

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

HOOFDSTUK 5

SAMENSCHIKKING, REFLECTIE EN SPECULATIE

5.1. Introductie

Tot nu toe blijkt het ‘huis’ in Holland het bijproduct te zijn van tradities die zich min of meer los van elkaar ontwikkelen. Hoewel het gangbaar is de kunst van het bouwen, de kunst van het dichtelijk schrijven en de kunst van het schilderen in de vroegmoderne tijd te beschouwen als zusterkunsten waartussen veel uitwisseling plaatsvond¹ ligt hun gemeenschappelijkheid volgens mij vooral op een kentheoretisch vlak: in elk van die tradities is het denken over het huis deel van het bestuderen van de Natuur. Een dergelijke natuurfilosofische grondslag in het vroegmoderne denken verhindert niet dat de verschillende kunsten, gegeven de onderscheiden eigenschappen van de materie waarop zij zich richten, andere wegen gaan en elk een eigen tempo kennen. Daarbij nemen de gevonden inzichten vaak een visuele gedaante aan – zoals architectuurtekening, geschilderde voorstelling en prenten. De combinatie van deze bedrijvigheid leidt tot een gedifferentieerde beeldvorming met betrekking tot het huis: voorstellingen die elkaar aanvullen, ondersteunen en versterken. De omzetting van dit meervoudige ‘bijproduct’ in het huis als ‘entiteit’ – een metamorfose die zich afspeelt ten tijde van de Republiek – heeft alles te maken met de burger, zo zal nog blijken.

De respectievelijke verschillen tussen deze tradities zijn in al hun rijkdom reeds aan bod geweest. Ik zal er in dit slothoofdstuk niet meer op terugkomen. We weten nu dat verf geen taal is en een architectonische tekening geen poëzie. Verder is duidelijk dat de verschillende denktradities elk hun eigen weg door het vroegmoderne Europa hebben gebaad. Dit betekent niet dat er geen raakvlakken zouden zijn. In eerder gepubliceerde artikelen heb ik de nadruk gelegd op thema’s die zowel bij Stevin, als bij Cats en De Hooch aan de orde zijn. Daarbij ging het vaak om grenskwesties en de culturele omgang daarmee, zoals de omzetting van voedsel (natuur) in eetbare waar (cultuur) en het belang dat men toekent aan de keuken, de instelling van de grens tussen stad en land of het tussengebied dat huis en straat verbindt.² Op deze plaats zal ik niet op de thematische convergenties terugkomen.

Belangrijker lijken mij de conceptuele gelijkenissen tussen deze velden. Het gaat nu dus om een meer algemene problematiek. Is er een onderliggende epistemologie die deze drie velden met elkaar verbindt? Hoewel ik in het voorgaande steeds over het vroegmoderne Europa gesproken heb, is de plaats en de betekenis van de drie velden met betrekking tot het huis nog niet duidelijk. Evenmin heb ik me tot nu toe uitgelaten over de Hollandse burgerlijke cultuur. De grote vernieuwingen die zich in Europa en in het bijzonder in de Republiek voltrekken – in staat en stad, in religie en economie, in filosofie en natuurwetenschap – kwamen slechts zijdelings aan bod. Het is daarom de hoogste tijd ons te richten op de vraag hoe de conceptuele lijnen in het denken van Stevin, Cats, De Hooch en Van Hoogstraten zich verhouden tot de epistemologische

scheuren die zich in breder verband aftekenen. Hoe verhoudt het aristotelische universum van het vroegmoderne huis zich tot nieuwe ontwikkelingen in de wetenschap? En hoe verhoudt het op klassieke grondslagen gebaseerde denken zich tot de politiek-economische ontwikkeling waardoor Holland in Europa een zo uitzonderlijk plaats inneemt? Heb ik met de keuze van mijn bronnen niet een wat achterlijke sector van het vroegmoderne denken op de voorgrond geplaatst? Past het door mij opgeroepen beeld niet naadloos in de these van Huizinga en anderen dat middeleeuwse en conservatieve krachten sterk in Holland doorwerken? Maar hoe valt dit dan te rijmen met het feit dat Stevin, Cats en De Hooch in de algemene beeldvorming juist het nieuwe wetenschappelijke, moreel hoogstaande en picturaal bijzondere element van de Gouden Eeuw vertegenwoordigen?

Ik zal kortom in deze en de volgende paragrafen meer vragen stellen dan ik kan beantwoorden. De verbanden die ik suggereer tussen uiteenlopende culturele verschijnselen zullen dan ook een wat speculatieve inslag hebben. In het eerste deel van dit laatste hoofdstuk zoek ik die betrekkingen vooral op epistemologisch vlak. Het uitgangspunt daarbij is dat – gezien vanuit de bestaande ‘kunstgeschiedenissen’ – een comparatieve analyse van de kunsten in Europa interessanter is dan de gangbare chronologische werkwijze waarbij de ‘avant-garde’ op haar Europese zegetocht van Italië naar Holland wordt gevolgd. Stevin, Cats en Van Hoogstraten denken immers in een brede horizon. Hun intellectuele bronnen zijn niet alleen in Latijn, Duits, Italiaans, Frans en Engels geschreven, maar ook Grieks en zelfs Arabisch of Saraceens van aard.³

Een brede, supranationale aanpak bestaat al sinds lang, met name op cultureel gebied (Republiek der letteren, intellectuele betrekkingen enzovoorts). Wie de Europese geschiedenis bekijkt, ziet dat er steeds uitwisseling is geweest. Personen, inzichten, verhalen, taal en vaardigheden gingen heen en weer waarbij geografische grenzen (gebergten, rivieren en zeeën) nauwelijks een obstakel vormden (afb. Wittkower).⁴ De laatste jaren wordt door antropologen en historici het thema van het verlaten van de nationale grenzen opnieuw onder de aandacht gebracht.⁵ Berkvens-Stevelinck en anderen herinneren eraan dat Europa een ‘netwerk van wegen der beschaving’ kent, waarlangs culturele ontwikkelingen zich verplaatsen. ‘Culturele centra, is het idee, zijn met elkaar verbonden door een aantal basistrajecten. Deze basistrajecten hebben verschillende oorsprongen en stammen uit diverse perioden. Een aantal trajecten komt overeen met een militair strategische toegangswegen naar de verschillende regio’s en werden zowel door de Romeinse legioenen als daarna door de ontelbare Europese legers gebruikt. Andere trajecten zijn te herleiden tot Middeleeuwse pelgrimspaden of tot de stichting van kloosters van een bepaalde orde. Ook economisch belangrijke verbindingen liggen ten grondslag aan culturele invloeden. *Wegen der beschaving* hebben dus allerlei oorzaken en op den duur tuimelen deze oorzaken over elkaar heen. Hoe het ook zij: nieuwe culturele invloeden vertonen de neiging langs reeds bestaande wegen te opereren, met vertakkingen naar tot dan toe onbekende oorden

en toevoegingen van perifere culturele centra.' Bestendinging van bestaande uitwisselingspatronen en exponentiële toename van het aantal cultuurcentra daarbuiten is een kenmerkend gevolg niet alleen van de vroegmoderne kunst van het boekdrukken dat berust op een netwerk van plaatsen waar gedrukt kon worden en het drukwerk in circulatie kon worden gebracht. Het geldt evenzeer voor de huidige mondiale spreiding van computers en daarmee de toegang tot het internet, aldus Berksven-Stevelinck.⁶

Het idee dat bepaalde regio's intellectueel voorop lopen is bij het onderzoek naar de culturele transmissie minder relevant.⁷ 'Cultuur als een gemeenschappelijk bezit van een samenleving is immers het resultaat van eeuwenlange ontwikkelingen en vertoont een veel groter stabiliteit en integrerend vermogen dan de politieke, economische en militaire situatie. Een gemeenschappelijk cultureel bezit kan op geen andere wijze zijn ontstaan dan in een proces van intensieve wederzijdse contacten en uitwisseling tussen de deelhebbenden aan die gezamenlijke cultuur.'⁸ Deze opvatting, verwoordt door Ad van der Woude, lijkt zeker gepast als het om een cultuurgeschiedenis van de kunsten gaat. Kunsten en cultuuruitingen worden immers relatief gemakkelijk overgedragen, uitgewisseld, gevormd en toegeëigd.

Men zou met het opheffen van de grenzen nog een stap verder kunnen gaan. De invloedssfeer van kunsten blijkt zich niet tot 'Europa' in engere zin te beperken.⁹ In het bijzonder de muziek, de minst met betekenis beladen vorm, blijkt zo flexibel dat zij zich eeuwenlang over het Indo-europese continent heen en weer bewogen heeft. Maar ook technieken, visuele cultuur en abstracte kennissystemen zijn over grote afstanden geëmigreerd en gemodificeerd.¹⁰ In die zin is een revisie van de bestaande kunstgeschiedenis in de zin van Fernand Braudel wenselijk. Naast de hectische opeenvolging van unieke kunstwerken, geniale kunstenaars of nieuwe stijlen, moet men ook rekening houden met ontwikkelingen die geografisch bredere regio's en grotere perioden omspannen. De aan het oppervlak tredende cultuuruitingen zijn niet zelden exponenten van botsende culturele aardeschollen die onverminderd in beweging zijn, met als gevolg dat oude breuken zich manifesteren en nieuwe kloven opdoemen. Een revisie kortom waarin het 'nationalisme' en het 'eurocentrisme' van de gangbare kunstgeschiedenissen in een meer dan oppervlakkige zin verlaten wordt. In recente overzichtswerken zoals *A World History of Art* van Honour en Fleming (1999) zijn 'niet-westerse' cultuuruitingen weliswaar erkend, maar wordt de 'kunst' van deze 'andere culturen' gewoon ingevoegd in een verder nauwelijks gewijzigde historiografie. Vooralsnog beperkt deze innovatie zich tot een cosmetische ingreep.¹¹ Een dergelijke geschiedschrijving van de 'open euraziatische ruimte' zal dan ook niet eenvoudig zijn.¹²

Voorlopig laat de cultuurgeschiedenis van de kunsten in Europa zien dat het onderzoek naar parallellen tussen Italië en Holland interessanter is dan het uitvergrooten van de verschillen – tot op heden de gangbare benadering in de

kunstgeschiedenis en in navolging daarvan ook binnen de (cultuur)geschiedenis. Alpers heeft er eens op gewezen dat de negentiende-eeuwse stijlgeschiedenis op grond van verschillen in kunstobjecten een periodisering heeft geformuleerd die in algemene zin richtinggevend is geworden.¹³ Zelf zou ik de verschillen die Europa onmiskenbaar telt, de lokale ambities en de regionale nadrukken, willen opvatten als vormen van variatie (uitvergroting, afwijking, omkering, aanpassing e.d.) binnen een universum waarvan de conceptuele bestaansvoorwaarden worden gedeeld. Dat wil zeggen dat men op vele vlakken met elkaar kan communiceren en kan debatteren en zich desalniettemin onderling zal onderscheiden. Een dergelijke comparatieve benadering maakt het mogelijk om culturele verschijnselen te analyseren vanuit een meer omvattende interne dynamiek. Op die manier kan men wellicht andere vragen stellen en bekende verbanden in een ander licht bezien.

In het eerste deel van hoofdstuk 5 zal ik de volgende drie stellingen behandelen. 1. *Het antieke natuurfilosofische denken werkt in de vroegmoderne cultuur sterker door dan men vaak vermoedt.* Met name het aristotelisch denken speelt een cruciale rol bij het verwerven van empirische kennis en het rationeel ordenen der dingen. Kenmerken die in de recente wetenschapsgeschiedenis hebben bijgedragen aan het formeren van een ‘universe of precision’ (Cohen), als belangrijke voorwaarde voor de wetenschappelijke revolutie van de zeventiende eeuw (5.1.1.). 2. *Beeld en beeldvorming waren voor het vaststellen, weergeven, doorgeven en het toe-eigenen van (wetenschappelijke) kennis van strategisch belang.* Ik zal het ‘universe of precision’ dan ook in verband brengen met de visuele ordening van inzichten. Er ontstaan drie nieuwe kentheoretische verhoudingen (beeld-woord, observatieordening, kennisvergaring-kennisspreiding) die het vroegmoderne weten in een ander licht plaatsen (5.1.2.).¹⁴ Via epistemologische implicaties van de visuele cultuur in het vroegmoderne Europa kom ik op een laatste kwestie. Deze is algemener van aard en heeft betrekking op de regionale context waar het natuurfilosofisch denken in Europa goed gedijdt. 3. *Burgers en burgerlijke cultuur hebben voor de bestending van de vernieuwingen in het vroegmoderne denken méér betekend dan het hof en de daarmee samenhangende cultuur.* In veel studies legt men de nadruk op het belang van de aristocratische elite en ‘the wealthy intelligentsia’, die pronkt met de nieuwe kennis, met de geïllustreerde technische boeken als ‘coffee-table book’.¹⁵ Mijns inziens spoort het vroegmoderne aristotelische denken eerder met een burgerlijke habitus. Dat neemt niet weg dat er bij het genereren van die kennis inderdaad een belangrijke rol voor de vorst en intellectuelen aan het hof is weggelegd (5.1.3.). De laatste stelling zet Elias’ model van het hoofdsabsolutistische beschavingsoffensief onder druk. Tezamen vormen deze drie paragrafen een verband waarin niet alleen de ontplooiing van de vroegmoderne kunsten haar plaats inneemt, maar ook de inzichten en de waarden

die men in deze zelfde periode met huis en haard verbindt. In de laatste paragraaf komen deze lagen in verdichte vorm samen in het schilderij *Perspective from a Threshold* (1662) van Samuel van Hoogstraten (5.1.4.).

Het tweede deel van dit hoofdstuk beweegt zich op een ander, meer reflexief niveau. Het richt zich, opnieuw uitgaande van mijn eerdere bevindingen, op enkele belangrijke kentheoretische lijnen waarlangs het kunsthistorisch veld zich in de twintigste eeuw ontwikkelde. Mijn interesse in de genealogie van de kunstgeschiedschrijving van vóór de tweede wereldoorlog is gevoed door het vermoeden dat er een zekere overeenstemming is tussen mijn opvatting van cultuurgeschiedenis en vroegere kunsthistorici. Om te beginnen ga ik ongeveer een eeuw in de tijd terug. Daarbij zal ik met name het werk van Aby Warburg behandelen (5.2.1.). In dat verband wordt ook duidelijk hoe het werk van Erwin Panofsky en Rudolf Wittkower daarin past (5.2.2.). Vervolgens ga ik in op twee Nederlandse kunsthistorici, Henry van de Waal en Jan Emmens (5.2.3.). Werkzaam in de jaren vijftig en zestig van de 20ste eeuw worden zij doorgaans beschouwd als voorlopers van de huidige kunsthistorische opvattingen. Gezien hun houding ten aanzien van de geschiedenis vertegenwoordigen zij echter veeleer de vooroorlogse cultuurhistorische benadering. Hun dood in het begin van de jaren zeventig sluit deze ‘cultuurhistorische’ episode in de Nederlandse geschiedenis van de beeldende kunsten voorlopig af. Deze zou zich in heel andere richtingen ontwikkelen. Daarbij blijkt dat de Nederlandse naoorlogse receptie van het werk van Panofsky (in de iconologie) en Wittkower (in de architectuurgeschiedenis) een zeer selectieve was: men heeft slechts bepaalde werken toegeëigend en bovendien op een zeer specifieke manier (5.2.4.).

Als afronding van het project als geheel, formuleer ik enkele laatste overwegingen. In het nawoord zal ik een enkele kanttekening plaatsen bij de regels en de temporaliteit van het actuele denken. Ik wil – in het licht van een cultuurgeschiedenis van de kunsten – aangeven welke kansen interdisciplinariteit ons biedt, maar ook welke gevaren erin schuilen.

5.1.1 Het onderzoek van de Natuur in de vroegmoderne tijd

‘Tis wel waer datter inde Natuer niet wonderlick en is, nochtans tot onderscheyt der dinghen die wy duer de oirsaken verstaen, vande ghene welcker redenen ons onbekent sijn, soo gheuen wy dese met recht de naem van wonder, niet dat sijt eyghentlick sijn, maer om dattet hem voor ons alsoo ghelaet. Simon Stevin, ‘Vytspraeck vande weerdicheyt der duytsche tael’, in: *De Beghinselen der weeghconst* (1586), opgedragen aan ‘Rvdolf den Ilen, Roomsche Keyser’, p. 9 (*PWS I*, p. 58).

Het *corpus Aristotelicum* doet, zoals Van Bunge onlangs betoogd heeft, in de vroegmoderne tijd vooral dienst als een globaal referentiekader en niet als een specifieke of zuivere filosofie.¹ Gedurende de middeleeuwen heeft Aristoteles’ natuurfilosofie te samen met andere werken van zijn hand doorgewerkt in het complex van het universitaire scholastieke denken.² Antieke gemeenplaatsen werden in commentaren gebruikt, ingepast, uitgewerkt, omgebogen, bijgesteld, maar de verschuivingen waren gradueel en bleven binnen de bestaande paradigmatische grenzen.³ Volgens de literatuur doen zich in de vroegmoderne tijd op dit punt geen ingrijpende veranderingen voor. Dat geldt ook voor Holland waar de academische traditie weliswaar nog jong was met de stichting van de eerste universiteit te Leiden (1575), maar waar het curriculum vergelijkbaar was met dat van andere Europese universiteiten. Schmitt wijst erop ‘that Aristotelianism lost out to Cartesianism only at the very end of the seventeenth and beginning of the eighteenth century. That is to say: Aristotelianism did not end as the dominant university philosophy with the onset of humanism, nor with the Copernican Revolution, nor with the seventeenth century Scientific Revolution.’⁴ Weliswaar wordt Aristoteles op bepaalde punten aangevallen (zie bijv. de valproeven van Stevin vóór 1585 te Delft en door Galilei tussen 1589-1592 te Pisa), maar er is gedurende de gehele geschiedenis sprake geweest van oppositie.⁵ Ook in de onderhavige periode blijft het aristotelisch paradigma nog lange tijd van kracht, met name waar het om de Natuur en de levende wezens gaat.⁶

Wel verschuift het perspectief. Het herontdekken van reeds voltooide, maar verloren antieke kennis maakt in de vroegmoderne tijd plaats voor het streven kennis hervinden waarvan de voltooiing in de verre toekomst ligt.⁷ In Stevins *Wysentijt* is deze verschuiving goed zichtbaar. Hij gaat ervan uit dat er ooit volkomen kennis bestond, maar dat deze teloor is gegaan. Alleen door het verzamelen van alle mogelijke data door iedereen is naar zijn idee het in de verre toekomst de volkomen kennis te (her)vinden. Bacon zoekt de wetenschap eveneens in de toekomst.⁸ Cohen wijst erop dat Descartes in dit opzicht een bijzondere plaats inneemt. Hij plaatst de voltooiing van de kennis namelijk niet in het verleden, noch in de toekomst, maar in het heden en wel bij zichzelf.⁹ In die zin wedijvert Descartes in ‘het onderzoek der natuur’ met Aristoteles.¹⁰ Hij tracht diens plaats in te nemen door een nieuw, want nog beter doorwrocht systeem van

de natuur te presenteren. Hij eindigt zijn betoog *Over de methode* als volgt: ‘Ik wil alleen maar zeggen dat ik vastbesloten ben de rest van mijn leven enkel te besteden aan het verwerven van een zodanig inzicht in de natuur dat men er voor de geneeskunde enkele regels uit kan afleiden die zekerder zijn dan die welke men tot nog toe gehanteerd heeft. (...) wie mij de gunst wil doen mij onbelemmerd mijn gang te laten gaan, zal altijd meer op mijn dankbaarheid kunnen rekenen dan wie mij de meest eervolle ambten ter wereld zou aanbieden.’¹¹

In de wetenschapsgeschiedenis bestaat inmiddels consensus over het feit dat het Boek der Natuur in de vroegmoderne tijd nog lang niet is gesloten. Een tijd geleden ging alle aandacht naar de rationalistisch-mathematische vooruitgang van de ‘Wetenschappelijke revolutie’ uit en beschouwde men de getallensymboliek, antieke theorieën over sympathie en antipathie of kosmologische harmonieleer als achterhaalde natuurfilosofische resten.¹² Dergelijke denkbeelden deden hoogstens dienst als anekdotes, een persoonlijke noot om wetenschappers van weleer wat meer kleur te geven. Af en toe trof men overblijfselen aan, juist bij wetenschappers die te boek stonden als typische representanten van de epistemologische vernieuwing. Bijvoorbeeld in het geval van Copernicus die zijn revolutionaire zonnestelsel beschrijft in termen van verwantschappelijke verhoudingen: ‘En inderdaad, als op een koninklijk troon gezeten regeert de Zon de familie van omringende sterren’.¹³ Of wanneer Kepler het zonnestelsel beschrijft in termen van de pythagoreïsche getallenmystiek en de harmonie der planeten op muziek zet.¹⁴

In werkelijkheid strekte Aristoteles’ doorwerking zich veel verder uit, zo constateerde de aan het Warburg Institute verbonden wetenschapshistoricus Charles Schmitt in 1973: ‘Aristotelianism did not end with Copernicus, nor even with Galileo and Bacon. In fact, it thrived throughout the sixteenth century, as it never had before, and was still in full bloom for most of the seventeenth century.’¹⁵ Maar net zomin als er sprake is van ‘de’ neoplatonistische filosofie in de vroegmoderne tijd, zomin gaat dat op voor ‘het’ aristotelianisme. ‘Aristotelianism, besides having a specific and quite clearly definable method of its own, is much broader and encompasses a more or less comprehensive system of philosophy and science’, aldus Schmitt.¹⁶ In deze van aristotelische natuurfilosofie doordrenkte grond neemt het werk van Plato een relatief geringe plaats in. Buiten de universiteiten circuleerden vanaf de dertiende en veertiende eeuw vele manuscripten en commentaren op diens *Timaeus*.¹⁷ In de vijftiende eeuw werd – met name door Marsilio Ficino – dit werk op nieuw ter hand genomen. Maar aan de Europese universiteiten wordt Plato’s werk tot in de tweede helft van de zestiende eeuw weinig gelezen.¹⁸ Ook in Holland blijft het pythagoreïsch-platonistische denken in de marge.¹⁹ In de zeventiende-eeuwse Hollandse wijsbegeerte ontbreekt van Plato vrijwel elk spoor.²⁰

Mijn onderzoek naar de kunsten onderstreept de these dat de antieke natuurfilosofie tot in de zeventiende eeuw behouden blijft. Als ik zeg dat het

Griekse denken (met name van Aristoteles) in het zeventiende-eeuwse Holland sterker doorwerkt dan men veelal meent, beweer ik voor wetenschapshistorici op dit moment weinig nieuws. Margaret Olsen bevestigde onlangs nog dit standpunt toen ze schreef: 'Despite their widespread rejection of Aristotelianism, early modern natural philosophers continued to deal with the same range of topics as their medieval predecessors. Renaissance textbooks on natural philosophy tended to follow the medieval pattern of commenting on Aristotle's books on the natural world. However, even seventeenth-century natural philosophers who explicitly rejected Aristotle continued to consider the traditional range of topics, attempting to show that their new, mechanical philosophy could function as a complete replacement for Aristotelianism.'²¹ Soortgelijke uitspraken zijn ook bij andere auteurs terug te vinden.²²

Voor de cultuurgeschiedenis van de vroegmoderne kunsten daarentegen is het belang van de klassieke natuurfilosofie op dit moment even verrassend als voor de natuurwetenschappen dertig jaar terug.²³ Tot aan de zeventiger jaren was de erkenning van het belang van het aristotelische denken in de vroegmoderne tijd onder wetenschapshistorici zeker niet vanzelfsprekend. 'In fact the basic Aristotelian structure of the university during that period [1550-1650] seems to occasion more alarm and indignation – as well as more invective – on the part of recent interpreters than it provoked in the sixteenth and seventeenth centuries', zo vat Osler de moderne afweer samen. Iets dergelijks is ook gaande in de doorsnee kunstgeschiedenissen. Als het al ter sprake komt in kunst- en architectuurgeschiedenis wordt het aristotelisme geassocieerd met de middeleeuwse scholastiek waarin het bestuderen en becommentariëren van teksten tot waarheid zou voeren. En als zodanig wordt het – zeker voor de Hollandse Gouden Eeuw – als achterhaald beschouwd en met een enkel woord terzijde geschoven.²⁴ Middeleeuwse 'scholastiek' en 'aristotelisch denken' moeten dan ook van elkaar onderscheiden worden schrijft Schmitt om te kunnen inzien dat ook na de middeleeuwen het aristotelische denken nog aanwezig, werkzaam en zeer vruchtbaar is.²⁵ Deze paragraaf is daarom gewijd aan de vraag hoe mijn conclusies ten aanzien van de drie vroegmoderne kunsten aansluiten op de stand van zaken in de huidige wetenschapsgeschiedenis. Voor de duidelijkheid zij opgemerkt dat ik met mijn bewering niet bedoel dat men in Holland (al dan niet in vertaling) veel klassieke auteurs las. Want dat dit het geval was blijkt uit de vele uitgaven die in Holland het licht zagen. De leescultuur in deze zin is genoegzaam bekend en deze behoort tot de vaste kenmerken van de Gouden Eeuw.²⁶ En ik bedoel evenmin dat de 'eigenlijke betekenis' van de zeventiende-eeuwse Hollandse kunsten bij Aristoteles is terug te vinden. Mijn opmerking betreft de vraag welk cultuurhistorisch gewicht toegekend moet worden aan het antieke denken zoals dat in de loop der eeuwen verweven is geraakt, en wel met betrekking tot het denken over de kunsten die ik onderzocht heb (bp.5.1). Hoe en

waar en in welke mate de aristotelische filosofie nu precies op het denken over de kunsten in Holland doorgewerkt heeft – is een vraag voor later onderzoek.

De natuurfilosofische terminologie wordt gehanteerd door de coryfeeën van het nieuwe wijsgerige denken en door vertegenwoordigers van de nieuwe natuurwetenschappen. Vanuit een cultuurhistorisch standpunt is het opmerkelijk dat vele denkers die bekend staan vanwege hun nieuwe ideeën dit doen op basis van bestaande termen en dus *geen* nieuw idioom ontwikkelden. Daar waar in de wetenschapsfilosofie de nadruk wordt gelegd op de vooruitgang der ideeën, zal een wetenschaphistoricus zich richten op de conceptuele instrumenten die een vroegmodern denker gebruikt, om zo de eventuele vernieuwing in het denken op zijn historische waarde te kunnen schatten. Ook Schmitt wees al eerder op dit fundamentele disciplinaire verschil en daarmee de incompatibiliteit van zowel vraagstelling als wetenschappelijk resultaat.²⁷ Ik zal me niet uitlaten over de nieuwe filosofische ideeën, noch zal ik diep ingaan op de toenmalige stand van zaken in de experimentele wetenschappen in de vroegmoderne tijd. Zowel in de ‘nieuwe filosofie’ van René Descartes (sinds 1618 in Holland werkzaam)²⁸ als in de ‘nieuwe levensrichting’ van Benedictus de Spinoza (1632-1677) is het antieke vocabulaire volop aanwezig en werkzaam.²⁹ Voor geleerden als Constantijn Huygens, en Isaac Beeckman geldt het zelfde, zoals ook voor Mersenne en Bayle.³⁰ Door hun prominente anti-aristotelische kritiek zijn dergelijke auteurs de geschiedenis ingegaan als vernieuwers.³¹ In later tijd resulteerde dat in een gekleurde en vooral eenzijdige historiografie. Die wordt tot op heden door filosofen aanvaard als waarheid over de geschiedenis van hun discipline.³² ‘In fact, in reading general histories in these fields one is struck by the uniformity of judgement among scholars concerning the significance of late medieval and early modern scholasticism. Not only do defenders of modern culture play down the Aristotelian element in the sixteenth and seventeenth centuries, but defenders of medieval scholastic philosophy and theology dismiss the continuity of that tradition in later centuries as being “decadent” or having suffered serious “decline” ’.³³ Niet alleen de wetenschapsgeschiedenis, maar ook de kunstgeschiedenis ging lang van deze wat clichématige opvatting uit.

