



Amsterdam 1900

Foto's van
Olie Breitner Eilers
en tijdgenoten

Uitgeverij THOTH Bussum
Stadsarchief Amsterdam

Anneke van Veen

001

B.W. Stomps
Damrak
ca. 1901



002

Jacob Olie Jbz
Nieuwevaart
11 september 1899

Ten geleide

Amsterdam 1900 – Foto's van Olie, Breitner, Eilers en tijdgenoten verschijnt ter gelegenheid van de gelijknamige tentoonstelling in het Stadsarchief van Amsterdam, in het najaar van 2016. In 2010 presenteerde het Stadsarchief *De eerste foto's van Amsterdam 1845-1875*, gewijd aan de vroegste foto's van de stad. De prachtige stadsbeelden toonden een verstilde stad; alleen wat stilstond kon worden vastgelegd. Na 1875 werd het technisch mogelijk beweging in beeld te brengen, waardoor foto's van rond 1900 een heel ander Amsterdam laten zien, een levende stad, drukbevolkt en bedrijvig.

Boek en tentoonstelling *Amsterdam 1900 – Foto's van Olie, Breitner, Eilers en tijdgenoten* brengen de oorsprong van de moderne fotografie in beeld. Technische ontwikkelingen boden de mogelijkheid de dynamiek van de stad te laten zien. Fotografen grepen de nieuwe mogelijkheden aan om niet eerder gefotografeerde aspecten van Amsterdam vast te leggen. Dankzij de toenemende welvaart konden vakfotografen hun werkterrein uitbreiden en zich specialiseren tot architectuur-, bedrijfs- of studentenfotograaf. Ze konden gemakkelijker met het beperkte licht binnen fotograferen en bedrijven, werkplaatsen en woningen vastleggen. De eerste met foto's geïllustreerde bladen zagen het licht en de persfotografie begon aan haar opmars. Beelden van groot en klein Amsterdams nieuws vulden de pagina's. Sociale hervormers en stadsplanners ontdekten de zeggingskracht van foto's als propagandamiddel voor de goede zaak.

Tegelijkertijd voltrok zich een revolutie in de amateurfotografie. Camera's werden kleiner en goedkoper, fotografieren werd eenvoudiger. De 'amateurs' die deze mogelijkheden benutten, gingen op onbevangen en vaak onconventionele wijze te werk. Ze fotografeerden hun dagelijkse omgeving, familie, vrienden en hun stad, Amsterdam. De losse benadering van de snapshotesthetiek zou van grote invloed worden op de fotografie van de twintigste eeuw. Een aantal van deze amateurs wordt tot de beste fotografen van hun tijd gerekend. Jacob Olie, George Hendrik Breitner en Bernard Eilers zijn de bekendste en het Stadsarchief wijdde in 1997, 2000 en 2003 aan ieder van hen grote overzichtstentoonstellingen en publicaties. Nu zijn hun foto's voor het eerst naast elkaar en met werk van tijdgenoten te zien.

De tentoonstelling en het boek zijn het resultaat van onderzoek door conservator fotografie van het Stadsarchief, Anneke van Veen, daarin bijgestaan door junior conservator Susanne van der Wolf. Uit eigen bezit en collecties in binnen- en buitenland heeft zij het mooiste wat er uit deze periode bewaard is gebleven bij elkaar gebracht. Met honderden foto's – waaronder unieke kleurenfoto's, de zogenoemde autochromes – brengt *Amsterdam 1900* de opleving van Amsterdam en de oorsprong van de moderne fotografie in beeld. Bij een omvangrijk project als deze tentoonstelling en publicatie zijn uiteraard talloze personen en instituten betrokken geweest. De inzet en het geduld van conservatoren, beheerders en studiezaalmedewerkers van de diverse collega-instellingen waren onontbeerlijk voor het welslagen van deze onderneming.

Wij danken de bruikleengevers voor het beschikbaar stellen van hun kostbare bezittingen voor de tentoonstelling en van het beeldmateriaal voor dit boek, in het bijzonder de particuliere eigenaren en het Rijksmuseum, Amsterdam, het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam, het Koninklijk Huisarchief, Den Haag, het Nationaal Archief en Spaarnestad Photo, Den Haag, de Bijzondere Collecties van de Universiteiten van Amsterdam en Leiden, Het Scheepvaartmuseum, Amsterdam, het Nederlands Spoorwegmuseum, Utrecht, het Joods Historisch Museum, Amsterdam en het Persmuseum, Amsterdam. Het Stadsarchief prijst zich gelukkig uniek materiaal van George Hendrik Breitner en Bernard Eilers uit particulier bezit voor het eerst te kunnen tonen.

