

VU Research Portal

Het huis en de regels van het denken

de Mare, H.

2003

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

de Mare, H. (2003). *Het huis en de regels van het denken: Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hoogh*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

VRIJE UNIVERSITEIT

Het huis en de regels van het denken

Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van
Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Vrije Universiteit Amsterdam,
op gezag van de rector magnificus
prof.dr.T.Sminia,
in het openbaar te verdedigen
ten overstaan van de promotiecommissie
van de faculteit der Letteren
op dinsdag 28 januari 2003 om 13.45 uur
in de aula van de universiteit,
De Boelelaan 1105

door

Heidi de Mare

geboren te Amsterdam

Deze digitale versie werd in najaar van 2006 [mede] mogelijk gemaakt door het
Instituut voor Taal, Cultuur en Geschiedenis van de Faculteit der Letteren, Vrije
Universiteit Amsterdam.

promotoren: prof.dr. W.Th.M. Frijhoff
 prof.dr. E.S.H. Tan

Digitale bewerking Anne Beth Peerdeman.

Voorwoord	vii
Inleiding. In Holland staat een huis	1
Hoofdstuk 1. Bronnen en methodologie	
1.1. Bronnen	
1.1.1. Simon Stevin en zijn architectuurtraktaat	21
1.1.2. Het <i>Houwelick</i> van Jacob Cats	37
1.1.3. Pieter de Hooch en zijn schilderijen	53
1.2. Methodologische principes van het historisch formalisme	
1.2. Introductie. Een cultuurhistorisch onderzoek der kunsten	69
1.2.1. Een geschiedenis der kunsten	75
1.2.2. De kunsten als formele betekenissystemen	85
1.2.3. Bronnenkritiek	97
1.2.4. Vocabulaire, tekstanalyse en inzet	105
Hoofdstuk 2. Simon Stevin en het bevrijde huis	
2.1. De ordening in het huis	
2.1. Introductie: De ordening van het huis	119
2.1.1. Stof en stevigheid	125
2.1.2. De vinding van de gezuiverde kamer	141
2.1.3. De classificatie van dingen en mensen volgens de orde van de Natuur 157	
2.1.4. De eigenschappen van de huistekening	177
2.2. Ordeningen in het veld van architectonisch denken	
2.2.1. Pilaar, gelijkzijdigheid en behaaglijk aanzien	195
2.2.2. De volkomen huistekening als geheugensysteem van architectonisch weten	213
2.2.3. Bouwkunst, spiegeling en daad	231
Hoofdstuk 3. Jacob Cats en het eervol huisbedrijf	
3.1. De ordening van het huisbedrijf	
3.1. Introductie: De ordening van het huisbedrijf	251
3.1.1. Huiselijk bedrijf, huisraad en vrouw des huizes	265
3.1.2. Minnekunst en het tableau der personages	285
3.1.3. Tochten en driften	305
3.1.4. Spiritualiteit in huis	325
3.2. Ordeningen in het veld van de wellevenskunst	
3.2.1. Het huis als echtelijke erezaak	341
3.2.2. Het huis als verdichting van de wellevenskunst	361
3.2.3. Een welsprekende middelmaat	379

Hoofdstuk 4.	Pieter de Hooch en het kamergezicht.	
4.1.	De ordening op het platte vlak	
4.1.	Introductie: De ordening van het platte vlak	399
4.1.1.	De doorzichtigheid van het kamergezicht	415
4.1.2.	De studie van het kamerlicht	435
4.1.3.	Tuilkunst: het gepast gebruik der kleuren	451
4.1.4.	De lichamen	473
4.2.	Ordeningen in de veld van de visuele kennis	
4.2.1.	De kunst van het schilderen als werk	499
4.2.2.	Beeldarchief: het kamergezicht als sediment	519
4.2.3.	De moverende schildering, het hunkerend oog en het weten	547
4.2.4.	Van de kunst van het schilderen naar het denken over Kunst	577
Hoofdstuk 5.	Samenschikking, reflexie en speculatie	
5.1.	De samenschikking	
5.1.	Introductie	591
5.1.1.	Het onderzoek van de Natuur in de vroegmoderne tijd	597
5.1.2.	Visueel weten	613
5.1.3.	De burger en de baten van de natuurfilosofische kennis	627
5.1.4.	Aristoteles in Holland	639
5.2.	De reflexie	
5.2.1.	Warburg en de cultuurhistorische kunstwetenschap	649
5.2.2.	Kunstgeschiedenis volgens Panofsky, Wittkower en Gombrich	663
5.2.3.	De Nederlandse kunsthistorici Van de Waal en Emmens	679
5.2.4.	Plato en de Nederlandse kunstgeschiedenissen	689
Nawoord.	Dichter bij huis: over het nut van cultuurhistorische sensibiliteit	709
Summary		719
Noten		731
Bibliografie		969
Beeldmateriaal		1053
Herkomst beeldmateriaal		1365

VOORWOORD

‘Het is nieuwsgierigheid – in ieder geval de enige soort nieuwsgierigheid die de moeite waard is met een zekere vasthoudendheid te worden bedreven: geen nieuwsgierigheid die zich de geijkte kennis probeert eigen te maken, maar die de gelegenheid biedt je van jezelf los te maken. Wat zou de lust tot weten waard zijn, als ze enkel kennisverwerving moest waarborgen en niet op bepaalde wijze de grootst mogelijke verlegenheid van degene die kent? Er zijn momenten in het leven waarop de vraag of je anders kunt denken dan je denkt en anders waarnemen dan je ziet, essentieel is om te blijven kijken en nadenken.’ Michel Foucault, *Het gebruik van de lust*, Nijmegen 1984, pp. 13-14.

Een cultuurhistorisch onderzoek naar de regels van het denken kan natuurlijk vele onderwerpen nemen. Mijn promotie-onderzoek had zich heel wel kunnen afspelen op het terrein van de klassieke Hollywoodfilm waarop ik jarenlang gewerkt heb en waar ik inmiddels weer ben teruggekeerd. Dat het huidige boek uiteindelijk handelt over het huis en de regels van het denken in de Hollandse zeventiende eeuw is dan ook minder gepland dan achteraf lijkt. Daarbij heeft vooral mijn werk aan de Faculteit Bouwkunde van de Technische Universiteit te Delft in de periode 1984 – 2001 een rol gespeeld. In die omgeving kwam voor mij vanzelf de vraag op wat men nu eigenlijk onder het huis verstond. Zowel het volkshuisvestingbeleid met zijn vaste standaarden als de merkwaardige status van het huis in het (post)moderne architectonische denken, zette aan tot nadenken. Bovendien was het huis vanuit feministisch perspectief steeds een zwaar beladen onderwerp.

Nu kent het terrein van de Hollandse zeventiende eeuw een hoge onderzoeksdichtheid en een verregeande specialisatie. Cultuurproducten als schilderijen, architectuur en literatuur worden in aparte wetenschappelijke compartimenten bestudeerd. Bovendien zijn er collectieve identificaties en grote financiële belangen mee gemoeid. Men moet wel van goeden huize komen om in dit zwaar beladen, overbevolkte en verkavelde landschap een nieuwe zienswijze te ontwikkelen. Gezien mijn eigen opleiding leek een cultuurhistorisch onderzoek naar één van de meer triviale zaken daarbinnen – het Hollandse zeventiende-eeuwse huis – het meest geschikt. Daartoe richtte ik me op bronnen die mij als kunsthistorica vertrouwd waren: architectuur, schilderkunst en literatuur. De incongruentie die ik voortdurend aantrof tussen de recente voorstellingen en de ‘Stand der Dinge’ in de vroegmoderne bronnen zelf, kwam voort uit aannames die niet ter discussie gesteld werden. Men beschouwde het mathematisch verkregen architectonisch ontwerp nu eenmaal als ‘wetenschappelijk’, terwijl men de calvinistische moraal als ‘patriarchaal’ en de Hollandse genrekunst als ‘betekenisvol’ opvatte. Maar uiteindelijk bleken deze vooronderstellingen het onderzoek naar de vroegmoderne kunsten te belemmeren en was een meer comparatieve benadering noodzakelijk.

Het huidige boek is het resultaat van het onderzoek van de laatste vier jaar. In de zomer van 1996, twee jaar na de geboorte van Caspar, besloot ik alsnog mijn proefschrift af te ronden, maar het onderwerp enigszins te verleggen. In plaats van me te concentreren op Stevins traktaat over architectuur en stad – waarover Charles van den Heuvel zich inmiddels met steun van NWO ontfermd had – wilde ik op twee manieren de cultuurhistorische betekenis van Stevins architectonisch denken vaststellen. Enerzijds door het onderzoek toe te spitsten op het huis. Anderzijds door een uitbreiding van het historisch materiaal met twee bronnen die van meet af aan mijn interesse hadden: het werk van Jacob Cats en van Pieter de Hooch. Deze dubbele wending betekende dat een deel van mijn reeds verrichte onderzoek overbodig werd, terwijl er tevens nieuwe lacunes ontstonden. Het voordeel was dat er via een comparatieve studie méér interessante kwesties aan de orde konden komen dan in een monodisciplinair onderzoek. Ik heb het nieuwe project dan ook doorgezet – in januari 1997 begon ik aan een nieuwe start.

Achter dit wat ongebruikelijke onderzoek naar de regels van het denken met betrekking tot het huis gaan meerdere motieven schuil. Eén van de belangrijkste was mijn engagement met de kritische wetenschap die ik leerde kennen bij mijn entree aan de Nijmeegse Katholieke Universiteit in 1975. In de marxistische wetenschapsopvatting van Louis Althusser en niet veel later in de feministische wetenschapskritiek kon het heersende denken zelf overdacht, ondervraagd en geanalyseerd worden. Zo werd het overschrijden van disciplinaire grenzen terwijl men tegelijk de vakgebieden met hun eigen onderzoeksobject en benaderingswijze serieus neemt tot een blijvende wetenschappelijke habitus.

Een ander motief kwam uit persoonlijke omstandigheden voort. Komend uit een Amsterdams sociaal-democratisch milieu in de nadagen van de AJC, maar zonder academische of artistieke ervaringen, zonder religieuze achtergrond of klassieke opleiding en in een tijd dat mavo voor een meisje goed genoeg was, vormde het een persoonlijke emancipatie van de eerste orde om terecht te komen aan de Katholieke Universiteit van Nijmegen waarin de eeuwenlange geschiedenis van kunst en elitecultuur onderwerp van gesprek en overdenking waren. Het was ongetwijfeld de gewoonte van vrouwelijke studenten van goede komaf om een jaartje kunstgeschiedenis te gebruiken om een betere partij te kunnen vormen voor mannelijke studenten tandheelkunde, naast het feit dat belangrijke culturele uitingen werden getoetst alsof het een quiz betrof, die mij (en heel wat andere studenten) ertoe bracht vanaf het eerste jaar te eisen dat de kunstgeschiedenis een wetenschappelijke opleiding zou worden. Mede daarom stortten wij ons op het lezen van Frederick Antal en Arnold Hauser over de sociale geschiedenis van de kunst of op het door Louis Althusser geïnspireerde boek van Nicos Hadjinicolaou over kunstgeschiedenis en ideologie. John Berger's *Anders Zien* was typerend voor wat we destijds nastreefden: wetenschappelijke bestudering van de kunst als deel van een meer omvattende sociaal-culturele geschiedenis. Via bestuurlijke

werkzaamheden, het maken van een instituutsblad en het organiseren van een symposium over kunstgeschiedenis tussen wetenschap en kritiek, probeerden wij het pleidooi voor een gedifferentieerd sociaal-culturele benadering van de beeldende kunsten te laten doorklinken.

Na mijn opleiding volgde een minstens zo ingrijpende overstap van het op Franse intellectuelen georiënteerde klimaat in Nijmegen naar het Hollands pragmatisme aan de faculteit Bouwkunde te Delft. Het hemelsbrede verschil in denken tussen het katholieke Nijmegen met zijn sensibiliteit voor het symbolische en het mythologische en de Delftse zin voor rationaliteit en planmatigheid heb ik jarenlang aan den lijve ervaren. De geografische afstand ging gepaard met een culturele. Voor het overdenken van de mentale kloof tussen deze zo verschillende werelden had ik – mede dankzij vele uren openbaar vervoer – elke week voldoende tijd. De reis ging vanuit een buitenwijk in Nijmegen, dwars door het Brabantse platteland, via het Hollands Diep naar het hart van het randstedelijk denken toe. Door een ruimtelijke verplaatsing kan een cultureel contrast gedacht worden. Op eenzelfde manier gebruik ik mijn verplaatsing in de tijd. De geschiedschrijving, waarin zich de verhouding van het heden tot een verleden manifesteert, is voor mij een manier geworden om orde aan te brengen. Dat geldt niet alleen voor het heden, dat altijd blijft veranderen, maar ook voor het verleden dat door die verandering steeds een andere belichting krijgt. Geschiedschrijving is voor mij dus een manier om zowel het verleden als het heden door te lichten. In die zin acht ik geschiedenis even wezenlijk als onvoltooid.

Verder bleek de culturele antropologie een manier om het al te bekende van de eigen cultuur met andere ogen te bezien. Zo heb ik aan de hand van stedelijke rituelen de beperkingen van het stedenbouwkundig denken onderzocht. De menselijke natuur laat zich moeilijk vangen in een dergelijke rationaliteit, zij duikt altijd weer elders op, zelf vormgevend aan het bestaan. Gecombineerd met een historische benadering heeft het een directe impact gehad op mijn onderwijswerkzaamheden in Delft. Het maakte andere (cultuurhistorische) vragen mogelijk in het onderzoek naar actuele woonculturen in Nederland, vragen die binnen het huidige Bouwkunde curriculum geen reële plaats hebben. Daarnaast heb ik de klassieke Hollywoodfilm – voor de kunstgeschiedenis in eerste instantie slechts een minderwaardige vorm van massacultuur – benaderd als een moderne vorm van mythologie waarin collectieve kwesties doordacht worden.

