

William Hazlitt, 'On Londoners and Country People', *New Monthly Magazine* (augustus 1823) en Hazlitt, *The Plain Speaker* (1826), geciteerd uit: Rick Allen, *The Moving Pageant, a Literary Sourcebook on London Street Life 1700–1914* (Londen: Routledge, 1998), 95.

Zie: Karl Schütz, *Das Interieur in der Malerei* (München: Hirmer, 2009), 10.

Schütz merkt op dat er in de Romeinse oudheid, dus vóór de 'uitvinding van het interieur', al afbeeldingen van interieurs van bijvoorbeeld villa's en paleizen bestaan. Ibid., 18.

De microkosmos van Londen

Het stedelijk interieur als archief van leven en dood

*Maar in Londen wordt de mens (...) een soort 'openbaar wezen'. Hij leeft in de ogen van de wereld, en de wereld in de zijne. (...) Hij ziet de mensenlevens door de straten stromen — hun gemakken en versierselen opgetast in winkels liggen — de woningen getuigen van de productiviteit en de openbare gebouwen getuigen van de kunst en de grootsheid van de mens, terwijl de plekken voor ontspanning en amusement daarin centraal staan en het sociale gevoel schragen. (...) In Londen is er een publiek, en ieder mens maakt daar deel van uit.*¹

Al sinds de middeleeuwen wordt onder de representatie van architectonische ruimten ook het afbeelden van stedelijke interieurs begrepen. Net als bij landschappen werd het afbeelden van interieurs in eerste instantie opgevat als contextueel, als een noodzakelijk aspect van de religieuze (en slechts incidenteel niet-religieuze) scenes die feitelijk het doel van het kunstwerk waren. In zijn schilderij van het huwelijk van het echtpaar Arnolfini neemt Jan van Eyck de toeschouwer mee naar een kamer in een koopmanshuis in Brugge waarin de onzichtbare vierde muur wordt weerkaatst in een spiegel. De beslotenheid van het interieur is aanwezig, maar ook opgeschort: de representatie van de ruimte neemt de vorm aan van een geënceneerd toneel, maar de toeschouwer wordt ook ondergedompeld, is binnen, maakt deel uit van een werkelijkheid die groter is dan de omlijsting van het beeld.² Het is in wezen een renaissanceïmpuls — en ook hier is de parallel met de geschiedenis van de landschapsschilderkunst duidelijk — om het interieur van een gebouw af te beelden als ruimte én als achtergrond, om die zo als het ware te emanciperen.³ De opkomst van de interieurrepresentatie viel samen met haar groeiende nauwkeurigheid, omdat kennis van het lineaire perspectief er in de vijftiende eeuw voor zorgde dat schilderijen en tekeningen een steeds getrouwere weergave van de werkelijkheid konden geven.

Afbeeldingen van kerken, theaters of vorstelijke galeries — en van de particuliere interieurs van de genrestukken — vormen een substantieel deel van de artistieke productie van de zestiende en zeventiende eeuw. Afbeeldingen van ideale, en schilderijen van bestaande ruimten wisten zich, wellicht geïnspireerd door Raphael's prachtige schilderij van de Atheense school (1510), als een van de subgenres van de schilderkunst te vestigen en werden na verloop van tijd steeds autonomer en nauwkeuriger. Hans Vredeman de Vries, die zich had gespecialiseerd in de weergave van complexe architectonische ruimten, paste in zijn schilderijen de mogelijkheden van de perspectivische constructie toe op wat oneindig permeabele zalen en gewelfde ruimten leken te zijn, en overschreed de grenzen tussen binnen- en buitenwereld. In de zeer precieze en schijnbaar laconieke kerkinterieurs van Pieter Saenredam, die de voorkeur gaf aan het eenpuntsperspectief, verandert de impuls om een nauwkeurige weergave van denkbeeldige interieurs te presenteren in de wens om specifieke, dat wil zeggen identificeerbare gebouwen exact en in de echte tijd te documenteren, zoals de kerken in Assendelft, Utrecht en Haarlem: een gemeente die in de kerkbanken naar de dominee luistert of kerkbanken die als lege omhulsels op zulke gebeurtenissen wachten. Of ze nu vol staan met

William Hazlitt, 'On Londoners and Country People', *New Monthly Magazine* (August 1823) and Hazlitt, *The Plain Speaker* (1826), quoted from: Rick Allen, *The Moving Pageant, a Literary Sourcebook on London Street Life 1700–1914*, (London: Routledge, 1998), 95.

See Karl Schütz, *Das Interieur in der Malerei* (Munich: Hirmer, 2009), 10.

Schütz notes that depictions of interiors of, for instance, villas and palaces exist in Roman antiquity, before the 'invention of the interior'. Ibid., 18

The Microcosm of London

The Interiors of the City as an Archive of Life and Death

*But man in London becomes . . . a sort of 'public creature'. He lives in the eyes of the world, and the world in his. . . . He sees the stream of human life pouring out along the streets — its comforts and embellishments piled up in the shops — the houses are proofs of the industry, the public buildings of the art and magnificence of man; while the public amusements and places of resort are a centre and support for social feeling. . . . In London there is a public, and each man is part of it.*¹

Images of the interiors of cities have been part of the representation of architecture since the mediaeval period. In a way that seems comparable with the depictions of landscapes, they were initially conceived as contextual, as necessary attributes to the religious (and only occasionally non-religious) scenes that were, really, the purpose of the work of art. In his painting of the Arnolfini wedding Jan van Eyck takes the viewer into the room of a merchant house in Bruges, the invisible fourth wall reflected in the mirror. The enclosed nature of the interior is as present as it is suspended: the representation of the space takes up the form of a staged scenery, yet the viewer is also immersed and inside, part of a reality that is larger than the frame of the image.² It is essentially an impulse of the Renaissance — and, again, parallels with the history of landscape painting are obvious — to show the interior of a building as a space and as a setting, emancipating it as it were.³ Coinciding with the emergence of the representation of interiors, these also were, of course, more accurate, as the knowledge of construction of the linear perspective in the fifteenth century introduced a new verisimilitude to the painting or drawing.