Toch heeft in de wetenschapsgeschiedenis inmiddels een bijstelling plaatsgevonden in die zin dat deze geleerden niet uitsluitend worden beoordeeld op hun vernieuwingen. Het gaat ook – zoals Schmitt duidelijk maakt – om het (aristotelische) weten waaruit die vernieuwingen konden voortspruiten. ‘Aside from the well known passages where Galileo, Bacon and Descartes were critical of the Peripatetics, we can see through a closer investigation of their writings – and especially their correspondence – just how seriously they took their scholastic contemporaries.’³⁴ De begrippen die deze geleerden gebruikten zijn méér dan losse, ‘ouderwetse’ of ‘technische termen’ uit de scholastiek zoals men wel meent.³⁵ Het langdurig gebruik van bepaalde termen droeg niet alleen bij tot een

verinnerlijking van de aristotelische filosofie, maar activeerde ‘spontaan’ bepaalde redeneringen en vraagstellingen. Schmitt spreekt in deze over ‘the unconscious acceptance of many Aristotelian ideas and doctrines on the part of early modern thinkers who made every attempt to be anti-Aristotelian. (...) By the time of the Renaissance, such things were so deeply imbedded in the whole educational structure that it was very difficult, even for such “anti-Aristotelian” writers as Gianfrancesco Pico, Nicolaus Copernicus, Petrus Ramus, and Bernardino Telesio, to escape from certain Aristotelian influences, trying as they would.’³⁶ Ook Descartes en Spinoza organiseren hun ‘onderzoek der Natuur’ volgens een aantal klassieke gemeenplaatsen die opduiken in hun formuleringen.³⁷ Gegeven de conceptuele verbanden – die overigens veelvoudig en gedifferentieerd zijn³⁸ – denken de geleerden voort. Binnen dat stramien maken ze nieuwe koppelingen, testen andere conceptuele combinaties uit en doen nieuwe uitspraken. Het bestuderen van Latijnse en later ook Griekse versies van Aristoteles’ werken, het overwegen van de commentaren van navolgers leidde er volgens Schmitt toe dat men in de vroegmoderne tijd het aristotelische gedachtegoed op zijn waarde kon schatten. ‘The result was a better understanding of Aristotle’s philosophy, both in its strengths and in its weakness. Perhaps this more critical approach to the text, as much as anything else (...) led to its eventual downfall as the dominant philosophy of Europe.’³⁹ In plaats van een passief begrippenapparaat dat langzaam slijt om uiteindelijk te verdwijnen in de schaduw van het modernere paradigma, dragen de uit het aristotelisch paradigma voortspruitende vernieuwingen er toe bij dat men er uit kan ‘ontsnappen’, zoals Schmitt het noemt.⁴⁰ Met hun kritische lezing voegen Descartes en Spinoza zich in deze lange humanistische traditie.

Dit overgeleverde netwerk van antieke begrippen en het natuurfilosofisch vocabulaire dat in de middeleeuwse scholastiek ontwikkeld was, zou nog langdurig in het vroegmoderne denken over de kunsten aan het werk zijn.⁴¹ Dat is bij Stevin onmiskenbaar het geval, zeker daar waar hij lijsten maakt met Nederlandse termen die corresponderen met Griekse en Latijnse begrippen.⁴² Maar ook Jacob Cats en Samuel van Hoogstraten gebruiken natuurfilosofische termen en gemeenplaatsen. Elk van hen denkt de Natuur als een geordend geheel waarin zowel de levenloze als de levende wezens in het bezit zijn van een eigen aard, ingeboren eigenschappen en natuurlijke kwaliteiten die maken dat ze een eigen plaats in de wereld innemen. Elk lichaam streeft van nature naar het bereiken van zijn eigen plaats, het beweegt op grond van eigen oorzaken.⁴³ Dijksterhuis heeft de potentie van ‘een ding’ in aristotelische zin, eens (heel toepasselijk) als volgt toegelicht: ‘Zo zijn balken en stenen weliswaar potentieel een huis, maar er is pas sprake van de beweging “bouwen”, wanneer men zich hun geschiktheid om een huis te vormen in feite ten nutte maakt, niet zolang ze ongebruikt op de bouwplaats liggen.’⁴⁴

Kennis van de natuurlijke oorzaken, hun mogelijkheden, hun veranderingen, de voor- en nadelen van de eigenschappen van natuurverschijnselen, kortom het

inzicht in het natuurlijk krachtenveld, vormt in de drie domeinen die ik heb onderzocht steeds de grondslag waar specifieke en ware kennis op berust. 'Nature was the principle of motion, or change, and change was teleologically conceptualized as the effects of process, or the striving towards a goal. Thus the flux of generation and corruption received its rational ordering through final causes. To give a scientific explanation was to give an account of a thing's particular nature or form, and a thing's nature was only revealed by discovering the end towards which it strove.'⁴⁵ De vraag is dus hoe het bestuderen van de Natuur zoals dit zich voltrekt binnen de kunst van het bouwen, de kunst van het wellevens en de kunst van het schilderen past in de geschiedenis die de natuurfilosofie doormaakt. Het betekent dat duidelijk kan worden dat Stevin occulte kennis (waarin de getallenmystiek een rol speelt) en alchemie (waarin men streeft naar het maken van goud) verwerpelijk acht, niet zozeer vanwege de 'geheime' eigenschappen die getallen en stoffen van nature bezitten, maar vanwege het misbruik dat er van die wonderlijke waarheid wordt gemaakt. De wiskunde berust namelijk evenzeer op de potentiële, maar vaak nog geheime eigenschappen van getallen. Die kennis vinden, toe-eigenen en gebruiken vormt de ratio van Stevins oordeel in deze.⁴⁶ Ik zal de twee belangrijkste punten (rationele methode en de empirische observatie) naar voren halen en enkele gevolgen die hieruit voortvloeien.

Het zoeken naar een natuurlijke methode en het serieus nemen van de eigen observaties beargumenteert men in de zestiende en zeventiende eeuw regelmatig vanuit de overdaad aan disparate en tegenstrijdige 'boekenwijsheid'. Descartes bijvoorbeeld, op school geweest bij de Jezuïeten, noemt oude literatuur, talen, fabels, geschiedenissen, dichtkunst, de welsprekendheid, wiskunde, de ethiek, theologie, rechtsgeleerdheid, geneeskunde en occulte wetenschappen.⁴⁷ Tot dan toe was de kennis geautoriseerd, ze werd lokaal bestudeerd en binnen eigen tradities op de volgende generatie overgedragen. Door de drukpers wordt de bestaande kennis voor het eerst zonder onderscheid naast elkaar geplaatst en te koop aangeboden, door de Reformatie verdween het 'natuurlijk leergezag van Rome' en ook de ontdekkingsreizen droegen bij aan het ondermijnen van de bestaande kennis.⁴⁸ In die zin is de in de zestiende eeuw aanwezige kennis even verwarrend en chaotisch als de toenmalige uitwaaiing van visuele vormen (4.2.2.).⁴⁹ De vertwijfeling die bij Descartes en Montaigne klinkt en de kritiek die Ramus en Huygens uiten ten aanzien van zinloze kennis, berust op het besef dat de beschikbare kennis overvloedig is, ongeorganiseerd en ongelijksoortig van kwaliteit. 'Wat is als ware kennis te beschouwen?' en 'Wat weet ik zelf?' zijn de prangende vragen die hen bezighouden.⁵⁰ Of in de woorden van Huygens '... aan algemene, opgedirkte en schoonschijnende termen, waarmee de scholen, zoals vast staat, hun onkunde bemantelen, heb ik nooit waarde gehecht. Ik heb de vrijheid genomen overal rond te zwerven en alles te onderzoeken en nooit heb ik

zoo gezworen bij de woorden van PLATO of ARISTOTELES, of ik was steeds onmiddellijk bereid de tegenspraak van ieder uit de allerlaatste tijd te aanvaarden, mits ze berustte op proefondervindelijke waarheid.⁵¹ Men staat open voor alle kennis die zich maar aandient. 'The new scholars combined the passion for collecting the least fragment of wisdom and the encyclopaedic compulsion to re-assemble the totality of knowledge, with a taste for rare words, borrowings from the classical languages, ostentatious quotations, mythological allusions and anecdotes where legend had the better of history.'⁵²

Het zoeken naar goede methoden om kennis te verzamelen, te ordenen en te schiften beheerst velen, zij het dat er geen sprake was van het zoeken naar moderne indelingen. 'Sixteenth-century scholars were not concerned to draw clear boundaries between the past and the present, reality and fantasy, the arts and sciences, because in their time these categories weren't either firmly established, nor yet deemed the necessary prerequisite of meaning'.⁵³ Daarbij herneemt men uiteenlopende antieke ordeningswijzen (zoals Alberti en Van Mander de klassieke retorica gebruiken) of men vindt nieuwe methoden uit (bv. de compendia of encyclopedieën die als 'zoekmachines' fungeren op uiteenlopende terreinen).⁵⁴ De bloei van het occulte denken en de hernieuwde interesse in het neoplatonisme beschouwde Francis Yates trouwens evenzeer als een ordescheppende interventie.⁵⁵ In de zestiende eeuw bestaan met andere woorden verschillende rationele kennissystemen naast elkaar. De grenzen tussen de vakgebieden zijn echter minder scherp dan tegenwoordig.⁵⁶

Het lijkt dus accurater om te zeggen dat de aristotelische natuurfilosofie door Descartes en Spinoza, maar ook door Huygens en Stevin van zekere autoritaire, scholastiekchristelijke interpretaties werd ontdaan.⁵⁷ Dat schiep nieuwe mogelijkheden, maar ook nieuwe grenzen en nieuwe onzekerheden. Men plaatst twee componenten uit het aristotelische denken meer dan voorheen op de voorgrond, de rationele methode en de empirische observatie. Beide componenten ondergaan daardoor tevens een gedaanteverandering. Deze flexibiliteit is volgens Schmitt tekenend voor de aristotelische traditie, wat bovendien kan verklaren waarom dit denken zo langdurig heeft kunnen doorwerken in Europa. 'In short, Aristotelianism, in its more progressive form at least, provided both a link with the past (and this was certainly still important for many people in seventeenth century) and an openness towards the present.'⁵⁸

Doel was nog steeds het verwerven van kennis van de natuur, maar het brengt uiteindelijk een wending in de aard van die kennis met zich mee.⁵⁹ De eerste component betreft de zekere, wiskundige argumentatieve methode.⁶⁰ Dat men eind zestiende eeuw de Euclidische, meetkundige bewijsvoering binnenhaalt (het befaamde 'more geometrico') is in de natuurfilosofie weliswaar een nieuw element, maar het treedt niet buiten de orde. Daar wijst erop dat de nieuwe, hooggewaarde mathematische wetenschap gebaseerd bleef op de natuurfilosofische grondslag en dat slechts een ander argument werd genoemd.

‘This new evaluation was justified by arguments that relied on Aristotelian commonplaces – as was the earlier, and opposite, evaluation that held physics superior to mathematics on account of its superior subject matter. The view that physics was more important than the mathematical sciences depended on the Aristotelian observation that it concerned the nature of things rather than merely their quantitative characteristics, and was therefore more noble. The inverted view, by contrast, depended on the Aristotelian position that the highest form of knowledge, *scientia* (*epistémé* in Greek), demanded certain demonstration, at the provision of which the mathematical sciences were uncontroversially acknowledged to be supreme.’⁶¹

Voor zover de wiskunde tot dan toe een rol had gespeeld in de natuurfilosofie bracht ze vooral praktische kennis met occulte connotaties. De lofzang op het nut van de wiskunde voor de publieke zaak, waar mathematische geschriften in deze periode veelal mee beginnen, dienen in de eerste plaats een retorisch doel. Men wil de lezer overtuigen dat het om *zekere* kennis gaat: *scientia* of (in Stevins term) *wiskunde*.⁶² In de vijftiende en zestiende eeuw ontwikkelde de mathematica zich in de eerste plaats buiten de natuurfilosofie om, op gebieden als navigatie en de cartografie.⁶³ Er waren zelfs twee gebieden waarop mathematica en natuurfilosofie lijnrecht tegenover elkaar stonden: de bestudering van de hemel en van het magnetisme. Als motief om de wiskunde in de natuurfilosofie te introduceren noemen geleerden (waaronder Stevin) dat men daardoor een verzuim van Aristoteles goed maakt. Hij had namelijk nagelaten zijn methode te expliciteren.⁶⁴

De wiskundige methode houdt in dat de onderzochte materie ordelijk wordt ingedeeld, het bewijs wordt afgeleid uit reeds bewezen stellingen, om uiteindelijk met zekerheid tot ware kennis te geraken. Dié methode heeft ook de voorkeur van Descartes en Spinoza. ‘More geometrico’ vertegenwoordigt dus een algemeen model om ‘helder en welonderscheiden’ te werken, ‘ordelijk te denken’, ‘een zekere weg te volgen’, ‘heldere en zekere redeneringen’ te verkrijgen.⁶⁵ Op die manier organiseert men een ‘algemeen overzicht’ waarin al het weten opgeslagen ligt.⁶⁶ Met behulp van deze wiskundige werkwijze kan de Natuur stap voor stap onderzocht en op overzichtelijke wijze in kaart gebracht worden.

De tweede component krijgt de vorm van het proefondervindelijk experiment. Stevin is niet de enige die het observeren van natuurverschijnselen en het vinden van de oorzaken met een rationele methode combineert. De noodzaak om nieuwe ervaringen te verzamelen, om vele observaties te doen en om te experimenteren zijn drie zaken die evengoed door Simon Stevin, René Descartes, Francis Bacon (1561-1626) als later door Christiaan Huygens (1629-1695) en Anthonie van Leeuwenhoek (1632-1723) aan de orde worden gesteld, hoezeer soms hun meningen over de ware houding op deze drie punten ook verschillen.⁶⁷ Descartes, waarvan in de filosofie (maar evenzogoed in de kunstgeschiedenissen)⁶⁸ vooral zijn ‘Ik denk, dus ik ben’-adagium wordt genomen⁶⁹ wijst bijvoorbeeld regelmatig op de ervaring van natuurlijke fenomenen als uitgangspunt om de

Natuur te onderzoeken. Reizen (en geschiedenis) acht hij daartoe bij uitstek geschikt: ‘Het omgaan met mensen uit een andere tijd is immers zeer wel te vergelijken met het maken van reizen: het is goed om iets te weten over de zeden en gewoonten van verschillende volkeren. Men krijgt daardoor een betere kijk op die van ons en voorkomt daarmee, alles wat anders is dan bij ons, belachelijk en dom te vinden, zoals mensen die nooit iets anders gezien hebben.’⁷⁰ Hij stelt de observatie in de plaats van de boekenwijsheid en onvruchtbare speculatie op grond van abstracte begrippen.

Het leek mij namelijk dat ik meer kans zou hebben waarheid aan te treffen in wat mensen bedenken aangaande datgene wat voor hen van belang is, en waarbij spoedig – en soms tot hun ongeluk – blijkt of ze het bij het rechte eind gehad hebben, dan in de gedachten die een boekengeleerde zich in zijn studeerkamer vormt, betreffende allerlei abstracte zaken die tot geen feitelijk gevolg leiden, of het zou moeten zijn dat hij nog ijdel wordt, omdat, naarmate zijn denkbeelden verder afstaan van het gezonde verstand, meer scherpszinnigheid en meer kunststukjes vereist zijn om ze waarschijnlijk te maken. (...) Ik geef toe dat ik, zolang ik mij beperkte tot het waarnemen van de gewoontes van anderen, nauwelijks enig houvast kreeg doordat ik daarin even grote verschillen aantrof als eerder onder de meningen der filosofen. Het grootste profijt dat ik er van had, was dus dat ik, door met allerlei zaken kennis te maken die, ofschoon voor ons buitensporig en belachelijk, niettemin algemeen goedgekeurd en geaccepteerd worden door andere volkeren, leerde om niet al te vast te geloven in wat mij door gewoonte en door voorbeeld vertrouwd was geworden. Zo wist ik mij langzamerhand te ontdoen van de vele misvattingen, waardoor ons natuurlijk oordeelsvermogen verduisterd wordt en wij minder goed in staat zijn de rede te volgen.⁷¹

Ten tweede doet Descartes, net als Stevin, een beroep op het publiek om hem in kennis te stellen van wat zij hebben geobserveerd en van de experimenten die zij hebben uitgevoerd. ‘Ook was het mijn bedoeling het profijt dat het publiek ervan kan hebben zo duidelijk te laten zien, dat al diegenen die in het algemeen het welzijn der mensen aan het hart gaat, dat wil zeggen al diegenen die oprecht deugdzaam zijn en niet slechts doen alsof of de deugd alleen in gedachten beoefenen, zich daardoor verplicht zouden voelen, zowel om mij de experimenten mede te delen die zij al gedaan hebben, als om mij te helpen bij het onderzoek dat nog gedaan moet worden.’ Want, zo meent hij, ‘aangezien veel mensen meer te weten kunnen komen dan één, zouden zij mij ook, door zich reeds nu van dezelfde uitgangspunten te bedienen met hun bevindingen kunnen helpen.’⁷²

Wat betreft het derde punt van het proefondervindelijk experiment kan worden opgemerkt dat het evenmin nieuw is. Alledrie zijn het elementen die expliciet dan wel impliciet in de aristotelische scholastiek en in de middeleeuwse academische praktijk aanwezig zijn. De vernieuwing schuilt met name in de gewijzigde rol die deze drie elementen in de kennisproductie zijn gaan spelen. ‘What has changed were the characterizations that many philosophers, especially practitioners of the classical mathematical sciences (such as astronomy, mechanics, and optics), had begun to give of their mutual relationships’, aldus Dear.⁷³ Niet zozeer het experiment zelf was dus een innovatie – dat is vooral een moderne associatie⁷⁴ –

als wel de verklarende waarde die het observeren van een gebeurtenis kreeg toegekend in het onderzoek naar de natuur. ‘An “experience” in the Aristotelian sense was a statement of *how things happen* in nature, rather than a statement of *how something had happened* on a particular occasion: the physical world was a concatenation of established but sometimes wayward rules, not a logical integrated puzzle. But the experimental performance, the kind of experience upheld as the norm in modern scientific practice, is unlike its Aristotelian counterpart; it is usually sanctioned by reports of historically specific events. While events sometimes found their place in premodern natural philosophy, they did not serve the same function.’⁷⁵

Wanneer in de zeventiende eeuw echter een debat over de status van het experiment losbrandt, heeft dat óók te maken met een al langer bestaande traditie waarin het gebruik van mechanische vindingen wijd verbreid was. Op hoofse feesten en partijen, in tuin of theater en bij blijde inkomsten in steden, zoals van Maria de Medici in Amsterdam. Men vindt er in de vroegmoderne tijd overal getuigenissen van: aan het hof van de lutherse koning Christiaan IV te Kopenhagen, het keizerlijke hof van Rudolf II te Praag, of van het Spaanse Escoriael van Phillips II. Maar evengoed aan het Engelse hof, het Milanese hof van de Sforza’s, dat van Frans I te Parijs en zelfs van de Hollandse stadhouders.⁷⁶ Die vindingen worden geprezen als ‘wonderen der natuur’ of juist verguisd als tovenarij en magische praktijk. Dit laatste was bij Cornelis Drebbel (1572-1633) het geval. Zo demonstreert hij voor de Engelse koning en zijn gevolg een onderzeeboot in de Thames en ontwerpt hij tal van andere amusante zaken (waaronder een ‘perpetuum mobile’). Diens technisch-ingenieuze onderzoeksbezigheden verschillen, anders dan men wel meent, niet of nauwelijks van die van vernuftelingen als Stevin (die een zeilwagen maakte) of die van Da Vinci (die een vliegtuig uitvond).⁷⁷ Da Vinci moet naar schatting zo’n 16.000 bladen hebben geproduceerd met tekst en tekening ‘waarin de ongelooflijke en fantastische uitvindingen en projecten staan beschreven’. In Florence en aan het Milanese hof had hij de mechanische werkzaamheid van apparaten en machines bestudeerd, militaire apparaten uitgevonden alsook vermakelijke instrumenten die bij festiviteiten een rol speelden.⁷⁸ Voor allen geldt dat zij ‘met behulp van de meest verborgen kundigheden wonderbare proefnemingen [hebben] verricht op het gebied der mechanica’, aldus Huygens die Drebbel verdedigt tegen aantijgingen.⁷⁹

Zoals Dear, Eamon en andere wetenschapshistorici recentelijk hebben benadrukt, tekent zich aan de nieuwe status van het ‘experiment’ in gecomprimeerde vorm de conceptuele verschuiving af die men in later tijde ‘de’ wetenschappelijke revolutie heeft genoemd. ‘In order to understand the new practices of experimentation that became established in the seventeenth century we must learn to ascribe meanings in correct seventeenth-century ways to what appear to us as experimental actions. Only then will we have a firm grasp of those

events which constitute the historical episode in question. First of all, it is necessary to recognize that there is nothing self-evident about experimental procedures in the study of nature. There is no independently given class of practices that naturally corresponds to the label “scientific experimentation”; there are many different practices, with their associated epistemological characterizations, that relate to experience and its place in the creation of natural knowledge.’⁸⁰

Men kan de transformatie van de kennis in de zeventiende eeuw dus niet beperken tot het vraagstuk van de rationaliteit. Er doet zich ook een verandering in de status van ‘ambachtelijke kennis’ en ‘technieken’ voor, een verandering die in samenhang met het voorafgaande moet worden gezien. ‘This new epistemology emphasized practice and the active accumulation of experience and observation of nature. This emphasis ran counter to ancient views that certain knowledge lay in *theoria* or *scientia* which could be proved by demonstration in the form of the syllogism. Practical knowledge could never be certain because it could not be proved by demonstration founded on certain principles. It could, however, be used as the basis for action if it were built up from experiences or particular facts. Practical knowledge pertained only to the particular (not the general, which was the basis of theory) and was obtained by (often fallible) sensory perception.’⁸¹ De plaats die praktische kennis werd toegekend wijzigde zich, zo blijkt uit het op de voorgrond plaatsen ervan in de diverse kunsten. Er verschijnen vanaf het eind van de vijftiende eeuw drukwerkjes waarin technisch kennis over uiteenlopende natuurlijke processen wordt gepubliceerd in de vorm van nauwgezette beschrijvingen en tekeningen.⁸²

Met de toegenomen status van het handwerk en ambachtelijke vaardigheden verschijnen nieuwe gestalten op het toneel, zoals de ‘artisan-engineer’ en de ‘skilled technologist’,⁸³ de praktiserende medicus en de experimenterende geleerde.⁸⁴ ‘Ik geef toe dat’, schrijft bijvoorbeeld Descartes, ‘als het om de noodzakelijke experimenten en het onderzoek van de feiten gaat, men er niet in zou slagen dit alles alleen te doen; maar evenmin zou men met zoveel profijt, andere dan zijn eigen handen kunnen gebruiken, tenzij wanneer men met vaklieden te maken heeft, of met andere mensen die men kan betalen en die in het vooruitzicht van de beloning (dat een zeer werkzaam middel is), in staat en bereid zouden zijn precies alles te doen wat men hen opdraagt.’⁸⁵ Deze gestalten bouwen in hoge mate op bestaande ambachtelijke kennis voort die nu meer op de voorgrond wordt geplaatst.⁸⁶ ‘Interest in practice and the mechanical arts had a particular influence in the pursuit of knowledge about nature; it culminated in the seventeenth century in a complete reorganization of knowledge by which practice and its effectiveness in bringing about a “product” would in fact prove theory.’⁸⁷ Van uiteenlopende geleerden als Vives, Ramus, Beeckman, Paracelsus, Descartes, Bacon en Stevin is bekend dat zij pleiten voor het verwerven van ambachtelijke inzichten en zodoende concrete kennis van de natuur bijeen te brengen.

Bijvoorbeeld door het bezoeken van werkplaatsen en het spreken met handwerkslieden, zoals ook Stevin dit beschrijft:⁸⁸

Tis ghebeurt dat ick van eerdewercken, rijswercken, timmering, metsing (en dierhelijcke daer inde Huysbou breeder afgheseyt sal worden) meer behoufde te weten dan ick deur boucken of Wisconstenaers leeren conde: Hier toe verstrecken my de werckluyden elck in haer constvoor beste meesters: maer om in mijn leering goede voortganck te krijghen, ick volghde de Wysentijts oirden, vraghende vooral den Eerdewerckers in eerdewercken, Rijswerckers in rijsercken, Timmerlien in timmering &c. na de beteyckening van haer eygen woorden die ick my noodich bevant, en niet verstont, welcke ick als bepalinghen oirdentlick opgheeyckent hebbende, en die van buyten gheleert, ick sprack terstont met hun soo datse my verstonden, en ick hemlien, al hadde ick langhe tijt met die handwercken omghegaan, gherochtalsoo met lichticheyt tot kennis van t'ghene anders veel langer tijt soude behouft hebben.⁸⁹

Bijvoorbeeld door het verzamelen van grote hoeveelheden observaties, waartoe Bacon, Stevin en Descartes in hun geschriften een ieder uitnodigen.⁹⁰ Bijvoorbeeld door niet in het Latijn, maar in de eigen taal te doceren en te schrijven.⁹¹ 'The new ideas, in Bacon words, would come out "by a connexion and transferring of the observations of one Arte, to the uses of another, when the experience of several ministeries shall fall under consideration of one mans minde'.⁹²

De verzamelde kennis van instrumenten, apparaten, werktuigen en machines kwam in de eeuwen daarvóór tot stand. Sommige apparaten waren ontworpen om arbeid te verlichten – zowel in vrede (zoals het mechanisch spinnenwiel), als in oorlog (allerlei militaire apparatuur). Andere mechanieken kwamen niet verder dan het papier waarop ze waren uitgevonden. Het werk van Da Vinci laat daar vele voorbeelden van zien. Technische vindingen duiken gedurende de gehele vroegmoderne tijd in groten getale op. Maar terwijl de technische vindingen uit de eeuwen daarvóór veelal samenhangen met de toename van handel en verkeer (vanaf de 11de eeuw) of met de arbeidsintensieve manufacturen (vanaf de 13de eeuw), is de stroom aan mechanische inventies, optische apparaten en ander instrumentarium vanaf de vijftiende eeuw niet uitsluitend te verbinden met een economische verandering.⁹³ Ook de ontdekkingsreizen, met name de praktische navigatiekunst, deed een nieuwe vraag naar nauwgezette instrumenten ontstaan.⁹⁴

Maar het maken van machines en apparaten had destijds nog een andere achtergrond: het vormde namelijk een deel van de antieke erfenis. Zo neemt Vitruvius in zijn architectuurtraktaat twee hoofdstukken op over machinebouw waarin hij de grondbeginselen van machines ordent (bp.5.3). De besproken mechanieken variëren van uurwerken en zonnenklokken tot een klimmachine, luchtdrukmachine en trekmaschine, allen van Griekse origine. Voorts noemt hij hijsmachines, mechanische onderdelen van kar en wagen, weegschaal, molen, waterschepmachine, schoeprad, waterpomp, waterorgel, mijlenteller maar ook katapult, blijde en andere belegeringswerktuigen. Vitruvius beschouwt deze mechanieken stuk voor stuk als voortbrengselen van de natuur. Daarbij maakt hij

wel een onderscheid tussen machine (veel mechaniek, weinig mankracht) en werktuig (weinig mechaniek, veel mankracht). ‘Elk mechaniek is evenwel door de natuur voortgebracht en is ons door de omwenteling van het heelal waarop het is gebaseerd voorgedaan en geleerd.’⁹⁵ Ze gehoorzamen alle aan de natuurlijke grondbeginselen. Alleen wie deze beginselen kent, met precisie beschrijft en tekent en de regels zorgvuldig opvolgt, kan hefbomen, tandraden, katrollen, schoepen en assen bijeenbrengen tot een vernuftig en ingenieus werkend systeem.⁹⁶ Vanaf de twaalfde eeuw wordt de bestudering van het Griekse corpus hernieuwd. ‘Arranged in neat compartments, it was presented in elegant, rational, and sophisticated fashion, and it contained an enormous amount of factual information about the natural world as well as highly developed methods of investigating that world.’⁹⁷ Vanaf dat moment gaat men het mechanische instrument gebruiken om de natuur te onderzoeken.

