisch in haar doorschijnende kostuum en gestileerde haar, typisch voor de Art Nouveau. Met haar halfgesloten ogen kijkt ze de toeschouwer uitdagend aan...

Salomé wordt hier niet afgebeeld met het hoofd van Johannes de Doper, maar is in de greep van de dans die Herodes zoveel genoeg schonk.



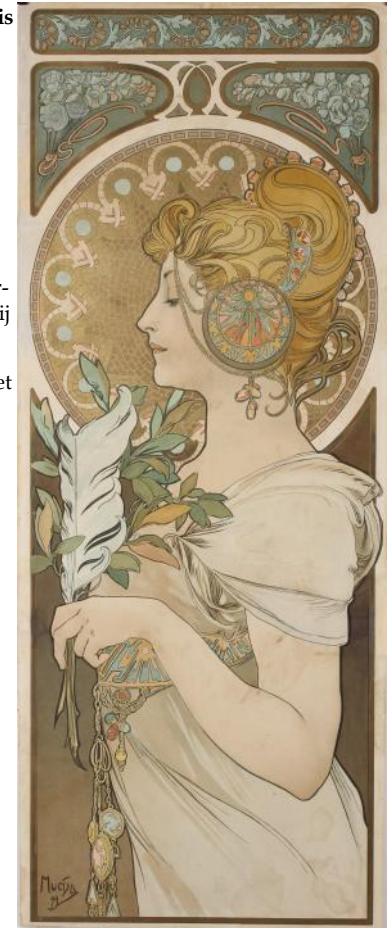
“*La Plume*” kleurenlithografie naar het ontwerp van **Alphonse Mucha** gedrukt in 1899 door **F. Champenois** te Parijs. Gesigneerd in de druk linksonder. Afm.: 71,5 x 27,5 cm.

Bij het verkrijgen van bredere publieke erkenning als de ‘Meester van de Art Nouveau-poster’ speelde het succes van Mucha in een nieuw genre, de zgn. ‘*panneaux décoratifs*’, een belangrijke rol. Deze decoratieve *panneaux* waren posters zonder tekst, een voorloper van de hedendaagse kunstposters, puur ontworpen ter decoratie van het interieur. Het was de drukker Champenois die dit idee had bedacht: maximaal gebruik maken van ontwerpen door deze voor meerdere edities te gebruiken. Het was echter Mucha die ze tot een nieuwe kunstvorm transformeerde, betaalbaar en toegankelijk voor het bredere publiek, terwijl kunstwerken traditioneel alleen beschikbaar waren voor een bevoorrechte groep.

Mucha geloofde dat door het creëren van mooie kunstwerken de kwaliteit van het leven verbeterd zou worden. Hij geloofde ook dat het zijn plicht was als kunstenaar om kunst te promoten voor gewone mensen. Hij kon beide doelstellingen vervullen met zijn in grote aantallen vervaardigde *panneaux décoratifs*.

De *panneaux* hebben alle kenmerken van de Mucha-poster - de mooie vrouwen met suggestieve gebaren, het decoratieve gebruik van bloemen en golvend haar, de subtiele maar opvallende kleuren - die allemaal samenkomen om een overtuigende harmonie te creëren met de bedoeling de kijker te inspireren en te verheffen.

Daarvan is “*La Plume*” een prachtig voorbeeld.





“Fleurs des eaux,” “Fleurs de serre,” “Fleurs de montagne” en *“Fleur des champs,”* [bloemen van het water, de kas, bergen en velden]. Serie van vier lithografieën in kleur ontworpen door **Élisabeth Sonrel**, gedrukt in **1901**. Afmetingen: (elk) 18,5 x 8,7 cm (lijst 40 x 59 cm).

Deze lithografieën tonen de beheersing van Élisabeth Sonrel (1874-1953) van de Art Nouveau-stijl, gekenmerkt door vloeiende lijnen, organische vormen en een viering van natuurlijke schoonheid rond vier jonge vrouwen. Elke voorstelling in deze serie geeft een kijk op verschillende facetten van de bloemenwereld, van de gecontroleerde omgeving van een kas tot de ongetemde wildernis van berglandschappen en de serene schoonheid van een waterlandschap.

“Adrianus van den Eelaart. Distilleerderij 1e Klasse - Likeurstokerij ‘De Vrijheid’ Schiedam”. Kleurenlithografie vervaardigd door **Stadler & Sauerbier** te Rotterdam rond 1910. Afm. 61 x 36 cm.

Omstreeks 1700 maakte de haringvisserij in Schiedam definitief plaats voor de moutwijnindustrie. Op het hoogtepunt, in 1883, waren 3500 Schiedammers hiervan afhankelijk.