Images of churches, theatres or palatial galleries — and the private interiors of genre painting — are a substantial part of the artistic production of the sixteenth and seventeenth centuries. Inspired, perhaps, by the magnificent depiction of Raphael's School of Athens (1510), images of ideal spaces and depictions of existing ones established themselves as one of the subgenres of painting, and in due course showed a tendency towards autonomy and accuracy. In his paintings Hans Vredeman de Vries, who specialised in the representation of architectural spaces of complexity, deployed the possibilities of perspectival construction in what appeared as infinitely permeable halls and vaulted rooms, and transcended the limitations between interior and outside world. In the highly precise and apparently laconic church interiors of Pieter Saenredam, linear one-point perspectives by preference, the impulse to achieve an accurate rendering of imagined interiors turns into the exact documentation of particular, that is identifiable, buildings: the churches in Assendelft, Utrecht or Haarlem, and of the social situations — a congregation gathered in the pews listening to the minister — or as empty shells awaiting such situations. Filled with protagonists or void; in both varieties the paintings of the urban interior suggest that these spaces provide a stage for practices of sociability or ceremonial use. Similar conventions

4

Jan Wagenaar, *Amsterdam in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoulen, schutterye, gilden en regeeringe* (Amsterdam: Isaak Tirion, 1760–1768).

5

Schütz, *Das Interieur in der Malerei*, op. cit. (noot 2), 245.

protagonisten of leeg zijn, zulke schilderijen van stedelijke interieurs suggereren ruimten die een podium kunnen bieden aan sociale praktijken of ceremoniële gebruiken. Documentaire weergaven die op grote schaal werden geproduceerd en wijd en zijd verspreid, maakten gebruik van vergelijkbare standaardtechnieken, waarbij de structurele en monumentale aspecten van de architecturale omgeving werden geaccentueerd en de mensen werden neergezet als figuurtjes in een ruimte van verbluffende dimensies. Op de afbeeldingen van de kerken van Amsterdam, die Isaac Tirion in de jaren 1760 publiceerde, worden zo de eenvoud en rationaliteit van de religieuze ruimten in de protestantse stadsrepubliek benadrukt.⁴

In de meer openlijk theatrale achttiende-eeuwse Italiaanse representaties van stedelijke interieurs wordt onderscheid gemaakt tussen het vrijelijk bedachte en het zorgvuldig gedocumenteerde interieur.⁵ De *vedute ideate*, afbeeldingen van mogelijke of imaginaire ruimten, waren de voorgangers van de fantasmagorische verkenningen van Piranesi: vergezichten met grotten en *carceri* die verdichtels van de geest waren in plaats van feitelijke weergaven van een bestaande werkelijkheid. Op *vedute prese dal luogo* stonden daarentegen de kunstgaleries en hoftheaters van aristocratische opdrachtgevers afgebeeld die in al hun pracht en praal als tekenen van aanzien golden. De *vedute* kunnen worden gezien als bijproducten van de grote aantallen *quadrate*-schilderingen (architectonische trompe-l'oeil beschilderingen) die door onder andere de familie Galli da Bibiena werden gemaakt voor toneel- en theaterzalen. De theatraleiteit van de tekeningen kwam niet alleen voort uit sterk gedramatiseerde licht- en schaduw effecten en uit een overvloed aan architectonische ornamenten. De feestelijke functie van dit representatieve genre vereiste ook de introductie van personages die als het ware de situatie zouden waarmaken: figuren met een dramatische of pittoreske *staffage*,

4

Jan Wagenaar, *Amsterdam in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoulen, schutterye, gilden en regeeringe* (Amsterdam: Isaak Tirion, 1760–1768).

5

Schütz, *Das Interieur in der Malerei*, op. cit. (note 2), 245.

6

Lucy Atkinson, 'The Microcosm of London', special collections item for May 2009, University of Reading Library, 6. <https://www.reading.ac.uk/web/files/special-collections/featuremicrocosm.pdf> (accessed 10 June 2017).

highlighting the structural and monumental aspects of the architectural settings and leaving human beings to appear as small figures in a space of overwhelming dimensions were also applied in the documentary representations, which were produced for a mass market and widely distributed. The images of the churches of Amsterdam, published by Isaac Tirion in the 1760s, emphasise the simplicity and rationality of the religious spaces in the protestant city republic.⁴