De aandacht voor de werking van het oog zoals deze in de vele geschriften over optica is opgetekend, dateert uit de zelfde periode (bp.5.2.1-4).⁹⁸ ‘Natural science is not simply receiving what one is told, but the investigation of causes of natural phenomena’ stelt Albertus Magnus aan het begin van de dertiende eeuw in Parijs.⁹⁹ Terzelfder tijd begint men in de medische scholen van Salerno en Bologna lijken te openen en de geneeskrachtige werking van stoffen te onderzoeken, terwijl men in aanverwante vakgebieden als alchemie en astrologie evenzeer observaties begint te doen.¹⁰⁰ Het ‘vinden’ van een precies en accuraat werkend mechaniek wordt zo een doel van de techniek. Vele van de zestiende-eeuwse instrumentmakers zijn ook (of vooral) bekend geworden als praktiserende mathematici.¹⁰¹ In de natuur ligt het mechaniek immers reeds gereed. ‘The fifteenth and sixteenth centuries saw the addition of new sundials, new types of universal astrolabe, the astronomer’s rings of Gemma Frisius, new designs of observatory instruments, the nocturnal, the cross-staff in forms appropriate to navigation and surveying, the back-staff, the mariner’s astrolabe, the simple and altazimuth theodolites, a number of universal designs of surveying instrument, the sector as an instrument for surveying and calculating, the circumferentor, the plane table, the graphometer, and so on. The instrument had become centrally identified with practical mathematics, and its development was evidence of the vigour and confidence of the mathematical programme.’¹⁰² Het is aan degene die over het praktisch weten (de ‘kunst’) beschikt (de ‘kunstenaar’) om de natuurlijke potentie van de stof te laten werken (in kunstwerk of artefact). ‘In erecting a machine (...) not only visual but also tactile and muscular knowledge are incorporated into the machine by the mechanics and others who use tools and skills and judgement to give life to the visions of engineers.’¹⁰³ Tot deze *artes mechanicae*, waarin tot in de vroegmoderne tijd de ambachtelijke kunsten (zoals wapenfabricage, navigatie, landbouw enz.) zijn verenigd, behoren ook de kunst van het schilderen en de kunst van het bouwen.¹⁰⁴ De mechanische kunsten, die de geheimen van de natuurlijke

wereld kennen, gaan op in het onderzoek naar de natuur (bp.5.4.1-2, bp.5.6.1-2, bp.5.7).¹⁰⁵

Het ‘laboratorium’ (ook wel *elaboratory*) – een woord dat aan het eind van de zestiende eeuw opduikt in de context van geschriften over (al)chemie – wordt in de zeventiende eeuw vaker gebruikt.¹⁰⁶ Het is een speciaal ingerichte en openbare plaats, vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw standaard voorzien van een fornuis waar de nieuwe, experimenterende wetenschap zich voltrekt en haar status bevestigt (bp.5.¹⁰⁷ ‘The appearance of the laboratory is indicative of a new mode of scientific inquiry, one that involves the observation and manipulation of nature by means of specialized instruments, techniques, and apparatuses that require manual skills as well as conceptual knowledge for their construction and deployment.’¹⁰⁸ Het laboratorium bevindt zich niet alleen aan het hof (Tycho Brahe in het Deense Uraniënborg), maar ook in het huis van de burger.¹⁰⁹ Bekend zijn de laboratoria van Boyle (Engeland),¹¹⁰ Dele Bøe (Nederland) en van Andreas Libavius (Duitsland).¹¹¹

De medicis Sylvius Francisco dele Bøe bezat in zijn pand aan het Rapenburg te Leiden enkele laboratoria, bestaande uit ‘a distilling room, containing telescopes, furnaces, and a large amount of glassware; and two laboratories with seventeen large and small furnaces, as well as bellows, pots, mortars and pestles, and other chemical instruments’.¹¹² Smith wijst erop dat Dele Boë er voor geijverd heeft dat de universiteit te Leiden in 1669 als eerste medische faculteit in Europa een chemisch laboratorium verkreeg.¹¹³ In het ‘Chemical House’ van Libavius kreeg de werkplaats eveneens (en analoog aan Stevins ‘kantoor’) een plaats in het huis toegewezen. De ‘chemicus’, de ‘experimenterende geleerde’ en de ‘praktiserende medicus’ ontlenen hun eer aan hun vakmanschap (analoog aan de schilder bij Van Hoogstraten)¹¹⁴ en dienen zich (analoog aan de koopman bij Stevin) te gedragen als waardige burgers (in de zin van Cats).¹¹⁵ In de woorden van Andreas Libavius (gestorven 1616) waarbij hij zich baseert op werk van Tycho Brahe en op Vitruvius:

We do not want the chemist to neglect the exercises of piety or exempt himself from the other duties of an upright life, simply pinning away amidst his dark furnaces. Rather we want him to cultivate *humanitas* in a civil society and to bring luster to his profession by an upright household, so that he may strive for every virtue and be able to assist with his friends as an aid and counsel to his country. Thus we are not going to devise for him just a *chymeion* or laboratory to use as a private study and hideaway in order that his practice will be more distinguished than anyone else’s; but rather, what we shall provide for him a dwelling suitable for decorous participation in society and living the life of a free man, together with all the appurtenances necessary for such an existence. Thus in addition to his country estates, let him have a house in town and live in a body politic of strictest piety which cherishes the laws.¹¹⁶

Tegelijk treedt er dus een transformatie op van het middeleeuwse atelier waarbij de van meester op leerling overgedragen (aan het zicht onttrokken) geheime kennis wordt zichtbaar gemaakt (bp.5.11.1-3).¹¹⁷ Daarbij splitst de ambachtsman

en passant in twee nieuwe figuren en ontstaat er een nieuwe hiërarchie die de oude indeling vervangt.¹¹⁸ Zo bestond in de kunst van het genezen voorheen een onderscheid tussen universiteitsmedici (die hun kennis baseerde op boeken en geen operaties verrichten), de chirurgen (de ambachtslieden die handvaardigheid bezaten om delen van het (levende) lichaam te openen) en de apothekers (die kennis hadden van de stoffen en medicijnen bereiden).¹¹⁹ Een onderscheid dat in de loop van de zeventiende eeuw een geheel andere gedaante heeft aangenomen.¹²⁰ Enerzijds is er de experimenterende en praktiserende geleerde (operende medicus, stofscheidende chemicus, experimentele filosoof) die zodoende kennis genereert over de natuur.¹²¹ Anderzijds de ‘technicus’; deze ‘had skill but lacked the qualifications to make knowledge.’¹²²

Het wetenschappelijk denken van de Europese cultuur in de vroegmoderne periode is onlangs door Floris Cohen in zijn werk *The Scientific Revolution* als het ‘universe of precision’ aangeduid. Deze omschrijving is niet bedoeld als blauwdruk en gaat niet voor heel Europa op. Cohen gebruikt het ter aanduiding van de bijzondere kleur die de verschillende regionen van het Europees continent aan het Griekse denken hebben gegeven. Daarin onderscheidt Europa zich van bijvoorbeeld de Arabische wereld, die dezelfde nalatenschap in handen kreeg. ‘In structural terms, we have here the same constellation of science as had obtained in the Muslim world: the adoption of the Greek legacy, its modest enrichment inside an overall framework left intact, and the aggregate thus produced being complemented by some civilization-specific pursuits of its own making.’¹²³

De transmissie van dit antieke weten, die vanaf de twaalfde eeuw vanuit de Arabische wereld op gang komt, brengt in Europa om tal van redenen een vernieuwing van het denken te weeg. ‘The Greek corpus, on being transplanted to western Europe, acquired around it an intellectual environment made up of many different strands. No coherent pattern kept them together; none of them was wholly original *qua* intellectual content; still, something novel colored it all.’ De punten die Cohen vervolgens noemt om de stand van de toenmalige wetenschap aan te duiden, stemmen in hoge mate overeen met datgene wat ik – zij het voor heel andere domeinen van het weten – in de voorafgaande hoofdstukken over de kunsten heb geconstateerd. Accurate observatie van natuurverschijnselen, investering van wiskundige kennis, hoge waardering voor manuele vaardigheden en een klassiek doelmatigheidsbeginsel vormen de hoekstenen van het conceptuele universum dat zich in de zeventiende eeuw ontvouwt.¹²⁴ Het antwoord van Cohen op de vraag waarom deze transformatie van de natuurfilosofie zich in het vroegmoderne Europa kon doorzetten en in brede kring aansloeg, kan nu nader toegespitst worden.¹²⁵

Alles bijeen zien we dat het klassieke weten langs twee invalshoeken in het zeventiende-eeuwse Europa doorgewerkt heeft. Enerzijds via de omvattende en langdurige invloed die de aristotelische natuurfilosofie op het denken van

schrijvers en geleerden uitoefende. Anderzijds via de nederige vaardigheden waarmee ambachtlieden en machinebouwers erin slaagden de Natuur haar geheimen te ontfutselen. Er was nog maar één ding nodig om een nieuw type weten te bewerkstelligen: een manier waarop theoretisch weten en praktische kunde elkaar over en weer oproepen. Die rol zal in de zeventiende eeuw vervuld worden door het beeld. Het 'universe of precision' dat in de loop van de zeventiende eeuw uitkristalliseert berust onder meer op de zekerheid (en de mate van onzekerheid die toelaatbaar wordt) die men aan het *visuele weten* gaat toekennen. Op dat punt kan Europa, zoals in voorgaande hoofdstukken reeds bleek, bogen op een lange en woelige geschiedenis. Over deze kwestie handelt de volgende paragraaf.

5.1.2. Visueel weten

‘Maar, zoals ook kunstschilders in een vlak schilderij niet alle kanten van een voorwerp even goed kunnen afbeelden, en er slechts één van de belangrijkste uitkiezen waarop zij het licht laten vallen – de andere kanten laten zij in de schaduw zodat ze hooguit zijdelings aan bod komen -; zo ook vreesde ik niet alles te kunnen zeggen wat ik wilde, en besloot om alleen tamelijk uitvoerig uiteen te zetten wat ik dacht over het licht.’ René Descartes, *Over de methode* (1637), p. 79

‘... invoegen dat het selve sal kunnen dienen d’onwetende tot onderwijsinge, de wijze tot onderhoudt, de kinderen tot leere, de jongelingen tot breydels, den ouderdom tot vermaeck, en alle menschen in ‘t gemeen tot een SPIEGEL der Waerheydt.’ Jacob Cats, ‘Voor-reden’ tot *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tyt. Van nieuws oversien, vermeerdert en verbeterd. Elk spiegle hem selven*, ADWI. p. 482

Dear en andere wetenschapshistorici benadrukken dat zich in het zeventiende-eeuwse Europa een mentaliteitsverandering heeft voltrokken. Het experiment wijst er op dat de waarneming van de wereld zich vernieuwt.¹ Daarbij moeten uitvindingen als cruciale bemiddelaar bij de overdracht van de nieuwe kennis worden opgevat. Deze andere wijze van waarnemen is een gevolg van het feit dat er in de zeventiende eeuw andere conceptuele categorieën gehanteerd worden. ‘In that sense, the Scientific Revolution was indeed a matter of a cognitive shift rather than the simple acquisition of new information that demanded new theoretical frameworks to accommodate it.’² De verschuiving van natuurfilosofisch naar natuurwetenschappelijk denken vindt volgens de wetenschapshistorici dus haar oorzaak in een andere waardering van de waarneming.³ ‘Even with novel deployments of apparatus and technique to bring about hitherto unknown behaviors, no knowledge can be created unless those new human practices and new natural appearances are rendered conceptually in an appropriate way. Indeed, even to identify a technical practice as new rather than as an unimportant variant upon an old practice, or to identify the resultant appearance as new kinds of natural phenomena rather than variants of previously known ones – or pathological instances – requires particular conceptual and cognitive expectations on the part of the knower.’⁴

Elders stelt men vergelijkbare processen vast. Zo spreken kunsthistorici wel van een ‘perceptual revolution’ aan het eind van de zestiende eeuw.⁵ Daarbij doelt men op de opwaardering van het ‘onderzoekend’ oog (bp.5.2, bp.5.15).⁶ Men verklaart de verheffing van de zintuiglijke waarneming uit het ontstaan van een nieuwe, hoog opgeleide elite die haar eigen status tracht te verhogen door aan het beeld een belangrijke betekenis toe te kennen. ‘In truth, as the Renaissance matured, the evolving postfeudal upper classes of western Europe began to think they ought to know something of the mechanical arts. Not that nouveau riche aristocrats should actually indulge in the manual trades, but their new sense of noblesse oblige (reinforced by the Christian belief that everyone, especially the

privileged elite, was responsible for overseeing God's natural law) demanded an understanding of how things in the psychical world work', zo meent Edgerton.⁷ Zwijnenberg benadrukt op zijn beurt dat filosofen, kunstenaars, architecten en ingenieurs het beeld (de tekening, in het bijzonder het wiskundige diagram) beschouwden als middel bij uitstek om de door God gecreëerde wereld opnieuw en volgens dezelfde regels te scheppen. 'We must design an image of the created world through an infinite series of conjectures about its essence; the created world offers us the building material to make a world of our own.'⁸ Aldus kent Zwijnenberg aan het tekenen een aparte plaats toe in 'the process of transmitting knowledge'. Daarbij gaat hij uit van een 'intellectual process of the engineer', waarbij hij intellectualiteit koppelt aan mathematica, meetbaarheid, rationaliteit en de kenbaarheid van de goddelijke creatie.⁹

Eisenstein (1979), Giard (1991), Edgerton (1991), Zwijnenberg (1999) en anderen hebben erop gewezen dat het beeld bij de ontwikkeling van het nieuwe épistème een cruciale rol kreeg toebedeeld. Maar hoezeer deze auteurs ook benadrukken dat het beeld aan de circulatie en overdracht van de nieuwe kennis bijgedragen heeft, ze maken niet duidelijk wat ze onder de vroegmoderne 'wetenschappelijkheid' van het beeld verstaan.¹⁰ Ze leiden de zekerheid van 'het beeld' bijvoorbeeld af uit de wetenschappelijkheid van het perspectief of van de mathematica die erin is toegepast,¹¹ uit de nauwkeurige reproductie via de drukpers (hout- en kopergravures vergeleken met de manuscriptcultuur),¹² uit de universele en directe toegankelijkheid van het beeld (vergeleken met de geletterdheid die nodig is voor teksten),¹³ uit de overeenstemming tussen de visuele informatie en de woordelijke boodschap,¹⁴ uit het feit dat taal alleen te kort begon te schieten en beelden nodig bleken om betekenissen te construeren, enzovoort.¹⁵ De conclusie is evenwel dat de werking, verbreiding en circulatie van nieuwe kennis door de visualisering versterkt wordt. Er is sprake van 'a new "configuration" of knowledge, a new "episteme"'.¹⁶

Afgezien van de vraag of perspectief en mathematica destijds als wetenschappelijke zaken werden opgevat (hetgeen discutabel is gebleken),¹⁷ afgezien van de vraag of het bij 'wetenschap' en 'techniek' eenvoudig gaat om de overdracht van afgebakende brokken informatie (die verpakt kunnen zijn in woord, maar ook in beeld of in een combinatie daarvan),¹⁸ afgezien van de vraag of de visuele accuraatheid die de drukpers bij vermenigvuldiging garandeert hetzelfde is als de immanente zekerheid die een beeld (als 'wetenschappelijke' kennis) zou kunnen bieden,¹⁹ afgezien van de vraag of beelden de werkelijkheid überhaupt exact kunnen weergeven,²⁰ – afgezien van dat alles valt het op dat *de beelden zelf* zelden onderzocht worden, laat staan dat men op 'het vroegmoderne beeld' in brede zin ingaat.

De verschillende historici die zich uitspreken over de bijdrage van het beeld aan de vroegmoderne kennisoverdracht bewegen zich meestal binnen de grenzen van de tegenwoordige discipline-indeling. Wie zich bezighoudt met

wetenschapshistorisch onderzoek naar de rol van houtsnedes of kopergravures in de geneeskunde, de astrologie of de alchemie, zal zich niet snel verdiepen in het kunsthistorisch onderzoek naar olieverfschilderingen, fresco's, verluchtingen of tekeningen – en vice versa. De meeste verwijzingen naar het veel ruimere scala aan vroegmodern beeldmateriaal blijven vaak anekdotisch en voegen zich naar de vigerende opvattingen.

Laat ik daarom de kwestie in deze paragraaf van de andere kant benaderen. Het beeld wordt in de loop van de vroegmoderne tijd erkend als representant van een weten dat *zeker* is. De vraag is dan: welke rol speelden beelden in het toenmalig kennissysteem? *Waarom* bood het beeld in de vroegmoderne tijd bepaalde zekerheden? *Hoe* kan het visueel weten worden gedefinieerd? Hieronder geef ik een aantal relevante punten aan, waarbij ik het beeld in een brede zin opvat: als een visuele waaijer die kenmerkend is voor de vroegmoderne periode in haar geheel en die behalve geschilderde voorstellingen, schetsen en tekeningen ook prenten en emblemata omvat alsmede onderscheiden soorten architectuurtekeningen, wiskundige diagrammen, hemelse voorstellingen en technische vindingen (bp.5.12, bp.5.13, bp.5.14).

René Descartes stelt dat de Goddelijke rationaliteit zich in de natuur kenbaar maakt. Zij laat zich demonstreren aan het geometrisch diagram. Hoewel hij in de eerste plaats als vertegenwoordiger van de nieuwe, rationalistische wijsbegeerte bekend staat, wijzen wetenschapshistorici er op dat Descartes een theologisch-epistemologisch standpunt inneemt dat teruggaat op Thomas van Aquino.²¹ 'Descartes (...) described a world in which God had embedded necessary relations, some of which enable us to have *a priori* knowledge of substantial parts of the natural world. The capacity for *a priori* knowledge extends to the nature of matter, which, Descartes claimed to demonstrate, possesses only geometric properties.'²² De vraag is hoe men zijn opvatting vanuit een cultuurhistorisch kader zou kunnen zien. Wat is eigenlijk de rol van de visuele toelichtingen in zijn uiteenzettingen?

Zoals bekend wil Descartes in zijn uiteenzetting *Over de methode* opnieuw de status van kennis vaststellen. Hij keert zich af van de bestaande boekenwijsheid en de scholastische filosofie die daaraan ten grondslag ligt.²³ Zijn voornaamste kritiek betreft de gangbare methode om tot waarheid te komen. Door het gebruik van de logische argumentatieleer²⁴ (waarbij hij met name het syllogisme noemt)²⁵ en door het gebruik van het Latijn (waarin de oude geleerde kennis is opgeslagen),²⁶ herhaalt men volgens Descartes slechts bekende waarheden. Het is zelfs mogelijk om op basis van een dergelijke redeneertrant 'beloften', 'voorspellingen' en 'listigheden' te genereren die op geen enkel weten berusten. Dit laatste is volgens Descartes in de occulte wetenschappen het geval.²⁷ Zijn houding in deze vertoont gelijkenis met die van Stevin. Deze uitte kritiek op de suggestie van alchemisten als zou het mogelijk zijn om uit bepaalde stoffen goud te maken. Stevins commentaar richt zich niet op de geheime eigenschappen van

stoffen, mechanieken of getallen als zodanig want die beschouwt hij (met Descartes) als waardevolle giften der natuur.²⁸ Men moet de eigenschappen en diepste of eerste oorzaken van stoffen kennen, wil men praktisch kunnen handelen.²⁹ Wat ze beide afwijzen is vermeende kennis die uit de oude wijze van argumenteren en het gebruik van geautoriseerde waarheden voortvloeit. 'Ik ging dan ook geloven', zo is de conclusie van Descartes, 'dat de boekenwetenschap, althans die, welke slechts van waarschijnlijke argumenten gebruik maakt en waarin niets bewezen wordt omdat ze allengs uit de meningen van verschillende mensen is samengesteld, de waarheid niet zo dicht benaderen kan als de eenvoudige redeneringen die een man van verstand van nature heeft betreffende de dingen die zich voordoen.'³⁰ In het verlengde daarvan bepleiten zowel Descartes als Stevin het gebruik van de landstaal waarin het natuurlijk verstand zijn eigen weg kan vinden.³¹ In het Latijn zou de rede te zeer gedwongen zijn om uitgesleten paden te volgen. Kennis is niet zeker omdat anderen het eerder hebben bedacht, zegt Descartes, noch omdat niemand het heeft bedacht, maar omdat het volgens de regels van het verstand is gedacht.³²

De methode die ervoor in de plaats komt is een koppeling van rede (het gezonde verstand dat een ieder van nature bezit),³³ ervaring (dat wat we van nature kennen)³⁴ en zintuiglijke waarneming (in werkelijkheid of droom). Zoals bekend stelt Descartes dat de zintuigen geen zekere kennis bieden: de voorstellingen die neus en oor, maar ook het hoger gewaardeerde oog bij ons te weeg brengen zijn bedrieglijk.³⁵ Toch is daarmee nog niet alles gezegd. Descartes vat de mentale voorstellingen namelijk op als zintuiglijke bewerkingen van de natuurlijke eigenschappen van de dingen.³⁶ Sommige beelden zijn helder en welonderscheiden, andere niet.³⁷ Maar de kennis die in dergelijke zintuiglijke voorstellingen is vervat is niet zeker. Zo kan een zintuiglijke gewaarwording irrelevant blijken hoewel men wakker is (bijvoorbeeld wanneer men vanwege de geelzucht alles geel ziet).³⁸ Omgekeerd kan de wiskundige in zijn droom een waarheid ontdekken die niet minder wordt omdat de ontdekking tijdens het slapen werd gedaan.³⁹ Deze ongewisheid wijst erop dat zintuiglijke waarneming nimmer zeker is. 'Zo moeten we bijvoorbeeld ook, al zien wij de zon zeer helder daarom nog niet menen dat ze werkelijk zo groot is, als wij haar waarnemen; ook kunnen wij een zeer duidelijke voorstelling hebben van een leeuwenkop op een geitenlichaam, maar dat is geen reden om te concluderen dat er ook werkelijk chimaera's bestaan.'⁴⁰

Met andere woorden: Descartes' kwestie is niet zozeer dat een zintuiglijke waarneming onwaar zou zijn.⁴¹ Zijn punt is dat alleen het verstand beslissen kan of de kennis van een zintuiglijke waarneming waar of onwaar is. Alleen de rede biedt dus zekerheid. 'Want of we nu waken of slapen, we moeten ons uiteindelijk nooit door iets anders laten overtuigen dan door de rede.'⁴² Iets verder schrijft hij dat 'noch onze verbeeldingskracht, noch onze zintuigen ons iets met zekerheid zouden kunnen leren zonder tussenkomst van het verstand.'⁴³ Het verstand moet

bepalen in hoeverre zintuiglijke waarnemingen ware inzichten te weeg brengen. ‘De rede immers schrijft ons beslist niet voor dat wat we zien of verbeelden ook werkelijkheid is. Wel schrijft ze ons voor dat al onze voorstellingen en begrippen enige grond van waarheid moeten bezitten: Het is immers onmogelijk dat God die geheel volmaakt en waarachtig is, ze in ons gelegd zou hebben, als dat niet zo was.’⁴⁴

Descartes besluit, getuige deze voorbeelden, dat er onderscheid moet worden gemaakt tussen de beelden die door de zintuigen worden waargenomen. De zintuigen laten de mens namelijk in het ongewisse in zake het werkelijkheidsgehalte van een natuurlijk fenomeen (de zon die zich in klein formaat vertoont) of een fictief verschijnsel (de mythologische figuur samengesteld uit verschillende dieren). Dat Descartes daarbij de rede aanroept als bemiddelende instantie lijkt voor de hand te liggen gezien zijn reputatie, maar is dat niet. De rede geeft geen absoluut uitsluitel, maar wordt door Descartes opgevat als permanente reflexie. Een zelfde dubbelzinnigheid aangaande de kennis die het oog door het beeld kan verwerven, maar waarvan de waarheid steeds door overweging door het verstand moet worden vastgesteld trof Alpers aan bij Constantijn Huygens en Johan Kepler.⁴⁵ Maar het meest opmerkelijk is wel dat deze houding om beelden te schiften al naar gelang de waarheid die ze bieden over de zichtbare wereld pas op schrift wordt gesteld nadat in de visuele voorstellingen zelf orde op zaken is gesteld. Descartes en andere geleerden staan aan het eind van een proces waarin een distantie wordt geformuleerd ten aanzien van de ongelimiteerde macht en potentie die voordien aan de visuele voorstelling werd toegekend waardoor beelden zonder onderscheid als ware voorstellingen werden aanvaard. Landschap en heksenvoorstelling, kamergezicht en engelen, portret en duivel, stilleven en monsters. Met alle gevolgen van dien, zo bleek, voor de betrekkingen tussen de mensen en de ‘sociale onrust’ in de werkelijkheid.

Meer algemeen moet wetenschap de relaties en verhoudingen ten aanzien van de dingen vaststellen.⁴⁶ Descartes doelt hier op de stapsgewijze meetkundige afleiding. Overigens wijst hij de retorica (die hij op dezelfde wijze als Stevin niet meer als argumentatieleer opvat maar als bloemrijke welbespraaktheid) als methode af.⁴⁷ Die lange ketens van afleidingen, zo eenvoudig en gemakkelijk, waarvan meetkundigen zich meestal bedienen, om tot hun moeilijkste bewijzen te komen, hadden mij op het denkbeeld gebracht dat alles wat een mens maar kan kennen, op dezelfde wijze met elkaar samenhangt, en dat er, mits men maar niets voor waar neemt, dat het eigenlijk niet is, en men altijd de juiste orde handhaaft om het een uit het ander af te leiden, er niets kan zijn dat zò verwijderd is, dat men het uiteindelijk niet zou kunnen bereiken, of zò verborgen dat men het niet zou kunnen vinden.⁴⁸

Toch zijn er voor een cultuurhistorische lezing van zijn werk ook twee andere twee aspecten van belang. Ten eerste de wijze waarop hij het verstand inzet bij de

beoordeling van zintuiglijke waarnemingen en ten tweede de visuele notatie van de zekere kennis. *Over de methode* biedt diverse voorbeelden van de manier waarop de rede zichzelf zekerheid verschaft. Een zeker oordeel is mogelijk door het ordelijk vergelijken van twee voorstellingen. In deze verhandeling past Descartes die werkwijze vooral op het denken zelf toe en op de manier waarop een wijsgerig stelsel moet zijn opgebouwd. Zijn betoog bestaat uit een reeks opmerkelijke voorbeelden: *zoals het gaat bij* het afbreken van het huis,⁴⁹ het samenstellen van een gebouw door één architect,⁵⁰ het afbreken van alle huizen van een stad,⁵¹ of het herbouwen van zijn woning,⁵² *zo ook* wil Descartes in zijn filosofie te werk gaan.⁵³ *Zoals* een verdwaalde reiziger zichzelf zekerheid verschaft door systematisch één richting te volgen, *zo ook* moet men het eenmaal aangevangen betoog voortzetten. ‘Op die manier immers komen ze weliswaar wellicht niet waar ze wezen willen, maar ze komen uiteindelijk tenminste ergens, waar ze waarschijnlijk altijd beter af zullen zijn dan midden in het woud. (...) Door deze stelregel nu kon ik mij onmiddellijk ontdoen van alle gevoelens van spijt en wroeging, waardoor het geweten van zwakke en wankelmoedige geesten overbelast wordt, wier handelen onstandvastig is en uitgaat van opvattingen die ze eerst aanvaarden en later weer verwerpen.’⁵⁴ Aldus blijkt de rede bij voorkeur met analogie en vergelijking te werken.⁵⁵ Het exemplum of de expliciete metafoor als basis van analogie – reeds lang een retorisch stijlmiddel en bijvoorbeeld in gebruik bij Erasmus en Cats – duikt bij Descartes aldus in een andere context op.⁵⁶

De tweede kwestie hangt hier mee samen. Descartes stipt in deze verhandeling kort de visuele notatie van zekere kennis aan. Hij gebruikt de analogie van een meetkundig figuur om aan te geven hoe men in één geheel op eenvoudige wijze verschillende verhoudingen kan weergeven. Hij schrijft letterlijk: ‘Vervolgens diende ik er rekening mee te houden dat ik om deze verhoudingen te kennen, ze soms elk afzonderlijk, maar soms ook enkele tegelijk moest beschouwen. Ik kwam op de gedachte dat ik ze elk afzonderlijk het beste kon voorstellen als lijnen, aangezien ik niets wist dat eenvoudiger en duidelijker voorstelbaar was; maar dat ik om ze te onthouden of om er enkele bijeen te nemen, ze met behulp van enkele symbolen – zo kort als mogelijk – moest uitdrukken.’⁵⁷ Aldus kan men het bestaan van God op dezelfde wijze beredeneren als het bestaan van meetkundige figuren. ‘Onderzocht ik daarentegen andermaal de voorstelling die ik had van een volmaakt wezen dan vond ik dat diens bestaan daarin op dezelfde wijze lag opgesloten, als in de voorstelling van een driehoek dat zijn drie hoeken gelijk zijn aan twee rechte hoeken, of in die van een bol dat al zijn delen evenver verwijderd zijn van zijn middelpunt. Ja, de voorstelling van dit volmaakte wezen was op dit punt zelfs veel duidelijker. De zekerheid dat God, die immers dat volmaakte wezen is, is of existeert, is dus even groot als die van enigerlei wiskundig bewijs.’⁵⁸ Het is niet alleen de rede die ons met betrekking tot bepaalde inzichten zekerheid verschaft, zij roept daarbij ook de hulp in van visuele voorstellingen.