Het is mijn passie voor beelden die al deze onderzoeken met elkaar verbindt. Ik koos niet toevallig voor de kunstgeschiedenis en later voor de filmtheorie. Die passie keerde in mijn onderzoek naar het Hollandse huis in de zeventiende eeuw terug. Ze ging daar een verbinding aan met de geschiedenis van de architectuurtheorie, een terrein waar de discrepantie tussen het ontwerpen en de verhalen daarover een extreme vorm aanneemt. Juist bij een gebied waarop iedereen zichzelf als competent beschouwt, is het een uitdaging om beeldmateriaal

als een specifieke vorm van weten te bezien. Dat heeft het ontwerp of de plattegrond trouwens gemeen met andere triviale beeldvormen zoals film, schilderijen, reclame, strips, documentaire of TV-beelden. In al die gevallen slaagt de visuele vorm erin het weten aan het oog te onttrekken. De naïeve beschouwer denkt dat een beeld voor alle interpretaties openstaat, dat er maar weinig intellectuele voor nodig is en dat ze er zijn om van te genieten of anderszins toe te eigenen. Zelf beschouw ik schilderkunst, film, embleem en architectuurtekening als aparte verschijnselen die een aparte bestudering vergen. Direct verbonden met de vraag hoe beelden werken en hoe beeldmateriaal betekenis genereert, vraag ik mij voortdurend af hoe woorden, teksten en verhalen zich tot de beelden verhouden. Beelden en visuele cultuur manifesteren zich steeds tegen een (con)tekstuele achtergrond: een beeld op zich betekent niets, het leent zich wel voor velerlei betekenissen.

Bij dit alles heb ik diverse leermeesters gehad. De studententijd in Nijmegen is in dit opzicht ingrijpend geweest en heeft mijn manier van denken sterk bepaald. Vooral Eric de Kuyper en Emile Poppe hebben mij jarenlang richting gewezen. Ze leerden me kijken en systematisch over beelden nadenken. De filmsemiotiek van Christian Metz en Raymond Bellour, het Russisch formalisme van Vladimir Propp en Roman Jakobson, kortom de traditie van de Saussuriaanse linguïstiek waarin zij mij inwijdden, gaf me inzicht in de processen van betekenisgeving. Met name de doorwerking van deze denkbeelden in het tijdschrift *Versus*, met zijn theoretische artikelen en vele analyses van klassieke Hollywoodfilm, maakten dit voor mij duidelijk, niet alleen bij verschijnselen op narratief gebied, maar ook bij visuele verschijnselen in het algemeen.

Willem Frijhoff ontsloot voor mij het brede terrein van de cultuurgeschiedenis. Hij heeft mij in de loop der jaren laten zien dat elke cultuur vele lagen kent die een aparte bestudering vergen: mentaliteit, materiële cultuur, emoties, elitecultuur en volkscultuur, maar ook de wetenschappelijke kennis. De historische antropologie met haar aandacht voor de triviale zaken, voor thema's als ritueel en eer, inspireerde me om de wereld der kunsten vanuit een andere hoek te benaderen. Ik had er geen behoefte aan om een zoveelste geschiedenis van unieke kunstwerken, geniale kunstenaars of eeuwige schoonheid te schrijven. In plaats daarvan wilde ik de kunsten in de vroegmoderne tijd onderling met elkaar vergelijken door de geschriften en het diverse beeldmateriaal in hun triviale details te onderzoeken.

Toch leerde ik de meeste leermeesters enkel via hun werk kennen. Michel Foucault heeft met zijn archeologie van het weten een onuitwisbare indruk op me gemaakt. Zijn historisch werk over de woorden en de dingen bracht me ertoe op kunsthistorisch gebied vergelijkbare vragen te behandelen. Ik zocht daarbij naar een benadering waarmee het specifiek karakter van beeldmateriaal zowel systematisch als historisch te analyseren is. Iets wat Foucault zelf – afgezien van

zijn gebruik van beelden ter illustratie van bepaalde denkbeelden – nimmer heeft getracht. De verschillende gesprekken met Anton Weiler over Foucaults werk hebben mij altijd gestimuleerd in deze richting voort te gaan en niet te bezwijken voor de gemakkelijke oplossingen die binnen Cultural Studies of Visual Culture inmiddels gemeengoed zijn. Het werk van antropologen als Claude Lévi-Strauss (over het wilde denken), Mary Douglas (over denkstijlen) en van Wendy Doniger (over mythologisch denken) sloot juist op deze meer omzichtige benadering van de kunsthistorische kwestie aan.

Tenslotte kwam in het werk van Svetlana Alpers een aantal lijnen bij elkaar. Ik denk daarbij niet alleen aan *The Art of Describing* maar ook aan verschillende artikelen die ze voordien schreef. Inspirerend was vooral dat zij de historiciteit van schilderijen in de eerste plaats op het formele vlak zocht en in verband bracht met de manier van denken die in de vroegmoderne tijd vorm kreeg. Dankzij haar historiserende problematiek heb ik mijn eigen gedachten kunnen ontwikkelen. Daarom vormt haar werk – hoezeer ik ook tot andere conclusies kom – één van de belangrijkste grondtonen in dit onderzoek.

Bij de vele denkers die ik de afgelopen vijftien jaar heb geraadpleegd is desalniettemin een rode draad te ontdekken. Mijn selectie van auteurs – of misschien moet ik zeggen: de auteurs die zich in mijn denken nestelden – berustte steeds op twee kenmerken. Ten eerste de hartstocht voor het materiaal dat men onder handen heeft. Zelden of nooit zijn de schrijvers die mij na aan het hart liggen pure filosofen, louter historici of zuivere semiotici. Vaak combineren zij een wil tot ordening met het nauwgezet bewerken van uiteenlopende soorten historisch materiaal. Ten tweede de neiging om buiten het platgetreden pad te gaan. Het zijn vaak dwarsliggers of lastposten die met een zekere hardnekkigheid hun eigen intellectuele weg volgen.

Nog een enkel woord over de ingrijpende invloed die het feminisme had. Hoewel men het niet direct aan dit boek zal aflezen, was mijn proefschrift er zonder het feminisme nooit geweest. Het speelde echter een complexe rol waarbij het maatschappelijk engagement en het gevecht om een ‘kamer voor jezelf’ gaandeweg verschoven is tot het nadenken over dit soort engagement. Dat uit zich tenslotte in een wetenschappelijke interesse voor gendervraagstukken in combinatie met het alledaags besef dat men niet ‘naar de schrift kan leven’, omdat het leven en het denken elk hun eigen weg zoeken. Het feminisme is voor mij niet beperkt gebleven tot het – in Delftse bouwkundige termen – aandacht vragen voor ‘vrouwvriendelijke’ voorzieningen of het aanstellen van ‘vrouwelijke architecten’. Het stelde mij voor meer fundamentele vragen. De emancipatorische kracht ervan is verschoven naar ‘a way of thinking’ en ‘a way of living’. Want de tijd vrijgemaakt voor reflectie is altijd gewonnen tijd. Nadenken over fundamentele vraagstukken blijft noodzakelijk wanneer je een eigen plaats in cultuur of wetenschap tracht te veroveren, maar tegelijkertijd alert wilt blijven voor

veranderingen en vernieuwingen. Gelukkig zijn er meer en meer vrouwen die zelfstandig nadenken en zich niet in de luren laten leggen door gemakkelijk scorende opvattingen, intellectualistisch ogende of politiek correcte opinies. Zeker binnen de wetenschapsgebieden die in dit boek voorop staan, zijn het de laatste jaren in toenemende mate dames die interessante studies hebben gepubliceerd.

Dat er inmiddels veel tijd verstreken is sinds mijn eerste kennismaking met het onderhavig onderwerp houdt wel degelijk verband met het stichten van een eigen gezin en huishouden. Hoewel het *not done* is te spreken over de effecten die de zorg voor een persoonlijke levensfeer op het uitoefenen van een volle weektaak heeft, is het bij een studie over het huis toch wel op zijn plaats. Dat ik een proefschrift over het huis in de vroegmoderne tijd heb willen schrijven, hangt mede samen met de vele organisatorische en emotionele onzekerheden die tegenwoordig aan de orde zijn. Een leven in de breedte, waarbij het professionele leven zich ontplooit naast het leven met een partner en kinderen, verschilt wel zeer grondig van het vroegmoderne bestaan.

Over tegenslag, weerstand en tegenwerking zal ik zwijgen.

Liever dank ik hen die mij al die jaren steunden en vertrouwen bleven stellen in dit ongebruikelijk project. Ik noem mijn collega Hein de Haan, het interim hoofd personeelszaken Theo Korthals Altes en de onlangs overleden Frits van Voorden van de Faculteit Bouwkunde, voormalig voorzitter van de vaste wetenschapscommissie. Zij hebben er op beslissende momenten voor gezorgd dat ik de tijd kreeg mijn gedachten te ordenen en het boek te voltooien. Alexander Tzonis ben ik erkentelijk voor de ruime gelegenheid die hij heeft gegeven om op mijn eigen manier invulling aan het proefschrift te geven. En tot slot dank ik de Faculteit der Letteren van de Vrije Universiteit te Amsterdam, in de persoon van haar decaan, Geert Booij en de directeur bedrijfsvoering, Bert Weltens die me de gelegenheid boden om het manuscript in korte tijd gereed te maken. Verder ben ik in de afgelopen maanden geruggensteund door student-assistenten die me veel werk uit handen namen. Maria de Lange wil ik bedanken voor het professionele presentatie van het beeldmateriaal, Maryl Adler voor de eindredactie van tekst en noten, Elsbeth Fraanje voor het stroomlijnen van de omvangrijke literatuurlijst en Bonnie van den Bremer die het voltooide manuscript in korte tijd controleerde. Wil Zeegers en mijn collega Connie Veugen ben ik zeer erkentelijk voor hun hulp bij de grote overgang van WP51 naar WORD. Julian Orton wil ik bedanken voor de reproductie van de verschillende versies van het manuscript. Sybille Wijffels dank ik voor haar vertaling van een grote reeks Italiaanse bijschriften waarvan Sebastiano Serlio zijn huistekeningen had voorzien. Bernadette Klasen hielp mij in een vroeg stadium bij het systematisch schikken van de bibliografie.

Mijn dank gaat tevens uit naar het Centrum voor Vrouwenstudies aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen, met name naar Willy Jansen en José van

Alst. Het Centrum heeft mij in de periode van 1990 tot 1997 gastvrijheid verleend op de Promotiewerkplaats, hoewel dat door mijn aanstelling aan de TU Delft niet vanzelf sprak. Het vertrouwen dat zij jaar in jaar uit in mij stelden, is een grote steun geweest. Bovendien bleven het Centrum en de Promotiewerkplaats mij herinneren aan de mogelijkheid van een intellectueel bestaan, een leven waaraan ik wel eens twijfelde door de omstandigheden in Delft. In de daar heersende bedrijfscultuur waarbij veel hoogleraren niet zijn gepromoveerd, de meeste universitair geschoolde vrouwen geen gezin hebben en de nadruk ligt op het geven van praktijkonderwijs, zag men het schrijven van dit proefschrift over een cultuurhistorisch onderwerp eerder als een persoonlijke luxe, dan als het noodzakelijk bestanddeel van een dynamisch wetenschappelijk bedrijf.

Tegen die achtergrond ben ik Irene Cieraad erkentelijk omdat ze ondanks haar eigen drukke werkzaamheden een flink deel van mijn onderwijs vol enthousiasme overnam. Door haar cultureel-antropologische interesse in het huis zorgde zij telkens voor nieuwe inzichten, andere vragen en nader onderzoek. Overigens denk ik met plezier terug aan de wekelijkse leesgroep architectuurtraktaten. De levendige, vaak uren durende debatten met mijn collega's Kees Vollemans en Herman van Bergeijk – aan de verlichte tafel in de verder duistere geschiedenisgang – hebben mijn leven in het sombere gebouw van Bouwkunde de laatste jaren meer dragelijk gemaakt.

Verder dank ik Marijke Spies en Elizabeth Honig voor de wijze waarop zij onderdelen van mijn proefschrift vanuit hun expertise van commentaar hebben voorzien. Ik heb hun begeleiding zeer op prijs gesteld en hoop dat zij zich kunnen vinden in het resultaat waarbij de hoofdstukken over Jacob Cats en Pieter de Hooch in een breed verband zijn ingebed.

Willem Frijhoff heeft bij de voltooiing van dit boek een cruciale rol gespeeld. Hij heeft mij vele jaren met raad en daad bijgestaan en tal van obstakels opgeruimd die zich gedurende het traject voordeden. De nieuwe vormen van cultuurgeschiedenis die ik via hem leerde kennen, waren voor mij bij het zoeken naar een eigen weg in de kunstgeschiedenis van doorslaggevende betekenis. In dat opzicht hoop ik dat hij mijn onderzoek, waarbij het historisch materiaal van de kunsten een centrale plaats inneemt, zal waarderen als bijdrage aan en uitbreiding van die nieuwe cultuurgeschiedenis. Ed Tan dank ik om een heel andere reden. Pas onlangs toegetreden als tweede promotor, effende hij enkele jaren geleden de weg om mijn ideeën in een vruchtbare omgeving te presenteren. Deze wending betekent enorm veel voor mij. Ik hoop van harte mijn schuld te kunnen inlossen door de vergelijkende kunstwetenschappen aan de VU in de komende jaren van een degelijke cultuurhistorische basis te voorzien. Het boek dat nu voorligt beschouw ik als een onderzoeksprogramma dat zich op de lotgevallen van de kunsten in het algemeen en van woord & beeldcomplexen in het bijzonder richt.

Tenslotte wil ik de vele vrienden, vriendinnen en familieleden bedanken die mij bleven steunen. Of het nu ging om een kritische lezing van voorbereidende artikelen, om uitdagende en inspirerende opmerkingen vanuit het eigen (vaak ver van de vroegmoderne tijd verwijderde) specialisme, dan wel om levenswijsheid – het zijn allemaal blijken van medeleven geweest. Bij velen van hen sta ik in het krijt vanwege hun jarenlange geduld en mijn geregelde afwezigheid bij sociale gelegenheden. Ik hoop het verzuim in de toekomst te kunnen goedmaken.

Mijn vader en mijn moeder wil ik speciaal bedanken voor het geschenk dat zij mij (en hun andere dochters) hebben gegeven door ons te laten studeren. Dat geschenk is waarschijnlijk groter dan zij gedacht hebben. De academische studie heeft mijn wereld voor altijd veranderd. Dat mijn moeder de afronding van dit boek over het Hollandse huis en de culturele regels van het denken niet heeft kunnen meemaken, doet me veel verdriet. Ik wil het boek dan ook als wedergeschenk aan hen beiden opdragen.