Tussen 1890 en 1910 takelde de jeneverindustrie langzaam af door de concurrentie van moderne gist- en spiritusfabrieken. Er trad verstarring op. Bij distilleerderij Adrianus van den Eelaart, opgericht in 1687, lijkt er met dit Art Nouveau affiche nog niets aan de hand te zijn. “De Vrijheid” verwijst vermoedelijk naar de molen die Van den Eelaart gebruikte om het graan voor de jenever te malen.

Het bedrijf was gevestigd aan zuidzijde van de Korte Haven op nr. 29, te zien op het stadsgezicht aan de voet van De Vrijheid. (In 1960 gaat distilleerderij Van den Eelaart samen de Schiedamsche Alcoholfabriek.)



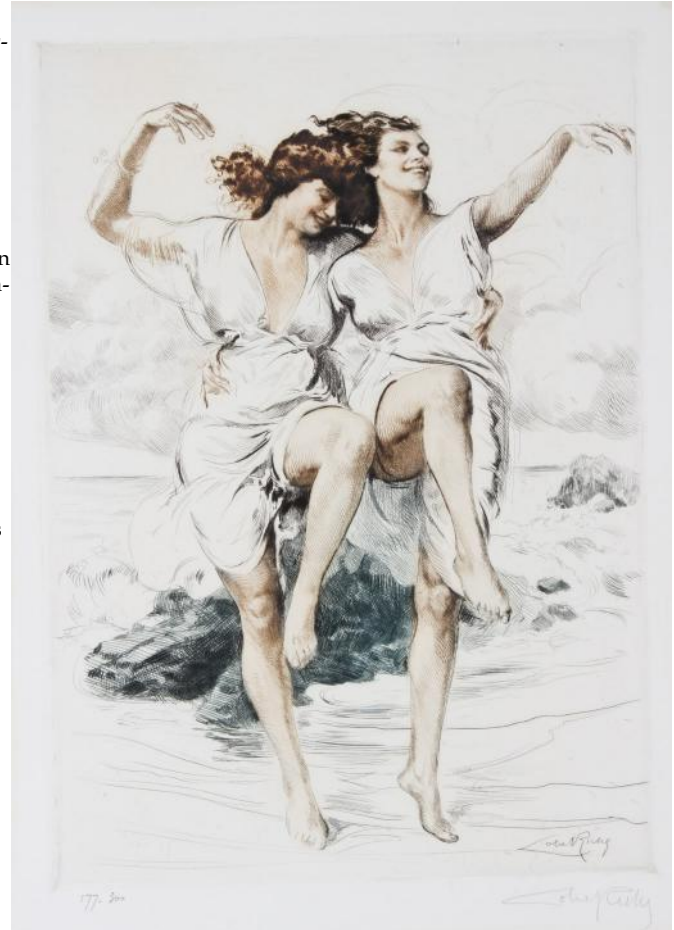
Femmes sautillent, droge naald ets met kleur vervaardigd rond 1920 door **Alméry Lobel-Riche**. Gesigneerd en genummerd met potlood onder de voorstelling. Afm. (plaatafdruk): 35 x 25 cm.

"*Les Années Folles*" waren een tijdperk van bruisende culturele, artistieke en sociale activiteit. In Parijs kwamen kunstenaars, schrijvers, muzikanten en intellectuelen uit de hele wereld samen.

Net als in de Verenigde Staten werd jazzmuziek populair in Frankrijk tijdens de jaren '20. In talloze jazzclubs waren live-optredens en nieuwe dansstijlen, zoals de Charleston, werden populair onder jongeren. Er werd ook gedanst in de natuur, op openbare plaatsen zoals parken, stranden en velden, waar mensen de ruimte hadden om vrij te bewegen.

Sommige dansen kregen speciale namen, zoals "*moonlight dancing*", waarbij onder de maan werd gedanst, of "*picnic dancing*", waarbij tussen het dansen door genoten werd van een maaltijd in de buitenlucht. Vrouwen droegen kortere rokken, bobkapsels en meer onthullende kleding, wat de vrijere en meer liberale houding van de samenleving weerspiegelde.

De nieuwe ideeën en expressievormen moeten door grafisch kunstenaar **Alméry Lobel-Riche** (1877-1950) zijn verwelkomd en omarmd. Zijn werk was veelal zeer erotisch en voor zijn tijd controversieel.



"Les Dandys", lithografie uit 1929 ontworpen door **George de Sonnevile**. Afm. 46 x 61 cm.