The more overtly theatrical eighteenth century Italian representation of urban interiors introduces a distinction between the freely invented and the carefully documented interior.⁵ *Vedute ideate* showing potential and imagined spaces anticipated the phantasmagorical explorations of Piranesi: visions of caves and *carceri*, as fabrications of the mind, rather than documentations of an existing reality. *Vedute prese dal luogo*, by contrast, depict the art galleries and court theatres of aristocratic clients, showing their splendour and providing tokens of prestige. The *vedute* could be regarded as a by-product of the extensive production of *quadrate* paintings of, among others, the Galli Bibiena family, for designs for the stage and for theatre buildings. The theatricality of the drawings did not limit itself to the highly dramatised effects of light and shade and of the abundance of architectural ornament. The celebratory function of this genre of representation also required the introduction of characters that would, as it were, live up to the situation: figures that provide dramatic or picturesque *staffage*, dressed in outlandish or luxurious garments and occupying the images like a group of actors on a stage. Even where, as in Giovanni Pannini's painting (ca. 1740) of the interior of the Pantheon, the building is real, the arrangement of figures kneeling down in prayer (as if taken from a nativity scene) or engaged in elegant conversation, the



Jan van Eyck, *The Arnolfini Wedding*/ *De Arnolfini bruiloft*, 1493, London, National Gallery, detail



Giovanni Paolo Pannini, *Interior of the Pantheon*/ *Het interieur van het Pantheon*, c. 1734, Washington, National Gallery of Art



Vue Perspective de l'interieur de la salle du spectacle de Veronnen en Italie by/door Jean François Daumont, c. 1770



The Great Hall of the Amsterdam City Hall viewed towards the council room/ *De burgerzaal van het Amsterdamsche stadhuis gezien naar de raadzaal*, Paulus Van Liender, 1765

gekleed in exotische of luxueuze kledingstukken die in de schilderijen stonden opgesteld als groepen acteurs op het toneel. Zelfs als het gebouw echt was, zoals in Giovanni Pannini's schilderij van het interieur van het Pantheon (ca. 1740), dan nog was het effect van de opstellingen van knielende en biddende (alsof ze in een kerststal zaten) of elegant een gesprek voerende figuren bestudeerd kunstmatig. Het is duidelijk niet de bedoeling van de kunstenaar geweest om het alledaagse gebruik van dit gebouw, dat in een sociaal gemengd dichtbevolkt deel van de stad was gesitueerd, af te beelden. Hij schildert een monument en een object van verering. Van dergelijke standaardtechnieken, waarbij interieurs van paleizen of van elders in de stad werden afgebeeld als geprivilegieerde locaties voor evenementen, werd – je zou kunnen zeggen: uiteraard – ook gebruik gemaakt voor de afbeelding van hoftheaters, waarbij auditoria werden afgebeeld vol met leden van de meest exclusieve maatschappelijke bovenlaag. Maar ze zijn ook terug te vinden in Paulus van Liender's gravure van de Burgerzaal van het Amsterdamse stadhuis uit 1765, dat de centrale ruimte van het machtscentrum van de stadsrepubliek toont als een speelplaats voor poseurs en acteurs die de waarschijnlijk meer dagelijkse en meer gevarieerde jaren 1840 maakte Paul Letarouilly in zijn *Edifice de Rome Moderne*, waarin hij de gebouwen van de stad vastlegde, gebruik van gegeneraliseerde menselijke figuren in plaats van personen die een bezoeker in het echte leven in deze ruimten zou kunnen aantreffen.

In de inleiding tot de gebonden editie van *The Microcosm of London*, een werk waarin uitgever Rudolph Ackermann, impresario en bedenker van het werk, 104 prenten van Londense interieurs had verzameld die tussen 1808 en 1810 afzonderlijk waren verspreid, distantieerde deze zich expliciet van zulke standaardtechnieken.

Er is niet alleen nauwgezet aandacht besteed aan het land van herkomst van de figuren die in de verschillende gebouwen worden geïntroduceerd, maar ook aan hun algemene houding en individuele manier van doen en de gewoonten, enz. van het soort mensen dat naar alle waarschijnlijkheid in meerderheid gebruik maakt van de betrokken plaatsen.⁶

In tegenstelling tot de bestaande afbeeldingen van stedelijke interieurs, of het nu geschilderde prestigieuze trofeeën of massaal geproduceerde gravures waren, wilde Ackermann in zijn publicatie Londen afbeelden zoals zij was, de realiteit van de stad tonen door middel van haar interieurs. Rudolph Ackermann gaf de tekenaars Auguste Pugin en Thomas Rowlandson de opdracht om de afbeeldingen te maken en Londen te presenteren als een archief van binnenruimten. Er moesten niet minder dan 372.000 aquatinten worden gedrukt en handmatig ingekleurd – waarschijnlijk is er heel wat kinderarbeid nodig geweest om deze logistieke massaproductie te realiseren.⁷

In zijn inleiding prijst Ackermann de publicatie aan vanwege het 'ruime assortiment aan onderwerpen (die, zo moet hij bekennen, nogal ongelijksoortig zijn) (...) die bijna iedereen zullen interesseren'. Het werk was een weerspiegeling van de stad en presenteerde haar verbazingwekkende diversiteit aan zowel haar eigen inwoners als bezoekers uit binnen- en buitenland. Op de afbeeldingen staan dames in modieuze japonnen en heren in zwarte kostuums die zich hebben verzameld bij de Agricultural Society of naar een stichtende lezing bij de Philanthropic Society luisteren. Op andere staan de minder gelukkige gedetineerden van de recent uitgevonden gevangenissen. *The Microcosm* maakte geen onderscheid tussen ruimten die gewijd waren aan het landsbestuur en ruimten die gewijd waren aan de verheffing van het publiek, ruimten voor controle

effect is one of studied artificiality. Clearly it is not the intention of the artist to show the building in its daily use, situated as it was in a socially mixed dense part of the city, but as a monument and object of celebration. These conventions of showing interiors at court or in the city as venues of privilege extended – one might say: naturally – to the images of court theatres, where the auditorium is shown as being populated by the members of an exclusive set of society. Yet they also inform Paulus van Liender's 1765 engraving of the 'Burgerzaal' of the Amsterdam town hall, showing the central space of the centre of power of the city republic as a playground for poseurs and actors, rather than its probably more mundane and more varied visitors and users. And as late as the 1840s, Paul Letarouilly's *Edifice de Rome Moderne*, documenting the buildings of the city, introduced generalised human figures rather than the people a visitor might have found in these spaces in real life.