Voor Thomas en Caspar komt er met de afronding van dit boek een eind aan de periode in hun leven waarin ‘proefschriften’ als veeleisende kostgangers in huis rondwaarden. Twee dissertaties binnen tien jaar maakt het leven voor kinderen niet eenvoudiger. Thomas wil ik niet alleen noemen vanwege allerlei saillante details die hij me in 1998 in Londen op de schilderijen van Pieter de Hooch aanwees, details die ik zelf nog niet had ontdekt. Zijn vele voorstellen voor de titel die het boek zou moeten meekrijgen – zoals *Huiswerk* of *Oikos Logos* – , tekenen zijn niet aflatende interesse in het project, met name als het gaat om architectuur, het tekenen en allerlei soorten beeldmateriaal. Hoewel Caspar minder heeft meegekregen van het onderzoeksproces, is het hem duidelijk geworden dat het schrijven van een boek een soort ‘opruiming’ betekent. In zijn ogen was ik op wonderlijke wijze bezig om alle boeken in mijn studeerkamer te veranderen in één enkel boek waar alles inzat. Hoewel ook hij trots is dat het nu af is, heb ik hem moeten beloven om voorlopig niet meer zo'n dik boek te schrijven. De grootste wens van Caspar is dat ik na mijn proefschrift eens mee doe aan een expressiemiddag op school en van Thomas dat ik (veel) meer films met hem ga kijken.

En natuurlijk is het laatste woord voor Gabriël, met wie ik al bijna vijfentwintig jaar lief en leed deel. In plaats van de obligate dankzegging aan de partner is enige uitweiding op zijn plaats. Samen met hem heb ik me eind jaren zeventig gestort in een bijzonder avontuur. Samen wilden we het volle leven van een gezin met kinderen, met alle vreugde en zorg die daarbij komen kijken, combineren met de hartstocht en de eisen van het intellectuele leven. Samen moeten we nog dagelijks deze combinatie bevechten – en wel zo dat het niet ten koste gaat van ons gezamenlijke (gezins)leven. Hoewel onze achtergrond tamelijk verschillend is – qua vakgebied en qua familiale herkomst – , delen we de wil om het avontuur van een modern bestaan te doordenken. Talloos veel gesprekken over de meest uiteenlopende onderwerpen kwamen daaruit in de loop der jaren voort.

Die gedeelde fascinatie voor de werking van cultuur en geschiedenis heeft ons, samen met de liefde voor onze beide zoons, door moeilijke jaren heengesleept. Daarbij is Gabriël mij als een ware ‘wederhelft’ niet alleen met intellectuele vragen en zijn opvatting over de differentiële geschiedschrijving blijven uitdagen. Hij heeft ook de moed getoond om naast een eigen voltijdse werkweek jarenlang de regie over het huishouden op zich te nemen. Ik dank hem dan ook uit de grond van mijn hart voor zijn mentale kracht. Tenslotte heeft hij gezorgd voor de dagelijkse voorwaarden waardoor ik dit project van mij kon afschrijven.

INLEIDING

IN HOLLAND STAAT EEN HUIS

Inleiding: In Holland staat een huis

AEN DEN LESER.

Meynt iemant desen Boeck te langh of groot te wesen,
Die magh, indien hy wil, alleen maer weynigh lesen;
Een reden, sonder meer, een regel wel gevat,
Een spreucke, waerde vrient, is hier een groote schat.
Soo ghy daerom dit werck misschien eens quaemt te koopen,
Herkaut, eer dat ghy swelght, slockt niet, gelijck een vraet:
Maer denckt meer, als ghy leest; en leest meer als'er staet.
Jacob Cats (1630), *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt*.
Elck spiegle hem selven, ADWI, p. 483

Het huis spreekt tot de verbeelding. Het is een plaats die iedereen 'van huis uit' kent. Omdat het voor elk individu en elk huishouden de dagelijkse uitvalsbasis vormt roept het voor iedereen herinneringen op, dierbaar of niet, maar steeds beladen met emoties en ervaringen. Het is ook een object waar subjectieve maar krachtige beelden, voorstellingen en betekenissen aan gehecht worden. Kortom: het huis is voor ons allen een even belangrijk als persoonlijk voorwerp. Misschien is het juist daarom dat het zich voor allerlei projecties en mythen leent, ook bij de professionals.¹ Het vroegmoderne huis wordt daarbij nogal eens als een soort tegenhanger van het hedendaagse opgevat.² Ik noem drie intellectuele milieus waar het vroegmoderne huis deze rol krijgt toebedeeld: wetenschappers, feministes en ontwerpers.

Wetenschappers en het vroegmoderne huis

Het vroegmoderne huis mag zich onder sociologen, antropologen en historici verheugen in een grote belangstelling. Deze interesse hangt samen met de invloed die het historisch werk van de socioloog Norbert Elias in genoemde disciplines heeft.³ Uitgaande van diens boek *Het civilisatieproces* (1939), waarin Elias de psychogenese van het individu beschreef in relatie tot staatsvormingsprocessen, beschouwen talloze auteurs de vroegmoderne tijd als een periode in Europa waarin de moderne mens verschijnt. Deze zou zich door een meer ingetoomd driftleven kenmerken. Elias leidde dit af uit zestiende eeuwse manierenboeken (zoals van Erasmus), waarin beschrijvingen van gepaste en ongepaste houdingen of gebaren zijn opgenomen. De omslag manifesteert zich zijns inziens in de hoofse kringen in Frankrijk en Duitsland. Bepaalde omgangsvormen worden pijnlijk, ongewenst, ze verdwijnen op termijn van het toneel en worden 'achter de coulissen geschoven', aldus Elias.⁴

Deze transformatie hebben velen ná hem op twee manieren uitgewerkt. Ten eerste is de aandacht meer expliciet gericht op de veranderingen die zich aan en in de mens hebben voltrokken. Onderwerpen als het ontstaan van de moderne

(beschaafde, maar angstige) mens, de geschiedenis van het persoonlijk leven, de veranderde positie van de vrouw, het kind en het gezin zijn inmiddels onder historici ingeburgerd. Met name Franse historici zoals Philip Ariès, George Duby, Jean-Louis Flandrin en Robert Muchembled, maar ook Engelse auteurs als Peter Burke en Roy Porter illustreren dat. In de meest recente studies leidt deze belangstelling tot onderzoek naar de sociale constructie van het ‘zelf’ in uiteenlopende contexten. ‘The profound writings of Norbert Elias on “the civilizing process”’, zo schreef enkele jaren geleden Roy Porter ter introductie op de bundel *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, ‘have likewise pointed to the ties between the psychological change and new opportunities for solitude and interiority provided by trends in material culture – books, mirrors, individual bedrooms and so on.’⁵ Het lichaam, de subjectiviteit en gender zijn aanvaard als volwaardige objecten van historisch onderzoek. Ze hebben elk een eigen geschiedenis die wordt gedragen door een interdisciplinaire schare wetenschappers.⁶

De tweede uitwerking van Elias’ theorie richtte zich op de toenemende ruimtelijk-materiële differentiatie die zich na de middeleeuwen zou hebben voltrokken tussen intieme en openbare levensgebieden. ‘Elias beschouwde het proces van differentiatie tussen het privé-domein en de openbaarheid vanaf de vroegmoderne tijd als een civilisatieproces.’⁷ Deze verschuiving hebben latere auteurs – mogelijk voortbouwend op enkele marginale opmerkingen van Elias over het huis als ‘afgebakend territorium’⁸ – in verband gebracht met veranderingen in de verhouding tussen huis en stad en met het verschijnen van nieuwe materiële objecten. Het contrast tussen de oude levenswijze en het hedendaagse wonen zou in de vroegmoderne tijd zijn ontstaan. Zo voert de socioloog Richard Sennett het historische huis op als een ethisch tegenwicht van de actuele grootstedelijke ervaring. Hij begint zijn betoog over de grens die innerlijk en uiterlijk leven tegenwoordig slijt met een schets van het middeleeuwse huis. Dat zou met zijn ongedifferentieerde ruimte het individu zowel een zekere vrijheid als bescherming tegen de chaotische buitenwereld geboden hebben. ‘Medieval houses had few specialized rooms, for love or any other purpose. Even among the affluent the same room could serve as a place to eat, to defecate, to do business, and to sleep.’⁹ De latere opdeling van het westerse huis in gespecialiseerde ruimten heeft in zijn visie de individuen uit balans gebracht. Verstrooid over een gedifferentieerde moderne wereld waarin de subjectieve innerlijke ruimte gescheiden is van de openbare, waarin mensen figuurlijk maar ook letterlijk in hokjes zijn ondergebracht en die in het (negatieve) teken staat van angst, ongelijkheid, isolatie, vervreemding en onvrijheid (bp.intro.1).¹⁰

Genderstudies en het vroegmoderne huis

Op een vergelijkbare wijze heeft men binnen vrouwenstudies het burgerlijke huis uit de periode 1400-1700 vanaf de jaren zeventig verantwoordelijk gehouden voor de tweederangs positie van de vrouwen als 'huisvrouw'.¹¹ In de middeleeuwen zou de vrouw nog actief zijn geweest in het openbare leven, maar vanaf de vroegmoderne tijd wordt zij verbannen naar het huis. Weliswaar is de scheiding tussen openbare en private sfeer in deze periode nog niet voltooid, maar het begin is er en sindsdien wordt de opsluiting van de vrouw in huis alleen maar erger.¹² 'Centraal in de geschiedenis van de huisvrouw staat de verdringing van de vrouw uit het openbare leven naar de sfeer van de beslotenheid van het kerngezin. Deze ontwikkeling gaat hand in hand met de cultus van het ideaal van de goede huisvrouw, welke in het Victoriaanse beeld van de vrouw uit de gegoede burgerij haar hoogtepunt krijgt.'¹³ De scheiding tussen 'privé-sfeer' en 'openbare sfeer' is overigens nog steeds een voorname maat om de maatschappelijke positie van vrouwen te beoordelen. Vanaf de negentiger jaren legt men een wat ander accent door er op te wijzen dat 'de huisvrouw die uitsluitend voor haar huis en haar kinderen zorgt historisch eerder een uitzondering dan een regel is geweest.' Men benadrukt in plaats van de ondergeschikte huisvrouw in de besloten privé-sfeer nu meer de inbreng van vrouwen in de openbare sfeer. De conclusie is dat 'er in iedere historische periode en in iedere samenleving vrouwen zijn geweest die belangrijke taken verrichten buiten het verzorgen van een gezin.'¹⁴ Thema's als arbeid, technologie, identiteit en lichaam die de laatste jaren meer op de voorgrond zijn getreden, noch de introductie van nieuwe theoretische begrippen hebben echter veel aan de premissen veranderd.¹⁵

Deze premissen keren op pregnante wijze terug in de feministische architectuurtheorie. Hierin onderzoekt men 'de wijze waarop de gebouwde omgeving vorm geeft aan de verhouding tussen privé en publiek'.¹⁶ Men vat architectuur en bouwen op als mannenbolwerk en het huis resp. het wonen als vrouwenzaak. Men gaat daarbij – expliciet of impliciet – uit van de onderschikking (domesticatie) van de vrouw. Vanaf het eind van de jaren zeventig verschijnen er boeken met titels als *Huis uit, huis in, Van buiten naar binnen, Mannen bouwen en vrouwen wonen, Vrouwendomicilie en manndominantie*, maar ook *De zijkant van Bouwen* en *De zijkant van architectuur* (bp.intro.2). Inmiddels is deze visie op verschillende manieren uitgewerkt en genuanceerd. Daarbij is tevens de tendens waarneembaar om zowel de bijdragen van vrouwen aan de productie als die van mannen aan het gebruik en het wonen meer voor het voetlicht te brengen. 'De scheiding tussen bouwen en wonen is vanuit dit genderperspectief niet meer het vanzelfsprekende uitgangspunt, maar een op sekse gebaseerde dichotome constructie, die met behulp van deze vragen ondermijnd kan worden.'¹⁷

Tegelijk formuleert men onder invloed van psychoanalyse, filmtheorie, semiotiek, vertooganalyse en deconstructietheorie de kwestie in andere

bewoordingen.¹⁸ Er verschijnen titels als *Sexuality & Space*, *Voyeurisme in huis*, *The Sex of Architecture*, *Architecture and Phallocentrism* en *Melodrama Inside and Outside the Home*. Overigens laten mannelijke auteurs zich – met titels als *De behuizing van gender*, *Building SEX*, *Perverse Space* – niet onbetuigd. Het gaat in deze bijdragen niet meer om het huis maar om ‘ruimte’, niet meer om de positie van de vrouw, maar om ‘seksualiteit’, niet meer om rollen maar om ‘sociale constructies’, niet meer om sekse maar om ‘gender’.¹⁹ In deze optiek beschouwt men de architectonische discipline als een ‘cultureel apparaat dat genderdifferentiaties instelt en in stand houdt’. De verstrengeling tussen ‘gender’ en ‘architectuur’ wordt op allerlei niveaus gezocht en beschreven als een ‘amalgam van ideologische categorieën en schemata’.²⁰

De nieuwe terminologie verandert echter weinig aan toonzetting en uitkomst van deze studies. Volgens hedendaagse feministische architectuurtheoretici produceert de architectuur ‘hiërarchieseringen in het vertoog die de dominantie van mannen over vrouwen instellen en veiligstellen’.²¹ Men spreekt weliswaar niet meer over onderdrukking maar over ‘discriminerende aspecten’ van patriarchale aard die zijn ‘ingeschreven in de ruimte zelf’.²² Maar wat verandert dat? De rol van het vroegmoderne huis en van de vrouw daarin blijft men op de oude wijze beschouwen. In Nederland werd dat enkele jaren geleden op verschillende wijzen bevestigd. Zo omarmde het *Tijdschrift voor vrouwenstudies* de opvattingen van Mark Wigley die de architectuur beschouwt als een apparaat om vrouwen op te sluiten en de vrouwelijke seksualiteit te controleren.²³ Tegen de opvatting van Walter Benjamin over het burgerlijk interieur heeft men bezwaar aangezien hij niet vermeldt ‘dat de privé-sfeer, het huiselijke, een essentieel aanhangsel is van het bourgeois huwelijk en dus ook geassocieerd is met de vrouw, niet alleen als zijnde vrouwelijk, maar als zijnde echtgenote en moeder. Het is de moeder die garant staat voor de privacy van het huis door het fatsoenlijk te onderhouden. Fatsoen is een even fundamentele bescherming tegen een inval of nieuwsgierigheid als de omringende muren van het huis zelf’.²⁴ Er lijkt dus tot op de dag van vandaag geen ontkomen aan: de exegese blijft dwingend en onveranderlijk negatief.