Deze visualisering van kennis had nog een ander effect. In het debat tussen filosofen en theologen brengt Descartes met zijn visuele verdichting de theologische waarheid over de goddelijke natuur in diskrediet. Dat bracht een langdurige en gecompliceerde strijd tussen filosofen en theologen met zich mee die de gemoeieren ook in Holland tot ver in de zeventiende eeuw bezigheid.⁵⁹ In het verlengde daarvan manifesteert zich later een expliciete ‘calvinistische’ aversie tegen het beeld. De kritiek van Calvijn zelf had slechts betrekking op het afbeelden van God en bijbelse zaken, niet op het beeld in het algemeen. Het ingeboren talent van de mens om beelden te maken beschouwde hij juist als godsgeschenk. Maar vanaf het moment dat Descartes het beeld definieert als een representatie van de ware kennis met betrekking tot de natuur, kan er binnen de gereformeerde theologie een fundamenteel wantrouwen ten aanzien van het beeld als zodanig ontstaan. Pas later lijkt dat wantrouwen een principiële zaak te worden, namelijk bij de fundamentalistische herschikking die zich in de negentiende eeuw voltrekt.

Dat Descartes bovenstaande gelijkenis niet slechts als retorische figuur opvat, blijkt uit de wijze waarop hij de visuele diagrammen in andere geschriften toepast. Tegelijk met de verschijning van *Over de methode* in 1637 verscheen *Dioptriek*, dat over de toepassing van de methode gaat. Stansfield Eastwood (1984) heeft onderzoek gedaan naar de retorica in dit geschrift en naar de plaats die geometrische illustraties daarbij innemen.⁶⁰ Descartes richt zich in dit werk (dat handelt over de breking van lichtstralen) tot hen die lenzen maken. Omdat dit ongeletterde handwerkslieden zijn, probeert hij zich voor iedereen begrijpelijk uit te drukken, ‘and to omit nothing, not to assume anything that one might have learned from the other “sciences”.’⁶¹ Stansfield Easton toont vervolgens aan dat Descartes de lezer in de meest theoretische gedeelten op twee manieren met het onderwerp bekend maakt.

Enerzijds door de diverse bewegingen van het licht (direct, gereflecteerd en gebroken) te behandelen via alledaagse analogieën, bijvoorbeeld via de beweging van een bal, van een stok of van wijn in een geperforeerd vat. Anderzijds door het gebruik van geometrische diagrammen (bp.5.8.1-6). Dat wekt niet alleen de indruk dat er tussen de zichtbare werkelijkheid en de geometrische lijnen een gelijkenis bestaat. Descartes brengt in zijn tekst uitdrukkelijk een koppeling tussen beide aan. In feite maakt het hanteren van analogieën in woord en beeld een nadere algemene theoretische uiteenzetting overbodig. ‘Rather than discussing incompressibility theoretically, he can refer to the blind man’s cane and say, “It is like this”’.⁶² Descartes gebruikt zijn beelden om de belangrijkste regels letterlijk te laten zien. ‘Descartes strategy, then, is to use images from common experience to construct analogies with light, to make these images and the analogies more precise by employing diagrammatic illustrations, and to use the diagrammed analogies in place of a full discussion of mechanical principles. Thus the formal analogy establishes a limited structural parallel, shutting off any importation of

attributes beyond those explicitly allowed in the construction. Formal analogy shows the ways in which the compared objects are the same, and only the sameness is relevant to the discussion.’ Dus enerzijds kan het beeld worden opgevat als een ‘carefully controlled, persuasive picture of *how to describe* the path of refracted light’,⁶³ een afbeelding die slechts in een discursieve context kan worden begrepen.⁶⁴ Anderzijds laat Descartes zien dat zekere kennis op redelijke vergelijking of analogie berust, wat impliceert dat het beeld inderdaad geacht wordt accuraat te zijn op de punten die men vergelijkt. Het biedt aldus visueel zekere kennis. *Zekere* kennis en *visuele* notatie gaan zodoende hand in hand.

Overigens waren Stevin en Cats hem in deze reeds voorgegaan. Spiegelen leidt bij Stevin tot waarheidsvinding waarbij een zekere methode wordt gevolgd.⁶⁵ Ook Cats wijst er op dat een beeld, een vers of een embleem als spiegel moet worden aangewend. Inmiddels zal duidelijk zijn dat dit méér is dan een retorische strategie om abstracte begrippen te illustreren met alledaagse voorstellingen zoals men wel meent.⁶⁶ Ook bij Cats gaat het om een vergelijking op basis van het verstand. In die gevallen waar Cats geen beeld bijvoegt, roept hij de lezer op dit zelf te doen. Dan schrijft hij bijvoorbeeld: ‘De Leser heeft sich hier in te beelden iemant die een anders pap wil komen blasen, maer van den selven wert verstooten, met byvoeginge van ‘t gene het bygevoegde vers seyt’.⁶⁷ De waarheid in het embleem is niet gelokaliseerd: ze bevindt zich niet in het beeld, noch in de woorden. Zekere kennis komt tot stand in het werken van de rede ten overstaan van de bijzondere beeld-woord-complexen.⁶⁸

Descartes formuleert zijn methode aan het eind van een eeuwenlange traditie. In Europa is tot op dat moment in verschillende geografische regio’s en in diverse professionele domeinen kennis geïnvesteerd in het genereren van en het experimenteren met beelden. Dit alles leverde een visuele cultuur op waarin een verscheidenheid aan weten gebundeld werd. Op dit punt aangekomen wil ik mijn bevindingen uit hoofdstuk 2, 3 en 4 ten aanzien van het vroegmoderne beeld samenvatten. De zekere kennis van de vroegmoderne tijd – het visueel weten dat bij Descartes zo pregnant naar voren komt – berust op vier vormen van weten die elk hun eigen genealogie kennen en tezamen de toenmalige visuele cultuur kenmerken.

Ten eerste berust deze op een *ambachtelijke kennis*.⁶⁹ Die bestaat enerzijds uit een omvangrijk reservoir aan *empirische inzichten* waarin de aard en eigenschappen van de stoffen uit de natuur verzameld zijn. ‘For artisans, nature had an immediacy and primacy. The things of nature, not the words of books and disputations, constituted the certain *scientia*, which they came to know through an individual struggle with matter.’⁷⁰ Het beeld kan accuraat zijn omdat alle door Aristoteles genoemde zintuiglijke kwaliteiten aanschouwelijk op het platte vlak bijeen gebracht worden. Daarmee beantwoordt het beeld aan het epistemologisch streven van de vroegmoderne tijd. Er is dan ook geen sprake van, zoals Van

Berkel eens formuleerde, dat de aanschouwelijkheid ('Anschaulichkeit', 'picturability') typerend is alleen voor Ramus, Beeckman, Descartes en de mechanistische natuurfilosofie.⁷¹

Anderzijds is er *handvaardigheid* nodig om deze natuurlijke kennis te kunnen toepassen in het maken van beelden. Het belang van ambachtelijke vaardigheid en de daartoe vereiste oefening blijken ook door Descartes te worden onderkend. 'Ook geloof ik niet', zo onderstreept hij, 'dat het feit dat technici wellicht niet onmiddellijk de uitvinding, die uiteengezet wordt in de Dioptriek, kunnen uitvoeren, een reden mag zijn om te menen dat het een slechte uitvinding is; aangezien er immers ervaring en handigheid vereist is om de werktuigen die ik heb beschreven goed te vervaardigen en af te stellen, zou het me niet minder verbazen wanneer iemand in één dag, uitsluitend omdat men hem een goede partituur gegeven heeft, er onmiddellijk in zou slagen een uitstekend luitspeler te worden.'⁷² Het nabootsen in de kunsten vooronderstelt dus een enorme kennisinvestering waarin zowel stoffelijke eigenschappen als handvaardigheden zijn samengebaldd. Zaken als een 'aanschouwelijke weergave' of een 'getrouwe representatie' zijn kortom veel méér dan een retorische figuur in verhandelingen over kunsten. Het nabootsen van de zichtbare wereld berust op fysieke vaardigheden en op kennis van de natuur.

Ten tweede verschijnen naast de orale en manuele overdracht van technische en ambachtelijke kennis van meester op leerling *nieuwe vormen van kennisoverdracht*, een overdracht die in eerste instantie (vanaf de dertiende eeuw) *visueel* is.⁷³ 'Thus, even before the publication of the first printed books of mechanical technology – the 1472 treatise of Roberto Valturio – an impressive stock of mechanical knowledge, predominantly nonverbal, had been accumulated in engineers' notebooks. That knowledge was readily portable across cultural, linguistic, and temporal barriers because it was pictorial, requiring few words to explain.'⁷⁴ Het bekende schetsboek van Villard de Honnecourt (ca. 1230) is van deze visuele, aanschouwelijke transmissie van het weten een vroeg voorbeeld (bp.5.4.1). 'Villard de Honnecourt had pioneered the combination of art and engineering, and of the transmission of technology by document in place of the age-old oral-and-manual tradition. The fifteenth-century artist-engineers carried out the revolution Villard had signaled, coincidentally just as printing arrived on the scene. Thus technology passed almost overnight through two shifts of medium, first from oral to written and drawn, and second from manuscript to print.'⁷⁵

Ten derde verschijnen er in de vroegmoderne tijd verhandelingen over de kunsten als *discursief systeem van regels*. Vanaf ongeveer 1400 wordt deze overdracht van de regels geformaliseerd in discursieve systemen en treedt de openbare status van de 'kunst' meer naar voren. Dit gebeurt bijvoorbeeld in de kunst van het schilderen vanaf Cennino Cennini's *Il Libro dell'Arte* (ca. 1390). De door Da Vinci geëxpliciteerde nieuwe status van het beeld als 'ware wetenschap

van de natuur' vormt daarvan evenzeer een onderdeel als de traktaten van Alberti, Van Mander en Van Hoogstraten. Mits de regels volgens een samenhangend systeem zijn beschreven, kan het beeld een zeker weten bieden.⁷⁶ Eenzelfde verschuiving voltrekt zich in de verhandelingen over de kunst van het bouwen, waarbij Alberti in eerste instantie de regels formaliseert en in de traktaten die erop volgen tekeningen en diagrammen worden bijgevoegd.

Ten vierde biedt een beeld of tekening – omdat het is ingebed in een discursief systeem van regels – nog andere mogelijkheden. Juist doordat de regels divers zijn en op verschillende zaken betrekking hebben, kan een beeld die regels zodanig koppelen dat men ze niet alleen beter begrijpt, maar ook beter onthoudt. Een visuele voorstelling maakt in één oogopslag de inwerking van bepaalde regels op elkaar duidelijk. Een beeld *verdicht, concretiseert* en *toont* de achtereenvolgens opgesomde regels, aldus Francesco de Giorgio Martini (ca. 1470): 'Hence, when all the general and special rules have been given, it is necessary to draw some examples, through which the intellect may more easily judge and with greater certainty remember; because examples affect the intellect more than general words, especially the intellect of those who are not very expert or learned.' (bp.5.4.2)⁷⁷

Bovendien kan het beeld door een dergelijke kortsluiting van de in woorden geformuleerde regels tot resultaten voeren, die niet of nauwelijks van te voren denkbaar waren. Het zijn met name de 'artisan-engineers' die daaruit in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw voortkomen. Dat zijn namelijk degenen die de handvaardigheid en kennis bezitten om beelden te maken en er mee gaan experimenteren. Daarbij gebruiken zij het *beeld* als een *ars combinatoria* bij uitstek, dat wil zeggen als een middel 'dat het denkproces in werking' zet en waardoor 'betekenissen worden gevonden'.⁷⁸ 'Engineers use thinking sketches to clarify visions in their minds' eyes', zegt Ferguson naar aanleiding van tekeningen van Da Vinci. Gegeven een bepaalde kwestie werkt Da Vinci al schetsend deze in verschillende richtingen uit (bp. 5.5.1, bp. 5.7.1-4).⁷⁹

In dat verband past ook de stroom aan compilaties die voor een groot deel bestaan uit tekeningen van machines, apparaten en instrumenten (bp.5.5.3. bp.5.6.1-3). 'The number of technologists whose minds could be engaged by a particular problem or stimulated by a particular idea was greatly enlarged by the appearance of illustrated printed books. Two traditions of such books emerged. The first originated in the engineers' notebooks of the fifteenth and sixteenth centuries and was carried on in printed works such as the heavily illustrated machine books called "theaters of machines". This tradition was simultaneously disruptive and progressive because it suggested new and novel ideas to anyone who could "read" the illustrations. The seeds of the explosive expansion of technology in the West lie in books such as these. The second tradition concentrated on existing technical processes, as in Georg Agricola's classic 1556 study on mining and metallurgical processes. This tradition diffused established

techniques but did not promote radical change'.⁸⁰ De machinale dingen beschouwt men als voortbrengselen van de natuurlijke orde en daarmee als een doel op zich. De ingenieur die deze apparaten uitvond 'was answering questions that had never been asked and solving problems that nobody but he (or perhaps another engineer) would have posed. There is no suggestion that economic forces induced those inventions. The machines were clearly ends, not means.'⁸¹

Aldus is het beeld met alle eigenschappen die er in de vroegmoderne tijd aan zijn toegekend het *sluitstuk* van het 'universe of precision'. Het beeld nivelleert het onderscheid tussen de geleerde en de ambachtsman. Kennis van het Latijn discrimineert niet meer tussen beiden, maar vakkennis blijft noodzakelijk.⁸² In die zin discrimineert het beeld tussen degenen die wel en die niet in het bezit zijn van discursieve en handvaardige vakkennis. De overgang van het Latijn naar het schrijven in de eigen landstaal zorgde daarbij overigens voor een tegengestelde tendens. Bestaande systemen waarbinnen de kennis vanzelfsprekend rouleerde werden opgebroken, wat zeker invloed had op de wegen die de kennisproductie baande. Zie in dit verband bijvoorbeeld de lotgevallen van Stevins (voor het overgrote deel in het Nederlands geschreven) werk in Europees verband en de bekendheid die de enkele Latijnse en Franse vertalingen genieten.⁸³ Dit terwijl zijn 'wisconstige' tekeningen een grote bekendheid genieten (bp.5.9.1-24).

In een context waarin grote waarde wordt gehecht aan ambachtelijke kennis en vakmanschap, is ook aan het met de hand gemaakte beeld een zekere status verbonden. Met de bestending van het beeld als kennisinstrument komt rond het midden van de zeventiende eeuw een eeuwenlang proces in de visuele cultuur tot afronding. De nieuwe kennis – geleerden die bij hun experimenten zowel hoofd als handen gaan gebruiken – was reeds eeuwenlang door ambachtslieden en ingenieurs, schilders en architecten voorgedaan. Descartes' wantrouwen ten aanzien van de zintuiglijke waarneming wordt in de literatuur meestal opgevat als een uiting van de crisis die de toenmalige kennis doormaakte.⁸⁴ Maar gezien de voorgeschiedenis komt dit wantrouwen slechts voort uit de consensus die inmiddels is gevestigd over de impact van het visuele weten. De door beelden op basis van de aristotelisch faculteiten geboden zekerheid was zo groot dat zelfs fictieve voorstellingen geloofwaardig werden. Dat blijkt ook uit de angst voor duivels en het vervolgen van heksen in de zestiende en zeventiende eeuw – per slot van rekening allen wezens die men alleen maar kende van visuele voorstellingen.

Het sterkste argument is echter wel dat de onbetrouwbaarheid van de zintuiglijke waarneming *juist door schilders* wordt gepresenteerd.⁸⁵ De vele picturale weergaven van de zintuigen die in de zestiende en zeventiende eeuw zijn geproduceerd vormen niet zozeer een bewijs van de epistemologische crisis die plaatsgrijpt,⁸⁶ als wel een bevestiging van de hoge waarde die wordt gehecht aan het nauwgezet schilderen van de zichtbare wereld. Dergelijke geschilderde

voorstellingen bewijzen met andere woorden dat de status van het visuele weten erg hoog is dan dat deze wordt betwijfeld, zowel in het schilderen als in de nieuwe natuurfilosofie.

Vanuit de filosofie interpreteert men het wijsgerig stelsel van Descartes doorgaans als een plotselinge doorbraak naar nieuwe kennis die breekt met het voorafgaande.⁸⁷ Bezien vanuit de cultuurhistorische ontwikkeling der kunsten is echter duidelijk dat zijn werk zich niet in een vacuüm afspeelt. Het werk, omgeven als het is door een cultuur die eeuwenlang geïnvesteerd heeft in de ambachtelijke strijd met de natuurkrachten,⁸⁸ in de discursieve regelgeving van de kunsten, in ingenieurlijke vindingen en in het genereren van uiteenlopende soorten beelden, is een voortbrengsel van die geschiedenissen. Geschiedenissen die doelgericht noch rechtlijnig waren en hun eigen weerbarstigheden en weerstanden mobiliseerden in het onderlinge verkeer.⁸⁹ Protagonisten van uiteenlopende huize bewerkten en overdachten de natuurlijke stof en wel volgens de regels van de kunsten die sinds het begin van de vroegmoderne tijd op schrift waren gesteld. Een van de gevolgen hiervan was de enorme bloei van de visuele kunsten.

Pamela Smith concludeerde onlangs dat in Holland de nieuwe experimenterende geleerden en de schilders zich in woord en praktijk aan elkaar konden spiegelen.⁹⁰ Beide professies putten uit ambachtelijke kennis die een hoge waardering genoot,⁹¹ beiden beoefenden een kunst waarin hand en oog moesten samenwerken en in beide gevallen was die kundigheid verbonden met een discursief kennissysteem waarvan de aristotelische natuurfilosofie het fundament vormde.⁹² Het ‘proefondervindelijk experiment’ – als ijkpunt van de ‘wetenschappelijke revolutie’ – is slechts mogelijk binnen een cultuur waarin de zintuiglijke waarneming een hoge status heeft. Men moet het uitvinden van de telescoop en de microscoop in de zeventiende-eeuw niet begrijpen als een streven naar verfijning van technische instrumenten om wetenschappelijke experimenten mee te doen.⁹³ Men gaat door middel van dergelijke toestellen niet ‘steeds beter zien’, zoals de gangbare interpretatie is.⁹⁴ Het omgekeerde is eerder het geval: de ‘vinding’ van beide optische precisieapparaten wordt gedaan *omdat* aanschouwelijkheid en beeld in de vroegmoderne cultuur beschouwd wordt als de manier bij uitstek om kennis te verwerven van de natuurlijke wereld.⁹⁵

In die zin is er een verband in de Hollandse visuele cultuur tussen de schilderkunst en de bouwkunst enerzijds en de nieuwe experimentele natuurwetenschappen die voor een groot deel buiten de universiteiten tot ontwikkeling komt. Zoals er ook in Italië een verband bestond waaruit de ambachtelijk georiënteerde ingenieur voortgekomen is.⁹⁶ In Engeland doet zich een vergelijkbare ontwikkeling voor. Maar daar wordt op initiatief van onderzoekers een academie op empirisch-filosofische grondslag gesticht, de latere Royal Academy.⁹⁷ Tussen dit instituut en natuuronderzoekers (Christiaan Huygens, zoon Van Constantijn Huygens en Reinier de Graaf, leerling van Dele

Boë) en schilders (Samuel van Hoogstraten) is gedurende de zeventiende eeuw sprake van allerlei vormen van uitwisseling.⁹⁸ Frankrijk deelt slechts tot op zekere hoogte in deze ontwikkeling. In Parijs wordt de visuele cultuur tijdelijk (gedurende de regeringsperioden van Lodewijk XIII en Lodewijk XIV) opgevat als een middel ter verheerlijking van een absolutistische vorst en de gecentraliseerde staat.⁹⁹ Het Baconiaans gedachtegoed vindt slechts moeizaam zijn weg in de in 1666 door de koning gestichte Académie des Science. Dit ondanks de krachtige aanspraak die Christiaan Huygens (gedurende de periode 1666-1681 aan deze officiële Franse staatsinstelling verbonden) daarop maakte.¹⁰⁰ ‘Although Jean Baptiste Colbert, the king’s minister concerned with French commercial development, actively promoted a project on “Description des arts et métiers”, the first chapter was not written until 1704, and it remained unpublished until midcentrury.’¹⁰¹ Uiteindelijk zal pas Diderot, die vanaf 1740 begint met zijn *Encyclopédie*, zich weer bij dit project aansluiten waarbij hij gebruik maakt van de 150 tekeningen die inmiddels gereed zijn gekomen. Vanaf het midden van de achttiende eeuw worden er geïllustreerde delen gepubliceerd en herkrijgen de beelden en tekeningen hun status als representant van visueel weten.¹⁰²

Terugdenkend aan Foucault moet zijn omschrijving van de wisseling tussen Renaissance en Klassieke *épistème* in *De woorden en de dingen* herzien worden. Foucault maakt een scherp onderscheid tussen het renaissancistisch ‘rijk der gelijkenissen’, waar alles uit de natuur wordt opgevat als een teken van nooit eindigende verwijzingen naar een goddelijke structuur enerzijds en de geheel talige taxonomie der individuele tekens uit de Klassieke tijd anderzijds. Maar die breuk is toch te absoluut.¹⁰³ Want in plaats van de gestigmatiseerde periodisering van ‘Renaissance’ en ‘Verlichting’ is het juist om de gehele vroegmoderne tijd te bezien en wel in het licht van haar obsessie voor het beeld. In deze lange vroegmoderne tijd leeft de ‘middeleeuwse’ gelijkenis voort, misschien wel vitaler dan voorheen, maar zonder nog te verwijzen naar de eeuwige harmonie van micro- en makrokosmos. Het vakkundige beeld is accuraat en discreet, reproduceerbaar en universeel toegankelijk voor wie de regels van de kunsten kent. Als overzichtelijk en geordend weten biedt het zich ter vergelijking aan en in die zin representeert het alle (reële, imaginaire maar ook fictieve) gedaanten die zich in de natuur kunnen voordoen. Maar tegelijkertijd evocert het beeld alle mogelijke modaliteiten van de waarneming. Bovendien vooronderstelt het een discursieve inbedding. Samen schraagt dit woord-beeld-complex het vroegmoderne kennissysteem. De vraag wat we in dit verband onder Verlichting moet verstaan, of de opmars van de ‘rede’ reeds inzet bij Descartes in het begin van de zeventiende eeuw, of zich aandient op het moment dat de drempel van formalisatie wordt overschreden met Newtons *Principia* (1687), dan wel zich pas voltrekt in het Frankrijk vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw, is een

vraag die niet zozeer moeilijk is te beantwoorden, als wel onjuist is geformuleerd.¹⁰⁴

Houden we Cohens 'universe of precision' in gedachten en vatten we het beeld in de zojuist omschreven betekenis op dan zou dat wellicht kunnen verklaren waarom de 'natuurwetenschappen' niet in de Arabische wereld tot ontwikkeling kwamen, maar juist in Europa. Beide culturen waren namelijk erfgenaam van dezelfde Griekse kennis, maar namen een andere houding aan ten aanzien van het beeld.¹⁰⁵ Het is in elk geval denkbaar dat de religieuze houdingen met betrekking tot het beeld op de verdere ontvouwing van de Grieks-antieke erfenis van invloed was.¹⁰⁶ Zo ontzegde Arabische cultuur zich op principiële gronden het gebruik van beelden van levende wezens. In Europa kwam het ondanks (of juist dankzij) het regelmatig weerkerende iconoclasme tot een intensieve uitwisseling en versmelting van de antieke en christelijke beeldculturen. In dit opzicht is ook de invloed van het jodendom van belang, waarin enerzijds een hoge waarde werd gehecht aan tekstkennis en anderzijds een zeker beeldverbod van kracht was.¹⁰⁷ Het onderzoek van de natuur ontplooidde zich aldus in het kader van een visuele cultuur die de grondslag kon worden van de 'universe of precision' in de zeventiende eeuw.

5.1.3. De burger en de baten van natuurfilosofische kennis

Al wat men spaert is eerst gewonnen;
Het beste webb' wort t'huys gesponnen.
Met wel te winnen, en wel te sparen
Soo kan men magtig goet vergaren.

Jacob Cats, 'Regels voor de Huys-houdinge', *ADWI*, p. 601

Via de epistemologische implicaties van de visuele cultuur in het vroegmoderne Europa kom ik op een nieuwe kwestie. Het is geen toeval dat Italië en de Nederlanden in de geschiedschrijving van 'kunsten' en 'wetenschappen' steeds een prominente rol spelen. Beide regio's nemen deel aan een bredere en meer omvattende herijking van het natuurfilosofisch denken in de vroegmoderne tijd. De vraag is dan ook wie er profijt had van de visuele, mathematisch geordende kennis van het concrete. Waren het de vorsten, de hoven en de daaraan verbonden elite die de cultuurobjecten als statusobjecten zagen? Of was het de stedelijke burgerij in het kader van het toenemend handelsverkeer die een nieuw gedragsideaal bevorderde? Hoewel de literatuur beide opties kent en zij Italië (aristocratische elite) en Holland (middenklasse, burgerij) in deze vaak als tegenpolen ziet, plaatst men dit vraagstuk meestal tegen de achtergrond van sociale, politieke en economische geschiedenis. Schilderijen, tekeningen, ontwerpen en geïllustreerde geschriften worden dan opgevat als product of uiting van de economische en maatschappelijke ontwikkeling.¹ Deze werkwijze wil ik omkeren door nogmaals van de cultuurproducten zelf uit te gaan. Ik stel voor de arena van grote sociale, politieke en economische geschiedenis vanuit de lotgevallen van schilderijen, uitvindingen en architectuurtekeningen te benaderen. Het gaat dus om een cultuurhistorische analyse die met enkele sociale, economische en politieke feiten wordt geïllustreerd. Van een echte toetsing kan op deze plaats geen sprake zijn.