Deze publicatie is het resultaat van de samenwerking van Uitgeverij THOTH met het Stadsarchief Amsterdam. Els Kerremans heeft net zoals voor *De eerste foto's van Amsterdam 1845-1875* de vormgeving tot in de puntjes verzorgd. Mede dankzij de financiële ondersteuning door de Stichting H.J. Duyvis Fonds, Prins Bernhard Cultuurfonds, M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting en Stichting De Gijselaar-Hintzenfonds kon deze uitgave worden gerealiseerd. De tentoonstelling is financieel mede mogelijk gemaakt door de Stichting Zabawas en de Stichting Vrienden van het Stadsarchief Amsterdam.

Bert de Vries

Directeur Stadsarchief Amsterdam



Inhoud

- 9 Inleiding
- 43 Foto's
- 236 Plattegrond
- 240 Fotobijchriften
- 246 Register

Inleiding



¹ Delen van dit artikel verschenen eerder in: A. van Veen, "Ik heb een plastic zak gezien". Fotografie en stedelijkheid 1852-2000', in: F. Bool e.a. (red.), *Dutch Eyes. Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandse fotografie*, Zwolle 2007, p. 246-289.

² H. Rooseboom en E. Wouthuysen, *G.H. Heinen. Panorama's en stadsgezichten - Amsterdam in 1894*, Amsterdam 2002.

³ *De Telegraaf*, 1 december 1894; *De Standaard*, 4 december 1894. De prijs was 20 gulden, omgerekend 270 euro.

Zie hem parmantig zitten op zijn eenzame post in het IJ, deze vertegenwoordiger van een nieuwe mensensoort: een reporter met een camera, op jacht naar beeld [023]. Het is 6 juli 1911, de laatste dag van het driedaagse staatsbezoek van de Franse president Fallières en de dagen ervoor waren journalisten hardhandig in aanraking gekomen met de politie. Vandaag is deze Franse journalist de sterke arm te slim af en kan hij met zijn handcamera ongestoord het va-et-vient van de hoogwaardigheidsbekleders vastleggen voor de lezers van *Le Petit Parisien*. De uitvinding van het halftoonprocedé aan het einde van de negentiende eeuw maakte het mogelijk om foto's gelijk met tekst af te drukken. Voor kranten was dit voorlopig nog een brug te ver, maar geïllustreerde bladen als *Het Leven*, dat deze foto op 11 juli plaatste, brachten het nieuws in de kiosk en in de huiskamer, met enige vertraging, maar met de directheid die eigen is aan een foto. De komst van draagbare camera's met kant-en-klaar negatiefmateriaal dat ook nog eens lichtgevoeliger was, betekende een kleine revolutie. Eerder had stadsfotografie zich noodgedwongen beperkt tot architectuur langs straten en grachten. Toen de camera mobiel werd kon de fotograaf zijn repertoire uitbreiden tot het beweeglijke stadsbeeld. Daar kwam bij dat 'de' fotograaf niet meer per se een professional was, maar steeds vaker een amateur, een consument voor wie industrieën als Eastman Kodak Company lichte, makkelijk te bedienen toestellen op de markt brachten. Fotografieren ging bij het moderne leven horen van een middenklasse die meer geld en meer vrije tijd had. Familiefoto's, ooit alleen bedoeld voor directbetrokkenen, bieden inkijkjes in huis, tuin en keuken. Ook beroepsfotografen betraden steeds vaker het domein van het dagelijks leven. Voor gemeente, bedrijven en particuliere instellingen documenteerden ze krotwoningen, fabrieken en ziekenhuizen. De camera ontsloot werelden die eerder verborgen waren gebleven. Bij sommigen ontstond er ongemak over al die praktische toepassingen en de kiekjesmakerij van amateurs. Kon fotografie dan geen kunst zijn? Jawel, kunstfotografen bewezen het door de nadruk te leggen op individuele expressie en zich uit te putten in technisch meesterschap. De tijd rond 1900 was een scharnierpunt, waarin de fotografie haar grenzen naar alle kanten

verlegde en zichzelf opnieuw uitvond. Nergens in Nederland waren zoveel fotografen actief als in Amsterdam. Over hun schouders kijken we mee naar de stad van meer dan honderd jaar geleden. Wat laten ze ons zien en wat blijft buiten beeld? ¹