Gezien alle kommer en kwel die het vroegmoderne huis vanuit feministisch perspectief bezet is het niet verwonderlijk dat vrouwenstudies zich op meer inspirerende architectonische fenomenen is gaan richten. Architectuurhistoricae voelen zich inmiddels meer uitgedaagd door modernistische woonhuizen van de twintigste eeuw.²⁵ Daarnaast vormen intelligente huizen van de toekomst en een virtueel leven in cyberspace uitwegen. Nieuw te vormen ruimten laten een projectie toe van het hele scala aan (feministische en vrouwvriendelijke) visioenen. Ruimten van de toekomst waarin uiteindelijk de grens tussen openbaar en privé is opgelost, arbeid en zorg ineenvloeien, het persoonlijk leven op esthetische wijze kan worden afgewikkeld, de seksualiteit zich volledig kan ontplooien en de blik mogelijk niet meer exclusief een mannelijke is.²⁶

De uiterste consequentie van dit postmoderne verlangen verschijnt al enige jaren in de gedaante van een nieuw soort mens die losgezongen is van welke ruimte dan ook. In 1985 was dat de cyborg die volgens Donna Haraway van alle cultuurhistorische banden is losgesneden. 'The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence. No longer structured by the polarity of public and private, the cyborg defines a technological polis based partly on a revolution of social relations in the *oikos*, the household. Nature and culture are reworked; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other.'²⁷ Men kan zich in de virtuele realiteit van het web vele identiteiten aanmeten en deze permanent veranderen. De virtuele realiteit biedt het hedendaagse subject een doorlopende wisseling aan van psychologische en fysieke hoedanigheden, sociale contexten en dus een veelvoudige, gefragmenteerde identiteit, aldus Turkle. De alledaagse werkelijkheid (Real Life) is niet meer dan één van de vele windows die kan worden geactiveerd door een klik met de muis.²⁸

Ontwerpers en het vroegmoderne huis

Tenslotte hebben ook de ontwerpers sinds een aantal jaren veel en hartstochtelijk over het huis gedebatteerd. Zij keren zich fel tegen het 'instanthuis' dat inmiddels als politiek beleidsinstrument van de Nederlandse volkshuisvesting gemeengoed is geworden. Men doelt op de invoering van de Woningwet in 1901 en het volkshuisvestingsbeleid dat daarop volgde. Daarbij werden de noden van het volk kwantitatief onderzocht, aan prognoses ontworpen en van plannings voorzien. Alleen de meetbare wensen en verlangens van bewoners zijn in een dergelijke programeermethode hanteerbaar.²⁹ Met titels als 'Denk-beelden van het wonen', 'De architectuur van het wonen', 'De traagheid van het wonen', 'Wonen tussen gemeenplaats en poëzie', 'Het Wilde Wonen' en 'Het kant-en-klaarhuis', 'Heilige huisjes' stelt men tegenover de saaie berekenbare maakbaarheid inmiddels alles wat daarvan is uitgesloten geraakt (bp.intro.3 en 4).³⁰ Fascinaties en dromen, verlangen en geheugen, baarmoeder en nomade, het sublieme en het spirituele, mythe en sprookje, reis en religie, film en literatuur zijn allemaal topoi die men in de recente overdenkingen van architectschrijvers in hun zoektocht naar de ziel of het wezen van het wonen kan aantreffen. De 'historie' blijkt in deze zoektocht naar de zin van de hedendaagse architectuur een bijzonder gewaardeerde *Fundgrube* omdat daarin voor elk wat wils te vinden blijkt.

Bewust of onbewust hanteren de meeste architectschrijvers in hun omgang met 'de historie' een beperkte, louter chronologische opvatting.³¹ De ontwikkeling van het West-Europese huis komt vanuit het antieke Griekenland, via de Italiaanse renaissance, onvermijdelijk bij het heden uit. Van Zeijl bijvoorbeeld vat deze historische ontwikkeling als volgt samen: 'De woning ontwikkelt zich in de Renaissance en de Barok tot het domein van de geprivilegieerde mens. Wonen wordt voor enkelen een privilege, het is een bevestiging van het verschil ten

opzichte van hen, die de middelen ontberen om zich via het wonen te representeren. Spoedig echter doet het volk in de Franse revolutie van zich spreken om zich op grond van de sociale utopie op te werpen als de bewoners van een paleis.³² Door de Franse revolutie en de industriële revolutie raakt de moderne mens in de negentiende-eeuwse metropool definitief vervreemd van het oorspronkelijke wonen. ‘Het dichterblijvende wonen lijkt nog slechts herinnering terwijl de moderne woning, die onder invloed van de bureaucratiesering is gereduceerd tot gehuurd bezit lijkt te falen in het streven om de samenleving van haar klassen te ontdoen.’³³ Nijenhuis meent iets dergelijks, wanneer hij zegt: ‘De metropool is niet het oord van de identiteit, het gezin, het sociale en het welzijn, maar de niet-plaats van de beweging en de kunstmatige tijd, die zijn uitdrukking vindt in de versnelling en de afwezigheid. Vanuit de habitat kunnen wij de metropool begrijpen als een on-milieu, waar een niet-gemeenschap verzameld is in de vorm van massa.’³⁴

Andere auteurs leggen meer nadruk op de breuk die zich in de vroegmoderne tijd voordeed. Was er in de Middeleeuwen nog sprake van een ondifferentieerde ruimtelijke vrijheid, vanaf de zeventiende eeuw zou een functionele differentiatie doorzetten.³⁵ Een toenemende uitsplitsing is merkbaar van verschillende functies, evenals een steeds grotere scheiding tussen openbare en privé-sfeer in herenhuizen, landhuizen en buitenplaatsen. Het authentieke, ‘naïeve’, ‘paradijselijke’, ‘waarachtige’, ‘oer’wonen en de ‘woning als verzamelplaats van de uniek menselijke ervaring’ zoekt men in de tijd daarvoor – in de oertijd, het stenen tijdperk of in het archaische, oorspronkelijke volkse wonen.³⁶

In de vroegmoderne tijd krijgen de villa’s van Andrea Palladio in deze ‘architectuurhistorische’ opsomming een bijzondere plaats toegewezen. Zijn villa’s beschouwt men als de belichaming van het werkelijke wonen, het geschiedenisloze ideaalbeeld waarin de mens zijn wonen nog op esthetische, representatieve, sensuele, rituele, ideale, harmonieuze, existentiële en bewuste wijze kon vormgeven voordat het door overheid en staat werd ingekapseld. ‘Wonen onttrekt zich in principe aan het bewustzijn. Men trekt zich terug uit het bewuste en actieve leven, men rust uit en is passief of men wordt gewoond door een bewustzijn van overheid en bouwmarkt. Wonen en weten staan op gespannen voet. In de geschiedenis van het bewuste wonen: “het weten te wonen” zijn aanvang met de “grandezza”, het zich beroepen van de heer op zijn huis: de villa waarin het wonen bewust wordt geïdealiseerd. Het grootburgerlijk wonen, dat met de Palladiaanse villa begint slaat om in een wetenschap van het wonen, waarin de overheid uitmaakt wat goed is voor de individuele mens en dat is niet zijn persoonlijke geluk, maar dat van de gehele samenleving.’³⁷

Van dat vroegmoderne palladiaanse ideaal is de mens tegenwoordig drastisch en dramatisch gescheiden. De door vele auteurs gebruikte terminologie bekrachtigt de voorstelling van twee gescheiden perioden van wonen. Het voormoderne leven aan gene zijde van de negentiende eeuw is stabiel en

evenwichtig, en harmonie en contemplatie, veiligheid en warmte voeren er de boventoon.³⁸ In de negentiende eeuw wordt het wonen bepaald door ‘kleinburgerlijkheid en kneuterigheid’.³⁹ De actuele leefstijlen worden voortgedreven door het onvervulbare verlangen van de nomadische mens die zich onophoudelijk beweegt tussen metropool en suburbaan gebied.⁴⁰ De reis ziet men als ultieme metafoor van het laattwintigste-eeuwse wonen.⁴¹ Alleen de (heideggeriaanse) boerderij en het geïdealiseerde boerenleven lijkt nog aan de naadloze, symbiotische verbinding tussen architectuur en wonen te herinneren.⁴²

Aldus vatten heden ten dage auteurs van diverse richtingen de vroegmoderne periode op als een dramatische omslag. Ofwel als periode waarin de tweederangspositie van vrouwen wordt bestendigd ofwel als de periode waarin het paradijselijk wonen voor immer verloren is. Tal van problemen waarmee wij tegenwoordig worstelen worden zo op het verleden geprojecteerd. Het vroegmoderne huis en het burgerlijk leven in de Hollandse zeventiende eeuw blijkt daarin een cruciale rol te spelen. Het is de vraag hoe de historiografie van het Hollandse huis tot stand is gekomen. De vraag is ook in hoeverre huidige inzichten van disciplines als cultuurgeschiedenis, architectuurgeschiedenis, kunst- en literatuurgeschiedenis tot een nuancering of bijstelling dwingt van de gangbare opvattingen.

De historiografie van de Hollandse huiselijkheid

De keuze voor het onderzoek van het Hollandse huis in de zeventiende eeuw ligt gezien de aandacht in de bestaande literatuur voor de hand (bp.intro.5). Sinds Mario Praz (1964), die de soberheid van Hollandse zeventiende eeuwse interieurs beschrijft als ‘a sense of ease and warm bourgeois intimacy’, neemt het huis van de Gouden eeuw een bijzondere plaats in de internationale cultuurgeschiedenis van de Westerse beschaving in.⁴³ Auteurs als Braudel, Colomp, Fock, Gramaccini, Reed, Schama, Schulze, Thornton, Zumthor en vele anderen hebben er inmiddels over geschreven. Recentelijk nog is er van de hand van Westermann een overzicht verschenen van de historiografie van het Hollandse woonhuis en de vroegmoderne wooncultuur.⁴⁴ Velen benadrukken de innovatie die zich in de Hollandse zeventiende eeuw voltrekt.⁴⁵ Ook in architectenkring – ik denk aan Betsky, Grafe, Hertzberger, De Jong, Reed, Riley, Rybczynski en recentelijk nog door de samenstellers van het *Jaarboek Architectuur in Nederland, 2000-1* – wordt het herenhuis uit de Republiek steevast opgevat als een belangrijk ijkpunt in de immer voortgaande ontwikkeling van huis en wonen. Gezelligheid, huiselijkheid, informaliteit, intimiteit, gelijkwaardige omgangsvormen, orde, rust, netheid, sereniteit, functionaliteit en soberheid – dat zijn de termen waarmee deze auteurs het vroegmoderne Hollandse huis beschrijven.⁴⁶ ‘To this day’, schreef architectuurcriticus en huidige directeur van het Rotterdamse NAI Aaron Betsky in 1995, ‘one of the most highly valued qualities of life in Holland is *gezelligheid*, a term that denotes the good cheer and warm feeling derived from gathering with

friends or family in a cozy, well-outfitted domestic environment.’⁴⁷ Men is het er over eens dat dit soort huiselijkheid van de zeventiende tot in de negentiende eeuw is blijven bestaan. Deze geschiedenis eindigde met ‘a crisis at the dawn of the twentieth century when the “distinctly unhomey” International Style aesthetic of what critics called the “cold storage warehouse cube” came to dominate the most prestigious ranks of architecture and design.’⁴⁸

Men kan zich afvragen of deze voorstelling van het zeventiende-eeuwse Hollandse huis en de huiselijkheid niet het product is van een vrij recent historiografisch beeldvormingsproces. In de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw verschenen er bijvoorbeeld veel studies waarin de huiselijkheid als een burgerlijk verschijnsel van het Ancien Régime werd beschreven, waarbij vooral de emotionele component werd onderstreept. Het betrof hier vooral studies over gezinsgeschiedenis vanuit sociologisch, historisch en vrouwengeschiedenisperspectief.⁴⁹ In het decennium daarna werden deze inzichten bestendigd in meerdelige studies als *De geschiedenis van het persoonlijk leven* en de *Geschiedenis van de vrouw*. ‘Men zou deze huiselijkheid kunnen omschrijven’, zo vat Haks de stand van zaken in 1982 samen, ‘als het besef dat het gezin een emotionele eenheid vormde die meer loyaliteit en persoonlijk gerief kon verschaffen dan de buitenwereld waarmee men in een dagelijks, maar vooral zakelijk contact stond.’⁵⁰

Alleen een gedetailleerd onderzoek naar de negentiende en twintigste eeuw kan echter een dergelijke vraag beantwoorden zo heb ik eerder betoogd.⁵¹ Na afronding van mijn onderzoek verschenen twee publicaties over de ijkpunten 1800. *Blauwdrukken voor een samenleving en 1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Het daar gepresenteerde materiaal biedt mogelijk een antwoord op de vraag welke impact deze tussenperiode op de receptie van het zeventiende-eeuwse Hollandse huis had.⁵² Voor de duur van mijn eigen onderzoek heb ik deze periode zoveel mogelijk willen omzeilen. Slechts daar waar het historisch materiaal het toelaat zal ik me in verschillende hoofdstukken uitlaten over de negentiende en de twintigste eeuw. Ik wil hier slechts enkele punten noemen die erop wijzen dat deze thematiek pas in de loop van de negentiende eeuw naar voren kwam.