Bezien vanuit de cultuurgeschiedenis lijkt een herinterpretatie van enkele bekende draaipunten of breuken noodzakelijk. Dat geldt zowel voor de Renaissance die nog altijd als spil van de kunstgeschiedenis fungeert, als voor de Franse Revolutie die als het begin van de Europese modernisering wordt beschouwd.² Naar mijn overtuiging zijn deze twee breuklijnen voor de *geschiedenis van artefacten* weliswaar relevant, maar op een andere manier dan doorgaans wordt aangenomen. Veel beslissender is het onderscheid tussen vorst en burger – en institutioneel dat tussen kerk en universiteit – met name als het om een 'universe of precision' gaat.³ Daarbij kan men ook de vraag stellen hoe Stevin, Cats en Van Hoogstraten denken over de verhouding tussen burger en vorst. In hoeverre verschilt hun denken daarover van de politieke theorieën die op dat moment in Europa circuleren? Kunnen de drie protagonisten – de ingenieur, de dichter en de schilder – worden aangeduid als culturele intermediairs?⁴

De vroegmoderne vorst trekt, zo blijkt uit de vele studies over het mecenaat, zeker op vijf punten profijt van het proces waarbij het 'universe of precision' tot ontplooiing komt.⁵ Veel Europese vorsten omringen zich in deze periode met een elite, bestaande uit geleerden, schilders, ingenieurs en schrijvers.⁶ Men neemt ten eerste geleerden (zoals Da Vinci en Stevin) in dienst omdat hun uitvindingen van militair belang zijn.⁷ Tevens verrijzen door hun toedoen grote representatieve bouwwerken.⁸ Ten tweede dienen veel van de natuurfilosofische ontdekkingen tot vermaak bij de grote festiviteiten aan het hof. Deze festiviteiten moeten zowel het aanzien van de vorst verhogen als diplomatieke banden verstevigen. Ten derde bevordert men de visuele cultuur door schilders opdrachten te verstrekken. Daarmee kan de vorst zijn culturele status opvoeren. Ten vierde gaat de humanistische herlezing van het antieke denken gepaard met een vloed aan symbolisch-kosmologische ideeën. Zo is bekend dat aan protestantse hoven in Duitsland, Denemarken en Holland, maar ook aan het keizerlijk hof van Rudolf II een grote interesse bestond in het hele scala aan chemische filosofie: 'Paracelsianism, together with hermeticism, cabalism, and other forms of Renaissance magic and religious syncretism'.⁹ De vorst en zijn hof weten zich gelegitimeerd om als middelpunt van de wereld op te treden. En tenslotte biedt de Vorstenspiegel nauwomschreven richtlijnen die de omgangsvormen en de etiquette aan het hof vastleggen. Met betrekking tot deze richtlijnen is door Elias, en later door historici als Ariès, Duby, Flandrin en Muchembled wel gesteld dat zij neerkomt op een formalisatie van de middeleeuwse riddergebruiken. Deze zouden, in combinatie met het humanistisch gedachtegoed, hebben geleid tot het hoofse beschavingsideaal dat uiteindelijk zijn weg vond naar de lagere regionen van de samenleving.¹⁰

Met andere woorden: de vorst kreeg voor zijn investering in geleerden, ingenieurs en kunstenaars genoeg terug.¹¹ Gemeenschappelijk aan de inspanningen van deze vrijgestelden is hun veelvoudig onderzoek van de natuur. 'Ramelli and his colleagues, supported in their imaginative excursions by their royal and aristocratic patrons, were in fact happily compiling pictorial catalogues of material progress and technical possibilities.'¹² Telkens weer, schrijft Kempers, kregen de beeldende kunstenaars de mogelijkheid hun vak te ontplooiën. 'Ze kregen de kansen werk te maken van hoge kwaliteit, ze konden experimenteren en aldus kwam er een indrukwekkende reeks vernieuwingen tot stand.'¹³ Deze wederzijds profijtelijke regeling tussen vorst en schilder geldt ook voor de andere natuuronderzoekers in de vroegmoderne tijd.

Het profijt van de burger ligt op een ander vlak. Om dat in te zien moet men zich eerst losmaken van de huidige connotaties die het begrip 'burger' heeft. Het gaat hier niet zozeer om een gegoede middenklasse die zich tussen vorst en volk bevindt. Dit is een sociologische categorie die duidt op een socio-economische status. Maar in het vroegmoderne Europa heeft de term een historische

betekenis.¹⁴ Stevin stelt in zijn *Burgherlick Leven* (1590),¹⁵ dat de burger zijn naam ontleent aan de versterkte stad (of burcht) waarin hij met zijn huisgezin een woonstee heeft.¹⁶ Anderen, zoals Dirck Volckertsz. Coornhert en Hugo de Groot, onderschrijven deze opvatting.¹⁷ Zijn status wordt bepaald door de juridische vrijheid die hij en zijn huisgenoten bezitten en dus door zijn onderwerping aan de wetten en rechten van de stad. Doorgaans zijn de wetten, keuren en gewoonten geldig in een bepaald domein, zolang ze niet ingaan tegen hogere wetten. Deze hogere wetten zijn ingesteld voor het gemenebest en dus ook voor het wellevan van het individu (een term die Stevin vertaalt met 'leeghste' trede).¹⁸ De wetten van de Verenigde Nederlanden zijn bindend voor alle ingezetenen en deze dienen zich daar naar te voegen. Elke provincie (Stevin spreekt van 'landschap') heeft zijn eigen regels, die geldig zijn voorzover ze niet ingaan tegen de hogere. Elke stad (Stevin geeft Delft als voorbeeld) heeft vervolgens keuren en wetten, die niet tegen de wetten van Holland, noch die van de Republiek in mogen gaan. En tenslotte mag een burger van Delft in zijn eigen huis zijn dienstboden en zijn huisgezin de wet stellen, mits hij alle voorgaande wetten respecteert. Deze natuurlijke reden houdt in dat een ingezetene nimmer gedwongen is wetten te volgen die strijdig zijn met hogere wetten van het gemenebest. Een burger die zijn dienstboden beveelt 's morgens voor het ontbijt twee uur te werken handelt niet in strijd met het hogere wetten. Maar wanneer de burger zijn boden aanzet de schout te slaan, dan mogen zij dat, met een beroep op algemene wetten die ze dan overtreden, weigeren.¹⁹ De staat der burgerij krijgt uit deze wetten en regels haar vorm en wordt, aldus Stevin 'burgerlijkheid' genoemd.²⁰

In de filosofie van Aristoteles (waar Stevin naar verwijst), geldt iets dergelijks: alleen de vrije burger kan zich aan de wetten onderwerpen, de slaaf heeft dat recht niet.²¹ De verschillende 'regeringsvormen' staan in dienst het algemeen belang. Over de plicht die bestuurders hebben merkt Aristoteles het volgende op: 'de wetgevers maken hun medeburgers goed door hun bepaalde gewoonten bij te brengen. Dat is de bedoeling van elke wetgever, en wie daar niet in slaagt mist zijn doel. Hierdoor onderscheidt een goede staatsvorm zich van een slechte.'²² Ook degene die zich als regeerder opwerpt, bijvoorbeeld een vorst, dient de goddelijke, natuurlijke en stedelijke wetten te eerbiedigen, net zoals de burger dat doet.²³ Kortom: de wetten en de vorst zijn er ten behoeve van de gemeente, haar welvaart en haar burgers²⁴ – niet andersom.²⁵ Vandaar dat het vraagstuk van de tiran of 'wreedaerdige Vorst', die slechts zijn eigen zelfbelang op het oog heeft, bij vroegmoderne auteurs als Stevin, Cats, Coornhert, maar ook bij Alberti opduikt.²⁶

Verstaat men de burger in *die* zin, dan is duidelijk dat hij in allerlei opzichten direct baat bij het 'universe of precision' heeft. Het inrichten van een goed leven vergt immers concrete kennis over alles wat zich in de natuur voordoet. Niet alleen moet het huis bevochten worden op het natuurgeweld, ook de gezondheid van de mens staat en valt met kennis van de natuur. Verder kan men deze kennis

aanwenden bij het huiselijke bedrijf van alledag. Het strekt de burger en zijn huisgezin tot voordeel wanneer men over de dingen des levens gedifferentieerde kennis heeft. De overdracht en toe-eigening van die kennis vindt plaats via geschriften, maar ook via verzen die deze kennis door rijm en metrum vaster in het geheugen prenten. Dat gebeurt ook en vooral via de gevarieerde beeldcultuur die de burger ‘in een oogopslag’ kennis over het leven van alledag bijbrengt. Woorden en beelden bieden een analoge wereld aan die aanzet tot vergelijken. Al denkend toetst men zo de zichtbare wereld. Over wat men draagt en hoe men woont, hoe men kookt en hoe men poetst, hoe men slaapt en hoe men speelt, hoe men reist en zich gedraagt – de galerij met exempla is eindeloos en biedt steeds nieuwe combinaties. De vrouw en heer des huizes kunnen, zoals Cats beschrijft, het huiselijk bedrijf slechts bestieren dankzij hun kennis van stoffen en levende wezens.²⁷ Daarmee is het huis in de Hollandse zeventiende eeuw weliswaar een ‘gefeminiseerd’ domein, zoals verschillende auteurs de recentelijk hebben benadrukt, maar niet wanneer dit impliceert dat de man zich op de openbaarheid richt en zich concentreert op zijn werk buitenshuis. Het vroegmoderne denken streeft niet zozeer een strikte socio-economische arbeidsdeling tussen de seksen na, als wel het installeren van de kunst van het wellevens op basis van de natuurlijke orde.²⁸ In dat streven stemt Cats’ werk overeen met het werk van andere Europese auteurs als Alberti, *Le Ménagier de Paris*, Fray de Leòn en Perkins, hoe zeer hun werk ook zal verschillen in de configuraties die uiteindelijk worden voorgesteld.

Wat aldus in de comparatieve analyse wordt gedemonstreerd is dat het niet gaat om het benadrukken van de overeenkomsten en invloeden in het vroegmoderne denken in Europa, om zo de homogeniteit aan te tonen, noch om de verschillen en afwijkingen die er zijn uit te vergroten. Bij het vergelijken van verwante culturen is het zaak zich te richten ‘op het patroon tussen de semantische ingrediënten, die door de ene cultuur zus en door de andere cultuur zo gepermuteerd worden “met behoud van structuur”’.²⁹ Niet de losse gebeurtenissen zijn doorslaggevend, maar de patroonvorming die kan worden opgespoord en op grond waarvan de disparate evenementen hun respectievelijke gewicht toebedeeld krijgen. (Dat geldt overigens niet alleen voor de wijzen waarop binnen Europa de kunst van het wellevens wordt gearticuleerd, maar evenzogoed voor de gedifferentieerde manieren waarop de kunst van het schilderen en de kunst van het bouwen zich in de vroegmoderne tijd manifesteren).

Kelso en Maclean komen tegen deze achtergrond beiden tot de conclusie dat het vroegmoderne denken over ‘de vrouw’ minder verschilt dan men afgaande op de uiteenlopende configuraties binnen Europa wel stelt. ‘It is striking that there is no deep rift of opinion about woman between those writing in the early Renaissance and those writing at its end, nor between Catholic and reformed theologians, although issues of difference (such as general access to the Bible) affect some aspects of this topic and have been added as important factors in

social change.’³⁰ De verschillen zijn er, maar deze berusten op een locale bewerking van het virtuele patroon. In het geval van de vroegmoderne tijd vormt de klassieke infrastructuur de gemene deler voor allen die binnen de Europese culturen denken. ‘The differences are less significant than the resemblances, and lie rather in external conditions than in expressed ideas. Writers themselves seem to have been little interested in national differences, chiefly, it may be presumed, because they all draw their ideas from common sources...’, aldus Kelso.³¹

Anders dan de vorst die geld, voedsel, kleding en ruimte in geleerden en schilders investeert, investeert de burger veel van de door geleerden, schilders en ingenieurs verworven inzichten of vaardigheden in zich zelf: in het huis als bouwwerk, in het huiselijk bedrijf, in het eigen leven en in de opvoeding van het nageslacht.³² Het vroegmoderne huis vormt de locatie waar de burger zijn have en goed samen brengt. Alles wat van node is voor een goed leven is onder hetzelfde dak gebracht, maar geclassificeerd en over het huis verdeeld – dát vormt de stof waarin men de kunst van het huiselijk bedrijf kan gaan beoefenen.³³ Met de kinderen en dienstboden als ‘instrumenten’ (termen van Cats en Coornhert!), terwijl de heer en vrouw des huizes optreden als hoofd van het huiselijk bedrijf. Daarbij moet de man zorgen voor het eerlijk binnenbrengen van bezittingen (‘Het oog van den heer dat maeckt de peerden vet’), terwijl het ‘nauwgezet oog’ van de vrouw ervoor zorgt dat de stof van het huiselijk bedrijf tot een hecht fundament van het burgerlijk leven omgevormd wordt (‘Het oog van de vrou dat maeckt de kamers net’).³⁴ In het licht van de vorige paragraaf wordt duidelijk dat men in de vroegmoderne tijd ook het met vaardige hand en kennis van zaken bestieren van het huis als een kunst beschouwt waarin zowel ambachtelijke kundes als beschreven regels samenkomen. De architectonische plattegrond van het huis dient in dit geval niet als vindplaats van argumenten of van kosmologische symbolen, maar als geheugenplaats van het dagelijks leven. Het huis is een plaats waar de huiselijke betrekkingen tussen mens en de natuur gememoriseerd kunnen worden.

Zo blijken het vorstelijk en het burgerlijk domein in de vroegmoderne tijd naast elkaar te staan, niet alleen vanwege hun uiteenlopende plaatsen in het gemenebest, maar ook omdat ze de kennis der natuur voor een ander doel aanwenden. Naast elkaar staan aldus ook twee typen geleerden die hun vindingen doen met een ander doel voor ogen. ‘While the former sought to convince with certainty about the divine, unchanging, and eternal beings in the cosmos, the latter sought to persuade intellectually about more transient things and to move men to action in the social and political realm. These two intellectual modes defined distinctive social contexts for the pursuit of knowledge. The one avoked a life of withdrawal devoted to the contemplative study and articulation of eternal verities; the other called forth a life of social intercourse and active engagement pursued for the betterment of mankind.’³⁵

Deze investering van ware kennis en de kunst van het wellevan valt samen met een ontwikkeling die in de economische geschiedenis als de ‘revolutie van de vlijt’ wordt aangeduid.³⁶ ‘De verbetering in de economische prestatie van het huishouden (begonnen als een inspanning gericht op het opvangen van een verslechtering van de koopkracht vanaf de late 15de eeuw) werd bereikt’, aldus Van der Woude, ‘door meer dagen per jaar economisch productief te maken (afschaffing van de vele middeleeuwse feestdagen!), door meer arbeidsuren per dag te maken, door meer kinder- en vrouwenarbeid, door simpelweg geconcentreerder, intensiever en harder te werken tijdens de werktijd. Het staat wel vast dat deze wijziging in het arbeidsproces tijdens de 16de eeuw in West-Europa volop aan de gang was.’³⁷ En men werkte – zo zouden we eraan kunnen toevoegen – ook met meer kennis van zaken. Kennis die massaler circuleert en die op het huiselijk bedrijf werd toegepast. Bovendien ging de intensivering van arbeid gepaard met een herwaardering van de klassieke opvattingen van huis en haard, met de daarbij behorende status voor de heer en vrouw des huizes.

De natuurfilosofische kennis spoort op vele punten met de eisen die het burgerlijk leven stelt. Zo brengt de herinterpretatie van het antieke denken een herleving van de klassieke beschaving met zich mee, maar nu onder nieuwe voorwaarden. Kennis over het leven in brede zin en encyclopedische kennis van de natuur wordt vanaf de dertiende eeuw geproduceerd.³⁸ Dat geldt evengoed voor Jacob Van Maerlant in zijn *Der Nature Bloeme*,³⁹ als voor het werk van Desiderius Erasmus dat de mensen en de dingen in het alledaagse leven onderscheidt en weer verbindt.⁴⁰ De regels van Erasmus zijn, aldus Bremmer, ‘nauwelijks door hem uitgevonden. Integendeel. Hij kende de klassieken van buiten en (...) we mogen veilig aannemen dat veel van zijn regels regelrecht uit de oudheid kwamen. (...) Met andere woorden: veel van Erasmus’ voorschriften voor het correcte gedrag komen uiteindelijk uit het klassieke en hellenistische Griekenland.’⁴¹ Dat geldt overigens ook voor de ‘hoveling’ van Baldasare Castiglione. Zijn aandacht voor waardige gestiek en omgangsvormen hebben door de talloze herdrukken en vertalingen in Europa een ruime verbreiding gekregen.⁴²

Daarmee is het verschil in houding ten aanzien van de wereld eigenlijk geschetst. De burger moet concreet weten hoe de wereld werkt (dingen, levende wezens, klimaat en voedsel) omdat hij dagelijks moet handelen in het huiselijk en stedelijk bedrijf. De vorst moet politiek bedrijven en de wereld met behulp van vindingen of mechanische apparaten militair, symbolisch en qua representatie naar zijn hand zetten. Beide trekken voordeel uit het bevorderen van de natuurfilosofische observatie maar niet op eenzelfde manier. Dit wordt overigens bevestigd door geleerden, ingenieurs en schilders die er in hun vroegmoderne geschriften steeds op wijzen dat hun streven naar ware kennis voor het ‘gemenebest’ van nut moet zijn.⁴³ Behalve Stevin en Van Hoogstraten, laten ook Francis Bacon,⁴⁴ Petrus

Ramus en René Descartes zich in dat soort termen uit. De laatste formuleert het als volgt:

... om, zoveel wij kunnen, het algemeen welzijn van alle mensen te bevorderen. Het is mij door deze begrippen namelijk duidelijk geworden dat kennis van groot nut kan zijn voor het leven en dat er in plaats van de abstracte filosofie die men in scholen onderwijst, een praktische filosofie mogelijk is die, doordat ze ons van de kracht en de werkingen van het vuur, het water, de lucht, de sterren, de hemelen, en alle andere lichamen waardoor wij omringd zijn, even duidelijke kennis verschaft als die welke wij hebben van de verschillende vaardigheden van onze ambachtslieden, het ons mogelijk maakt hiervan op dezelfde wijze gebruik te maken voor al datgene waarvoor ze geschikt zijn, en wij zo als het ware heer en meester der natuur zouden kunnen worden. En men behoeft dit niet slechts te wensen voor het doen van technische vindingen waardoor men zonder moeite of inspanning in het genot gesteld zou worden van alle vruchten der aarde, en van al het gerief dat deze wereld kan bieden, maar vooral ook voor het behoud van de gezondheid, die ongetwijfeld de belangrijkste weldaad is en de basis vormt van al het overige geluk dat men in dit leven kan smaken...⁴⁵

In de vroegmoderne constellatie wordt vaak gesteld dat vorst en burger zich vooral op de 'gemeensaeck' (of *res publica*) moeten richten. Cats en Stevin laten zich beiden duidelijk over deze kwestie uit. De Griekse opvatting van 'oikos' die bij Cats opnieuw opduikt als het huiselijk bedrijf, heeft in de 'polis' een staatkundige pendant.⁴⁶ Cats vergelijkt de huiselijke regering met een aristocratie.⁴⁷ Stevin behandelt de drie regeringsvormen die door Aristoteles zijn gedefinieerd: monarchie, democratie, aristocratie.⁴⁸ Deze beschouwt de 'polis' als een voortzetting van de familie.⁴⁹ De aristocratie definieert hij als een regering die wordt gevormd door de besten, elk vanuit hun specifieke voortreffelijkheid.⁵⁰ Voor zijn eigen bestwil en terwille van de algemene welvaart zal de burger zich houden aan de wetten en regels.⁵¹ En Stevin wijst op het feit dat ook onredelijke dieren als bijen, mieren en ooievaars een gemeenschap kunnen vormen door zich naar enkele algemeen geldige regels te voegen.⁵² Deze opvatting vormt een echo van de contemporaine gemeenplaats over het natuurrecht waarin wordt verondersteld dat de mens niet alleen voor zichzelf leeft.⁵³

Bij man en vrouw vloeit de voortreffelijkheid uit hun natuurlijke en maar ongelijke vermogens voort. Beiden spannen zich in om met aangeboren talenten het doel te bereiken dat de natuur hen stelt: het wellevens (*ars bene vivendi*). Want zegt Aristoteles, het specifieke doel van het leven van de mens kan niet zijn te groeien en zich voort te planten, want dat delen ze met alle levende wezens, als planten en dieren. Evenmin kan het doel zijn om te ervaren en zintuiglijk waar te nemen, wat ze gemeenschappelijk hebben met dieren. Het eigenlijke doel van het leven van de mens is te leven met het verstand, dat wil zeggen te streven naar een goed leven (geluk). Door het ingeboren vermogen tot handelen, door studie en oefening kan de mens zijn natuurlijke bestemming vervullen.⁵⁴ 'Opmerkelijk voor de hedendaagse lezer is', zo schrijven Pannier en Verhaege, 'ongetwijfeld dat Aristoteles geluk niet identificeert met een ethisch leven en nog minder met een louter gevoel van geluk, zonder beide nochtans uit te sluiten. In tegenstelling tot

het geluksgevoel, dat alleen door degene die het ondervindt op waarde kan worden geschat, is geluk een vorm van leven die men objectief kan beoordelen, een opdracht die men kan beschrijven door inductief redeneren, uitgaande van het leven in de stadstaat en de natuur van de mens. Aristoteles heeft het dus over het succesvolle of geslaagde leven, zoals men het tegenwoordig ook kan hebben over een geslaagd zakenman, zonder in eerste instantie te verwijzen naar het gevoel van welslagen, noch naar de ethische voortreffelijkheid. Aristoteles' vraag is niet zozeer "hoe een mens moet leven", maar "waaruit een geslaagd leven bestaat".⁵⁵

Omdat de mens van nature geneigd is in paren te leven, omdat vriendschap tot het andere geslacht in hun eigen aard gelegen is en omdat zij in hun lichamelijke eenwording deel worden van het natuurlijk-goddelijke universum dat zij aldus aan de volgende generatie doorgeven – om al die redenen is de gemeenschap van man en vrouw bij Cats de grond van het wellevens. Man en vrouw dragen naar vermogen bij aan het gezamenlijk wellevens. Daarbij handelen zij vanuit hun specifieke waardigheid zoals zij ook hun eigen voortreffelijkheid verwerven. Omdat hun vermogens van nature ongelijk zijn, zijn ook de verdiensten ongelijk. Aristoteles wijst er in dit verband op dat een mens met het vermogen tot voortreffelijkheid (waarvan hij verschillende vormen erkent) zijn waardigheid verkrijgt door naar dat vermogen te handelen (en niet door te worden geprezen door anderen) – een soortgelijke redenering treffen we aan bij Stevin.⁵⁶ Voor het vervullen van het gemeenschappelijk doel zijn echter beide verdiensten echter even noodzakelijk. Want 'wat hen gemeenschappelijk is houdt hen bijeen', aldus Aristoteles.⁵⁷ Gezamenlijk dragen zij dan ook het gezag over hun onderdanen in huis.⁵⁸ 'De gemeenschap van man en vrouw is duidelijk aristocratisch van aard: de man heerst op grond van zijn mannelijke waardigheid, en doet dat over de zaken waarover hij bevoegd is; maar alles wat tot het domein van de vrouw behoort laat hij aan haar over. Wanneer de man echter over alles heer en meester is maakt hij van de echtelijke relatie een oligarchie; hij handelt dan namelijk in strijd met zijn mannelijke waardigheid en niet op grond van zijn natuurlijke superioriteit.'⁵⁹

Zoals de 'oikos' in het Grieks-klassieke denken de 'polis' impliceert, zo lijkt in Holland vanaf eind zestiende-eeuw het huis het 'gemenebest' (Cats) of de 'ghemeensake' (Stevin) in te sluiten.⁶⁰ Binnen het systeem van rechten en wetten zijn beide domeinen onafscheidelijk.⁶¹ Volgens Stevin dient men zich als ingezetene van een huis, een stad, een streek of een land steeds te schikken naar de regels van het algemeen welzijn.⁶² De wetten en de staat der burgerij zijn er voor het individu en zijn wellevens, zo herformuleert Stevin de klassieke opvatting.⁶³ Jacob Cats zegt op zijn beurt dat een goed bestuurd huisgezin niet alleen het fundament voor het wellevens van de huisgenoten vormt, maar ook voor het gemenebest. Het vormt de grondslag van de welvaart en het bestuur in stad, staat en kerk.

't Is (mijns oordeels) niet min wijselijck als waerachtelijck geseydt, dat de staet des huwelicx is een smisse van menschen, een grondsteen van steden, en een queeckerye van hooge regeeringe; dien volgende dat aen het goet ofte quaet beleyt van den selven hangt niet alleenlijck de rust en onrust van ieder huysgesin in 't bysopnder, maer selfs de wel en qualick-stant so van Godes Kerke, als van de saecken des landts in 't gemeen. (...) Doch, gelijk weerdige dingen gemeenlick haer moeyten en ommeslag sijn hebbende, al eer men tot genot der selver weet te geraecken; (...) gevoelen wy in desen met de gene die het daer voor houden, dat eenen geheelen Staet en een bysonder huysgesin wel te bestieren, in de gronden der saecken niet geheel veel van den anderen en verschillen; dewijle men uijt de daet selfs kan afnemen, dat het beleyt van een welgeregelde huyshoudinge bynaest niet anders en is, als een eygen gedaente en levendig afbeelt van het bestier beyde der kerckelijcke en borgerlijke saecken.⁶⁴

Godsdienst is in dit verband vooral een belangrijk instrument om waarden in te prenten en zo van mensen goede burgers te maken. Godsdienstige verhalen zijn volgens Stevin en Cats bij uitstek geschikte instrumenten om kinderen van vroegst af aan het onderscheid te leren tussen goed en kwaad. De vrees voor de alziende en straffende God doet kinderen afzien van het kwaad en verandert hen in eerlijke burgers, rechtschapen bestuurders en tot slot in een welvarende gemeenschap, aldus Stevin.⁶⁵ Maar net als bij Coornhert, Bodin of Spinoza is de godsdienst voor hen niet in de politieke theorie geïmpliceerd. Kerk en staat dienen gescheiden te zijn.⁶⁶

Hoewel deze schets een provisoir karakter heeft, biedt zij ons twee inzichten. Ten eerste blijken vorst en burger, vaak in combinatie met een bemiddelend staatsapparaat, eerder naast elkaar dan tegenover elkaar te staan. Hun belangen zijn uiteraard niet identiek maar het denkbeeld van een zeker evenwicht of machtsverdeling blijkt in verschillende regio's van het vroegmoderne Europa toch niet ongewoon. De drie staatsvormen die Stevin conform Aristoteles noemt verbindt hij met op dat moment bestaande staatsvormen: de monarchie ('nu ter tijt den Turck'), de democratie zoals eertijds Athene en Rome ('nu ter tijt van Switserlant ende meer ander') en de aristocratie ('Voornaemetlickhey'). Daarnaast noemt hij nog 'Staetvorsthey', waarmee hij doelt op een vorst of monarch die regeert met naast hem de Staten en die naar zijn zeggen in Europa op dat moment het meest verbreid is. Als voorbeeld geeft hij Brabant, Frankrijk, Venetië en Spanje.⁶⁷

De kosten en baten zijn, wanneer we het op het niveau van de cultuur bekijken, over (minstens) twee partijen verdeeld. Het wederzijds profijt van deze constellatie komt ook de kunsten ten goede, bevordert ware kennis en stimuleert op Europees vlak tot de uitbouw van het 'universe of precision'. De Italiaanse stadstaten (14de-16de eeuw), het 16de eeuwse Spaanse koninkrijk, het 16de en 17de-eeuwse Engeland, het hof van Christina in Zweden, dat van Christiaan IV van Denemarken, het Praagse van Rudolf II en het stadhouderslijk hof in de Hollandse Republiek tonen hoe gevarieerd de milieus en hoe gedifferentieerd de

machtsbalansen kunnen zijn. Overigens kan men het 16de-eeuwse Franse hof, waar Italianen als Leonardo Da Vinci en Sebastiano Serlio in dienst zijn, daar eveneens toe rekenen.⁶⁸ Het zijn – gezien vanuit de visuele cultuur en de kennis – steeds milieus die zich kenmerken door een ‘gemengd bedrijf’. Men treft in dezelfde circuits zowel hoofse symboliek als concreet denken aan, zowel verheven bijbelse geschiedenissen als stillezens van alledaagse dingen uit de natuur. Men kan zich afvragen of juist dit ‘mengen’ niet een culturele bloei tot gevolg had. In elk geval deed een dergelijke vermenging zich op sommige plaatsen in Italië, Spanje, Duitsland, Engeland, Frankrijk en de Nederlanden voor.