Stadsschoon

Stadsschoon was al sinds tientallen jaren het werkterrein van fotografen. Zij maakten foto's voor toeristen en andere bewonderaars van Amsterdam. De stad moderniseerde rond 1900 echter in rap tempo en dat sloeg gaten in het stadsschoon. De fotograaf die aan het begin van de jaren negentig enkele kerktorens beklom om de stad vanaf een hoog standpunt af te beelden, stond in een lange traditie [021-022]. Reisgidsen spoorden vanouds vreemdelingen aan om de stad vanaf een hoog punt te overzien. Fotografen leverden de stadspanorama's die bij deze schoonheidservaring aansloten. De Oudekerkstoren dichtbij het IJ was beroemd om het uitzicht op de haven. Maar daar is anno 1892 weinig meer van te zien. Twee uit de kluiten gewassen gebouwen blokkeren het blikveld, het in 1889 geopende Centraal Station en de Sint Nicolaaskerk uit 1887. Het zijn de moderne tegenhangers van het Koninklijk Paleis en de Nieuwe Kerk die het uitzicht naar het zuidwesten afsluiten. Wat de beide foto's gemeen hebben, is het ondoordringbare dakenlandschap van de dichtbebouwde oude stad aan de voet van de toren.

Vanuit een ander standpunt gefotografeerd ontvouwt zich echter een heel ander panorama, dat van een moderne open stad [020]. De boulevard langs het Damrak leidt de blik ongehinderd richting Dam, het centrale knooppunt waar alle tramlijnen samenkwamen. De fotograaf is G.H. Heinen, zijn uitzichtpunt het Centraal Station. Door de stad verspreid maakte Heinen 26 van dergelijke *vedute* die op effectieve wijze het moderne van Amsterdam benadrukken. ² Heinen legde niet de nadruk op historische monumenten, maar op de verkeersaders die de stad doorsneden en openlegden. Anders dan in de ouderwetse, besloten stad zijn de straten op zijn foto's breed en schoon en geschikt voor grote stromen mensen en goederen. Rokende fabrieksschoorstenen verwijzen naar Amsterdam als industriestad. Had citymarketing al bestaan, dan was Heinen de ideale pleitbezorger geweest. In 1894, vlak voor Sinter-

klaas, verscheen *Panorama's en stadsgezichten van Amsterdam*. De verschijning van het 'prachtalbum', zoals Heinen het zelf noemde, was slim getimed.³ Enkele maanden later opende de Wereldtentoonstelling voor het Hotel- en Reiswezen op het Museumplein, die bijna een miljoen bezoekers naar de hoofdstad trok.⁴ Het was een initiatief van ondernemers uit de horeca en het toerisme, de sector waar Heinen als decoratieschilder zijn brood verdiende. Zijn wand- en plafondschilderingen bedekten de wachtkamers en stationsrestauraties van het Centraal Station, cafés als Schiller en De Bisschop en het vernieuwde Doelen Hotel.⁵

Geen massatoerisme zonder moderne verkeersmiddelen, geen brede boulevards zonder dempingen en doorbraken die ten koste gingen van het oude stadsschoon. Eenmaal aanbeland op de Wereldtentoonstelling kon de bezoeker deze paradox van zich afschudden en zich voor 10 cent amuseren in een historisch verzinsel, het miniatuurstadje Oud-Holland. Het bestond uit imitaties van historische gevels uit allerlei steden en een heuse gracht. 'Landgenoot en vreemdeling' konden er in één dag door Holland slenteren en een postkaart versturen.

Ook al was het niet echt, het was wel herkenbaar. Souvenirfoto's hadden dit stadsbeeld populair gemaakt [134]. Ze stonden in een lange traditie van beeldvorming in schilderijen en prenten.⁶ Formaat en uitvoering van de foto's konden variëren, maar de onderwerpen lagen vast. De Dam met het Paleis mocht bijvoorbeeld niet ontbreken [029, 116]. Op de vroegste stadsfoto's leek de stad altijd verlaten. Dat veranderde toen na 1880 lichtgevoelige negatieven in de handel kwamen. Met een belichtingstijd van 1/100 seconde registreerde de camera naast oude en nieuwe monumenten nu ook voorbijgangers en verkeer op straat [052, 116].

De variaties in onderwerp bleven echter klein en afwijkingen van het standaardrepertoire waren er weinig. Het gezicht vanuit de tuin van het Amstel Hotel [040] is een fraaie uitzondering. Zonder de vertrouwde monumenten of straten is het als stadsbeeld niet direct herkenbaar. Een ander kenmerk van souvenirfoto's is dat ze steevast een statusquo laten zien. Ofwel het stadsbeeld is al eeuwen hetzelfde zoals de Montelbaanstoren aan de Oudeschans en de Oudezijds Achterburgwal [030, 134]. Of het oude is er nog wel maar is gedoemd te verdwijnen, zoals de