Het alomvattende concept van de ‘zeventiende-eeuwse burgerlijke huiselijkheid’ lijkt een bijproduct van de tendens om – binnen het negentiende-eeuwse proces van natievorming – een meer positieve betekenis aan het huiselijke en burgerlijke leven toe te kennen.⁵³ De sentimenten die hiermee gepaard gingen werden vervolgens geprojecteerd op zeventiende-eeuws materiaal. Men zag de huiselijkheid terug in herenhuizen, in moralistische boeken en in genreschilderijen uit de Hollandse Gouden Eeuw. Zo duikt ‘het Hollandse huis’ in de loop van de negentiende eeuw met regelmaat op in uiteenlopende teksten. Dat geldt zowel voor de huiselijke poëzie uit de eerste helft van de eeuw,⁵⁴ als voor latere historiografie, zoals het bekende werk van G.D.J Schotel, *Het oud-Hollandsch huisgezin de zeventiende eeuw* (1867). Het geldt eveneens voor schilderijen van

Jozef Israels (1824-1911), David Bles (1821-1899) en A. Neuhuys (1844-1914) die titels dragen als ‘De karige maaltijd’, ‘Interieur’ of ‘Jhr. Mr. J.L. van den Berch van Heemstede komt na een verre reis terug bij zijn gezin en zijn schoonouders’ (bp.4.196.7-9).⁵⁵ Opmerkelijk is dat deze negentiende-eeuwse mythe van de Hollandse huiselijkheid later migreerde.⁵⁶ Mogelijk werd het ‘huiselijkheidconcept’ mét de schilderijen van binnenhuizen en interieurs geëxporteerd naar Amerika, Frankrijk, Engeland, Duitsland en Denemarken.⁵⁷ Deze verspreiding heeft echo’s in het werk van internationaal bekende autoriteiten als Praz, Schama en Rybczynski en via hen duikt het op in het werk van lokaal opererende auteurs. Maar het huiselijkheidconcept verspreidt zich evengoed op een meer populaire manier. Bijvoorbeeld via kinderversjes (‘In Holland staat een Huis’), via merklappen, geknipte silhouetten, jaarwisselingkaarten, kinderprentenboeken, kinderkleding, Sinterklaasviering en kalenderplaten. Het werk van Anton Pieck en Rie Kramer leverde een niet geringe bijdrage aan de inprenting van dit motief.⁵⁸

Kort voor en vlak na de Tweede Wereldoorlog is er een nieuwe hausse in de aandacht voor het huis. ‘Wij Hollanders zijn huiselijke mensen’, zo begint Van Regteren Altena de tentoonstelling *In Holland staat een huis* (1940).⁵⁹ Op allerlei vlak lijkt men vernieuwing na te streven en te willen breken met voorgaande opvattingen. Uit tal van huishoudhandboeken en verhandelingen over woninginrichting, omgangsvormen en opvoedingsrichtlijnen spreekt de vernieuwingszin van deze periode. *Ik kan huishouden* (1957), *Goed Wonen* (1946-1968) en *Wij Bouwen* (1962) zijn typerend voor de inspanningen die men zich in de naoorlogse periode getroost.⁶⁰ In *Modern huishouden* bijvoorbeeld verwerpt de auteur de verstikkende kamers, overvol gezet met te omvangrijke meubels, de auteur pleit voor makkelijke, nieuwe materialen (stalen, plastic meubels, meubelplaat), praktische wandmeubels, het aanbrengen van kleur in het interieur door wanden te verven.⁶¹ Amateurfoto’s uit deze periode tonen trots het eigen verworven huis.⁶² De spruitjeslucht, de vochtige-maandag-wasdag-ramen, het zaterdagavond-wastobberitueel, het zondagmiddag-ganzenbordende-gezin-aan-tafel-onder-de-lamp en de dag-in-dag-uit-voortploeterende-huisvrouw die zo spreekwoordelijk zijn voor de beklemmende knusheid van de naoorlogse jaren staan dan ook haaks op de waardering voor het naoorlogse huiselijke leven die uit de historische documenten zelf blijkt te spreken.⁶³

Dit beeld van de Hollandse huiselijkheid als ‘benauwende en afschrikwekkende’ combinatie is vermoedelijk van recenter datum.⁶⁴ Pas vanaf het laatste kwart van de twintigste eeuw ligt het huiselijkheidconcept hevig onder vuur. Het beeld dringt zich in de eerste plaats op aan jongeren en vrouwen die zich vanaf de zestiger jaren gaan emanciperen.⁶⁵ De knusse, huiselijke gezelligheid als weerzinwekkend idee en de kritiek op de ‘bekrompen’, ‘benepen’, ‘brave’ burgerlijkheid manifesteren zich vanaf de jaren zestig en worden gecultiveerd in het laatste kwart van de twintigste eeuw.⁶⁶

Inmiddels lijkt er een cultuurhistorische revisie en zelfs rehabilitatie van de gehele problematiek gaande te zijn. De lotgevallen van het wonen, het huis, het gezin en de huishouding in de moderne tijd mogen zich in een hernieuwde belangstelling verheugen. Publicaties als *Leven op stand 1890-1940* (1998), *Wonen op stand* (1999), *Huis, tuin en keuken* (2000) en *Terugblikken op het huiselijk leven in de twintigste eeuw* (2000) wijzen daar op. Wanneer ik afa op bundels als *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen* (1998), als *Beschaafde burgers. Burgerlijkheid in de vroegmoderne tijd* (2001) en het reeds genoemde deel 51 van het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (2001) dat geheel is gewijd aan de *Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800*, dan geldt die interesse niet slechts de recente modernisering maar evenzeer de lange geschiedenis die het huis in Nederland kent.⁶⁷ Daarbij tekent zich ook een hernieuwde interesse voor ‘burgerzin’ af en voor het ‘herstel van burgerlijke waarden’.⁶⁸

Het huis in de Hollandse bronnen

Beelden van het zeventiende-eeuwse Hollandse huis gaan vaak op drie soorten bronnen terug. Ten eerste de herenhuizen die in steden als Amsterdam, Utrecht, Leiden en Haarlem werden gebouwd. Ten tweede de zogenaamde genreschilderijen, die kunstenaars als Emanuel de Witte, Pieter de Hooch, Gabriël Metsu, Nicolaes Maes en Johannes Vermeer hebben geschilderd, met de schilderijen van Jan Steen als tegenhanger. En ten derde de moralistische literatuur zoals het huwelijksadviesboek van Jacob Cats. Doordat men gebouwen, schilderijen en literatuur naar elkaar laat verwijzen wordt het beeld van het zeventiende-eeuwse huis ondersteund. Vervolgens brengt men de opkomst ervan in verband met de bloeiende handelseconomie waardoor de rijkdom van de burgers steeg en zij hun nieuwe status in de al maar groeiende steden met de bouw van een eigen huis wilden bevestigen.⁶⁹ Parallel daaraan zou zich een privé-leven ontwikkelen, gericht op affecties, emoties en gevoelens.⁷⁰ Afscheiden van de buitenwereld zorgt de echtgenote voor het huishouden en komen het kind en de opvoeding centraler te staan. ‘This is precisely what happened in the Netherlands, where the family centered itself on the child and family life centered itself on the home, only in the Dutch home it occurred about a hundred years earlier than elsewhere.’⁷¹

Tegen deze achtergrond ligt een keuze voor bronnen uit het register van de architectuur, moralistische literatuur en schilderkunst wel voor de hand. Maar anders dan gebruikelijk wil ik ze niet bestuderen vanuit de maatschappelijke samenhang waarin ze bijna altijd op een vanzelfsprekende wijze worden gedacht. Dat heeft tot gevolg dat ik de sociaal-politieke context naar de achtergrond schuif. Mijn eerste zorg betreft het onderzoek van de drie bronnen in hun eigen domein. Daartoe onderzoek ik de codes en conventies die in de zeventiende eeuw werden

gebruikt om over het huis als bouwwerk (Stevin), het huwelijk als huiselijk bedrijf (Cats) en het geschilderde kamergezicht (De Hooch) na te denken.⁷²

Wat de architectuur betreft heb ik me niet gericht op de bouwhistorische ontwikkeling van het huis. Tot aan 1969, toen *Het Nederlandse woonhuis 1300-1800* verscheen was er nauwelijks sprake van bouwhistorisch onderzoek. Meischke sprak zijn verwondering uit over ‘de geringe aandacht die de oude huizen gekregen hebben’.⁷³ Dat ‘het woonhuisonderzoek in ons land zo weinig werd beoefend’ kwam naar zijn mening door het feit dat men op dat moment ‘reeds een gedetailleerde voorstelling van het 17de-eeuwse interieur’ had. Deze voorstelling was op de vele schilderijen uit die tijd gebaseerd.⁷⁴ Sinds Meischkes publicatie uit 1969 is de situatie wèl veranderd. Er is inmiddels veel historisch onderzoek verricht naar de bouwtechnische, ruimtelijke en regionale ontwikkelingen van het Nederlandse huis vanaf de middeleeuwen.⁷⁵ Toch kies ik voor een andere benadering. Om inzicht te krijgen in de conceptuele opvattingen met betrekking tot het zeventiende huis in Holland concentreer ik me op het 128 pagina’s tellende architectuurtraktaat, *Onderscheyt vande oirdeningh der Steden en Byvough der stedenoirdening, vande oirdening der deelen eens hvis Met ‘t gheene daer ancleeft* van de Vlaamse ingenieur Simon Stevin (1548-1620), die vanaf 1581 in Holland woont. Deze tekst werd in 1649 te Leiden onder auspiciën van zijn zoon Hendrik postuum gepubliceerd in *Materiae Politicae*. Niet onbelangrijk is dat Stevin, die een grote vermaardheid geniet als ingenieur en wetenschapper, zich in dit geschrift expliciet verhoudt tot auteurs uit de traditie van de kunst van het bouwen, zoals Vitruvius, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio en Sebastiano Serlio. Overigens bevat de tekst vele tekeningen waarvan de betekenis in het traktaat als geheel lange tijd onduidelijk was.

Ten tweede diende zich *Het Houwelick* aan, de poëtische verhandeling die de Raadpensionaris Jacob Cats (1577-1660) over het huwelijk schreef. Van deze omvangrijke tekst (189 pagina’s, twee kolommen) citeerde men zo vaak slechts een enkele frase (en dan nog vaak dezelfde), dat ik besloot de tekst (met de daarin opgenomen prenten van Adriaen van de Venne) als geheel te onderzoeken. Ook Cats’ werk blijkt vele banden te hebben met de traditie. Niet alleen raakt het aan opvattingen over landsbestuur en inpoldering, godsdienst en geneeskunst, maar ook is het ingebed in letterkundige, poëtische en retorische tradities. Bovendien mengt Cats zich – en dat maakt zijn werk voor het onderhavige boek nog interessanter – in een vroegmodern Europees debat over de kunst van het wellevens waaraan uiteenlopende auteurs deelnemen zoals (opnieuw) Leon Battista Alberti, William Perkins, *Le Ménagier de Paris* en Fray Luis de León.

Als derde bron neem ik het corpus van Pieter de Hooch (1629-1684) dat uit een groot aantal zogenaamde genreschilderijen bestaat. Anders dan gebruikelijk zal ik zijn werk niet vanuit een maatschappelijke context duiden of vanuit de contemporaine literatuur (zoals het werk van Jacob Cats). In plaats daarvan zal ik de kunst van het schilderen als de meest geëigende context opvatten. Om die te

onderzoeken heb ik het geschrift van de schilder Samuel van Hoogstraten (1627-1678), *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: Anders de Zichtbaere Werelt* (1678) bestudeerd. De daarin geformuleerde regels van de schilderkunst maken het mogelijk om de kamergezichten van De Hooch aan een analyse te onderwerpen. De tentoonstelling die Peter C. Sutton in 1998 o.a. in Londen organiseerde, waarbij voor het eerst veertig van De Hoochs schilderijen bijeen waren gebracht, vormde daarbij een gelukkige samenloop van omstandigheden. Tegelijk werpen de door Van Hoogstraten geformuleerde regels van het schilderen een ander licht op de plaats die De Hooch (en Van Hoogstraten) in de traditie innemen, met auteurs als (ten derde male) Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci en in de Nederlanden de geschriften van Carel van Mander en Philips Angel.

Type geschiedschrijving.

De keuze voor deze of gene methode wordt vaak bepaald door de onderzoekstraditie waarin men werkt of door het onderzoeksprogramma waartoe men behoort. Maar in het onderhavige geval, waarin drie ongelijksoortige ‘objecten’ onderzocht worden spreekt de keuze van de methode niet voor zich. De vraag hoe men de drie bronnen met hun eigen weerbarstigheden desalniettemin kan vergelijken – welke comparatieve methodologie er met andere woorden kan worden geformuleerd als grondslag van een vergelijkende kunstwetenschap – dient dan ook vooraf te gaan aan de tweede vraag, namelijk hoe in het werk van de drie genoemde auteurs wordt gedacht over het huis. Ik zal dit toelichten.

Historisch onderzoek kent twee grote genres. Enerzijds het specialistisch onderzoek dat zich afspeelt binnen een duidelijk afgebakend wetenschappelijk compartiment. Ter ondersteuning wordt vaak kennis ontleend aan andere vakgebieden. Zo treft men in gespecialiseerde studies naar een schilderkunstig oeuvre of thema in de Gouden Eeuw geregeld verwijzingen aan naar bevindingen op letterkundig of architectonisch gebied. Op eenzelfde manier vindt men in letterkundige studies vaak verwijzingen naar onderzoeksresultaten op kunsthistorisch gebied. Men vertrouwt er op dat resultaten uit aanpalende specialismen compatibel zijn met bevindingen op het eigen terrein (of men kiest daaruit slechts die resultaten die compatibel zijn).

Anderzijds is er het genre van het grote synthetiserende gebaar. Dat berust zelden op primair onderzoek maar op de selectie en de ordening van reeds beschikbare kennis volgens een zeker idee. De huidige praktijk van het historisch bedrijf bestaat voor het overgrote deel uit vele specialisten die in evenzovele disciplines hun gedetailleerde onderzoeksresultaten toevoegen aan het grote geheel. De enkeling – zoals Huizinga, maar ook Price en meer recent nog Schama – die uit de verzamelde historische feiten een nieuwe historische voorstelling maakt, blijft een uitzondering die door specialisten met de nodige argwaan wordt bekeken. Hoewel de specialistische kritiek veelal terecht is blijft het een feit dat

elke zich respecterende historicus zich tot Schama's voorstelling van zaken moet verhouden. Zelf denk ik dat men in het historisch bedrijf altijd een globale voorstelling van zaken hanteert, waarbinnen de specialistische onderzoeksvragen zich vervolgens kunnen ontwikkelen. Andersom zullen specialistische ontdekkingen er met een zekere regelmaat toe dwingen dat globale visies op bepaalde punten worden bijgesteld. Deze gebruikelijke taakverdeling tussen specialisten en generalisten geeft het historisch bedrijf zijn dynamiek.