Publisher Rudolf Ackermann, impresario and inventor of *The Microcosm of London*, distanced himself explicitly from these conventions in the editorial introduction to the bound edition of the series, in which he drew together the 104 prints of interiors in London that had been distributed separately before, between 1808 and 1810.

A strict attention has been paid, not only to the country of the figures introduced in the different buildings, but to the general air and peculiar carriage, habits, &c. of such characters as are likely to make up the majority in particular places.⁶

Unlike the existing views of urban interiors, whether painted trophies of prestige or mass-produced engravings, Ackermann's publication intended



The Microcosm of London, Christie's auction room /
Veilingzaal Christies



The Microcosm of London, Coopers Hall, lottery
drawing / De loterij

en genezing, en nog weer andere bestemd voor massaconsumptie of elitair plezier. Al deze stads kamers en de afbeeldingen van de mensen die er gebruik van maakten — 'van plechtig tot vrolijk, van levendig tot ernstig' — werden pagina na pagina gepresenteerd; alfabetisch, als in een visuele encyclopedie.

Ook de manier waarop hij de productie van de illustraties uitbesteedde was zeer vernieuwend, zowel qua techniek als vanwege de manier waarop hij twee kunstenaars met duidelijk verschillende professionele profielen liet samenwerken. In feite was de uitgeverij slechts een van de verschillende terreinen waarop Ackermann actief was. John Summerson schrijft in 1943 in de King Penguin-editie over een selectie van de platen uit *The Microcosm*:

Nast boekverkoper en uitgever was hij succesvol als koetsontwerper, leidde hij een kunstacademie, verkocht hij kunstenaarsmaterialen en luxe artikelen en organiseerde hij hulp voor vluchtelingen tijdens de Napoleontische onderdrukking. Hij was ook uitvinder en een van zijn uitvindingen, die tijdens proeven succesvol was maar nooit in gebruik is genomen, is verrassend modern. Het was een ballon die was uitgerust om pamfletten uit te strooien boven door de vijand bezette gebieden.⁸

(Summerson schreef dit in 1943, terwijl de herinnering aan de Blitz nog vers in het geheugen lag en de angst voor luchtaanvallen realistisch was, en hij moet wel zeer onder de indruk zijn geweest van de brutaliteit van dit massacomunicatieplan.) Naast *The Microcosm* publiceerde Ackermann de invloedrijke reeks *The Repository of the Arts* en verschillende populaire tekenhandleidingen, waaronder *Ackermann's New Drawing Book of Light and Shadow in Imitation of Indian Ink* (1809–1812), *A Treatise on Ackermann's Superfine Watercolours* (1801) en plaatjesboeken over buitenlandse reizen zoals *Views of Switzerland* (1822) en *Five Views of the Great Falls of Niagara* (ongedateerd).⁹ De aquatinten in *The Microcosm* waren gemaakt volgens een druktechniek waarmee Londen in de jaren 1770 bekend was geworden, maar die Ackermann tot ongekende perfectie wist te ontwikkelen.

De tweede vernieuwing van Ackermann was nog gedurfter. Op topografische platen waren, zoals we zagen, menselijke figuren geïntroduceerd en die werden meestal getekend door de kunstenaars, die ook de ruimte waarin ze zich bevonden hadden getekend. De afbeeldingen in *The Microcosm* waren daarentegen het product van een samenwerking die werd afgedwongen door de uitgever: eerst tekende Pugin met grote precisie en nauwkeurigheid de architectonische omgeving, daarna kreeg Rowlandson opdracht realistische scènes te produceren met mensen uit alle lagen van de bevolking. Ackermann's beslissing getuigt van zijn uitstekende intuïtieve begrip van de populaire smaak en van zijn onconventionele geest, want deze twee standaardtechnieken, de architectuurtekening en de karikatuur, waren nog nooit op deze manier gecombineerd. Bovendien hadden, zoals Summerson heeft opgemerkt, de twee kunstenaars niet alleen zeer verschillende talenten, maar ook bijna tegengestelde persoonlijkheden. 'Pugin, die na de revolutie uit Frankrijk was ontsnapt en architectuurtekeningen was gaan maken om de kost te verdienen, was een nogal pompeuze, aristocratische kleine man die even nauwkeurig was als zijn eigen tekeningen en zich zeer bewust van zijn stand als heer van het *ancien régime*.' Rowlandson wordt beschreven als de spreekwoordelijke Londenaar: 'Deze grofgebouwde, luie dwaas van een Engelsman was iets dat meneer Pugin niet was, namelijk een genie. Volgens critici zou hij, als hij de kunst maar serieus zou nemen, een groot kunstenaar kunnen worden.'¹⁰ Afgezien van de bepaald niet impliciete verwijzingen naar nationale stereotypen — nogmaals, Summerson schreef dit in 1943! — is het effect van de combinatie van de precieze representatie van de architectonische compositie, en de levendigheid

to show London as it was, finding the reality of the city in its interiors. To produce the images, Rudolph Ackermann commissioned the draughtsmen Auguste Pugin and Thomas Rowlandson to show London as an archive of its interior spaces. The series involved the printing and colouring by hand of no less than 372,000 aquatints⁷ — it is probable that the logistics of this form of mass-produced coloured publication effort included a good deal of child labour.