Korenbeurs, de tuin van Sociëteit De Hereening en de Zaagmolensloot [004, 109, 114]. Of het nieuwe is er al en hoort nu bij het stadsbeeld, zoals de 'New Bridge' (de Hogesluis), het Victoria Hotel, de fontein bij het Paleis voor Volksvlijt en het Hoofdpostkantoor [112-113, 149, 173]. Het tussenliggende stadium van breken en bouwen, alledaagse werkelijkheid voor stadsbewoners, was zelden onderwerp van souvenirfoto's. Het doorkijkje vanaf het schip aan de De Ruijterkade [182] is daarom zo bijzonder. Zowel het standpunt van de fotograaf – het scheepsdek –, het huis in aanbouw aan de kade en de steigers rond de koepel van de Sint Nicolaaskerk in de verte zijn allemaal tijdelijk. Het is de uitzondering die de regel bevestigt.

Bij souvenirfoto's waren de kleinere maten het meest gangbaar [113-115]. Ondanks hun kleine maat waren foto's relatief duur omdat iedere afdruk apart, met de hand werd gemaakt en op een kartonnetje geplakt. Grotere foto's werden op mooie presentatiekartons aangeboden of los verkocht. De koper kon ze dan thuis zelf (laten) opplakken en inbinden tot een album om zijn of haar eigen verhaal over de stad te vertellen. We komen ze tegen met handgeschreven titels in verschillende talen die het thuisland van de reiziger verraden [039-040, 052, 112].

De markt voor souvenirfoto's werd mondiaal en dit maakte het voor multinationals aantrekkelijk te investeren in nieuwe technieken als de photochrom. De afdrukken op dun papier zien er door hun glans uit als echte kleurenfoto's, maar zijn in werkelijkheid fotolitho's [028-030]. In het Zwitserse Zürich en later ook in Detroit (vs) werden van een zwart-witglasnegatief verschillende lithostenen gemaakt, voor iedere kleur één. Dit kon oplopen tot meer dan tien per beeld. Voor een getrouwe weergave moesten de fotografen ter plekke secuur aantekeningen maken van de kleuren. Die zorgvuldigheid betaalt zich uit want het resultaat is op zijn minst charmant en soms betoverend, vinden we nu. Sommige tijdgenoten dachten er anders over en vonden ze vooral vulgair. Photochroms werden net als andere souvenirfoto's uit de markt gedrukt door de goedkopere kartonnen ansichtkaarten met hun slordig aangebrachte kleuren. Deze kenden pas echt een explosieve verbreiding en zorgden voor een verdere standaardisering van het stadsbeeld.

⁴ N. Stieber, 'Historische sensatie, taxidermie en theatraliteit in de performance van eind negentiende-eeuws Amsterdam', in: I. Bertels e.a., *Tussen beleving en verbeelding. De stad in de negentiende-eeuwse literatuur*, Leuven 2013, p. 19-42; A. de Jong, *De dirigen ten van de herinnering*, Nijmegen 2001, p. 193-199.

⁵ Heinen exposeerde op de Wereldtentoonstelling in de afdeling Decoratieve schilderkunst een geschilderd doek: *Algemene officiële catalogus wereldtentoonstelling te Amsterdam in 1895*, p. 52. Zie ook: *Arnheemsche Courant*, 23 november 1895.

⁶ A. van Veen, *De eerste foto's van Amsterdam 1845-1875*, Bussum 2010.

⁷ C. Chéroux, 'A Sense of Context: Amateur Photography in the Late Nineteenth Century', in: E.W. Easton (ed.), *Snapshot. Painters and Photography, 1888-1915*, New Haven/London 2011, p. 37-45.

⁸ T. Gustavson, 'Innovative Devices. George Eastman and the Handheld Camera', in: Easton 2011, op. cit. (noot 7), p. 13-21.

⁹ J.E. Rombouts, *Handboek der praktische fotografie*, Utrecht 1909², p. 189.

¹⁰ H. Rooseboom, 'Autochromes in Nederland, of: het begin van de kleurenfotografie (1)', *Bulletin van het Rijksmuseum*, 55 (2007) 4, p. 353-382, id. (11), *Bulletin van het Rijksmuseum*, 56 (2008) 4, p. 447-464; H. Rooseboom en I. Montijn, *Nederland in kleur. The Netherlands in Colour 1907-1935*, Amsterdam 2016.

¹¹ M. Boom, 'Heavy metal beats "greyer sky". Interpretations of The Netherlands by foreign photographers 1890-1930', *Depth of Field*, Vol. 3, No. 1 (December 2012), noot 48; <http://journal.depthoffield.eu/volo3/nr01/a03/en>.