Het tweede punt is dat ‘het hof’ geen eenduidige categorie blijkt te zijn.⁶⁹ In de geschiedschrijving worden het hof, de vorst en de aristocratie weliswaar gezien als historisch (dat wil zeggen zich ontwikkelend) verschijnsel, maar in wezen beschouwt men ze als varianten van eenzelfde sociologische categorie. Vaak benadrukt men het politieke contrast tussen hof en burgerij. Het hof wordt makkelijk met het absolutisme vereenzelvigd. Maar in de vroegmoderne tijd gaat het juist om het onderscheid tussen twee soorten van vorstelijke macht: het hof dat op een of andere manier in politiek-cultureel evenwicht verkeert met de burgers versus het absolutistische hof dat alle macht aan zich getrokken heeft. In de loop der tijd wordt deze laatste vorm (tijdelijk) dominant. Het hoofse patronaat waarin schilder, geleerde en ingenieur in vrijheid hun vak kunnen beoefenen en kunnen experimenteren, maakt in het zeventiende-eeuwse Franse ceremoniële hof plaats voor een programma waarin ‘kunsten’ en ‘wetenschappen’ zijn gescheiden en waarin de schilder en de geleerde volgens de regels dienen te werken met als voornaamste doel de vorst en zijn macht te verheerlijken.⁷⁰ Bezien vanuit de vroegmoderne kunsten en het weten dat ze tot stand brengen (die eerst door de vrijstelling van intellectuelen mogelijk werden), vormt de absolutistische periode een uitzondering. De classicistische hegemonie moet eerder worden opgevat als een codificatie van regels en schemata die zich tot een dwingend systeem ontwikkelen. Dat geldt voor de kunst van het schilderen, van het bouwen en de literatuur. In plaats van de regels van de kunst hun werk te laten doen, worden die regels hiërarchisch geordend en toegepast. In die zin kan de verspreiding van het classicisme over andere regio’s van Europa in de achttiende eeuw, inderdaad worden gezien als een tijdelijk rem op de vruchtbare vindingen die voortsproten uit de gemengde constellatie van vorst en burger. Pas met de Franse Verlichting neemt men de draad weer op.

Volgens deze interpretatie is de bijdrage van het hoof-absolutisme aan de culturele veranderingen veel geringer dan men doorgaans denkt. Het zeventiende-eeuwse Frankrijk is minder de ‘oorsprong’ van Europese culturele ontwikkelingen dan men in de geschiedenissen van cultuur, kunsten en wetenschappen veronderstelt.⁷¹ Overigens wordt de cruciale rol van het absolutisme ook in de politieke geschiedenis genuanceerd. Zo blijkt in Holland een burgerlijke revolutie

vooraf te gaan aan de staatsvorming. Dat bracht een staat met een andere machtsverdeling en prioriteiten voort.⁷²

Het staat buiten kijf dat de zaak in Europa gecompliceerder is dan in deze schets wordt aangeduid. Naast vorst en burger speelde ook de Kerk een belangrijke rol als opdrachtgever: ze neemt schilders in dienst (en bevordert de kerkelijke kunst), maar evengoed geleerde humanisten (zoals Alberti). De intellectuele circuits zijn fijnmaziger geworden, waarbij naast de universiteiten ook academies en colleges zijn ontstaan. Verder wordt de zaak gecompliceerd door het bestaan van overheden die de vorst op afstand houden. In de Republiek der Nederlanden hadden Staten en raadpensionaris een eigen machtspositie naast het stadhoudelijk hof. Dan wel overheden die zich in het verlengde van de vorstelijke wil tot het centrum van de macht ontwikkelen (in Frankrijk vanaf Lodewijk XIII en Lodewijk XIV). Dat alles nuanceert het machtspolitieke netwerk uiteraard.

Desondanks moeten we ons in gemoede afvragen wat er overblijft van het vroegmoderne beschavingsoffensief dat Norbert Elias in 1939 heeft gepostuleerd. Afgaande op de talloze referenties aan Elias' model, is zijn voorstelling van zaken in de literatuur aanvaard. Zowel onder cultuurhistorici, als ook bij kunst- en architectuurhistorici vormt het model van de socioloog het onbetwifelde uitgangspunt van 'het beschavingsproces' dat zich vanaf het begin van de zestiende eeuw zou hebben voltrokken.⁷³ Afgaande op de vele malen dat dit beeld opduikt zonder nog aan Elias te refereren kan zelfs gezegd worden dat zijn conceptie (met een term van Roland Barthes) is genaturaliseerd.⁷⁴

De moeilijkheid is evenwel dat Elias bij zijn opvattingen over toenemende civilisering, gênegevoelens, zelfbeheersing, driftregulering en ophoging van de pijnlijkheddrempel sterk op het werk van Erasmus steunt.⁷⁵ Elias erkent weliswaar het doorwerken van oudere, middeleeuwse en klassieke opvattingen over de waardige houding, de gepaste omgang en eervol aanzien op Erasmus' denken maar hij herformuleert ze in de (psychologische, evolutionistische) terminologie van zijn eigen tijd.⁷⁶ Aldus formuleert hij in 1939 een eigen politiek-sociologische theorie, die wil dat het moderniseren van de menselijke psychische gedragingen in de vroegmoderne tijd door het proces van staatsvorming veroorzaakt wordt. Dat tegenwoordig diens 'politieke' interpretatie door het 'persoonlijke' is vervangen – getuige de vele geschiedenissen van het 'emanciperende zelf' die inmiddels zijn verschenen – doet aan deze kwestie niets af en bewijst slechts dat interpretaties actualiteitsgevoelig zijn. In die zin contrasteert het werk van Foucault met deze 'operatieve' (ideologische) geschiedschrijvingen.⁷⁷ Foucault vat 'het zelf' niet zozeer op als het centrale en zelfstandige onderwerp waaraan de historische veranderingen zich voltrekken. Wat als 'subject' wordt aangeduid is voor Foucault in de eerste plaats object van onderzoek: 'het is een goede zaak de vormen en modaliteiten van de verhouding

tot zichzelf waardoor het individu zich als subject constitueert en erkent, te onderzoeken.⁷⁸

In een volgende paragraaf zal ik kort op de vooroorlogse Duitse context van zijn interpretatie terugkomen, en wel omdat hij deze deelt met heel wat belangrijke kunst- en architectuurhistorici. Het is waar dat vele auteurs de juistheid van Elias' theorie aanvaard hebben, vanwege het 'verrassend concrete' historische bronmateriaal dat hij gebruikt. In het voorgaande heb ik laten zien dat dit materiaal ook heel anders kan worden geïnterpreteerd. Daarom is niet alleen een herziening van de bronnen wenselijk.⁷⁹ Ook de inmiddels ingeburgerde interpretatiepatronen met betrekking tot de vroegmoderne cultuur zijn aan een heroverweging toe.

5.1.4. Aristoteles in Holland

Zonder nu te willen beweren dat Rembrandt een geschoold Aristotelicus is geweest – want evenmin als Van Mander, die de opmerkingen van Aristoteles over fysiognomie maar een vreemd “geraes” vond, zal Rembrandt filosofisch bijzonder geïnteresseerd zijn geweest – mag men toch aannemen dat hij de meer populaire vormen van de door de calvinistische universiteiten in Nederland in stand gehouden Aristotelische denkwijzen zal hebben gedeeld. Jan Emmens 1964, *Rembrandt en de regels van de kunst*, p. 172.

Er is iets typisch Hollands aan een gedicht [*Dagwerck*] dat de intimiteit van eigen huis en huwelijk als hoofdsymbool voor het leven gebruikt, net zoals er iets Hollands is aan Huygens' kalme aanvaarding van de verstrekkende gevolgen van de nieuwe wetenschap. Svetlana Alpers 1989, *De kunst van het kijken*, p. 33.¹

Er zullen behalve het huis ongetwijfeld nog vele andere objecten zijn waaraan zich de conceptuele ontwikkelingen, verschuivingen en transformaties in het vroegmoderne Holland laten demonstreren – of laten bijstellen. In die zin is het ‘huis’ als onderwerp allerminst uniek. Wat Stevin en Cats, De Hooch en Van Hoogstraten met elkaar gemeen hebben is hun onderzoek van de Natuur en dat delen zij met vele geleerden in deze periode van Europa. Het is een uitdaging aan het cultuurhistorisch onderzoek om na te gaan in welke lagen van de cultuur dit denken zich manifesteert, in welk tempo het migreert en muteert. Zo bezien is het huis slechts één historisch fenomeen waaraan men de gedetailleerde werking van locale netwerken kan aflezen of de waarde van nieuwe koppelingen kan inschatten.

Van de andere kant heeft mijn cultuurhistorisch onderzoek naar het vroegmoderne huis een aantal resultaten aan het licht gebracht die nauwelijks te voorzien waren. In dat opzicht bleek het huis een bijzonder gelukkig onderzoeksobject. Als triviaal onderwerp, dat zich ergens in de luwte van de grote schokgolven uit de vroegmoderne tijd bevond heeft het juist een bijzonder nut gehad. Temidden van alle dramatische processen als staatsvorming en religieuze schisma's, oorlogen en epidemieën, vroegkapitalisme, wetenschappelijke revolutie en classicisme is het een onderwerp dat maar weinig aandacht kreeg. Het huis fungeerde slechts als plaats van identificatie en beeldvorming. Achteraf blijkt deze marginaliteit juist van belang. De conceptuele vormgeving van het huis heeft de bewegingen en onderstromingen, de golven en deiningen in het denken in deze periode in kaart gebracht. En daarmee plaatst het ook de grote ‘golfbrekers’ van de geschiedenis in een ander licht. Terwijl veel geschiedschrijving van politiek, economie, religie, kunst en wetenschap zich bij voorbaat richt op de branding, heb ik de tragere getijdenbeweging en de geleidelijke verschuivingen in denken en cultuur centraal willen stellen.

Een belangrijke conclusie van al deze analyses is dat de formatie van het Hollandse huis in elk de drie domeinen volgens geheel eigen lijnen en tradities verliep. Bovendien was het ontstaan van dit huis eerder een bijproduct dan iets

waar men bewust naar toe werkte. Het primaire doel van de onderzochte kennissystemen blijkt het ordenen van en toepassen van natuurfilosofische inzichten te zijn geweest met betrekking tot het bouwen, het wellevens, het dichten en het schilderen. Voor elk van deze domeinen geldt dat het denken over de kunst (van het bouwen, het schilderen, het dichten, het wellevens) aansluit op vroegmoderne Europese tradities die eigen oogmerken hadden.

Is het toeval dat deze rol juist door een bouwwerk wordt vervuld? In elk geval dateert het gebruik van architectonische metaforen in de literatuur, de retorica en de geheugenkunst al vanaf de antieke tijd. Het bouwwerk dient vaak als structuur om het denken, het geheugen of de redevoering te ordenen. Door de elementen in een zekere volgorde in een gebouw te plaatsen (door ze te vereenzelvigen met standbeelden of ornamenten), kan men tijdens de uitvoering (de redevoering) het uitgezette traject langs de beelden hernemen en zo de geheugenkunst beoefenen. Het is veelzeggend dat dit tot op de dag van vandaag in de literatuur gebeurt.² Het gebruik van dergelijke aan het bouwen ontleende terminologie onderstreept dat er in het Europese denken een onophoudelijk streven naar ordening en opbouw, stichting en fundering van het denken is. Zo gebruikt Cicero in *De Oratore* de tempel als beeldspraak voor de ordening die een redevoering eigen is.³ Quintilianus stelde voor een huis als metafoer te kiezen, waarbij hij het Romeinse huis voor ogen heeft voorzien van voorhof, huiskamer, slaap- en zitkamers.⁴ Dat Descartes en Spinoza eveneens het maken en bewonen van een huis kiezen als metafoer om hun gedachten over het wijsgerig denken te ordenen, is niet zonder betekenis.⁵ In het huis komen vele lijnen van het vroegmoderne leven samen. Laat ik daarom dit eerste deel beëindigen met een schilderij waarin zich de hiervoor onderscheiden lagen hebben verdicht.

Daartoe neem ik één van de meest bekende voorstellingen van Samuel van Hoogstraten: zijn *Perspective from a Threshold* uit 1662 (bp.5.16).⁶ Het schilderij geeft zicht op een diepe gang in een huis.⁷ Geplaatst aan het eind van een reeks vertrekken in Dyrham Park (Gloucester) onderstreept het de illusie van diepte.⁸ Het trompe l'oeil-effect moet op zijn oorspronkelijke locatie nog sterker zijn geweest. Het bevond zich namelijk in een kabinetje in het Londense huis van Thomas Povey die Van Hoogstraten kende uit de kring van de Royal Society. Het schilderij werd pas in heel zijn ruimtelijke glorie zichtbaar nadat de deur waarachter het verborgen hing, door de gastheer geopend werd. Verbazing en bewondering tekenden de reacties van gasten die indertijd door dit staaltje van visueel bedrog werden getroffen.⁹ In de kunsthistorische literatuur staat Van Hoogstratens schilderij vooral bekend als een geslaagde poging een illusoire ruimte op te roepen en de blik te misleiden. Enerzijds wijst men op de vakkundige ordening van het perspectief die deze illusie organiseert. Anderzijds overvalt Van Hoogstraten de toeschouwer door op strategische plaatsen enkele blikvangers op

te nemen in de schildering. Het huiselijk domein wordt bepaald door attributen op de drempel zoals bezem en sleutel.¹⁰ Men wijst voorts op de waakzame blik van enkele dieren (de hond, de kat, de papegaai) die Van Hoogstraten ook in dit schilderij op tactische wijze plaatst. Zij bewaken, zoals Brusati schrijft 'the privacy of the intimate gathering in the domestic space'. Maar inmiddels weten we dat aan het huis bij Van Hoogstraten een andere en meer gecompliceerde betekenis moet worden toegekend.¹¹

Het meer dan twee en een halve meter hoge schilderij roept immers op voorbeeldige wijze de 'structurele sensatie' op die G.W. Locher jaren geleden oog in oog met het werk van Escher onderging.¹² In de geschilderde voorstelling van Van Hoogstraten zijn de verschillende potenties van het vroegmoderne denken op aanschouwelijke wijze tegelijk aan de orde gesteld. Ten eerste toont het de Hollandse (maar ook de Engelse) interesse in *accurate nabootsing* uit de tweede helft van de zeventiende eeuw. In beide landen loopt deze herwaardering van vitale onderdelen van de aristotelische natuurfilosofie uit op een verwetenschappelijking van het denken over de Natuur. Ten tweede representeert Van Hoogstratens' huis de *bouwstoffen* waaruit het is opgebouwd. We zien het hout, het glas, de tegelvloer en de bepleistering waaruit het huis in alle stevigheid opgetrokken is. We herkennen bovendien de tactiele waarden van die verflakken. Er zijn gepigmenteerde velden die we 'als' hout en glas waarnemen, 'als' tegel en muur. Op eenzelfde wijze laat de materialiteit van het 'tafelkleed' zich in een enkele oogopslag onderscheiden van het metaal van de vogelkooi, de aabare vacht van de poes of de hardheid van de boven de doorgang geplaatste bustes. Ten derde viert het schilderij in al zijn aanschouwelijkheid het primaat van *het oog* en *het licht*, de optica en het beeld. Het volop van vensters en portalen voorziene huis bestaat bij de gratie van het binnenvallend zonlicht. Het kamergezicht heeft zijn verschijnen aan de eigenschappen van zonlicht en schaduwgradaties te danken. Het licht is overal. Het maakt de bezem zichtbaar zoals hij op de grond staat, met zijn glimmende steel en de twee licht aangezette inkepingen bovenaan. De pilaar wordt gerond door de schamping van het licht. Licht weerkaatst op de sleutel van metaal, op het bewerkte kapiteel, op de gedraaide houten stoelpoten, op de rand van de schouw en op het lood in het glasvenster ter rechter zijde. Stralen doen de rand van de landkaart oplichten, de deurstijlen, de leuning van de trap en de spijlen van de vogelkooi.

Ten vierde plaatsen gang en trap, wand en venster, deur en sleutel de *natuurlijke classificatie* in het huis op de voorgrond. Alles wat binnen het huis verzameld is blijft 'binnen de perken'. Stevins 'kamervorming', voortgesproten uit een natuurlijke taxonomie, beheerst ook Van Hoogstratens schildering. De gang in het schilderij fungeert daarbij niet zozeer als as of esthetische zichtlijn die het huis symmetrisch maakt. De gang benadrukt de vele kamers waaruit het huis bestaat, en die zich spiegelbeeldig tot elkaar verhouden. Zoals in een gelaat de linker en rechter zijde met elkaar in evenwicht zijn qua grootte, formaat,

aankleding en stoffelijkheid, zo bezitten de vertrekken in dit huis ten opzichte van elkaar hun bijzondere waarde en vormen ze een organisch deel van het huis in zijn geheel. Ten vijfde toont Van Hoogstraten de relatieve *plaats van de burger* binnen de natuurlijke orde als geheel. Andere levende wezens maken daarvan evenzeer deel uit. Het wit met bruin gevlekte hondje, pluizig op de borst, met bruine hangoren, een zwiepende staart en grote ogen, staat op beide achterpoten en de rechter voorpoot: zijn linkerpoot, iets gebogen, houdt hij gereed (Om te geven aan de plotselinge bezoeker? Om zich om te draaien en een goed heenkomen te zoeken?). De cyprese kat daarentegen, – hoge rug, geheven staart – is gespannen als een veer. In dit kamergezicht zijn de dieren, net als het huisraad en de achter het glas aan tafel zittende personages ‘in hun element’. Nauwelijks opgemerkt zitten de personages achter de beglaasde tussenmuur in een kamer. In termen van Jacob Cats: het huis is schoon en alles staat voor gebruik gered. Vrouw en man zitten er in alle rust, in vrijheid en met waardigheid.¹³ Ze drinken een glas wijn en onderhouden zich op gepaste wijze met elkaar.

Slechts enkele details attenderen ons erop dat al deze lagen van de historische cultuur in het schilderij geactualiseerd (kunnen) worden doordat het beeld op de regels van de kunst van het schilderen berust. De gelaagde structuur van historische betekenissen is geformaliseerd en op doelmatige wijze bijeengepakt binnen het kader van het platte vlak. Door het vlak te openen, door er ‘gaten’ in te snijden (‘venster’, ‘landkaart’, ‘schilderij’, ‘spiegel’, ‘deurgat’, ‘haard’), door lokale toepassing van een handvol lijnen in het onderste deel (de verschietende tegelvloer) wordt het begerig oog gestuurd. Het versnellend ritme van de lichte en donkere banen voert het oog naar de achterste kamer, waar de vloer plots wisselt van zowel patroon als kleur. Zo wordt het oog uiteindelijk opgezogen door wat zich als een ‘afvoerputje’ van het schilderij manifesteert: een contrastrijk vlak van rood en geel, licht en schaduw dat tot het centrum van het beeld wordt. Slechts enkele levensechte details benadrukken door hun plaats in het schilderij dat deze dieptewerking het effect is van de toegepaste regels van de kunst van het schilderen. Zoals het schijnbaar toevallig rondslingerende papiertje op de trap dat door het contrast de ordelijkheid onderstreept van het systeem waarin alles zijn gepaste plaats heeft gekregen. Van Hoogstraten heeft bovendien hierop zijn signatuur geplaatst. Hoewel Jan Steen degene is die het doek het meest als plat vlak behandelt en zich het minst aantrekt van het doorzichtige lijnpatroon dat alles ‘op het oog’ juist plaatst, is er ook bij andere vroegmoderne schilders dergelijke rommel op vloeren en aan wanden te constateren. Zoals in dit schilderij waar de haak van de vogelkooi eigenlijk buiten het doek valt. Deze ongepastheden in de geschilderde voorstelling herinneren de geoefende toeschouwer aan het feit dat dit schilderij in de eerste plaats uit *een meesterlijk met pigmenten belegde vlakte* is.

Al kijkend naar het schilderij Van Hoogstraten en wetend welke langdurige en complexe Europese genealogieën er aan vooraf zijn gegaan, zien we ook eeuwen terug in de tijd. Het schilderij presenteert met andere woorden een cultureel uitwisselingspatroon dat uitgaat boven de gebruikelijke nationale geschiedschrijving. Het beeld roept veertiende-eeuwse illuminaties op, vijftiende en zestiende-eeuwse huiselijke prenten en geschilderde voorstellingen, evenals verhandelingen over de kunst van het tekenen en schilderen. Maar het verwijst ook naar Parijse, Florentijnse, Hollandse, Engelse en Spaanse geschriften over de kunst van het wellevens waarin de status en de waardigheid van de vroegmoderne burger in klassieke termen wordt aangeduid. Evenzeer herinnert het aan de traktaten die zijn geschreven over de kunst van het bouwen. Dit zeventiende-eeuwse schilderij is zo in staat om het vroegmoderne Europa aanwezig te stellen en het reliëf ervan te laten zien. Zo vormt het vroegmoderne huis in de Hollandse zeventiende eeuw een complexe metafoor met wortels die reiken tot in de Griekse tijd. Het huis blijkt bij uitstek een concept te zijn waarin het bestaan van de Hollandse burger zich verdicht. Deze verdichting is niet in strijd met de vaststelling dat er drie verschillende domeinen zijn die elk in een eigen intellectuele discipline gearticuleerd worden. Niets wijst op een gemeenschappelijke doelstelling of op een gedeeld streven naar het vestigen van een wooncultuur voor de burger.¹⁴ Een bewuste en gecoördineerde samenspanning van ingenieur, moralist en schilder tekent zich niet af. Of zoals Elias ooit zeer juist over het algemene probleem van ‘de historische verandering’ opmerkte: ‘Niets in de geschiedenis wijst er dan ook op dat deze verandering “rationeel”, bijvoorbeeld als gevolg van een doelbewuste opvoeding, door afzonderlijke mensen of afzonderlijke groepen mensen voltrokken is. Deze verandering verloopt als geheel ongepland, maar toch niet zonder een heel eigen ordening’.¹⁵

In de voorafgaande hoofdstukken heb ik drie domeinen onderzocht: de kunst van het bouwen bij Simon Stevin, de kunst van het wellevens bij Jacob Cats en de kunst van het schilderen bij Pieter de Hooch en Samuel van Hoogstraten. Dat zijn domeinen die ‘het huis’ telkens in een andere gedaante gepresenteerd hebben. In de analyse kwam naar voren dat elk domein een specifieke structuur bezit. Ze zijn alle drie op een eigen wijze verankerd in de vroegmoderne Europese traditie. De kwesties die spelen, de begrippen en woorden die men gebruikt, de plaats die beelden daarbij innemen – dat alles verschilt per domein. Ik moest die kwesties steeds specifiek behandelen. Algemene antwoorden hebben daarbij maar weinig zin. In plaats daarvan was het de vraag wie er kritiek uitoefent op de traditie. Wie spreekt men aan bij de gedachteswisseling? Wat is de inzet en de machtsaanspraak van een gedachtegang? Kortom: de vraag welke debatten er gevoerd worden, welke regels daarbij gelden en in welk tempo het debat verschuift hangt steeds van lokale en gedateerde omstandigheden af.

Wat echter overal een centrale rol speelt is het onderzoek naar de natuur. In de kunst van het bouwen worden de bouwstoffen, de menselijke aard, de natuur van lijnen en getallen onderzocht. In de kunst van het wellevens onderzoekt men de stoffen in en buiten het huiselijk bedrijf, de hartstochten, de spiritualiteit, maar ook de werking van poëtische conventies en woord/beeld combinaties zoals in emblemata. In de kunst van het schilderen observeert men hoe pigmenten en kleurschakeringen werken, een handvol lijnen een vlak doorzichtig maken, de wijze waarop licht en schaduw werken of hoe lichamen zich vormen. Tot driemaal toe berust het denken op een natuurfilosofische benadering die zijn (voorlopige) herkomst heeft in de Griekse tijd. Men kent zijn klassieken maar is er ook mee in debat. In die zin vertoont het Hollandse denken in de zeventiende eeuw een sterke gelijkenis met dat in Italië van het quattrocento. In elk geval werkt het klassieke erfgoed in de kunsten van het vroegmoderne Holland sterker door dan tegenwoordig wordt beseft. Deze doorwerking gaat verder dan het feit dat er vele vertalingen circuleren, dat er veel naar klassieke auteurs wordt verwezen of dat er vele antieke thema's aanwijsbaar zijn. Het vroegmoderne Hollandse denken over de kunsten zelf is van de aristotelische natuurfilosofie doordrenkt en heeft het op eigen wijze hervormd, toegeëigend en ingepast.¹⁶

De gedachtevorming over het huis heeft in Holland op ver uiteenliggende terreinen plaats gehad. Mijn selectie van drie auteurs met hun werken was, zoals ik aan het begin heb uitgelegd, nauwelijks gemotiveerd door een onderlinge verbintenis. Ze wortelen weliswaar in hetzelfde culturele verleden, maar wat zij uit deze gedeelde ondergrond opdelven is niet vanzelfsprekend collectief. Ze eigenen zich allerlei zaken en thema's toe binnen de context waarin ze zelf denken. Voor zover ik heb kunnen nagaan komen onderlinge verwijzingen niet voor. Verwijzingen naar het al dan niet vertaalde klassieke erfgoed zijn er des te meer. Voortgedreven door vragen die binnen de respectievelijke tradities geformuleerd werden en die ver vóór de zeventiende eeuw begonnen zijn, ontwikkelen deze drie auteurs elk hun eigen vraagstelling. Het Hollandse zeventiende-eeuwse 'huis' blijkt – anders dan het stereotype wil – te bestaan uit een reeks heterogene, kleurrijke en significante voorstellingen waarin enkele van die lange lijnen samenkomen.

Puur feitelijk zijn de levens van Stevin, Cats, De Hooch en Van Hoogstraten langs elkaar gegaan. Dat wil niet zeggen dat de circuits waarvan ze deel uitmaakten elkaar niet geraakt hebben. Achteraf kan worden vastgesteld dat zij deel waren van een web van netwerken en dat zij elk voor zich (en velen met hen) bepaalde delen van de klassieke bibliotheek in circulatie hebben gebracht. In hun eigen domein hebben deze auteurs teksten bewerkt en omgespit, besproken, becommentarieerd en gepubliceerd. Dat alles maakte Holland tot een vruchtbare voedingsbodem, waarin niet alleen het *aristotelsich denken over de natuur* op

vitale wijze kon gedijen en beelden een nieuwe status kregen als *visueel weten*, maar ook nieuwe dwarsverbanden zijn aangebracht.