Ackermann's introduction advertises the publication as a 'variety of subjects (dissimilar, it must be acknowledged, to each other) . . . interesting to almost every man'. A mirror of the city that was to show its astounding variety to its own inhabitants as well as to visitors from the country and abroad. The plates depict women in fashionable dresses and men in black suits congregating in the Agricultural Society or listening to an edifying lecture in the Philanthropic Society. Others exhibit the less fortunate inmates of the newly invented prisons. *The Microcosm* did not differentiate between spaces dedicated to governing the country or enlightening the public, those designed to control and cure, and others devoted to the entertainment of a mass audience or the elite. All of these urban rooms and the image of the people they accommodate — 'from grave to gay, from lively to severe' — were presented page after page; alphabetically, as a visual encyclopaedia.

Ackermann's approach towards commissioning the illustrations was highly innovative, both in its technology and its proposal of a collaborative effort of two artists with clearly different professional profiles. Indeed, publishing was only one of the various fields of work in which Ackermann was active. As John Summerson writes in the 1943 King Penguin edition of a selection of the plates from *The Microcosm*:

Besides being a bookseller and publisher he was a successful coach-designer, ran an art school, sold artists' materials and fancy goods and organised help for refugees from Napoleonic oppression. He was an inventor, too, and one of his inventions, successfully tested but never used, is startling in its modernity. It was a balloon equipped to carry out leaflet raids over enemy-occupied country.⁸

(Writing in 1943, as memory of the Blitz was still fresh and fear of air raids still very real, Summerson must have been particularly impressed by the audacity of this proposal of mass-communication.) Apart from *The Microcosm*, Ackermann published the influential series *The Repository of the Arts* and popular drawing manuals, including *Ackermann's New Drawing Book of Light and Shadow in Imitation of Indian Ink* (1809–12), *A Treatise on Ackermann's Superfine Watercolours* (1801) or picture books of foreign travel such as *Views of Switzerland* (1822) or *Five Views of the Great Falls of Niagara* (undated).⁹ The plates in *The Microcosm* were produced as aquatint, a printing technique that had been introduced to London in 1770s, but which Ackermann took to new perfection. In *The Microcosm* this was enhanced by colouring the prints by hand, producing a lively and at the same time subtle effect, which undoubtedly contributed to the success of the publication.

Ackermann's second innovation was even more daring. Topographical prints, as we had seen, had included the introduction of human figures, which were usually drawn by the same artist as the space they were occupying. *The Microcosm* plates were, by contrast, the product of a collaboration enforced by the publisher: Pugin first drew the architectural environments with precision and accuracy, while Rowlandson was

11
Ibid., 6.

12
Andrew Saint, 'The Building Art of the First Industrial Metropolis', in: Fox, *London – World City*, op. cit. (noot 7), 57.

en authenticiteit van de sociale situaties die erin plaatsvinden inderdaad treffend. 'Pugin's fotografische precisie en zijn gevoel voor de subtiele belichting van mooie architectuur' afgezet tegen 'Rowlandson's menselijkheid, zijn scherpe observatievermogen en zijn magische kennis van wat een publiek Engels maakt'.¹¹

De keur van interieurs en locaties in de stad was representatief voor de dynamische differentiatie die in deze periode kenmerkend was voor Londen. In deze groeiende moderne metropool van de industriële revolutie en de wereldhandel werden de interieurafbeeldingen gebruikt om de verscheidenheid aan stedelijke situaties en sociale praktijken vast te leggen. Een gediversifieerde stedelijke economie en de impuls om specifieke ruimten te reserveren voor onderwijs, gezondheidszorg, cultuur, handel en administratie leidde tot het ontstaan van een grote verscheidenheid aan stedelijke instellingen en architectonische oplossingen, die op hun beurt de tekenaars van onderwerpen voorzagen. In deze periode, waarin het land en zijn hoofdstad betrokken waren bij het grote Europese conflict van de Napoleontische oorlogen, maar waarin het tegelijkertijd betrekkelijk rustig was, onderging Londen diepgaande sociaal-geografische veranderingen, terwijl het stedelijk weefsel over het algemeen en grotendeels bleef zoals het al anderhalve eeuw was. De meeste van de in *The Microcosm* afgebeelde ruimten zijn inderdaad tamelijk traditioneel qua constructie en sfeer: de eerste Londense experimenten waarbij innovatieve ijzerbewerkingstechnieken werden toegepast voor het maken van grote overspanningen zoals in de nieuwe King's Library in het British Museum werden tien of 15 jaar na de publicatie van de platen uitgevoerd.¹² Wat er werkelijk aan vernieuwends te zien is op de platen zit hem dus in de verscheidenheid aan instellingen en semi-openbare ruimten in particulier eigendom: de veilingzalen van de groeiende kunstmarkt, galeries of amusementshallen,



The Microcosm of London, The Doctors' Institution/
De artseninstelling



The Microcosm of London, Society of Agriculture/
Maatschappij van de landbouw

12
Andrew Saint, 'The Building Art of the First Industrial Metropolis', in: Fox, *London – World City*, op. cit. (note 7), 57.