Toch heb ik deze taakverdeling in het onderhavige boek willen omzeilen. Van de ene kant wilde ik niet met een aantal specialistische vragen volstaan. In dat geval zouden de afzonderlijke hoofdstukken zonder onderling verband achter elkaar worden geplaatst. Van de andere kant heb ik niet de pretentie om een globale interpretatie te geven door bestaande detailstudies te herordenen op basis van een vooropgezet centraal idee. In plaats daarvan waag ik me op drie vakgebieden tegelijk, maar wel gericht op de detailanalyse van een primaire bron. Ik had hier twee redenen voor. Ten eerste wilde ik de gangbare regels en het analytisch begrippenapparaat van elke discipline respecteren. Het bestuderen van een historisch dichtwerk is nu eenmaal iets anders dan het onderzoeken van een architectuurtekening of een geschilderde voorstelling. Ten tweede wilde ik in alle gevallen het bronmateriaal in de eigen context zien. De verschillende soorten historisch materiaal verdienen het om te worden bestudeerd volgens de codes en conventies van hun eigen traditie en domein. Pas dan kan de vraag worden gesteld wat hun bijdrage is aan het denken over het Hollandse huis. In feite is dit boek dan ook op drie parallel uitgevoerde onderzoeken gebouwd. Het is mij dus niet te doen om een vergelijking tussen de kunsten die er op neer zou komen dat ik aantoon dat 'het Hollandse huis' zowel in bouwwerken, als in gedichten en schilderijen aanwezig is. Verder zet ik ook de maatschappelijke geschiedenis als vanzelfsprekend interpretatiekader tijdelijk tussen haakjes. Wat de betrekkingen zijn tussen de 'harde' historische (sociaal-economische, politieke en religieuze) processen en de ontwikkeling van de kunsten waarin men over het bouwen, het schilderen en wellevens nadenkt, is wat mij betreft geen uitgemaakte zaak, maar een zaak van debat.

Het doel van mijn onderzoek is dus niet specialistisch, noch generalistisch in de zin die ik zojuist omschreef. Mijn doelstelling ligt op het epistemologisch vlak zoals Michel Foucault dat eens heeft benoemd. Wat ik wil onderzoeken is de meerlagigheid van 'het Hollandse huis' als historisch concept. Met het cultuurhistorisch onderzoek van de kunsten zal ik me dus primair richten op datgene wat in de titel als de 'regels van het denken' aangeduid wordt. Ik beoog daarmee iets anders dan de ouderwetse ideeëngeschiedenis, in de zin van de geschiedenis van de filosofische ideeën of een filosofie van de wetenschappen.⁷⁶ Evenmin streef ik naar een hermeneutische benadering die poogt de 'wezenlijke' of 'essentiële' betekenis (van respectievelijk architectuurtekening, schildering, gedicht of huis) in het verleden te duiden en vast te stellen. Wat mij vooral

interesseert aan de cultuur zijn de regels die ten grondslag liggen aan de gedachten die men formuleert, aan de voorstellingen die men genereert en het conceptuele kader waarbinnen men zodoende vanzelfsprekend opereert. Anders gezegd, mijn vraagstelling richt zich op de cultuurgebonden wetmatigheden van het denken en spreken die door tijdgenoten als natuurlijke zaken over het hoofd worden gezien.

Een analyse op dit epistemologisch ('archeologisch') tussenniveau biedt – zo hoop ik aan te tonen – inzichten die ook in beide andere onderzoeksgenres te gebruiken zijn. Haar meerwaarde schuilt in het feit dat de samenhang en werkzaamheid van een cultuur niet gedacht kan worden vanuit een idee dat zich in diverse cultuurproducten manifesteert. De werking van het denken blijkt veel lokaler te zijn. Gebonden aan eigen tradities, met eigen regels, een eigen tempo van circulatie en transformatie vormt het denken een glazen plafond dat bepaalde gedachten onmogelijk maakt. Sterker nog: er zijn ook muren en een vloer. Het is nodig om dit glazen huis te analyseren omdat het denken in de vroegmoderne tijd op andere grenzen stuit dan het glazen huis waarin we tegenwoordig al denkend verkeren.

Vraagstelling

Daarmee is de vraagstelling van mijn boek een dubbele. Enerzijds vraag ik mij af wat men in de Hollandse zeventiende eeuw dacht over het huis en daarmee samenhangende verschijnselen. Anderzijds is er de vraag hoe we de regels van het denken kunnen opsporen aan de hand van het huis in de vroegmoderne tijd. Het eerste heeft betrekking op de vraag hoe men visuele en tekstuele bronnen op hun uitspraken over het huis analyseert. Het tweede raakt de comparatieve methode waarmee ik in verschillende bronnen de regels van het denken op de voorgrond wil plaatsen. De historische bronnen die zich uitspreken over het huis zijn concreet en behoeven een concrete analyse. Maar deze analyse (*Wat* wordt er over het huis gedacht?) is steeds geïnformeerd vanuit de gehanteerde methodologische principes (*Hoe* bieden de bronnen inzicht in het denken? Hoe functioneert het denken op het niveau van de cultuur, wat wordt als kennis aangemerkt en hoe krijgt een vertoog vorm?). Dat betekent dat de beantwoording van de tweede, theoretische, vraagstelling voorafgaat aan de beantwoording van de eerste, meer concrete vraag naar de bijzondere conceptuele configuratie van 'het huis' in de Hollandse zeventiende eeuw.

Beide vragen kunnen – hoewel ze dus behoren tot verschillende theoretische niveaus – in de analyse van het materiaal niet strikt geïsoleerd worden. Beide niveaus komen bijeen in wat wel een 'beschrijvende analyse' wordt genoemd. Deze onderscheidt zich zowel van een beschrijving van het materiaal (zonder theoretische inzichten) als van een theoretische beschrijving (zonder kennis van het materiaal).⁷⁷ De drie kernhoofdstukken – hoofdstuk 2, 3 en 4 – zijn het resultaat van een analyse die steeds gestuurd is vanuit een epistemologische vraag (naar de orde van het denken). Deze analyse geschiedt nimmer in abstracto, maar

aan de hand van het veelsoortige historisch materiaal dat zich in alle weerbaarheid aandient. De beschrijvende analyse vindt zodoende haar begin en einde altijd in het historisch specifieke beeld- en tekstmateriaal dat *in extenso* wordt onderzocht.

Mijn vraagstelling en werkwijze leiden ertoe dat ik veel aandacht aan de bronnen zelf besteed. Ik zal dus in de analyse uitvoerig stilstaan bij uiteenlopende artefacten als schilderijen, architectuurtekeningen en prenten, maar ook bij de manier waarop in detail over de kunst van het schilderen, de kunst van het bouwen en de kunst van het wellevens in de teksten wordt geschreven. Een dergelijke aandacht voor het concrete en het triviale in voorwerpen, in uitspraken en in voorstellingen sluit aan bij de huidige cultuurgeschiedenis waarin men cultuur bij voorkeur in de breedte bestudeert: aan de hand van de materiële (discursieve en visuele) fenomenen zelf en met een open oog voor de meest geringe details. Tegelijkertijd verschilt mijn aanpak ook van de cultuurgeschiedenis, namelijk daar waar deze het antropologisch cultuurbegrip zonder meer van toepassing acht op de Europese geschiedenis. In de westerse cultuurgeschiedenis zijn kunstwerken en vertogen erover – in tegenstelling tot veel culturen die antropologen bestuderen – eigen compartimenten gaan vormen. Deze compartimenten maken weliswaar deel uit van een meer omvattende cultuur, maar ze ontwikkelden een eigen vocabulaire, brengen eigen producten voort, volgen eigen trajecten en leggen vaak een eigen tempo aan de dag.

Om het verschil te markeren met de gangbare (sociaal-wetenschappelijke) cultuurgeschiedenis enerzijds en de gangbare (a-historische) ‘kunst’ geschiedenissen anderzijds, duid ik mijn eigen werkwijze als historisch formalisme aan.⁷⁸ Daarbij verlaat ik me primair op auteurs die een cultuurtheoretische interesse in de regels van het denken paren aan een analyse van het concrete materiaal zoals Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp, Wendy Doniger, Eric de Kuyper, Emile Poppe, Svetlana Alpers, Roland Barthes en Bill Nichols. Ondanks het feit dat zij in uiteenlopende disciplines gewerkt hebben, bezitten de auteurs een verwante intellectuele habitus. Deze acht ik vruchtbaar voor een cultuurhistorische bestudering van de kunsten.⁷⁹ Termen als migratie en transmissie, transformatie en toeëigening wil ik gebruiken om gelijkenissen en verschillen tussen historische bronnen te benoemen in termen van hun formele samenhang én in termen van de conceptuele context waarin ze zich manifesteren.⁸⁰ Dat betekent ook een breuk met alledaagse gedachtegangen. Hoewel het op een alledaags niveau vaak evident lijkt wat een kunstwerk of een geschrift is – namelijk het zichtbare ding of een tastbaar object – moet men het theoretisch object eerst construeren. In een cultuurhistorische morfologie worden zodoende meerdere analyseniveaus onderscheiden, waarbij het erom gaat hun innerlijke wisselwerking en de historische dynamiek te verhelderen.⁸¹

Doelstellingen

Het onderhavige onderzoek heeft meerdere doelstellingen. Ten eerste wil ik een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van een historische methodologie ten behoeve van het analyseren van cultuurproducten. Daarbij combineer ik een formeel comparatieve en een historische benadering. Het ook door anderen bepleite grensverkeer tussen cultuurgeschiedenis en andere disciplinaire domeinen zou zo in beide richtingen vruchtbaar kunnen zijn.⁸² Van de ene kant zouden de geschiedtheoretische inzichten van de huidige cultuurgeschiedenis ten goede kunnen komen aan de kunstgeschiedenis, een discipline die het bestuderen van individuele kunstenaars en unieke kunstwerken nog altijd niet te boven is. Van de andere kant leert de kunstgeschiedenis dat het onderzoek van de visuele cultuur zich niet tot de sociale uitwisseling of toeëigening van artefacten mag beperken.

Zoals wel vaker in de wetenschap, is het pleidooi voor een dergelijke wederzijdse bevruchting niet volkomen nieuw. Aan het eind van het boek zal ik aangeven dat een dergelijke benadering van Aby Warburg tot Svetlana Alpers als onderstroom in de kunstgeschiedenis aanwezig is.⁸³ Auteurs als Erwin Panofsky en Ernst Gombrich, maar ook Nederlandse kunsthistorici als Henri van de Waal en Jan Emmens hebben dat gedachtegoed (in eigen bewerkingen) door de tijd heengedragen. Deze lijn is echter pas achteraf zichtbaar geworden, vanuit het kruispunt van wegen waarop ik zelf gaandeweg terecht ben gekomen. De onderhavige studie is een poging om deze vorm van historiografie verder te ontwikkelen.

En daarmee kom ik, ten tweede, op een meer algemene doelstelling van mijn onderzoek. Zich verdiepen in de specifieke rationaliteit van een historisch denksysteem is geen vrijblijvende of louter academische vingeroefening. Daarmee wordt ook de rationaliteit van het eigen denken ondervraagd en de legitimiteit van bepaalde opvattingen. Het relateert bijvoorbeeld veel hedendaagse voorstellingen en verwachtingen die men zonder schroom op het verleden projecteert. De dialectische ervaring van het historisch onderzoek – waarbij heden en verleden op elkaar inwerken zonder dat hun verschil verdwijnt – heeft mij altijd aangesproken. Daardoor wordt niet alleen de dynamiek van historisch denkvormen inzichtelijker, maar kan ook het actuele en geëngageerde denken worden doorgelicht. Ongewild maar onvermijdelijk levert mijn studie als bijproduct een zeker genealogisch overzicht op van de ontwikkeling die zich de afgelopen decennia in (een deel van) het academisch landschap hebben voorgedaan. Voor interdisciplinaire samenwerking met betrekking tot culturele verschijnselen blijkt zo'n inzicht in de lotgevallen van de onderscheiden disciplines en hun tempi onontbeerlijk. Zo wil mijn onderzoek uiteindelijk ook een verdediging zijn van een strenge wetenschapsopvatting waarin op precieze en navolgbare wijze cultuurhistorische fenomenen worden onderzocht, opdat het weten dat verschillende disciplines genereren compatibel en dus uitwisselbaar wordt.

Opzet van het boek

Hoofdstuk 1 bestaat uit twee delen. Het eerste deel schetst op basis van de bestaande historiografie een beknopt portret van de drie hoofdfiguren van dit boek. Gedrieën representeren Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch de gangbare ingrediënten van de zich ontwikkelende Republiek: modern-technisch en pragmatisch rationeel, beschaafd en welvarend, ruimtelijk helder en aanschouwelijk intiem. In de portretten komen ook de belangrijkste biografische gegevens aan bod. Ze bieden de voor elke historische studie noodzakelijke ankerpunten in tijd, plaats en cultuur. In het verlengde ervan zal ik de bronnenkritiek behandelen. Het tweede deel gaat op de methodologie van een cultuurhistorisch onderzoek naar de kunsten in.

In de drie volgende hoofdstukken zal ik zo min mogelijk gebruik maken van afleidende begrippen of terminologie. De analyse is geïnvesteerd in de presentatie van het onderzoeksobject. Hier moet de reeds besproken ‘beschrijvende analyse’ haar werk doen.⁸⁴ Daartoe moet wel een onderscheid worden gemaakt naar analyseniveau waarbij relevante gegevens per niveau geordend zijn. Het resultaat is een soort demonstratieve morfologie: een poging om de vormen die zich in de analyse opdrongen tot hun recht te laten komen. Alleen waar dat nodig is zal ik bakens plaatsen, vooruit of achteruit verwijzen, om daarmee te anticiperen op het geheel. Om de lijn van het betoog niet teveel te hinderen, neem ik slechts een paar historische citaten in de tekst op. In de noten verwijs ik naar de bron waar het fragment te vinden is.