¹² A. van Veen, 'Jan Zeegers, een Amsterdamse "autochromist"', *Maandblad Amsteldamum*, 85 (1998) 5, p. 211-219.

¹³ H. Rooseboom, 'Changing Amsterdam. A city photographed by Jacobus van Eck, c. 1917-1940', *Depth of Field*, Vol. 3, No. 1 (December 2012), <http://journal.depthoffield.eu/volo3/nr01/a01/en>.

¹⁴ A. van Veen, *Jacob Olie Jbz (1834-1905)*, Amsterdam 2000. Olie had in de jaren 1860-1864 al gefotografeerd: Van Veen 2010, op. cit. (noot 6), p. 17-19.

Amateurs en het stadsschoon

Rond 1890 begon een nieuwe generatie amateurs de stad te fotograferen, gestimuleerd door het groeiende aanbod van simpele, betaalbare camera's en kant-en-klare negatieven. Het begrip amateur veranderde in de loop van de negentiende eeuw. Van een connaisseur met een passie voor kunsten en wetenschap en een grote kennis van chemie, natuurkunde en optiek werd amateur equivalent voor dilettant: iedereen die fotografeerde zonder er zijn geld mee te verdienen.⁷ Onder deze noemer valt een bont gezelschap fotografen, van kiekjesmakers en kunstschilders met een camera tot ambitieuze kunstfotografen die hun werk tentoonstelden en publiceerden en dat soms combineerden met een beroepspraktijk. Hoe keken deze fotografen, die geen rekening hoefden te houden met voorkeuren van kopers, naar het stadsbeeld? Het ultieme amateurbeeld kwam uit de Kodak camera's, waarvan de eerste in 1888 op de markt kwam [037-038]. Het boxje was geladen met een rol film voorzien van een masker met een ronde opening waardoor bij de opname alleen het middelste, scherpste deel werd belicht.⁸ De eigenaar van dit toestelletje heeft het nieuwe Centraal Station uitgekozen als onderwerp. De groothoek speelde hem echter parten waardoor de kale vlakte van de Prins Hendrikkade wel erg veel ruimte inneemt. Zo'n opname gold als mislukt en de tweede met het tafereel op de voorgrond als geslaagd.⁹ Gelukt of mislukt is natuurlijk een kwestie van smaak en die moest je ontwikkelen. De firma Kodak zou nog jarenlang goede zaken doen met de handleiding *How to Take Good Pictures*.

Voor andere amateurs, zoals de heren op de groepsfoto, was het fotograferen een serieuze aangelegenheid [005]. Ze richtten clubs en verenigingen op, gaven tijdschriften uit en organiseerden tentoonstellingen en wedstrijden. In deze kringen werd de uitvinding van de autochrome, het eerste praktische kleurenprocédé in de geschiedenis, met gejuich begroet.¹⁰ Zeventig jaar lang was fotograferen in kleur een onbereikbaar ideaal geweest. Het kleurenbeeld van de autochrome bestaat uit een laag van oranje, groen en violet geverfde zetmeelkorreltjes die in de fabriek op een gewoon zwart-witglasnegatief werd geperst. Voor commercieel gebruik waren de glasdia's ongeschikt. Ze waren duurder dan gewone zwart-witnegatieven en zestig keer minder

lichtgevoelig. Bovendien waren het unica, want afdrukken op papier kon niet en het was bijna ondoenlijk ze goed te reproduceren in boeken en tijdschriften. Onder amateurs werd de autochrome wel populair, vooral voor portretten, landschappen (bloembollenvelden) en stillevens, nauwelijks voor stadsgezichten [042, 107]. In de zomer van 1912 maakten 150 leden van The Photographic Convention of the United Kingdom een excursie naar Nederland. Ze bewandelden de gebaande paden en deden ook de fotogenieke Oudezijds Achterburgwal aan. Een van hen maakte dit zo vertrouwde stadsbeeld nu in kleur.¹¹

Fotografen in kleur leidde niet per se tot een nieuwe blik op de stad. Eén van de meest enthousiaste en begenadigde beoefenaars van de 'autochromie' in Nederland was de Amsterdamse agent in stoffen en manufacturen Jan Zeegers.¹² Hij was vooral goed in portretten [006], stillevens en interieurs. In de stad wist hij echter niet beter dan de toeristische highlights als de Groenburgwal en de Montelbaanstoren nog eens over te doen. Alleen aan de opname van de Herengracht voegde hij een persoonlijk element toe; de drie kinderen zijn de zijne [043]. Dit roept de vraag op wat deze foto ons wil vertellen. Is het een stadsgezicht of een familiefoto? Is de stad hoofdrolspeler of achtergrond waartegen het familieleven zich afspeelt? Rond 1900 begonnen genres in de fotografie vermengd te raken. In tegenstelling tot de vakantiefoto die het kortstondige moment in de vreemde omgeving vastlegt ('wij waren hier'), lijkt deze foto de verbondenheid met de eigen stad te willen bevestigen ('wij horen hier').