13
Ibid., 63.

commissioned to produce realistic scenes with people of all walks of life. Ackermann's decision testifies to his outstanding intuitive understanding of popular taste and unconventional spirit, as the two conventions of the architectural drawing and the caricature had never been combined in this way before. Moreover, as Summerson noted, the two artists not only had very distinct talents, but also almost opposed personalities. 'Pugin, who had escaped from France after the Revolution and taken up architectural drawing to make a living, was a rather pompous, aristocratic little man as precise as his own drawings and very consciously a gentleman of the *ancien régime*.' Rowlandson is described as the quintessential Londoner: 'This burly, lazy, tom-fool Englishman was what Mr Pugin was not — a genius. The critics said he would be a great artist if only he would be serious.'¹⁰ Leaving the less than implicit invocation of national stereotypes aside — again: Summerson wrote this in 1943! — one is, indeed struck by the effect of the combination of precision in the representation of the architectural settings and the vivacity and authenticity of the social situations framed by them, 'Pugin's photographic accuracy and his feeling for subtle lighting on fine architecture' set off against 'Rowlandson's humanity, his sharp observation and magical knowledge of what makes an English crowd'.¹¹

The selection of interiors and sites in the city represented the dynamic differentiation that came to characterise London in this period. In the emerging modern metropolis of the industrial revolution and global trade, these images of interiors acquired the function of documenting the variety of urban situations and social practices. A diversified urban economy and the impulse to allocate specific spaces for education, health care, culture, commerce and administration provoked the invention of a



The Microcosm of London, The Royal Cockpit/ De 'koninklijke' arena voor hanenkampen

evenals de beurs, overheidslokalen, rechtbanken of de ruimten ten behoeve van een ontluikende dienstensector zoals banken en verzekeringsmaatschappijen. Een andere categorie is die van de ruimten die worden gebruikt door minder bedeelden: gevangenissen, ziekenhuizen en liefdadigheidsinstellingen voor de armen, werkhuizen en, helemaal onderaan de ladder, krankzinnigengestichten. Het feit dat deze allemaal worden getoond als incidenten in een stad, als interieurs, kan ook worden beschouwd als een teken van stedelijke onsamenhangendheid — door de afwezigheid van een overkoepelende planning, zoals gebruikelijk in de meeste andere continentale hoofdsteden, ‘moeten de belangrijkste gebouwen in het negentiende-eeuwse Londen als op zichzelf staand en gesloten worden gelezen’.¹³ Tegelijkertijd weerspiegelt het idee om het dagelijks leven in de stad weer te geven als een serie interieurs, de geleidelijke toename van het belang van deze ruimten en creëert het een caleidoscopische ervaring van de interieurs van de metropool.

De afbeeldingen van de verborgen en soms weerzinwekkende geheimen van de stad moeten het lezerspubliek — of liever gezegd de *voyeurs* — van *The Microcosm* op een licht ongemakkelijke manier hebben vermaakt. Lottery Drawing, Coopers’ Hall lijkt op het eerste gezicht een bijeenkomst bij de respectabele Society of Agriculture of zelfs de Quakers’ Meeting Room af te beelden — een hoge zaal met lambriseringen en geornamenteerde ramen, publiek dat gezeten op nette banken de gebeurtenissen volgt, totdat het oog van de toeschouwer op het gat in het verhoogde podium valt, en op de tafel omringd door een groep mannen die eruit zien alsof ze deelnemen aan een clandestiene bijeenkomst, dit alles spaarzaam verlicht, maar nog net zichtbaar. De Royal Cock Pit, het toneel van wrede gewelddadige scènes van bloedige gevechten tussen twee deerniswekkend verminkte dieren, is een elegante maar Spartaans cirkelvormige ruimte, een debatgezelschap waardig. Maar ‘op de



The Microcosm of London, Quaker meeting house/
De vermaning van de Quakers



The Microcosm of London, The Debating Society/
Het debatgezelschap

great variety of urban institutions and architectural solutions, which in turn provided the subjects for the draughtsmen. In this period, during which the country and its capital were involved in the great European conflict of the Napoleonic wars, but which was, at the same time, relatively calm, London underwent profound changes in its social geography, while on the whole the building fabric was mostly as it had been for a century and a half. Indeed, most of the spaces depicted in *The Microcosm* are fairly traditional in their construction and atmosphere; the first London experiments with new iron technologies for creating large spans, for example the new King's Library in the British Museum, were realised ten or 15 years after the publication of the plates.¹² The real ‘newness’ of what is shown in the plates, therefore, lies in the variety of the institutions and privately owned semi-public spaces: the auction rooms for an emerging arts market, galleries or entertainment spaces, along with the stock exchange, public administration offices, inns of court or the spaces for the fledgling services industries, including banks and insurance companies. Another category is that of the spaces occupied by the less fortunate: the prisons, hospitals and charities for the poor, workhouses and, at the very bottom end, the lunatic asylums. The fact that all of these are shown as incidents in a city, as interiors, may also be seen as an indicator of the urban incoherence of the city — in early nineteenth-century London, due to the absence of overriding planning of the sort that was common in most Continental capitals, the major buildings ‘have to be read as self-sufficient and enclosed’.¹³ At the same time, the proposal of showing the everyday life of the city as a series of its interiors reflects the gradual increase of the importance of these spaces, creating a kaleidoscopic experience of the interiors of the metropolis.