De discussie met de secundaire literatuur wordt in de hoofdtekst genoemd daar waar ze direct raakt aan mijn betoog. Gezien de verschillende terreinen waarop dit onderzoek zich beweegt was het niet alleen een onmogelijke opgave om alle publicaties te verwerken en alle relevante feiten daaruit te noemen, ik beschouw een dergelijk streven ook als weinig zinvol. In dat opzicht vormt de bibliografie een relevante dwarsdoorsnede van zowel de theoretische literatuur die mijn denken hebben gevormd als de secundaire historische publicaties waarop ik me in de analyse heb geconcentreerd. De bibliografie is minder een presentatie van alles wat ik daadwerkelijk in deze studie heb gebruikt. Mijn doel was in de eerste plaats om inzicht te krijgen in de wijze waarop binnen disciplines sommige feiten wel en andere niet geselecteerd en ingepast worden in bepaalde verklaringsmodellen. Door verschillende vakgebieden tegelijk te betreden was het uitgesloten om één interpretatieschema te laten prevaleren en werd het mogelijk ze te onderscheiden en ze met elkaar te vergelijken. Ik kan me dan ook goed vinden in de conclusie van Christine Smith ‘that it was better to treat selected problems in some depth rather than provide a general view’.⁸⁵ Waar de secundaire literatuur de betooglijn teveel doorbreekt, zal ik in een voetnoot naar de betreffende kwesties verwijzen.

De indeling van het boek is in zoverre systematisch dat per hoofdstuk één bepaald domein wordt behandeld. Elk van de drie hoofdstukken is op eenzelfde

wijze opgebouwd. Hoofdstuk twee behandelt het werk van Simon Stevin, hoofdstuk drie doorkruist dat van Jacob Cats en het vierde hoofdstuk concentreert zich op het werk van Pieter de Hooch. In dit vierde hoofdstuk zal ik overigens ook regelmatig een beroep doen op het geschrift over het schilderen van Samuel van Hoogstraten. Elk van deze hoofdstukken valt weer in twee delen uiteen. Het eerste deel bestaat uit vier paragrafen waarin telkens een specifieke laag van het betreffende corpus afzonderlijk geanalyseerd en beschreven wordt. De analytische beschrijving van de gelaagdheid heeft enkele voordelen. Ten eerste wordt duidelijk dat een betoog (het denken over het bouwen, over het huwelijk en over het schilderen) niet is terug te brengen tot een enkel achterliggend homogeen idee. Auteurs behandelen verschillende kwesties die soms de boventoon voeren, soms nauwelijks hoorbaar zijn, soms ook tot een nieuwe meerstemmigheid leiden. Door nu enkele van die stemmen afzonderlijk in een tekst te volgen kan de samenklank die het resultaat is (en die men al lezend primair als resultaat ervaart) worden beschreven. Bovendien kan een werk op deze manier tamelijk precies vergeleken worden met 'soortgelijke' werken. Overeenkomsten en verschillen zijn aanwijsbaar geworden. Anderzijds is een analytische beschrijving ook steeds beperkt: ik heb slechts een aantal lagen geselecteerd en wel die niveaus die volgens mij het meest van belang waren in het betreffende werk. Dat betekent dus niet dat er geen andere lagen te onderscheiden zijn – hoe gedetailleerder men een vertoog bekijkt hoe meer nuances men uiteraard ontwaart. Bovendien zal duidelijk zijn dat ik bij het selecteren van het aantal lagen ook de compositie van het uiteindelijke resultaat heb laten meewegen: elk hoofdstuk bestaat nu ongeveer uit een zelfde aantal lagen.

Bij Stevin maak ik achtereenvolgens onderscheid tussen de eigenschappen der stoffen (2.1.1.), het onderzoek naar zuiverheid in het huis (2.1.2.), de classificatie van dode en levende wezens volgens hun plaats in de natuurlijke orde (2.1.3.) en de kenmerken van Stevins architectuurtekening (2.1.4). Het hoofdstuk over Cats behandelt het huisraad en daarmee verbonden handelingen (3.1.1.), het tableau van personages die (op grond van hun door de natuur geschonken eigenschappen) in het *Houwelick* optreden (3.1.2.), de bewegingen van het gemoed (3.1.3.) en tot slot het spirituele universum dat Cats in huis lokaliseert (3.1.4.). In het vierde hoofdstuk staan de schilderijen van De Hooch centraal en het contemporaine denken over het schilderen bij Van Hoogstraten. Daarbij is achtereenvolgens onderscheid gemaakt tussen de verdeling van het platte vlak (4.1.1.), de werking van licht en donker in de compositie (4.1.2.) het uiteenvallen en weer mengen van kleuren op grond van hun natuurlijke eigenschappen (4.1.3.) en de lichamen die uit dit geveerde reliëf oprijzen (4.1.4.).

Elk hoofdstuk heeft ook een tweede deel. Daarbij gaat het nog altijd om het werk van Stevin, Cats en De Hooch, maar nu op een andere wijze belicht. De blik wordt op een ander plan gericht, ruimer en meer van bovenaf. Aan de ene kant

stelt zich de vraag hoe de onderscheiden niveaus (uit het eerste deel) zich in elk werk tot elkaar verhouden. Wat zijn de inwendige relaties die hen verbinden en hoe kan hun samenhang benoemd worden? Aan de andere kant geef ik het veld van weten aan, dat wil zeggen de intellectuele context of de conceptuele traditie waarin het werk te plaatsen is. Deze contextuele cirkel is ruimer, meer Europees en meer in vogelvlucht. Toch blijft het primaire materiaal in dit tweede deel een belangrijke rol spelen. Dat betekent dat via een comparatieve analyse de eigen historische inbedding van de drie bronnen kan worden opgeroepen.

De consequenties hiervan pakken in de drie hoofdstukken evenwel telkens anders uit. Voor Stevin betekent dit een behandeling van diens opvattingen over de zuilenorde, symmetrie en schoonheid in vergelijking tot andere geschriften over de kunst van het bouwen (2.2.1.), diens huistekening geplaatst in de traditie (2.2.2.) en diens opvatting over de kunst van het bouwen als wetenschap. Dat biedt inzicht in de opbouw van zijn architectonisch kennissysteem, terwijl het ook aanleiding geeft tot een herziening van zijn status als wetenschapper. Stevin opereert immers op een terrein waar magie en natuurwetenschappen naast elkaar bestaan (2.2.3). Bij Cats behandel ik diens opvattingen over het huwelijk als een zaak van openbare eer (3.2.1.), diens opvattingen in vergelijking tot andere Europese geschriften over de kunst van het wellevens (3.2.2.) en diens vormgeving van het *Houwelick* op basis van poëtische regels (3.2.3.). Daaruit blijkt dat Cats' denken deel uitmaakt van een omvangrijker veld in de Europese geschiedenis waarin de religieuze grenzen niet zondermeer beslissend zijn. Voor De Hooch betekent dit een behandeling van 'genre' en 'historie' schilderkunst in de context van de kunsttheoretische traditie (4.2.1.), een speculatieve genealogie van het kamergezicht vanaf de late middeleeuwen (4.2.2.) en een behandeling van het lokkend vermogen van beelden en het beeld als plaats van ware kennis (4.2.3.). Daaruit komt naar voren dat het werk van De Hooch en het denken over de kunst van het schilderen van Van Hoogstraten veel sterker deel zijn van een Europese ontwikkeling in de vroegmoderne tijd dan tot nu toe werd voorgesteld. Ik sluit af met een analyse van de transformatie van de kunst van het schilderen naar het denken over Kunst (4.2.4.)

In enkele voorstudies die de afgelopen jaren zijn gepubliceerd heb ik vooral bepaalde dwarsverbanden tussen de drie domeinen van architectuur, literatuur en schilderkunst belicht. Die verbanden hadden telkens met grensverschijnselen in of rond het huis te maken. In een reeks artikelen heb ik de aandacht gevestigd op het belang dat Stevin, Cats en De Hooch hechtten aan het articuleren van de grenzen tussen huis, stad en land. Dit heb ik – anders dan de gebruikelijke sociale interpretatie – in verband gebracht met het classificeren van personages (het trekken van strikte conceptuele scheidslijnen), met de overgang tussen natuur en cultuur (aan de hand van de transformatie van het voedsel en de rol van de keuken) en met de natuurfilosofische grondslag van vroegmoderne cultuur.⁸⁶ Ik

zal waar dat gepast is op deze publicaties terugkomen, maar ik heb besloten om ze niet te bewerken voor dit boek.

In plaats daarvan heb ik het onderzoek op twee manieren willen afsluiten. Daarom staat hoofdstuk 5 – net als het eerste hoofdstuk – enigszins los van de drie kernhoofdstukken. Zoals ik aan het begin van dit boek de principes en contouren van mijn onderzoek schets, zo zal ik in het laatste hoofdstuk terugkijken en de resultaten bij elkaar zetten. Ten eerste heb ik een poging gedaan om de in de drie centrale hoofdstukken verzamelde kennis op een wat hoger plan te brengen: is er sprake van een conceptuele samenhang tussen de drie behandelde domeinen, en zo ja, wat betekent dat dan voor de vroegmoderne Hollandse cultuur in de Europese context? Dit eerste deel heb ik achtereenvolgens opgebouwd in vier paragrafen. In paragraaf 5.1.1. belicht ik de fundamentele grondslag van het onderzoek van de natuur, in paragraaf 5.1.2. de status die het visueel weten daarbinnen toebedeeld krijgt, en in 5.1.3. hoe de burger profijt trekt van deze natuurfilosofische kennis waarvan het denken van Aristoteles het fundament vormt. Aan de hand van de bespreking van een bekend schilderij van Samuel van Hoogstraten waarin zich diverse analyse-niveaus verdichten – *Doorkijkje vanaf de drempel* – zal ik tenslotte de samenschatting van mijn bevindingen presenteren.⁸⁷

Het tweede deel van hoofdstuk 5 staat – net als dit eerste meer theoretisch deel van hoofdstuk 1 – enigszins los van het middendeel. Daar neem ik de methodologische draad weer op om ook op theoretisch vlak rekenschap af te leggen van de verkregen resultaten. Ik wil dat doen door mijn pleidooi voor een cultuurhistorische studie der kunsten (historisch formalisme) te bezien in het licht van de genealogie die de kunsthistorische begrippen in de twintigste eeuw hebben doorgemaakt. Achteraf blijkt het dan mogelijk om de verwantschap aan te wijzen tussen mijn benadering en eerdere kunsthistorische opvattingen. Achtereenvolgens kan zo het werk van gerenommeerde kunsthistorici als Warburg (5.2.1.), Panofsky, Wittkower en Gombrich (5.2.2.), maar ook van Nederlandse kunsthistorici als Van de Waal en Emmens (5.2.3.) worden geplaatst. Deze auteurs hebben zich reeds eerder uitgelaten over een cultuurgeschiedenis op het terrein van de kunsten. Om allerlei redenen is de meer theoretische laag in de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis een onderstroom gebleven. Met name in de naoorlogse periode werd het kunsthistorisch denken over de vroegmoderne tijd beheerst door een gereduceerde en gepopulariseerde opvatting waarin het denken van Plato over beeldende kunst een belangrijk element vormde (5.2.4.). Waarna ik besluit met een epiloog ‘Dichter bij huis’, met een visie op de toekomst die het cultuurhistorisch onderzoek van de kunsten voor zich heeft.

Noten Inleiding

1. Nas 1991; Cieraad 2000C; Reed 1997.
2. Riley 1999, p. 9; Hoogewoning 2001, pp. 5-6; Sennett 1991, pp. 19-31.
3. De Lange 2000, p. 158. Elias wordt in veel cultuurhistorische studies zonder meer als ijkpunt genomen om de eigen bevindingen te kunnen plaatsen. Een greep uit de literatuur: Pleij 1982, p. 10, Wilterdink 1982, De Jongh 1986, Veldman 1992, Gelderblom & Hendrix 1999, pp. 2-3.
4. Elias 1990, pp. 280-281.
5. Porter 1997, p. 8.
6. Voor een literatuuroverzicht zie Porter 1997 en 1991A. Foucaults driedelige Geschiedenis van de seksualiteit wordt ook tot dit nieuw ontsloten onderzoeksterrein van het Zelf gerekend (zij het dat zijn vraagstelling ontgaan is van een psychologiserende connotatie. Ik kom op deze epistemologische discrepantie hierna terug).
7. Vos 1994, p. 81; Blok 1977, p. 125. De verandering benoemt men in termen als 'intimiseren', 'privatiseren', 'geleidelijk losmaken uit het maatschappelijk verkeer', 'besloten privé-domeinen', 'afperking', 'scheiding', 'afgeschermd', 'omheind', 'geprivatiseerde en geïntimiseerde sectoren', met als onvermijdelijk resultaat enerzijds 'intieme gebieden die verborgen moesten blijven', anderzijds 'openbare gebieden die direct zichtbaar mochten zijn'.
8. Elias 1990, pp. 280-281.
9. Sennett 1991, p. 26; Olsen 1991, pp. 137-139.
10. Sennett 1991, p. xii. De notatie bp. verwijst naar de separaat opgenomen beeldpagina's en bestaat standaard uit de cijferaanduiding van het betreffende hoofdstuk (alleen in de inleiding aangeduid als 'intro') gevolgd door het nummer van de beeldpagina ; het derde cijfer verwijst naar een specifieke afbeelding op de beeldpagina.
11. Poldervaart 1983, p. 115.
12. George 1973 traceert voor Engeland de overgang aan de hand van twee geschriften van vrouwelijke auteurs. De eerste dateert uit 1640, de tweede uit 1700. Leydesdorff 1975, pp. 711-714.
13. Leydesdorff 1975, p. 705.
14. Buikema 1993, pp. 32-35; Brouns 1995, pp. 41-44.
15. Recente thema's in het *Tijdschrift voor genderstudies* zijn 'Identiteit en ras, gelijkheid en verschil' (1/1999); 'Het succes van het verschil' (2/1999); 'Het gemanipuleerde lichaam' (1/1998) en 'Het lijf en de macht' (1/2001).
16. Heynen 1997, p. 100.
17. Bervoets 1998, p. 24.
18. Colomina 1992 noemt Freud, Irigaray, Metz en Mulvey. Wigley 1992 (pp. 381-389) noemt naast Leon Batista Alberti bijv. ook Freud en Lacan.
19. Van Lenning 1995.
20. Heynen 1997, pp. 104-105. Voorts termen als 'genderperspectief', 'rolbevestigende opvatting van het wonen', 'kritische reflecties vanuit de vrouwenbeweging', 'beperkte zichtbaarheid van vrouwelijke architecten', 'relatief weinig vrouwelijke stafleden', 'vanuit hun marginaliteit goed geplaatst zijn om een kritische architectuurpraktijk te ontwikkelen', 'feministische kunsttheorie', 'inscripties in het vrouwelijke', 'overheersend patriarchaal gedefinieerde categorieën van de kunstgeschiedenis', 'zogenaamde genderneutrale benaderingen van kunst of architectuur', 'zich ontworstelt aan patriarchale codes', 'feministische architectuurtheorie', 'andere lichaamsbeleving', 'andere perceptie van de ruimte', 'veel complexere lichaamservaringen', 'ervaringen van zwangerschap en geboorte', 'een dispositie die mannen niet kennen', 'ruimte aanvoelen', 'verschillende