Bij Jacob Olie Jbz zien we die persoonlijke dimensie ook terug. De man met zijn twee zontjes op het Haarlemmerplein is geen toevallige voorbijganger maar een neef voor de deur van het familiebedrijf [053]. Met George Hendrik Breitner en Bernard F. Eilers hoort Olie tot de bekendste en belangrijkste amateurfotografen van Amsterdam rond 1900.¹³ Hij was onderwijzer en directeur van een Ambachtsschool geweest voordat hij na zijn pensionering tussen 1890 en 1904 duizenden opnamen van zijn geboortestad maakte.¹⁴ Door zijn bouwkundige achtergrond en nauwe banden met de architectenwereld was hij goed op de hoogte van alle veranderingen. Aan het Rembrandtplein maakten oude huizen plaats voor moderne cafés en restaurants [054]. Olie fotografeerde



14 005
A.D. Loman jr./Michel Ameschot
Amateur Fotografen Vereeniging
12 juni 1892



006
Jan Zeegers
Marietje Zeegers, Amstel 3
ca. 1912

het als een harmonisch geheel. Zijn foto is niet met de terloopsheid van de fotograferende wandelaar gemaakt. Dat kon ook niet met de houten camera op statief die hij dertig jaar eerder zelf had gebouwd en die hij nu weer gebruikte. De foto is een weloverwogen standpuntbepaling die impliciete kennis veronderstelt en vertrouwdheid met de stad.¹⁵ Olie was trots op de prestaties van de nieuwe tijd. Tegelijk keek hij om naar wat was en ging verdwijnen. In zijn 'Plakboek' is een dubbele pagina gevuld met grachtgezichten waarop oude huizen en boogbruggen zich in het water spiegelen [111]. Drie van de vier stadsbeelden zouden kort daarna door demping 'verstenen'. Olie had een rijk beeldrepertoire. Zijn camera ging mee naar plekken buiten het historische centrum, naar de landelijke stadsrand en het industriële landschap van de Nieuwevaart [070-071]. Net als de amateur met de Kodak camera maakte hij van deze opnamen cyanotypieën. Bij deze 'blauwdrukken' ligt het beeld meer in het papier verzonken, verliest daardoor aan scherpte en detail en krijgt iets dromerigs, alsof plek en tijd onbepaald zijn. Atypisch voor een fotograaf die van iedere opname precies de datum en locatie noteerde en details gaf over een bouwwerk, de architect of afgebeelde personen.

Bij Bernard Eilers lag dit anders [007]. Amateurfotografen met artistieke aspiraties zoals hij gaven hun foto's titels mee als *Frissche Wandeling* [072], *Reflex, Regendag* [136], *Winter in Amsterdam* [137] of *Vroeg in den ochtend* [147]. Het picturalisme zoals deze internationale stroming in de fotografie meestal wordt aangeduid, wilde artistiek tegenwicht bieden tegen de in hun ogen fantasieloze commerciële fotografie. Zelfbewust eisten ze autonomie en artistieke vrijheid op voor het medium. Ironisch genoeg oriënteerden ze zich daarvoor nadrukkelijk op de gevestigde kunsten. In Nederland waren de schilders van de Haagse School met hun stemmingsbeelden het grote voorbeeld. Titels van foto's verwijzen dan ook vaak naar de effecten van weer, tijdstip of seizoen op het (stads)landschap. Technische ingrepen als retouche en bijzondere afdrukprocedés als de broomoliedruk waren bedoeld om het harde realisme van het fotografisch negatief af te zwakken. *Nog aarzelt het licht* [146] is zo'n stadsgezicht waarin Eilers de Nieuwezijds Voorburgwal nadrukkelijk niet als een concrete plek behandelt. De moderne brede boulevard

met de elektrische tram lost op in de mist, achtergronden vervagen, vormen lijken groter, alles vloeit ineen. De fotograaf en het fotografisch beeld smelten samen. De stad is hier een innerlijk landschap, want 'de fotograaf moet zichzelf via de camera vinden', zoals Eilers het verwoordde.¹⁶ Voor de Franse picturalist Robert Demachy en de liefhebbers van de olieoverdruk was het geen bezwaar dat de Sint Antoniesluis in spiegelbeeld is weergegeven [133]. Zodra de picturalisten het stadsbeeld onder handen namen, bleef er weinig over van de banale werkelijkheid waar de souvenirfoto niet buiten kon en waar Olie zo meesterlijk mee om wist te gaan.