The Microcosm of London, The Painted Hall, Greenwich Hospital

afbeelding staat (...) een verzameling hoge heren, zakkenrollers, stalknechten en *gentlemen*, bon vivants en bullebakken; in een tafereel dat een mengelmoes van karakters, van de beste tot de slechtste, belichaamt', die zich bezighouden met iets dat kort daarna een illegale activiteit zou worden.¹⁴ Het documentaire karakter van *The Microcosm* neemt een specifieke wending waar het gaat om de afbeeldingen van ruimten bedoeld voor disciplinaire en strafmaatregelen. Het verschil in toon en sfeer — het mysterie dat de afbeeldingen oproepen — wordt niet primair veroorzaakt door de manier waarop de architectuur wordt benaderd: op St Luke's Hospital lijkt de lange hal van het krankzinnigengesticht vreemd genoeg op de Painted Hall van het door Christopher Wren ontworpen Greenwich Hospital met de praalwagen van Lord Nelson, en, meer alledaags, op de ruimte van King's Mews, Charing Cross. Toch is de monumentaliteit die zoveel indruk maakte op de Londenaren dat ze op excursie naar het ziekenhuis gingen (en naar het aan de admiraal en nationale oorlogsheld herinnerende object), van een geheel andere orde. Summerson schreef: 'Deze galerij, met zijn lange smalle ramen, fantastisch hoge celdeuren en ijzeren tralieraampjes, kan doorgaan voor een decor voor De hertogin van Malfi' en 'een staaltje van de kunst om architectonisch grimmige ruimten te ontwerpen', bevolkt door meelijwekkende wezens in allerlei verwrongen lichaamshoudingen die met verbazingwekkende directheid de pijn en het lijden van de gevangenen laten zien.¹⁵ De meest verontrustende plaat is waarschijnlijk die van het interieur van Newgate Chapel in de gelijknamige gevangenis, de eerste speciaal gebouwde gevangenis van Londen. Ook hier zien we op het eerste gezicht een ruimte van een nogal sobere, maar fascinerende schoonheid. Summerson doet verslag van een tafereel dat die indruk ondermijnt:

Pugin en Rowlandson tonen ons de kapel die, ontworpen door een groot architect, George Dance, is ontworpen voor de afgrijselijke ceremonie die