In zijn algemeenheid wordt een dergelijke zienswijze binnen de huidige historiografie van exacte wetenschappen aanvaard.¹⁷ Zoals Grafton heeft opgemerkt is de recente aandacht voor de paden die het klassieke erfgoed in de geschiedenis heeft getrokken van een andere orde dan bij Burckhardt. Burckhardt legde in zijn studie over de Renaissance nadruk op de creatie van een nieuwe cultuur, en minder op de plaats daarin van het antieke gedachtegoed. Zelfs zozeer dat – aldus Burckhardt – de renaissance er ook zou zijn geweest zonder deze herleving van de klassieken. In het huidige onderzoek gaat het niet echter zozeer om de obstakels die het klassieke denken op zijn weg tegenkwam, maar de manieren waarop dit denken is vervormd, toegeëigend en tot nieuwe gedachtevormingen heeft geleid.¹⁸ ‘More specifically, medieval and Renaissance changes in classical and biblical originals are themselves not simply innovations, but moves in a game some of whose rules were established in antiquity itself. All literary or artistic creations – classical as well as postclassical – result from choices among preexisting genres and elements and take effect only by the grace of scribes and printers and the conscious activity of readers. The history of cultural transmission has been extended backward into the ancient world itself (...) Transmission thus becomes central to the story of high culture in the West.’¹⁹ Dit strijdt zowel met de kunsthistorische houding ten aanzien van vroegmoderne kunst (in termen van ‘eeuwige schoonheid’), als met de historisch-antropologische houding ten aanzien van visuele cultuur (in termen van sociale communicatie). Volgens mij zijn de vroegmoderne kunsten – en daarin wordt ik gesteund door recente wetenschapshistorische studies – ingebed in een denken over de Natuur, waarin zowel schoonheid als de mens hun plaats hebben in een betekenisgevende dialectische dynamiek.

Gemotiveerd vanuit en gearticuleerd in termen van hun respectievelijke tradities beginnen diverse huiselijke kwesties in elkaar te haken en relaties aan te gaan. Sommige van die verbindingen zijn stabiel gebleken. Bijvoorbeeld doordat er dwarsverbanden ontstaan die voor een nieuw evenwicht zorgen. Maar ook doordat de nieuwe schakelingen effect hebben op de waardering van het geheel. Op die manier kunnen de picturale behandeling van het licht, de architectonische vormen bij Van Hoogstraten en de lichamen bij De Hooch het zonlicht en de bouwkunstige structuur bij Stevin oproepen. Zoals ze ook Cats’ bespreking van het eervolle huiselijk bedrijf, de gemoedsroerselen en het onderling verkeer tussen de echtelieden kunnen evoceren. Vanaf een bepaald moment beginnen – zo kan achteraf worden vastgesteld – de associaties te schakelen, de beelden te rijmen en de uitspraken te echoën. Deze onbedoelde want niet gemotiveerde reactie tussen de verschillende domeinen loopt op een hechte culturele combinatie uit. Het is dit complex van koppelingen dat gedurende de zeventiende eeuw *door de burger toegeëigend* wordt. De alliantie is gunstig gebleken, zowel voor de burger als voor

het huis. De burger trekt profijt uit het huis als een op de Natuur gebaseerd complex en eigent dat zich toe. Het huis (als verzamelplaats van kennis) heeft baat bij de macht en rijkdom van de Hollandse burger, om zich zo door de tijd te kunnen voortplanten. Dan baant het huis als nieuwe entiteit – dus losgemaakt van de tijdelijke politieke verbinding met de klassieke burger – zich een eigen weg door de geschiedenis.²⁰ Dat alles gebeurt vóórdat in Europa gedurende een eeuw het academisch classicisme als normatief programma domineert in hofcircuits en het regentenpatriciaat en waarin maar weinig interesse bestaat voor het huis. In de negentiende eeuw duikt het huis weer op, zij het in inmiddels verschoven conceptuele configuraties die aldus nieuwe gedaanten, nieuwe betekenissen en nieuwe gevoeligheden aan zich hecht.²¹

Deze genealogie werpt aldus een ander licht op de status van bepaalde cultuurproducten in de westerse cultuurgeschiedenis. Ten eerste leidt het onderzoek van de natuur in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw tot een ‘universe of precision’ (Floris Cohen). In de wetenschapsgeschiedenis wordt het aristotelisch natuurfilosofisch denken inmiddels erkend als een belangrijke voorwaarde voor de wetenschappelijke revolutie die in de loop van de zeventiende eeuw tot ontplooiing komt. Ten tweede blijkt het vruchtbaar om de ontwikkeling van de kunsten vanuit dit brede vroegmodern-Europese perspectief te benaderen. De vermeende tegenstelling tussen Italiaanse en Hollandse schilderkunst blijkt daardoor niet alleen veel relatiever dan wordt aangenomen, maar ook minder relevant voor de geschiedenis van de vroegmoderne kunsten. Het visueel weten dat in deze periode ontstaat omvat niet alleen uiteenlopende soorten geschilderde en getekende voorstellingen, maar ook technische ontwerpen, land- en hemelkaarten, wiskundige diagrammen, anatomische studies enzovoort. In het vroegmoderne beeld komen verschillende zaken samen: de ambachtelijke kennis en vaardigheden omtrent de te bewerken stoffen, een discursief systeem van regels van de kunst, een brede geografische en openbare spreiding van woord-beeld-combinaties (door de drukunst). En tot slot het feit dat men, zoals uit een voorbeeld van het natuurfilosofisch denken van René Descartes blijkt, in de vroegmoderne tijd kennis baseert op de analogie.

Ten slotte blijkt uit de historische documenten die ik heb onderzocht niets van een nieuw zelfbewustzijn of een streven naar individualiteit zoals men sinds de negentiende eeuw in navolging van Burckhardt gelooft.²² Door cultuurhistorici als Peter Burke en Anthony Grafton is dit idee in zijn algemeenheid reeds eerder ontmaskerd, al maakten zij wel een uitzondering voor de kunsten.²³ Evenmin zie ik eenduidige sporen van een hoofse elite die (zoals Elias heeft voorgesteld) een dergelijke wending in de westerse geschiedenis tot stand zou hebben gebracht. Vanaf het moment dat de klassieke kennis in Europa opnieuw wordt opgehaald (twaalfde eeuw), hebben ambachtslieden, geleerden, kunstenaars, dichters en wetenschappers haar bewerkt en als hernieuwde kennis geïnvesteerd in domeinen

die zowel het vorstelijk hof als de stedelijke burgerij ten goede kwamen. De vorst had er op diverse wijzen (machtspolitiek, aanzien, militair) baat bij om geleerden en kunstenaars in dienst te nemen en vrij te stellen. Maar de natuurfilosofische kennis die voortkwam uit de vele experimenten en vindingen was bij uitstek geschikt op andere domeinen van het leven. Domeinen waar de burger deze kennis aanwendde voor het eigen leven en het eigen huiselijk bedrijf – via een omweg lijkt het zo de ‘industrious revolution’ (De Vries) van de zestiende eeuw te bevestigen.²⁴ En tevens kwam deze kennis ten goede aan het gemenebest. In het denken van Stevin, Cats en Van Hoogstraten hoort de Hollandse burger op het snijpunt van beide lijnen thuis. En daarmee is het Griekse begrippenpaar ‘oikos’ en ‘polis’ geactualiseerd, zij het in een geheel andere culturele context met eigen bijzondere bestaansvoorwaarden. Aristoteles komt in het vroegmoderne Holland, getuige Rembrandts schildering van de natuurfilosoof, zeker een vooraanstaande plaats toe (bp.5.1).

Pas achteraf kan men het ontstaan van een dergelijke uit verschillende formaties opgebouwde structuur vaststellen. Formaties die niet alleen kleur en smaak geven aan de cultuur van de vroegmoderne Nederlanden in onderscheid tot de Europese context, maar die ook verantwoordelijk zijn voor de interne cohesie, het geleidingsvermogen, het vermogen tot hergroepering en de weerbarstigheid op langere termijn die maakt dat het ‘huis’ een bij uitstek ‘Hollands’ cultuurfeit werd. Motief en effect zijn dus niet hetzelfde. Een cultuurhistorisch feit blijkt beide kanten te hebben: gemotiveerd vanuit een culturele ondergrond en in relatie met andere feiten brengt het effecten teweeg die vaak niet bedoeld en niet te voorzien zijn. Het is niet alleen onjuist om het motief en het effect te vereenzelvigen. Het is evenzeer verkeerd om één van beide verantwoordelijk te houden voor de plaats van een feit in de historische context.

5.2.1. Warburg en de cultuurhistorische kunstwetenschap

Not until art history can show ... that it sees the work of art in a few more dimensions than it has done so far will our activity again attract the interest of scholars and of the general public. Aby Warburg, 18 augustus 1927.¹

Pas op deze plaats ben ik in staat om mijn intuïties inzake het cultuurhistorisch werk van Aby Warburg te verwoorden.² Er was een eigen onderzoek van historisch tekst- en beeldmateriaal nodig om mij te kunnen verdiepen in Warburgs denkwereld. Daarbij moeten we onderscheid maken tussen Warburgs vaak gedateerde terminologie enerzijds (die rond 1900 door de psychologie werd gedomineerd), en de consequenties van zijn vele studies voor de kunstgeschiedschrijving anderzijds. In elk geval zou een introductie van Warburgs denken voorafgaand aan mijn onderzoek weinig zin hebben. Pas na de voltooiing van het hele onderzoekstraject, met de vele beslissingen die onderweg noodzakelijk waren is mijzelf duidelijk *wat* ik eigenlijk in het werk van Warburg heb herkend. Hetzelfde geldt overigens voor het werk van Henry van de Waal en Jan A. Emmens – aan hen zal een hiernavolgende paragraaf zijn gewijd. Pas na voltooiing ook kan ik formuleren waarom ik de gebaande paden in de kunstgeschiedenissen van de laatste dertig jaar te licht heb bevonden. De laatste paragraaf is daarvan een verslag.

De laatste jaren nemen kunsthistorici het werk van Aby Warburg opnieuw ter hand.³ Zijn naam is, net als Heinrich Wölfflin, Max Dvorák en Alois Riegl, verbonden met een belangrijke (Duitstalige) fase in de kunstgeschiedenis waarin zowel formele ‘Stilgeschichte’ als de ‘Geistesgeschichte’ een rol speelden. Halbertsma heeft erop gewezen dat aan het begin van de twintigste eeuw ‘academische beoefenaars van de kunstgeschiedenis [zochten] naar een uitweg uit een cultuurhistorische aanpak en een te beperkt connaisseurschap. In het ene geval was het kunstwerk louter een historisch document, in het andere louter een esthetisch object.’ De uitweg die voerde naar ‘een soort historische psychologie van de mensheid’. Deze psychologische interpretatie vormde rond 1900 de brede academische context en vormde de grondslag van de toenmalige, vooroorlogse kunsthistorische opvattingen.⁴ Ze werd bepalend voor de wijze waarop kunstwerken benaderd en geïnterpreteerd werden. ‘Kunstwerken kunnen los van de historische gegevens waarover we beschikken, via stijlkritiek in grotere gehelen worden samengebracht, waarbij de formele eigenschappen corresponderen met deze psychische grondhoudingen tegenover de werkelijkheid.’⁵

Hoewel Warburg wordt gerekend tot een van de grondleggers van de kunsthistorische discipline lieten zijn werk en manier van denken maar weinig sporen na. Ook in de (internationale) handboeken en kritische geschiedenissen van het vak die sinds de jaren zeventig verschenen vindt men nauwelijks

verwijzingen.⁶ De cultuurhistorische en comparatieve inslag van Warburgs werk heeft zelfs tot gevolg gehad dat sommige kunsthistorici er heel expliciet afstand namen.⁷ Het waren dan ook vaker cultuurhistorici die zijn werk verwelkomden, zoals Johan Huizinga in 1933, Carlo Ginzburg in 1966 en Klaas van Berkel in 1986.⁸ Recentelijk hebben iconologen (die overigens Warburg zien als de geestelijke vader van de iconologie) deze cultuurhistorische interesse hernieuwd door een koppeling te maken tussen de iconologie en de historische antropologie.⁹ Halbertsma heeft er echter op gewezen dat Warburg's opvattingen over 'kunst' en 'geschiedenis' niet zijn te reduceren tot een cultuurgeschiedenis die kunstwerken opvat als illustratie of spiegel van een bepaalde historische cultuur. 'Warburg dankt zijn inzichten voor een groot deel aan de culturele antropologie van de negentiende eeuw, die veel waarde hechtte aan onderzoek naar het ontstaan van cultuur. Warburg vergelijkt de renaissance met andere culturen en doet vooral comparatief onderzoek naar het gebruik en de werking van beelden'.¹⁰

De herwaardering die zich op dit moment aandient betekent dan ook niet vanzelfsprekend dat het werk van Warburg daadwerkelijk gelezen wordt. De historische gedateerdheid maakt zijn werk niet zonder meer toegankelijk. Een herlezing vraagt inzicht zowel in de toenmalige als in de huidige academische stand van zaken. Wat hedendaagse onderzoekers proberen is de wortels van de kunsthistorische discipline zo goed mogelijk te reconstrueren. Ze plaatsten het werk van Riegl, Wölfflin, Dvoràk, Panofsky en anderen in een historische context (waarbij het filosofisch denken als voornaamste referentiekader dient) en presenteren de chronologische opeenvolging.¹¹ Ze behandelen genoemde auteurs als voortgekomen uit hun eigen tijd, met opvattingen die in onderlinge debatten en kritieken zijn ontstaan. Daarbij worden de latere kunsthistorische stromingen zoals de formele stijlanalytische benadering (Wölfflin, Riegl) enerzijds en de meer inhoudelijke, geestelijke interesse (Warburg, Dvoràk) anderzijds stap voor stap in kaart gebracht. Sommige auteurs hebben meer systematische werken geproduceerd (zoals Riegl), terwijl bij anderen (zoals Warburg) de theorievorming in de analyses zelf verscholen ligt.¹²

Hoe noodzakelijk een dergelijke historiografie ook moge zijn, ze vormt slechts een eerste begin van de verwerking van het eigen disciplinaire verleden.¹³ In feite laat men dat verleden nauwelijks tot zich doordringen. Juist doordat de chronologische reconstructie van de particuliere verhoudingen tussen kunsthistorici op de voorgrond wordt geplaatst is er geen noodzaak om op een systematische wijze na te denken over de theoretische problemen die door deze kunsthistorici zijn opgeworpen. Noch over de gedateerde (psychologische, rassen- en volkenkundige) begrippen die zij ooit gebruikten en die we nu, ingegeven door een politiek correct denken, liever niet willen zien. 'Some notions of "racial" memory were so widespread in the nineteenth century that they passed almost unquestioned in the phraseology of historians, poets and critics. (...) It cannot be denied that our own period has become especially allergic to unsupported

speculations on these lines because of the danger that they may give “aid and comfort” to racialist creeds’, aldus Gombrich in 1986.¹⁴

Het risico van een dergelijke oppervlakkige omgang met de geschiedenis van de kunstgeschiedenis is dat de erflaters definitief worden opgeborgen en verworden tot weliswaar gewaardeerde, maar goed geconserveerde relictten die zijn uitgesloten uit de huidige vakbeoefening.¹⁵ Zo kan men geruggensteund door een tot rust gebracht verleden overgaan tot de orde van de dag.¹⁶ Een dergelijke lectuur maakt het vrijwel onmogelijk om de interessante vragen te destilleren uit de kunstgeschiedenis van vóór de tweede wereldoorlog.¹⁷ Maar nog belangrijker is dat door de loochening van de theoretische erfenis de context ontbreekt om op dit moment de aansluiting met andere (aanverwante) disciplines op hun waarde te kunnen schatten.

Het feit dat de kunstgeschiedenis aanvankelijk vooral een Duitstalige aangelegenheid was heeft de ‘herdenking’ ervan in de tweede helft van de twintigste eeuw overigens zeer bemoeilijkt. Zo constateerde Halbertsma in 1985 nog dat, hoewel de kunsthistorische productie in Duitstalige publicaties tussen 1900 en 1945 ‘een van de belangrijkste in de geschiedenis van ons vak is geweest’, de historiografie van het vak nog vrijwel onontgonnen terrein was. De studies die waren verschenen waren getekend door de politieke gebeurtenissen tussen 1933 en 1945. Bij gebrek aan secundaire studies moest zij aldus aanvangen bij de primaire literatuur.¹⁸

Een ander probleem is dat men de grote lijnen gemakkelijk uit het oog verliest door de nadruk op de chronologie van microscopische verschuivingen. Deze historische bijziendheid maakt het moeilijker de geschiedenis van het vak te verbinden met de huidige disciplinaire stand van zaken. Vaak gelooft men eenvoudig dat we in het heden verder zijn. In zeker opzicht is dat zo: bepaalde formuleringen en begrippen (ook bij Warburg) beschouwt men terecht als achterhaald. Dat geldt met name voor de negentiende-eeuwse psychologische terminologie, maar evenzo goed voor de esthetische noties. Maar in andere opzichten is het nog maar de vraag of wij tegenwoordig zoveel verder zijn. Sommige problemen die zich tegenwoordig opdringen, zijn door deze auteurs al onderkend.¹⁹ Daarom zou een onderzoek naar de genealogie eerst en vooral een reflectie op en confrontatie met de verschillende theoretische opvattingen in de kunstgeschiedenis moeten zijn. In die zin is een systematische analyse van de gestelde vragen, van de doelen die men zich stelde, van de keuzes die men maakte en de plaats die men inruimde voor beeldmateriaal, belangrijker voor de genealogie van het vak dan het streven naar een uitputtende reconstructie van het verleden.

Alpers herleest bijvoorbeeld het werk van Riegl, zowel vanuit begrippen die in het recente kunsthistorische onderzoek zijn geformuleerd, als vanuit begrippen die afkomstig zijn uit de literaire kritiek. Bij een dergelijke lectuur kan een schifting plaats vinden van relevante en irrelevante zaken. Zo is Alpers in haar herlezing

van Riegl niet geïnteresseerd in zijn Hegelianisme en zijn psychologische terminologie, noch in de ‘historical and deterministic aspects of Riegl’s system’, maar eerder in zijn gedetailleerde observaties van specifieke kunstwerken en de theoretische consequenties daarvan.²⁰ Anderen, zoals Damisch, Hasenmüller, Moxey, Holly en Van Mechelen hebben op deze wijze het werk van Panofsky herlezen.²¹

Neem bijvoorbeeld het tegenwoordig afwijzen van de psychologische interpretatie van kunstwerken die zo typerend was voor de kunsthistorische opvattingen rond 1900. Halbertsma heeft laten zien dat de opkomst van de psychologische kunstgeschiedenis met drie zaken samenhangt. In de eerste plaats ontstaat de *kunstgeschiedenis* in de negentiende eeuw door de afsplitsing van de filosofische esthetica (de discipline die vanaf dat moment ‘het Schone’ bestudeert). Vervolgens tracht deze kunstgeschiedenis de bestudering van kunstwerken los te koppelen van de negentiende-eeuwse cultuurgeschiedenis omdat ‘kunst teveel het vehikel van de geschiedenis geworden was’. Men ging de ‘cultuurhistorische context’ (waaronder biografische en politieke aspecten) als irrelevant voor het kunsthistorische onderzoek beschouwen.²² De *kunstgeschiedenis* die daaruit ontstaat richt zich vervolgens op het menselijk voorstellingsvermogen (waarvan de kunstwerken de uitdrukking zouden zijn) en op de ‘invoelende beschouwer’.²³ Zo ontstaat er een koppeling met de nieuwe, dicht bij de natuurwetenschappen staande discipline van empirische psychologie die zich aan het eind van de negentiende eeuw eveneens aan de filosofie had ontworsteld.²⁴

Wie deze transformaties overziet zal beseffen dat het na de tweede wereldoorlog om soortgelijke kwesties gaat. De vraag wat bij de analyse van het kunstwerk doorslaggevend is – de historische plaatsing, de eeuwige schoonheid of de menselijke psyche – is nog steeds in wisselende combinaties aan de orde. Alleen zijn het nu andere disciplines die zich met deze kwestie bemoeien en heeft het krachtenveld de nodige veranderingen ondergaan. De Duitse context is een Angelsaksische geworden. Maatschappijgeschiedenis en historische antropologie, semiotiek en filosofie, marxisme en feminisme, mentaliteitsgeschiedenis en psychoanalyse hebben het academisch toneel danig doen veranderen. Hoewel de vraagstellingen zijn gewijzigd en de begrippenapparaten zijn vernieuwd zijn de oude dilemma’s onverminderd aanwezig.

Vanwege deze ‘echo’ vormt het kunsthistorische debat van vóór de tweede wereldoorlog een uitgelezen mogelijkheid om de formulering en modificatie van bepaalde vraagstukken van een kritische analyse te voorzien. Niet voor niets doen allerlei ‘vernieuwende’ inzichten uit de laatste decennia sterk denken aan oude, reeds gevoerde debatten in de kunstgeschiedenis, maar in een gemoderniseerde gedaante. Wie leest dat Wilhelm Pinder²⁵ (net als Jan Romein) de historische tijd denkt in termen van gelaagdheid en verschil in temporaliteit,²⁶ de kunstgeschiedenis opvat als een Europees universum dat getekend wordt door

regionale accenten en verschillen,²⁷ en de kunstgeschiedenis ziet als een proces van voortdurende verandering (dus zonder een eeuwig kunstbegrip en zonder perioden van verval of neergang)²⁸ – die zal het huidige debat met andere ogen volgen. Niet alleen omdat in de vooroorlogse periode kunsthistorici als Pinder schreven met het oog op een Europa waarin Duitsland een centrale plaats innam met een eigen, gelijkwaardige kunst.²⁹ Maar vooral omdat de politieke smet belangrijke gevolgen heeft gehad voor de koers die de naoorlogse kunstgeschiedenis zou gaan. ‘De verdrijving van zoveel Duitse kunsthistorici heeft met name de iconologie een internationaal podium verschaft en tegelijk de Duitse kunstgeschiedenis zoals die na 1933 achterbleef, in een isolement gebracht. De Europese kunstgeschiedschrijving herneemt na 1945 onder geheel andere omstandigheden haar loop in een andere, Angelsaksische, bedding. De relatieve desinteresse voor de geschiedenis van het vak – soms omslaand in regelrechte vijandigheid (...) ten aanzien van de Duitse traditie – valt wellicht voor een deel terug te voeren op deze culturele en politieke breuk. De discipline kunstgeschiedenis is na 1945 een andere geworden, met gewijzigde doelstellingen en methoden.’³⁰

Overigens hebben de historische wetenschappen, die met eenzelfde soort verleden te maken hebben, voor de kritische verwerking van dit verleden een centrale plaats ingeruimd.³¹ Anders dan in de abrupt afgebroken (Duitse) kunstgeschiedenis gebeurde, hebben historici de vooroorlogse vragen na de oorlog gemodificeerd en getransformeerd.³² In plaats van al te simplistische geografische eenheden en chronologieën benaderde men de historische tijd als bestaande uit meerdere temporele ontwikkelingen en vatte men de geografische ruimte op als gedifferentieerd en bestaande uit verschillende culturen met eigen symbolische en rituele tradities. Voor de kunstgeschiedenis is er nog nauwelijks sprake van een dergelijke revisie van de opvattingen over geschiedenis, regio, cultuur en kunst. Deze onmacht heeft ongetwijfeld te maken met het onvermogen (om uiteenlopende redenen) om het eigen verleden en de grondslagen van het vak kritisch door te lichten.

Mijn interesse voor het werk van Warburg is hier een beperkte. Het is duidelijk dat een werkelijke herlezing van Warburg buiten het bestek van mijn boek valt. Ik heb me immers een cultuurhistorische analyse van het huis in de verschillende ‘kunsten’ ten doel gesteld. Grondige herlezing zou een nieuwe, meer op de begripsgeschiedenis gerichte analyse vergen en deze voert niet zondermeer tot een bevestiging van de methologie die ik voorstond. Zo karakteriseert Halbertsma Warburgs project bijvoorbeeld op een manier waarin én zijn nadruk op de regels van het denken blijkt, maar ook het feit dat hij de verklaring daarvan in het psychische domein zocht: ‘Warburgs oeuvre kan worden gekenschetst als een onderneming die zich tot doel heeft gesteld om de wetmatigheden van beeldende en intellectuele processen op het spoor te komen, zoals die verankerd liggen in de

psyche van de mens, die zich uitdrukt als middel om zijn omgeving te beheersen en te begrijpen.’³³ Bovendien hebben andere auteurs dat inmiddels voor een deel gedaan, al maakt dat het niet altijd eenvoudiger op omdat – zoals bij Gombrich – ook diens eigen standpunten in het geding zijn.³⁴

Het belang van Warburg is dat zijn werk, mits gemoderniseerd, een alternatief kan bieden voor de huidige situatie. Hij stelt een analyse voor waarin zowel teksten als beelden zijn betrokken en spreekt expliciet van een derde weg. Zijn beeldverzameling, bekend als Mnemosyne Beeldatlas, is daarvan een voorbeeld. Het in de loop van zijn leven verzamelde beeldmateriaal is door Warburg bijeengebracht op zo’n zestig panelen. Het bestaat zowel uit afbeeldingen van kunstwerken als van andersoortig beeldmateriaal (reclameposters, postzegels, foto’s) waarbij de ordening werd bepaald door de gelijkenissen die Warburg er in ontdekte. Wat hij aldus aanschouwelijk maakte was de migratie en de spreiding (hij spreekt van ‘Nachleben’) van bepaalde thema’s en motieven, van formele en stilistische kenmerken in de loop van de Europese geschiedenis.³⁵ ‘De ontwikkeling van de Westerse cultuur uit de bronnen van de antieke beschaving is geen afgesloten proces, maar vernieuwt zich onophoudelijk, ook door de activiteit van de beschouwer zelf, die hierop de iconologische analyse, in de zin van kritische iconologie, toepast. De interpreter brengt de beelden weer tot spreken en brengt ze in kaart. Mnemosyne was ook het woord dat Warburg boven de ingang van zijn bibliotheek had laten plaatsen: het is een aansporing aan de onderzoeker om te beseffen dat hij juist door de omgang met werken uit het verleden de beheerder van dat verleden en de daarin opgeslagen ervaringen is. Tegelijk is “Mnemosyne” een aanwijzing om de ervaring zelf als object van onderzoek te zien, als aansporing de functies van het sociale geheugen aan de hand van het historische materiaal te onderzoeken.’³⁶

In die zin wil ik mijn eigen analytische benadering (historisch formalisme) en mijn behandeling van beeldreeksen (het beeldarchief) die ik in de eerste plaats heb geformuleerd op grond van theoretische principes van buiten de huidige kunstgeschiedenis, plaatsen binnen de kunsthistorische discipline en enten op daarbinnen reeds bestaande benaderingen, zoals van Warburg. Deze enting vindt per definitie plaats onder andere voorwaarden, in een ‘nieuw’ conceptueel kader en met behulp van andere reproductieve voorzieningen. Zoals de nieuwe reproductietechnieken in de tijd van Warburg veranderingen teweeg brachten in de wijze waarop de kunstgeschiedenis werd geschreven aan het begin van de twintigste eeuw, zo ook zal de huidige technologie zijn invloed hebben op de wijze waarop beeldmateriaal beschikbaar is en zich laat ordenen. ‘Als hypothese zou gesteld kunnen worden dat met het toenemen van de illustraties en de verbetering van de druktechnieken, het voor de auteur steeds minder noodzakelijk wordt het “algemene” uitvoerig te behandelen, aangezien de lezer dankzij de uitvoerige illustraties kleinere verschuivingen en uitzonderingen binnen en algemeen patroon makkelijk kan volgen. Überhaupt is de ontwikkeling van de

fotografische reproductie, zowel wat dia's als foto's betreft, een sine qua non geweest voor het ontstaan van een formalistische benadering van de kunst.'³⁷ Ik heb getracht de 'historische analyse' en de 'formele analyse' (die beide aanspraak maken op het bestuderen van een autonoom evolutionair proces en die in de kunstgeschiedenis vaak als tegenpolen ('inhoud' en 'vorm') optreden in een andere betrekking tot elkaar te plaatsen. In die zin is toenadering tot Warburg ook relevant. Zoals Halbertsma opmerkt beweegt Warburg zich met zijn werk 'in de luwte' van de 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte', waardoor hij de tekortkomingen van deze benaderingen uit de weg wist te gaan. Warburg streefde in de toenmalige context een overstijging na van de rigide scheiding tussen stijlgeschiedenis en iconografie.³⁸

Hieronder wil ik twee dingen doen. Ten eerste wil ik een aantal theoretische uitgangspunten van Warburg aangeven en duidelijk maken welke elementen ertoe geleid hebben dat zijn project in de loop van de twintigste eeuw vrijwel onherkenbaar wordt. De kunsthistorische discipline die Warburg voor ogen stond is in de loop van de tijd haaks komen te staan op zijn uitgangspunten. Ten tweede wil ik attenderen op een paar auteurs die onderdelen van Warburgs voorstel door de tijd droegen. Daardoor zijn enkele van zijn kunsthistorische denkbeelden herkenbaar en vruchtbaar gebleven.