Van Eilers is bekend dat hij een grote bewondering had voor George Hendrik Breitner, dat wil zeggen voor zijn geschilderde stadsgezichten. Of hij wist dat de schilder ook een verwoed amateurfotograaf was, en wat voor één, is zeer de vraag. Van Breitner zijn meer dan 3000 negatieven bewaard, ongeveer net zoveel als van Olie en Eilers ieder. Eilers was van dit drietal de enige met een beroepspraktijk en ook de enige die actief was in organisaties van amateurfotografen, publiceerde, zijn werk tentoonstelde en het bekroond zag met prijzen. De duizenden foto's die Olie en Breitner nalieten, werden pas decennia na hun dood aan de vergetelheid ontrukkt. Meer dan Olie was Breitner een wandelaar met een camera, reagerend op wat hij tegenkwam. Het grootste deel van zijn opnamen maakte hij dan ook met handcamera's.¹⁷ Net als zijn schetsboekjes waren ze bedoeld om motieven te verzamelen en indrukken vast te leggen.¹⁸ Maar ook om visuele effecten te onderzoeken waarvoor alleen de camera geschikt is zoals tegenlicht, afsnijdingen en bewegingen [139].¹⁹ Lang niet altijd is er een direct verband te leggen tussen zijn foto's en schilderijen. Bij het Damgezicht [148] kan dat wel. Het grote Damplein, knooppunt van tramwegen, waar het altijd een drukte van belang was, fascineerde de schilder. Vele malen heeft hij het geschilderd en gefotografeerd. Tussen 1896 en 1898 werkte hij aan een monumentaal doek, *De Dam*, dat zich in de collectie van het Stedelijk Museum bevindt.²⁰ Terwijl hij in eerdere schilderijen het plein en de paardentrams vanaf straatniveau had vastgelegd, verwerkte hij ditmaal het uitzicht vanuit de tweede verdieping boven een café.²¹ Het verschil is dat

15 D. Lauwaert, *Stadsfotografie in de 19de eeuw. Tussen stadspolitiek en stads-esthetiek*, CBV Cahier 3, 2004, www.culturelebiografie.be.

16 A. van Veen, *Bernard F. Eilers (1878-1951)*, Haarlem 2003, p. 61-64.

17 T. de Ruiter, 'Het fotografisch ambacht', in: A. van Veen (red.), *G.H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum 1997, p. 111-113.

18 J.F. Heijbroek en E. Schmitz, *George Hendrik Breitner in Amsterdam*, Bussum 2014.

19 H. Rooseboom, 'Movement Studies in an Urban Setting. The Photographs of George Hendrik Breitner', in: Easton 2011, op.cit. (noot 7), p. 83-89.

20 Stedelijk Museum Amsterdam, inv.nr. A.2209. Zie over dit schilderij: M. Kemperink, 'Breitner en de schrijvers van tachtig', in: R. Bergsma en P. Hefting (red.), *George Hendrik Breitner 1857-1923. Schilderijen, tekeningen foto's*, Bussum 1994, p. 44-53, aldaar p. 47-48, en: R. Bergsma, 'George Hendrik Breitner: de schilder, zijn camera en zijn stad', in: Van Veen 1997, op. cit. (noot 17), p. 31-60, aldaar p. 45-49.

21 Heijbroek en Schmitz 2014, op. cit. (noot 18), p. 26-29.



007

Bernard F. Eilers
Brouwersgracht
1906-1913



²² Van Veen 1997, op. cit. (noot 17), p. 55-56.

²³ Dit gold voor infra-structurele projecten waar Rijkswaterstaat bij betrokken was: A. van Veen, *Pieter Oosterhuis (1813-1885)*, Amsterdam 1993; M. Boom, 'Moderne Landschaft. Die Ingenieurfotografie und das Bild der Niederlande', in: J. Reynaerts, *Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum*, Amsterdam/München/Ostfildern 2008, p. 69-97.