ontwerphouding', 'een specifiek vrouwelijke vormtaal', 'oude, matriarchale culturen', 'specifiek vrouwelijke benaderingswijzen van de werkelijkheid', 'de rol van gender in de architectuur', 'een door mannelijke waarden gedomineerde wereld als die van de architectuur', 'constructie van gender', 'het culturele apparaat dat genderdifferentiaties instelt en in stand houdt', 'feministische probleemstelling', 'de noodzaak tot domesticatie van de vrouwelijke seksualiteit', 'de patriarchale samenleving', 'het huis de materialisering van de continuïteit van de mannelijke lijn', 'de stilzwijgende inzet van de architectuur van het huis', 'gender-identiteiten', 'architecturale gendercoderingen', 'mannelijke en vrouwelijke ruimten', 'culturele noties met betrekking tot vrouwelijkheid en mannelijkheid ook doorgegeven worden via de architectuur', 'dominante gezinsmodel weerspiegelen', 'architectuur brengt een regeling aan in intimiteit en controle, productie en consumptie', 'gender-identiteiten erdoor ge(re)produceerd worden', 'produceren en reproduceren van geslachtelijkheid', 'hiërarchisering in het vertoog die de dominantie van mannen over vrouwen instellen en veiligstellen', 'seksebepaaldheid', 'gendergekleurd', 'de culturele constructie van geslachtelijkheid', 'welbepaalde geslachtsspecifieke (lees mannelijke) culturele praktijken genormaliseerd worden', 'de masculiene mythe van het modernisme deconstrueren', 'culturele bepaaldheid van de noties van mannelijkheid en vrouwelijkheid', 'de scheiding tussen de seksen', 'de medeplichtigheid (...) van architectuur aan de uitoefening van het patriarchaal gezag', 'genderperspectief', 'de culturele productie van hiërarchische sekseverschillen'.

21. Heynen 1997, p. 105; Overdijk & Loeffen 1985, p. 4.
22. Heynen 1997, p. 99.
23. Wigley 1992.
24. Aldus Colomina 1992, pp. 99-100, n. 9, onder verwijzing naar een citaat van Mulvey.
25. Friedman 1998; voor een overzicht zie Cieraad 2000A.
26. Colomina 1992, pp. 91-92, 97-98.
27. Haraway 1989, p. 161.
28. Turkle 1997 en 1999.
29. Van Gigch 1979, p. 135.
30. Bakker 1998, p. 8 spreekt van het 'door architecten vervloekte naamloze terrein' van het standaardhuis, ook wel aangeduid als 'systeemhuis', 'postorderhuis', 'typehuis', 'zelfbouwhuis', 'ladenplan', 'cataloguswoning'. Weeber 1998, p. 7 suggereert een scherp contrast tussen enerzijds 'staatsdenken in architectuur en stedenbouw', 'Berlagiaans paradigma', 'versleten planologische denken', 'rigide planningspraktijk', 'bemoeizucht van de overheid', 'architectuurpolitie', 'staatsarchitecten', 'versteende tentenkampen' en anderzijds 'vrije markt', 'vrijheid', 'vrije tijd', 'vertier' en 'ontspanning' voor een 'geëmancipeerde bevolking'.
31. Met de overgang van Vitruvius naar Palladio, schrijft Grafe 1993, p. 73, is 'een sprong van bijna 1500 jaar geschiedenis gemoeid'.
32. Van Zeijl 1996, pp. 105-106.
33. Van Zeijl 1996, p. 106.
34. Nijenhuis 1996, p. 183.
35. Olsen 1991, p. 137; Van Dooren 1996, pp. 18-19; Evans 1983, pp. 2-16.
36. Van Zeijl 1996, pp. 106, 110; Bekaert 1976, pp. 74-75, 77-78; Nijenhuis 1996, p. 186: 'Het waarachtige wonen is in een cultuur als de onze niet meer aan de orde'.
37. Van Zeijl 1996, pp. 110-115; Bekaert 1976, pp. 59-60; Grafe 1993, pp. 73-76; Evans 1983, pp. 4-5.
38. Men gebruikt termen als 'continuïteit', 'stabiliteit', 'harmonie', 'thuiskomen', 'geborgenheid', 'veiligheid', 'warmte', 'het natuurlijke sobere leven', 'dichterlijke wonen', 'het waarachtige wonen', 'het humanistische wonen', 'het rusten als een vorm van

- contemplatie', 'de rijkdom van het primitieve bestaan', 'de oerervaring van het wonen', 'woonideaal', 'weelde', 'genieten', 'het aardse paradijs', 'ontspannen', 'volledige overgave aan het genot', 'humanistische ideaal', 'het ideale wonen', 'schoonheid'. Ontleend aan o.a. Bekaert 1976, Cornelissen 1996, Nijenhuis 1996, Reijndorp 1998, Van Zeijl 1996.
39. Bekaert 1976, p. 61.
40. Het huidige wonen of leven benoemt men in termen van 'versnelling', 'snelle wisselingen', 'nervositeit', 'nervuze levensstijl', 'verschuivingen', 'stroom', 'dynamiek', 'vervloeiing' als 'kenmerken van de moderniteit', 'het wonen is als een rusteloze reis'. Spreekt men van de mens dan in bewoordingen als 'vervreemding', 'ontworteling', 'passant', 'nomade', 'flaneur'. Het wonen van de actuele mens is niets dan 'crisis', 'ziekte', 'verlies', 'verloren paradijs', 'leegte', 'konfrontatie', 'het wonen in de moderniteit', 'armoede', 'radeloosheid', 'onzekerheid', 'degeneratie', 'inertie', 'sprakeloosheid', 'onbestemdheid', 'troosteloosheid', 'troosteloze, gecodificeerde verveling', 'verval', 'achteruitgang', 'reductie', 'afbrokkelen', 'vervreemding'. Uit dit gemis ontstaat dan een 'verlangen naar "het wonen" als een "zich thuisvoelen in de wereld"', al benadrukt men steeds 'de onmogelijkheid om tot een harmonische overeenstemming te komen met de wereld'. Deze nieuwe, ontwortelde mens bestaat uit typen als 'nomade', 'buitenwijkers', 'oorspronkelijke stedelingen', 'nieuwe stedelingen', 'dorpelingen', 'suburbanisten'. Ontleend aan o.a. Bekaert 1976; Nijenhuis 1996; Reijndorp 1998.
41. Wallis de Vries 1996, p. 43: 'Wonen is ergens een verblijf waar dat wat in de tijd verwijderd ligt verzameld wordt. Reizen is nergens verblijven, op weg om wat in de ruimte ver is dichtbij te brengen. Fascineert het wonen door herinneringen en, meer dan dat, door iets onheuglijks. Het reizen fascineert door een onderweg zijn, en meer, doordat je niet weet waarheen. Als ontdekking van een geheim is het wonen evenwel ook iets onbekends, en dus als reizen op te vatten! Het wonen verliest iets huiselijks maar wint dan een weg, een weg die vooral de architecten moet aanspreken'.
42. Bekaert 1976, pp. 57-58: 'in de beschouwingen van deze filosofie wordt een gepriviligeerd wonen in een rurale omgeving uit de pre-industriële area genoemd'.
43. Praz 1994, p. 102.
44. Westermann 2001.
45. Schulze 1998, p. 9; Kemp 1998, pp. 24-28.
46. Hoogewoning 2001, pp. 4-7; Hertzberger 1988, p. 119; Rybczynski 1986, p. 75 'everyday life of the ordinary bourgeoisie' (p. 70); Schama 1988: 'geïdealiseerde volmaakte huisgezin', 'huiselijke vrede en properheid', 'deugdzaam leven', 'er hangt een gewijde, huiselijke sfeer' (p. 398), 'onbezoedelde huiselijke rust', 'soort beschutte huishouding' (p. 400); Praz 1994: 'intimacy', 'bourgeois neatness', 'distinction and solidity' (p. 54); Méchoulan 1992: 'intieme schilderkunst', 'de vreugde toont in de huiselijke sfeer te verkeren' (p. 14); Schulze (1998): 'Visionen privaten Glücks', 'der bürgerliche Privatsphäre', 'Lebenswärme', 'Bewegungsarmut', 'nichts passiert', 'eleganten, grossbürgerlichen Lebenswirklichkeit' (p. 10); Werche 1998: 'den Wohlstand und das Selbstbewusstsein einer durch weltweite Handelsbeziehungen und veränderte politische Verhältnisse zu Reichtum und Ansehen gelangten städtischen Gesellschaftsschicht' (p. 36); Collomp 1989: 'welstand', 'rustige orde', 'bepaald gevoel voor comfort en smaak' (pp. 430-431).
47. Betksy 1995, p. 210, n. 6.
48. Reed 1996, p. 8, onder verwijzing naar Rybczynski 1986.
49. Ariès 1973; Flandrin 1976; Stone 1979; Leydesdorff 1975; Wieringa e.a.1978; Kooy 1985; Kloek 1989; Ozment 1983; Peeters 1988. Zie voor een overzicht Haks 1982; Kloek 1981 en 1990.
50. Haks 1982, p. 20.

51. De Mare 1999.
52. Kloek & Mijnhardt 2001; Bank & Van Buuren 2000.
53. Schuurman 1989 en 1996; Kloek & Mijnhardt 2001; Schoonjans 1997; Tilly 1993; Stuurman 1995; Dibbets 1998, pp. 70-71, 79.
54. Krol 1997.
55. Brandt Corstius e.a. 1981, pp. 22, 21 en 26. Schilderijen die overigens regelmatig werden aangekocht door buitenlandse verzamelaars.
56. Vermoedelijk speelde het werk van Jacob Cats – reeds vroeg in het Duits vertaald – in de aandacht voor burgerlijkheid een eigen rol. Kloek 1998; Frijhoff & Spies 1999; Spickernagel 1985 en 1992B.
57. Broos 1990; Hollander 1991; Sutton 1998; Baarspul 2001.
58. In de jaren zestig duikt het typisch Hollandse thema op als titel van een radiofeuilleton (familie doorsnee) en recentelijk nog als TV-serie van RTL4.
59. Van Regteren Altena 1940, p. 4.
60. Sarels van Rijn 1957; Cieraad, 2000A, 2000B, 1998; Van Moorsel 1992; Wilke 1998.
61. *Modern huishouden*, pp. 20, 22-26, 27-29.
62. Cieraad 1999B.
63. Schuyt 2000, p. 253: ‘Het leven in een verzuilde samenleving had voor de betrokkenen, anders dan men nu vaak denkt, aantrekkelijke kanten. Vanuit het “bevrijde” gezichtspunt van de jaren zestig en later lijkt deze periode welhaast een “verschrikking” geweest te zijn. Maar in de jaren vijftig vergeleek men de eigen situatie vooral met de donkere jaren van de oorlog, in vergelijking waarmee de jaren vijftig vrijheid, voorspoed en vriendschappen brachten. Er moest wel lang en hard gewerkt worden – de vrije zaterdag werd pas in 1961 ingevoerd -, maar de resultaten ervan werden elk jaar zichtbaarder’.
64. Grijsenhout 1993.
65. Schuyt 2000, p. 284. Het vormgeven van het huis speelt in die cultuuromslag een grote rol. Een flink deel van de welvaarts-groei komt op het conto van de ‘vrouw des huizes’ die ‘als consumente en gebruikster van nieuwe apparaten ook tijd en energie kon vrijmaken in het (op)voeden van de nieuwe generatie.’
66. Aerts 1998, pp. 9-27. Een indicatie van de laat-twintigste-eeuwse beeldvorming is bijvoorbeeld af te lezen uit de lotgevallen van de *De Avonden* van Gerard Reve. Geschreven in 1947, vormt het verstikkend kleinburgerlijk milieu uit de oorlogsjaren het onderwerp. Het boek beleefde een geweldige hausse in die perioden waarin verzet tegen de vijftiger jaren werd aangetekend uit naam van de emancipatie (1961-1973) en de individualisering (1987-heden). Inmiddels zijn vijftig drukken verschenen, alsmede een film, een theaterbewerking, een CD-Rom met de auteur die voorleest uit eigen werk en is een strip in voorbereiding.
67. De Klerck 2002.
68. Aerts 1998, p. 7.
69. Rybczynski 1986, p. 52; Schama 1989; Sutton 1998; Hollander 2001.
70. Rybczynski 1986, p. 75.
71. Rybczynski 1986, pp. 59-60, onder verwijzing naar Philip Ariès.
72. ‘Een groepsportret van de Gouden Eeuw is daarom pas compleet als er tussen de schilder en de predikant ook plaats is ingeruimd voor de geleerde’, aldus Van Berkel 1995, p. 187.
73. Meischke 1969, p. 21.
74. Het is dan ook niet vreemd dat auteurs (van Vermeulen 1941 tot en met Zantkuijl 1993) een deel van de bouwhistorische kennis ontleende aan de genreschilderkunst. Vermeulen 1941, pp. 98-100; Zantkuijl 1993, pp. 159, 160, 204-205, 293.
75. Meischke 1993-1997; De Vries 1994; Stenvert 1991.
76. Bouwsma 1981; Colton 1981.

77. Poppe 1991, p. 241.
78. De Mare 2000 en 2001.
79. Zie voor de methodologische principes van het historisch formalisme hoofdstuk 1.
80. Voor termen gehanteerd in de wetenschapsgeschiedenis: zie Grafton 1990; Osler 1998.
81. Berns 1979, pp. 102-103.
82. Frijhoff 1992A en 1998, p. 82.
83. Santing 1995, p. 253; Halbertsma 1993.
84. Poppe 1991 en 1992.
85. Smith 1992, p. xvi.
86. De Mare 1992, 1993, 1994A, 1994B, 1997B, 1999 en 2001.
87. Het schilderij staat ook bekend als *Perspective from a Threshold*.