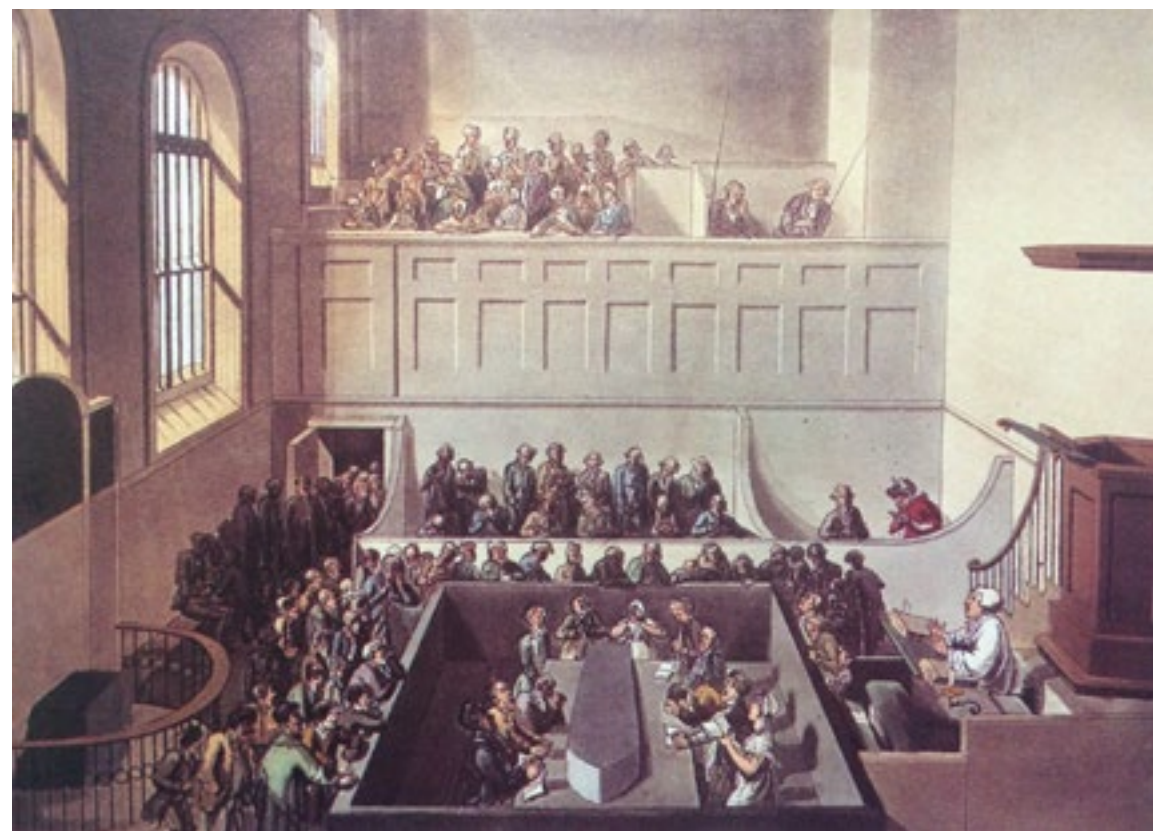


The Microcosm of London, Saint Luke's Lunatic Asylum/ Het Sint Lucas dolhuis



The Microcosm of London, The King's Mews/ De koninklijke stallen

The images that show the hidden and somewhat ugly secrets of the city must have induced a feeling of slightly awkward pleasure in the readership — or, rather, the *voyeurs* — of *The Microcosm*. The Lottery Drawing in Coopers' Hall on first inspection resembles a meeting in the respectable Society of Agriculture or even the Quakers' Meeting Room — a tall room with wainscoting and ornate windows, the audience sitting in neat pews watching the proceedings — until the eye is drawn to the hole in the raised platform, and the table surrounded by a group of men, pictured like a clandestine gathering, all of which is sparsely lit, but just about visible. The Royal Cockpit, the venue of viciously violent scenes of bloody fights between two poor mutilated animals, is an elegant, if Spartan circular space worthy of a Debating Society. Yet 'the picture exhibits . . . a collection of peers and pickpockets, grooms and gentlemen, bon-vivants and bullies; in a short scene which produces a medley of characters from the highest to the lowest', engaged in what was soon to become an illegal activity.¹⁴ It is in the images of the spaces of discipline and punishment that the documentary character of *The Microcosm* takes a particular turn. The difference in tone and atmosphere — the mysteriousness created by the image — is not primarily induced by the architectural treatment: the long hall of St Luke's lunatic asylum is strangely reminiscent of the Painted Hall of Christopher Wren's Greenwich Hospital with Lord Nelson's funeral car or, more mundane, the King's Mews in Charing Cross. Yet the monumentality that so impressed Londoners that they went out for excursions to the hospital (and the object reminding of the national hero), here takes an entirely different turn. As Summerson wrote: 'This gallery, with its long thin windows, fantastically high cell doors and iron grilles, might be a stage set of the



The Microcosm of London, Newgate Chapel/ Kapel

indertijd plaatsvond op de zondag voorafgaand aan een executie. In het midden staat de kerkbank waar de veroordeelden rond een symbolische kist zitten of knielen. Een menigte andere gevangenen geniet van het rijke schouwspel van mannen en vrouwen die nog slechtere vooruitzichten hebben dan zichzelf. De gouverneur en zijn vrouw zitten veilig in hun hoekbank: de kapelaan bidt er op los terwijl hij over zijn gemeente van veroemden naar de geschilderde tien geboden gluurt, die ons wraakzuchtig aanstaren vanaf het plumpe altaarstuk.¹⁶

De laconieke weergave van deze ruimten in hun rationele, eenvoudige schoonheid is op geen enkele manier bedoeld om de wreedheid en de uiterste consequenties van de disciplinaire systemen die zijn ontworpen om de orde en wet in de metropool te handhaven, te verzachten. *The Microcosm* is een catalogus van parallelle werelden van rijkdom en armoede, van glorie en ellende en, uiteindelijk van leven en dood. De architectuur van deze ruimten is ontworpen, zodat deze werkelijkheden er met een bijna ondraaglijke meedogenloosheid in tot uitdrukking kunnen worden gebracht — en met een helderheid die latere architectuurtalen vaak vermijden. Zoals Summerson opmerkte:

Vandaag de dag keuren we architectuur af die opzettelijk onplezierige dingen dramatiseert. Een krankzinnigengesticht dat eruitziet als een decor uit de hallucinaties van de krankzinnigen kan echt niet meer. Het moet eruitzien als een herenhuis en mag niet langer een gekkenhuis of zelfs maar een krankzinnigengesticht worden genoemd, maar een 'psychiatrische inrichting'.¹⁷

De ongekennde helderheid en koele elegantie waarmee *The Microcosm* Londen afbeeldt, maakt dat het meer is dan een visueel bronnenboek over een bepaalde periode in de geschiedenis van de moderne stad. Het herinnert ook, en misschien wel vooral, aan het feit dat steden plaatsen zijn waar verschillende lagen vernis van welgemanierdheid handig verbergen wat daaronder ligt: de strijd om het bestaan.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

Duchess of Malfi', and 'a specimen of the art of being architecturally grim', populated by poor creatures in a variety of contorted bodily positions, showing, with astonishing directness, the pain and suffering of the inmates.¹⁵ Perhaps the most disturbing of the plates is the interior of the Chapel of Newgate Gaol, London's first purpose-built prison. Again, at first sight, we see a space of a rather austere but compelling beauty. Summerson gives us an account of the scene that undermines the impression:

Pugin and Rowlandson show us the chapel, planned by a great architect, George Dance, for the hideous ceremony which took place on the Sunday preceding an execution. In the centre is the pew in which the condemned sit or kneel around a symbolic coffin. A crowd of other prisoners enjoys the rich spectacle of men and women faced with prospects worse than their own. The Governor and his wife are lodged securely in their corner pew: the chaplain prays lustily as he stares across his congregation of the damned to the painted Ten Commandments, which stare vindictively from the squat altar piece.¹⁶

The laconic representation of these spaces in their rational simple beauty is in no way designed to mitigate the brutality and final consequence of the systems of discipline designed to keep law and order in the metropolis. *The Microcosm* is a catalogue of the parallel worlds of wealth and poverty, of glory and misery and, ultimately, of life and death. The architecture of these spaces is designed to express these realities with an almost unbearable ruthlessness — and with a clarity that later architectural languages tend to avoid. As Summerson noted:

Today we disapprove of architecture which deliberately dramatises unpleasant things. A madhouse which looked like a setting for the hallucinations of madmen would never do. It must look like a gentleman's residence and must be called, not a madhouse, or even a lunatic asylum, but a 'mental home'.¹⁷

In its denominational clarity and the cold-hearted elegance of the delivery, *The Microcosm of London* is not simply a visual source book of a particular moment in the history of the modern city. It is also, and perhaps mostly, a reminder that cities are places where several varnishes of politeness usefully hide what is underneath: the struggle for survival.