²⁴ A. Elligens, 'Pieter en Gustaaf Oosterhuis', in: *Fotolexicon*, 4 (1987) 7, <http://journal.depthoffield.eu/volo4/nr07/fo4nl/nl>.

de gevels van Paleis en Nieuwe Kerk hier in hun volle hoogte te zien zijn, wat bijdraagt aan het statige karakter van het stadsbeeld. Foto en schilderij belichamen een vorm van trage aandacht die ver afstaat van de snapshots waar Breitner gewoonlijk mee wordt geassocieerd. Net als de picturalisten zocht hij naar het atmosferische en schilderachtige effect. En net als zij maakte hij vergrotingen van zijn negatieven. Maar de nonchalante afwerking verraadt hem. De foto is duidelijk niet bedoeld voor de tentoonstellingswand maar voor eigen gebruik. Een tijdgenoot prees in 1909 de historische waarde van het schilderij, aangezien de Dam binnen niet al te lange tijd ingrijpend op de schop zou gaan [008, 201]. Breitner had het moeilijk met het veranderende uiterlijk van Amsterdam en was zelf bepaald geen 'boulevardman', zoals de voorstanders van dempingen werden genoemd.²²

Stad in ombouw

De stad groeide en het stadshart kreeg in de jaren rond 1900 een ingrijpende make-over. Om een verkeersader naar het nieuwe Centraal Station te creëren was de deftige Nieuwezijds Voorburgwal in 1883 – al vóór Breitners komst naar Amsterdam – gedempt. Met de doorbraak voor de Raadhuisstraat en de nieuwbouw van het Hoofdstadkantoor op de hoek ontstond een stadsbeeld van grootstedse allure. Terrassen maakten het geheel 'af'. Het leek Parijs wel [173]. Voor het zover was lag dit stukje stad jarenlang overhoop, maar op souvenirfoto's zien we daar niets van terug. Het stadsbeeld in ombouw was vooral voor directbetrokkenen interessant. Of je moest een kunstenaarsoog hebben om er het mooie van te zien.

Pieter Oosterhuis die de aanleg van het riool vastlegde, moet wel op bestelling van de aannemer of een ingenieur hebben gewerkt [145]. Misschien voor een van de heren op de loopbrug, van wie vooral de middelste zich zo goed een houding weet te geven. In de wereld van de civiele techniek was exacte informatie essentieel. De fotografie met haar helderheid, scherpte en onmiddellijkheid kon daarin voorzien. In de negentiende eeuw werd het gebruikelijk en zelfs verplicht om de voortgang van een bouwproces op gezette tijden vast te laten leggen.²³ Het hielp bij de controle op grote projecten waar veel partijen moesten samenwerken. De toenemende bouwactiviteiten

in de stad stimuleerden de vraag naar deze foto's. Daaraan danken we beelden van overgangssituaties in het stadsbeeld die maar kort hebben bestaan [009, 033-034, 121-122].

De vooruitgang trok niet alleen diepe sporen door de stad zelf, maar ook ver daarbuiten. Er ontstond een zichtbaar en onzichtbaar netwerk van verkeerswegen, kanalen [194], bruggen [036], water- [193], gas- [191, 195] en elektriciteitsleidingen, riolering [009], tram- en spoorlijnen [124, 196]. Tot in de verre omtrek ging het landschap op de schop om dienstbaar te worden aan de stad. Een afwisselend duingebied veranderde in een strak vormgegeven landschap, een machinerie die de Amsterdammers van schoon drinkwater voorzag. De foto toont de abstracte, meetkundige schoonheid van dit landschap en symboliseert de triomf van de ingenieur over materie en ruimte. Met hun gevoeligheid voor industriële esthetiek stonden dit soort foto's ver af van de heersende opvattingen in de kunsten. De maker van deze foto, Gustaaf Oosterhuis, had zich net als zijn vader Pieter gespecialiseerd in weg- en waterbouw [033-034, 036, 193-194].²⁴ Toch wist hij van een zakelijke opgave als het documenteren van een nieuwe stalen ophaalbrug stadspoëzie te maken. Het was niet de officiële kunst maar de fotografie die een artistieke grammatica ontwikkelde voor het weergeven van industriële producten en staalconstructies [012, 184-185].

Fotografie is lenig, ze is op vele manieren inzetbaar. De camera was evengoed geschikt om nieuwe technologie vast te leggen als oudheden die gingen verdwijnen, zoals de gotische Nieuwezijds Kapel, in 1908 roemloos ten onder gegaan door een gebrek aan monumentenzorg [128-130]. Ook architecten schakelden fotografen in om hun scheppingen te vereeuwigen [010]. De uit Groningen afkomstige Rijksbouwmeester C.H. Peters was verantwoordelijk voor het Hoofdstadkantoor aan de Nieuwezijds Voorburgwal. Hij liet de verschillende stadia van de bouw tot en met de voltooide staat vastleggen door zijn stadgenoot J.G. Kramer [123]. Van het Centraal Station, toch één van de grootste bouwprojecten van de negentiende eeuw, bestaat een dergelijke samenhangende reportage niet. Het heien van de palen is op verschillende tijdstippen vereeuwigd en Albert Greiner maakte een incidentele opname van de bouw van de stalen overkapping [124]. Pas toen het gebouw klaar was, heeft een onbekende