George de Sonnevile (1889-1978) was een van de oprichters van de "Salon des Indépendants Bordelais" een kunstenaarsvereniging in Bordeaux die zich spiegelde aan de beroemde "Salon des Indépendants" van Parijs. De Salon bood vanaf 1928 onafhankelijke kunstenaars de mogelijkheid hun werk tentoon te stellen buiten de traditionele kunstsalons en gevestigde instituten.

Op dit groepsportret van *Les Dandys* zien we de heren die lid waren van deze illustere club. Een beeld van elegantie en individualiteit. Er hangt een sfeer van sophistication en zelfverzekerdheid. Een gay gezelschap met een mix van nonchalant zelfvertrouwen en karikaturale gezichtsuitdrukkingen. De centrale figuur (vermoedelijk De Sonnevile zelf) wordt gelauwerd. Heren met een relaxte levensstijl en rebelse geest, uiteraard met smaak en sociale status.

Na dit moment van aandacht gaan de gesprekken weer over kunst, literatuur, esthetiek en maatschappelijke kwesties, met een vleugje ironie en verfijnde humor.



12 verkleinde affiches (met op de achterzijde jaarkalenders) **van de Jaarbeurs Utrecht** uit de jaren **1931-1942**. Lithografieën ontworpen o.a. door **Henri Pieck** en **Agnès Canta**. Afm. elk 10 x 6,5 cm.

Van 26 februari tot en met 10 maart 1917 werd in Utrecht de eerste Nederlandse Jaarbeurs gehouden. De beurs gaf Nederlandse fabrikanten de gelegenheid om hun producten te presenteren aan de tussenhhandel. De Eerste Wereldoorlog zorgde ook in het neutrale Nederland voor een ontwrichting van de economie en stagnatie van de in- en export van goederen. Een landelijke jaarbeurs bood de binnenlandse handel en industrie een ontmoetingsplaats en afzetmarkt en zorgde voor de promotie van “Nederlandsch fabrikaat”.

Dankzij de betrokkenheid van de gemeente Utrecht, de centrale ligging van de stad en de goede bereikbaarheid per openbaar vervoer, werd Utrecht verkozen als locatie. Vanwege het succes van de eerste beurs werd besloten de jaarbeurs permanent te maken.

Aanvankelijk vonden de beurzen plaats in tijdelijke paviljoens in de binnenstad, onder andere op het Vredenburg, de Maliebaan en het Janskerkhof. In 1920 werd het eerste vaste Jaarbeursgebouw op het Vredenburg gebouwd, tien jaar later gevolgd door nog twee vaste gebouwen. (Op het affiche van 1932 staat dan ook vermeld: “opening van het derde gebouw op de voorjaar-beursbeurs.”)

Utrecht ligt niet aan zee en had geen haven van betekenis. Ook waren op de Jaarbeurs geen schepen te zien. Toch zijn op veel ontwerpen voor de twee jaarlijkse beurzen beelden gebruikt van zee- en scheepvaart. Deze zeemotieven waren symbolisch bedoeld en hadden een dubbele betekenis. In de eerste plaats stonden schepen vanouds symbool voor wereldwijd handelsverkeer. In de tweede plaats was een schip op de woelige baren een metafoor voor koers houden en standvastigheid. Dat gold zeker tijdens de economische crisis van de jaren dertig.

Het Orgaan van de Jaarbeurs lichtte in 1933 toe: “Zouden ook de jaarbeursinstituten de speelbal worden van de wilde zeeën, van de chaotische wervelwinden, van de vernielende krachten, waaraan, op economisch gebied, reeds zooveel goeds te gronde was gegaan? Of zouden de jaarbeursschepen nochtans koers houden zelfs bij stage onrust van de kompasnaald? Zou de vloot thuisvaren onbarmhartig gehavend en onttakeld of zeewaardig bevonden en bestand gebleken tegen de duistere machten die thans het economische leven beheerschen — en stelselmatig vernielen?”

59 — JAARBEURS UTRECHT, 1931-1942





*Allice ut infantes sonisq; vena carina
Atque tabula vulgus qua Palladis arte
Dona efficit sellasq; manus usq; per aliam*

*Allice ut infantes sonisq; vena carina
Atque tabula vulgus qua Palladis arte
Dona efficit sellasq; manus usq; per aliam*

*Allice ut infantes sonisq; vena carina
Atque tabula vulgus qua Palladis arte
Dona efficit sellasq; manus usq; per aliam*

*Allice ut infantes sonisq; vena carina
Atque tabula vulgus qua Palladis arte
Dona efficit sellasq; manus usq; per aliam*

*Allice ut infantes sonisq; vena carina
Atque tabula vulgus qua Palladis arte
Dona efficit sellasq; manus usq; per aliam*

Deze catalogus is mede mogelijk gemaakt door

Bank ten Cate & Cie
private banking sinds 1881