Aby Warburg formuleert zijn opvattingen over kunstgeschiedenis als wetenschap vanuit zijn kritiek op de kunsthistorische praktijk in de negentiende eeuw.³⁹ Wat hij met name afwijst is de eenzijdige esthetische beleving van kunstwerken en de nadruk op stijl als richtsnoer van de kunstgeschiedenis. De rechtstreekse verbinding tussen een beschouwer en een kunstwerk uit een andere periode – bestaande uit gevoelens die het artefact oproept – staat een begrip van dat kunstwerk in de weg. Het postulaat van eeuwige schoonheid maakt zowel het kunstwerk als de esthetische beleving tot ahistorische verschijnselen. De kunstgeschiedenis rest dan niets anders dan kunstwerken op grond van hun esthetiek te waarderen en in hun uniekheid te documenteren, toe te schrijven en te dateren.

Voor Warburg is het kunstwerk in de eerste plaats een historisch verschijnsel, ontstaan vanuit een artistieke waardering die eveneens historisch is. 'Wanneer men ervoor wil zorgen dat men de eigen opvattingen over kunst niet verwart met de opvattingen van mensen uit het verleden over die kunst, waarbij de gedachte is dat de opvattingen van de mensen toen de betekenis van kunstwerken toen bepaalden, moet de kunsthistoricus onderzoek verrichten naar de opvattingen van (groepen) mensen uit het verleden.'⁴⁰ Dat betekent dat men een kunstwerk niet eenvoudigweg als drager van historische ideeën, inzichten en opvattingen mag opvatten, als zou het een vorm van weten zijn die rechtstreeks via het beeld toegankelijk en decodeerbaar is. De taak van de kunsthistoricus is dan ook niet zozeer het begrijpen van (de diepere inhoud van) het kunstwerk ('het verstaan'),

noch het onthullen van een of andere historisch-maatschappelijke betekenis die erin zou liggen opgeslagen. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval bij Ginzburg die – als historicus – pleit voor ‘het gebruik van getuigenissen uit de beeldende kunst als historische bron.’⁴¹ In plaats daarvan moet een kunsthistoricus aan het kunstwerk de historische dimensie toevoegen, dat wil zeggen de plaats aangeven die het als ‘kunst’ voorwerp in een specifieke culturele context heeft.⁴²

Deze opvatting van de kunstgeschiedenis als primair een *historische* discipline heeft verstrekkende gevolgen voor de status van het kunstwerk als object van onderzoek. Opvattingen over kunst, artisticeit en esthetica die in de negentiende eeuw als een eeuwige of bovenhistorische grootheden gezien werden, moeten zelf als historisch verschijnsel bestudeerd worden. Daarmee verlaat men ook de dubbelzinnigheid waarmee een kunstwerk meestal wordt benaderd: als iets wat op een zeker moment in het verleden is ontstaan, terwijl zijn artistieke waarde daar los van staat. In plaats daarvan onderzoekt men de kwaliteiten en eigenschappen van een schilderij of bouwwerk in contemporaine termen.

Het consequent zoeken naar de historiciteit van ‘esthetische’ waarderingen en opvattingen over kunst heeft Warburg er toe gebracht de vaststaande indelingen van de kunstgeschiedenis te verwerpen. ‘Warburg had never been interested in the orthodox art historical approach which concentrated on the slow evolution of stylistic means of representation.’⁴³ De opvatting van een kunstgeschiedenis als chronologie van unieke meesterwerken is immers zelf op het idee van onveranderlijke schoonheid gebaseerd. Wil men ernst maken met het onderzoek naar de historische articulatie van de esthetische beleving en artisticeit dan verliest de gangbare indeling en rechtlijnige ontwikkelingsgang al snel haar geldigheid. Dat heeft drie consequenties. Ten eerste komen *alle* soorten beeldmateriaal uit het verleden voor onderzoek in aanmerking en niet slechts die ‘kunstwerken’ die voldoen aan de moderne esthetische normen. ‘Warburg behandelt beroemde kunstwerken naast onbekende, hij bespreekt grote en kleine meesters, hij vergelijkt fresco’s met tapijten en houtsnedes – “high” en “low” zouden we nu zeggen.’⁴⁴ Wat overigens niet impliceert dat hij geen waardenpatronen erkent waarbinnen beeldmateriaal gedifferentieerd kan worden beoordeeld. Zo wijst Gombrich erop dat Warburg zich op dit punt verhoudt tot contemporaine linguïstische theorieën, waarin soortgelijke kwesties speelden. ‘Indeed he started out with the conviction that there are good images and mean images, just as there are elevated and debased words in language.’⁴⁵ Waardenpatronen zijn aldus cultureel specifiek (ook die van de kunsten) en laten in de loop van de tijd verschuivingen zien. Maar het belangrijkste was Warburgs ‘discovery that the co-ordinate systems of values seemed to shift and twist’ op het moment dat hij dit wilde gebruiken voor ‘the cultural universe’ van een andere historische periode.⁴⁶

Een tweede consequentie is dat Warburg minder aandacht schenkt aan de geografische afbakening in regio’s ten gunste van een grotere aandacht voor de

ontwikkelingen binnen Europa als geheel.⁴⁷ Gombrich benadrukt Warburgs opvatting dat men ‘will learn to see that Western civilization is one, and cannot be carved up into departmental concerns.’⁴⁸ Een soortgelijke zienswijze waarmee Panofsky overigens geconfronteerd werd in de Verenigde Staten. In 1953 noteert hij dat de Amerikaanse kunsthistorici niet zoals de Europese vakgenoten worden gekweld door de regionale verschillen. ‘Seen from the other side of the Atlantic, the whole of Europe from Spain to the Eastern Mediterranean merged into one panorama the planes of which appeared at proper intervals and in equally sharp focus. And as the American art historians were able to see the past in a perspective picture undistorted by national and regional bias, so were they able to see the present in a perspective picture undistorted by personal or institutional *parti pris*.’⁴⁹

De gewoonte om Italiaanse kunst onderscheiden van de Noordelijke wijst Warburg dan ook van de hand. Niet alleen kunstenaars, maar ook beelden (vooral prenten) en opvattingen over kunst, schoon en lelijk migreren over het gehele continent. Ze gaan op reis. ‘Willen beelden op grote schaal kunnen reizen dan moet aan enkele voorwaarden voldaan worden. Het gebruikte materiaal mag niet te duur zijn en er moeten gemakkelijk flinke oplagen van beelden gemaakt kunnen worden. De prentkunst voldeed aan deze voorwaarden en bleek bij uitstek geschikt om te dienen als medium voor het verspreiden van beelden.’⁵⁰ Warburg wil deze bewegingen van het beeldmateriaal, de complexe genealogie van de ‘reiswegen’ in kaart brengen. Als resultaat daarvan ‘wenst Warburg het traditionele onderscheid tussen verschillende geografische regio’s niet te hanteren (vandaar dat Warburg spreekt van “Gesamtgebiet europäischer Kultur”, “europäische Gesamtkultur der renaissance”).’⁵¹ In plaats van één geschiedenis van de kunst die zich per periode ‘en masse’ transformeerde richtte Warburg zich op de vele afzonderlijke geschiedenissen. ‘He explicitly rejected a “unilinear” interpretation of art history and strove for an understanding of the complex fields of force that make up a “period”’, aldus Gombrich.⁵²

Een derde consequentie is de noodzaak om het denken uit de historische periode bij de analyse te betrekken. De culturele context bestaat uit het geheel van waarden dat men in een bepaalde tijd hecht aan kunstwerken en aan beeldmateriaal in het algemeen. Warburg acht het voor een historisch onderzoek van een kunstwerk noodzakelijk om de contemporaine teksten te bestuderen en aldus inzicht te krijgen in de contextualiteit, de evolutie en het geheugenspoor van bijvoorbeeld symbolen in de loop van de tijd.⁵³ ‘The symbol, in Warburg’s reading, was the counterpart, in the collective mind, of the “engram” in the nervous system of the individual. Its continued existence and validity amidst all transformations was, therefore, a postulate of the theory. He looked for what he sometimes called a *Leitfossil*, borrowing the term from the geologists who determine geological strata from the evolutionary stage of certain organisms that dominate the epoch concerned. To uncover and display the state of these

evolutions of a symbol in the successive periods of history was to be the aim of the method Warburg hoped to develop.’⁵⁴ Warburg onderscheidde zijn streven naar een ‘wetenschappelijke’ kunstgeschiedenis strikt van de iconografische onderzoeken die kunsthistorici nastreefden.⁵⁵ Gombrich benadrukt in dit verband dat de iconografische benadering in Warburgs werk marginaal was en dat zijn opvatting van de iconologie zeer specifiek was. ‘His iconology was not the study of complex emblems and allegories but the interaction of forms and contents in the clash of traditions.’⁵⁶

Dat Warburg zelf nadrukkelijk spreekt over ‘heterogene’ artefacten kan inmiddels worden begrepen en duidt op zijn bijzondere opvatting over interdisciplinariteit. ‘De methodiek van Warburg sluit uit objecten, concepten en ideeën los van een historische context te bestuderen of met elkaar in verband te brengen. Alleen het precies en keer op keer beschrijven van de praktijk hoe mensen omgingen met die objecten, concepten of ideeën brengt ons dicht bij die specifieke betekenis van objecten, concepten en ideeën.’⁵⁷ Ginzburg en Gombrich wijzen op soortgelijke kwesties: ‘in plaats van zich over te geven aan meer of minder toevallige “geistesgeschichtliche Parallelen”’ had Warburg juist ‘verschillende wetenschapsgebieden bij elkaar (...) gebracht (stijlgeschiedenis, sociologie, godsdienst- en moraalgeschiedenis), om door middel van de reconstructie van concrete relaties afzonderlijke en welomlijnde problemen op te lossen.’⁵⁸

‘Zum Bild das Wort’ – dat is een gevleugelde uitspraak waarin hij twee aspecten van zijn opvatting van de kunsthistorische cultuurgeschiedenis samenbrengt. De formule heeft een dubbele betekenis. Enerzijds kan een kunstwerk niet worden bestudeerd als een op zichzelf staand object. Men kan de historische dimensie van een artefact alleen opsporen door de context van het denken, de woorden, de teksten uit diezelfde tijd over het artefact erbij te betrekken. ‘Wanneer de culturele context bepalend is voor de betekenis(sen) van kunstwerken uit het verleden, dan ligt het voor de hand mogelijke betekenissen te analyseren door de bestudering van teksten uit dezelfde context die licht werpen op de kunstwerken.’⁵⁹ Anderzijds moeten de woorden die met het beeld in verband gebracht worden eveneens historisch geanalyseerd worden. Evenmin als het historisch beeldmateriaal, staat het tekstmateriaal open voor directe analyse. Warburg wil het tekstmateriaal als geheel, met al zijn innerlijke contradicties tot object van onderzoek maken. Het is onjuist om een tekst eenzijdig te lezen, in functie van wat men zoekt door slechts die aspecten te nemen die passen bij de vraagstelling. Zo neemt Warburg in zijn artikel, ‘Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten’ uit 1920 een brief van Melanchton aan Carion over de komeet van 1531 in zijn geheel op en wel om deze tekst vervolgens in zijn heterogeniteit te analyseren.⁶⁰ Bovendien is voor het onderzoek van teksten en woorden een eigen methode noodzakelijk. Warburg pleit voor een filologisch-historische werkwijze die

rekenschap aflegt van zowel de details in het te onderzoeken materiaal, de systematiek ervan en de specifieke combinaties (van woorden, begrippen, zinsneden en opbouw), als van de grote historische lijnen. Die grote lijnen dienen echter als hulplijnen. Het zijn geen vaste of gebaande paden die men slechts hoeft in te vullen door detailstudie. Warburg is ‘duidelijk over de status van de grote lijnen die hij gebruikte om zijn onderzoek te structureren. Het waren door de historicus geconstrueerde structuren die hij gebruikte om een veelheid aan verschillende historische verschijnselen zo goed mogelijk, dat wil zeggen in hun complexiteit en verscheidenheid, in kaart te brengen.’⁶¹

Warburg vat de kunstgeschiedenis dus als een historische discipline op, en niet als een sociale wetenschap. Wel zijn er verschillende raakpunten. Bijvoorbeeld zijn aan de culturele antropologie ontleende opvatting van de cultuur en zijn interesse in het voortleven van klassieke vormen in volkskunst.⁶² Deze hangt samen met zijn verruiming van de soorten beeldmateriaal die de kunstgeschiedenis moet bestuderen en zijn invoering van de culturele context. Dat verklaart eveneens zijn aandacht voor de plaats van kunst en van beelden in het alledaagse leven of tijdens uitzonderlijke gebeurtenissen. Warburg beschouwde bijvoorbeeld feesten en rituelen als een complex geheel die bij uitstek geschikt waren om de betekenisvorming te analyseren. ‘Zijn pogingen om de culturele context van beelden te schetsen teneinde die beelden als historische objecten te kunnen bestuderen, duidde Warburg zelf aan als “mentaliteitsgeschiedenis”. Waarmee hij overigens bedoelde, dat de enige sleutel tot de ontcijfering van de betekenis van kunstwerken uit het verleden lag in een nauwgezette bestudering van de waarden, normen, wensen en verlangens van de mensen toen: de historische betekenis van kunstwerken ligt besloten in de wijze waarop de mensen in het verleden met die kunstwerken omgingen.’⁶³

Maar op twee punten slaat Warburg met zijn opvatting – die gelijkenis vertoont met de huidige uitwisseling tussen kunstgeschiedenis en historische antropologie – een andere weg in. Ten eerste de historische bepaaldheid van het artefact, de concepten en begrippen waarmee het wordt gedacht en de historisch wisselende schoonheidswaarde die eraan wordt toegekend. Vandaar zijn aandacht voor de historische articulatie van schoonheid en esthetische beleving, de zogenaamde ‘Pathosformeln’. Ten tweede zijn consistente aandacht voor continuïteit en verschuivingen in beeldmateriaal in de Europese cultuur.⁶⁴ ‘But the most paradoxical and the most lasting result of Warburg’s refusal to consider the conventional approach to art in terms of style lies in the fact that he thereby opened a new era in the study of pictorial traditions. Far from taking influences and formulae for granted as most art historians had done, his discovery of these continuities struck him with a new force since they had not originally formed part of his preconceptions.’⁶⁵ De Italiaanse renaissance was voor Warburg een onderdeel van de Europese cultuurgeschiedenis, maar niet het centrum ervan.⁶⁶ Ook Ginzburg onderstreept dat Warburgs interesse in de Italiaanse renaissance is

ingegeven door ‘het onderzoek naar de continuïteit, naar de breuken daarin en de vormen waarin de klassieke traditie voortleeft’ – een omschrijving die strookt met het programma van het latere Warburg-Instituut.⁶⁷

Warburgs publicaties omvatten de periode van de veertiende tot en met de zeventiende eeuw. Regionaal beperkt hij zich niet tot Italië (met name Florence). Hij onderzoekt de kunstproductie in de omgeving van Italiaanse kooplieden in Brugge en de uitwisseling tussen Noord en Zuid-Europa in de 15de eeuw. Hij schrijft over de magie in het Duitsland van Luther, over de band tussen mathematica en geloof in de bestudering van het hemels firmament. Onderwerpen die in later tijd door Frances Yates, medewerkster van het Warburg-Instituut, verder worden uitgewerkt.⁶⁸ Hij geeft lezingen over Da Vinci, Dürer en Rembrandt, evenals over hoofse tapijten, rituelen en festiviteiten.⁶⁹ Deze onderwerpen illustreren dat zijn opvatting van kunstgeschiedenis en de te bestuderen objecten onorthodox is en zich onttrekt aan een ahistorische (esthetische) benadering van ‘kunst’voorwerpen. ‘For though it was not only the content that interested Warburg’, zo benadrukt Gombrich, ‘it was the visual image rather than the work of art that he considered the document of human civilization. We have seen that sometimes he hardly appeared to differentiate between the design for a postage stamp and a great painting.’ Wat overigens niet betekent, zo voegt Gombrich eraan toe, dat Warburg geen interesse had voor de artistieke vorm.⁷⁰

Met het begrip ‘Pathosformeln’ duidt hij verschillende aspecten aan. Ten eerste geeft dit begrip aan dat beelden deel zijn van een traditie. ‘In Warburgs vraag was de idee vervat dat in elke voorstelling een voorkennis van een traditie van vroegere voorstellingen herkenbaar was. Indien echter in elke voorstelling reeds een traditie van vele andere voorstellingen was opgenomen, dan kon een *face à face* directe confrontatie met een kunstwerk, deze door de traditie bepaalde inhoud en vorm van het werk geen recht doen. Hier openbaarde zich voor het eerst het probleem van de betekenisinterpretatie van een voorstelling: kon deze opgevat worden als een eenduidige betekenis die zich beperkte tot de identificatie van de figuren en het onderwerp of had deze betekenis talloze wortels in een traditie zodat het kunstwerk gezien moest worden als een echokamer van complexe betekenisresonanties? In het geval van een renaissanceschilderij kon men zich afvragen of zijn betekenis gesitueerd was in het antieke erfgoed van ideeën die erin herkenbaar waren of in de wijze waarop dit erfgoed versmolten en geïntegreerd was met renaissanceopvattingen. Uit een dergelijk schilderij bleek dat hier een proces van betekenisintegratie plaats had dat door een eenduidige identificatie van figuren en onderwerp niet kon omschreven worden.’⁷¹ Het zijn ‘beeldconstanten’ die van elders komen en die op een nieuwe plaats ‘emoties’ kunnen evoceren, ‘energie’ kunnen overdragen en nieuwe betekenisverbanden kunnen genereren.⁷² Ze kunnen zich door middel van concrete artefacten een weg door de geschiedenis van de kunst banen en in niet-artistieke of triviale

voorstellingen herkend worden.⁷³ Verder is aan deze ‘beeldconstanten’ goed te onderzoeken hoe het proces van beeld- en betekenisvorming in zijn werk gaat. Enerzijds kan een dergelijke ‘formele gedaante’ immers door de tijd gevolgd worden, in die zin dat ze ondanks de wijzigingen of transformatie herkenbaar blijven. ‘The transformation of the image as such, rather than either content or form is regarded as symptomatic. We have seen that Warburg sometimes came close to endowing these images with a life of their own, that he was almost tempted to write the life history of mythical entities such as Perseus, or of expressive coinages such as the reclining river-god which haunted the mind of a man and could experience sublimation or degradation at the hands of artists. It is not always easy, as we have seen, to be sure in these accounts where the metaphor of survival ends for Warburg, and where a belief in an independent psychic life of these entities begins.’⁷⁴

Anderzijds vloeien die wijzigingen voort uit het gegeven dat verschillende soorten rationaliteit in de Europese geschiedenis met elkaar geconfronteerd worden, wat zowel integratie als uitsluiting tot gevolg heeft. Warburg onderzoekt bijvoorbeeld hoe astrologische en wetenschappelijke lijnen in een serie fresco’s bijeenkomen. De Italiaanse renaissance leent zich bij uitstek voor een dergelijk onderzoek. Het vormt een plaats waar door omstandigheden in korte tijd antiekheidense, middeleeuwschristelijke en Arabische vormen en verbeeldingen op elkaar inwerken. Uit de conceptuele bewerking van deze verschillende registers komen ‘nieuwe’ artefacten voort. De Europese geschiedenis laat zich als een voortdurende herhaling, herschikking en omkering van dergelijke processen kennen. De Italiaanse Renaissance is daarbij geen uitzondering, maar slechts één casus waaraan dit proces goed te onderzoeken is.

Daarmee is tot slot ook Warburgs interesse in het tempo van de veranderingen aangestipt. Hij spreekt van ‘geprägte Formen’, als langzaam veranderende gehelen, waarin de artefacten verschijnen. Van Huisstede plaatst de ‘geprägte Formen’ in ‘een geschiedenis van een langzaam ritme’. Ze ‘vormen de achtergrond om de verscheidenheid van dat wat in het verleden is gebeurd (het evententiële) precies te kunnen beschrijven. Overgeleverde vormen worden gebruikt, aangepast, want gebruikt in veranderde omstandigheden; kortom, die invloeden moeten zorgvuldig worden beschreven als materiële oorzaken voor het ontstaan van kunstwerken, tegelijkertijd rekening houdend met de taaheid van al bestaande praktijken.’⁷⁵ Hoewel de uitwerking bij Warburg enigszins onscherp lijkt is het volgens Van Huisstede in de eerste plaats ‘een concept dat de kunsthistoricus in staat stelt een betekenisvolle historische tegenspeler te construeren uitgaande van meervoudige ritmes van de tijd. Het beschrijven van dat wat er werkelijk gebeurde bestaat uit de inventarisatie van (zoveel mogelijk) verschillende concrete gevallen, uitgelegd tegen de achtergrond van een culturele context.’⁷⁶ Het begrip van de ‘Geprägte Formen’ is daarmee echter niet op te vatten als een soort van ‘Zeitgeist’ die als een magnetisch veld alle artefacten in

een zelfde tijdspanne dezelfde kant laat uitwijzen. 'In rejecting, or rather ignoring, the stylistic approach to the history of art, he had bypassed the main preoccupation of theoretical art history which stemmed ultimately from Winckelmann and Hegel, the problem of a uniform style being seen as an expression of an "age". What all these systems had in common was the conception of the *Zeitgeist* expressing itself in parallel manifestations, art and *Weltanschauung* being the ones most frequently discussed in conjunction.'⁷⁷ Het gaat bij Warburg eerder om een geheel van ingesleten sporen (hij spreekt niet voor niets in meervoud) dat de historische ondergrond voortdurend bewerkt én door de gebeurtenissen steeds anders benadrukt kan worden (daarmee spreekt hij zich uit over de gelaagdheid van historische veranderingen).⁷⁸

De geschiedenisopvatting van Warburg rond de eeuwwisseling toont gelijkenissen met datgene wat in de loop van de twintigste eeuw in de historische wetenschappen is geformuleerd. Gombrich heeft al gewezen op bepaalde lijnen tussen Warburgs' opvatting over de geschiedenis en die van Nietzsche.⁷⁹ Op het eerste gezicht gelijkend op de huidige mentaliteitsgeschiedenis vanwege het gebruik van de toen gebruikelijke psychologische terminologie, heeft Warburgs werk toch vooral verwantschap met de geschiedenis van het weten zoals Foucault die uitwerkt zoals Van Huisstede terecht opmerkte. 'Immers alle, maar dan ook alle, elementen van de historische methodiek van Foucault zijn al in dezelfde samenhang aanwezig in de methodiek van Warburg in 1907.'⁸⁰ Aldus gaan er voor wie de huidige geschiedtheoretische opvattingen wil investeren in Warburgs opvattingen, nog vele beloften schuil voor het ontwikkelen van een cultuurhistorische discipline waarin producten van de vroegmoderne kunsten zowel in hun historische dimensie als in hun culturele context bestudeerd worden.

Voor een deel is het uitwerken van Warburgs programma ook de opdracht van één van de meest befaamde kunsthistorische instituten, het *Warburg Institute*. Het is opgericht op basis van de door Warburg in Hamburg aangelegde bibliotheek die, na de machtsovername van de Nazi's in 1933, onder leiding van Fritz Saxl in Londen werd gevestigd.⁸¹ In het daar uitgegeven tijdschrift publiceren nog steeds de meest gezaghebbende kunsthistorici. Toch is men alom van mening dat Warburgs voorstel nauwelijks sporen nagelaten heeft.⁸² Een van de oorzaken is wellicht het feit dat Warburg zijn opvattingen niet tot een systematische theorie heeft uitgewerkt.⁸³ De systematisering van zijn denkbeelden is het werk van andere auteurs.⁸⁴ Wat echter ook van invloed was zijn enkele wendingen die zich na de dood van Warburg (in 1929) hebben voorgedaan. Zij hebben de kunsthistorische discipline (met inbegrip van de architectuurgeschiedenis), steeds verder van diens project afgebracht en zelfs een methodische omkering bewerkstelligd. De volgende paragraaf is gewijd aan de ontwikkeling van de kunsthistorische discipline na Warburg en met name aan enkele belangrijke vertegenwoordigers daarvan: Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower en Ernst Gombrich.

5.2.2. Kunstgeschiedenis volgens Panofsky, Wittkower en Gombrich

Het is veelzeggend dat niet het werk van Aby Warburg maar dat van Erwin Panofsky in de naoorlogse kunsthistorische literatuur wordt aangehaald. Hij deelt die eer met onderzoekers als Rudolf Wittkower en later Ernst Gombrich. Deze gemeenschappelijke grond was er mede de oorzaak van dat de kunstgeschiedenis in de loop van de jaren dertig een Angelsaksische aangelegenheid werd. Op de vlucht voor het nationaal-socialisme vestigde Panofsky zich in 1933 in Amerika, terwijl Wittkower (1934) en Gombrich (1936) gingen werken aan het Warburg Institute. Het enorm gedifferentieerde Duitse kunsthistorische vocabulaire plaatste deze kunsthistorici voor een groot vertaalprobleem, zo blijkt uit enkele opmerkingen van Panofsky. 'There are more words in our philosophy than are dreamt of in heaven and earth, and every German-educated art historian endeavoring to make himself understood in English had to make his own dictionary.'¹

Maar het ging bij deze emigratie niet om een wisseling van taal alleen. Volgens Alpers, Kemp, Emmens, Grafton en anderen hebben deze geleerden – na de verbanning uit hun cultuur – een dam willen opwerpen tegen de barbarij. 'It does not come as a surprise, then, to find Panofsky defending the ivory tower as such, unpopular as the image – and the thing it represents – have become, especially in America. This he did in a lecture delivered at Princeton in 1953. The ivory towers are the sojourning places of artists, writers, composers and humanists, he said. Their task is that of Lynceus der Türmer: "Zum Sehen geboren, Zum Schauen bestellt." They inhabit their towers not only to isolate themselves from the crowd in order to mediate, but also to serve as the watchmen of civilization. They espy threats to life and freedom before the men of "action" below, and they are expected to sound the warning in good time.'²

De gevluchte Duitse kunsthistorici hebben daarbij in de eerste plaats de Italiaanse beschaving van het humanisme verdedigd en gecultiveerd. 'The medieval and early modern scholarship that resulted from this reorientation of interests and assumptions was both rich in specific results and prolific in further applications. It inspired many of the German humanists whose transplantation to England and North America in the 1930's transformed historical scholarship in the English-speaking world; its results have shaped undergraduate teaching on the history of Western culture from the 1930s to the present.' Maar, zo vervolgt Grafton, deze nieuwe benadering vertrok vanuit de aanname dat er pure boodschappen bestonden, waarbij de mutaties die zich in de loop van de tijd voordeden, als een aantasting werden beschouwd. Daarom werden de renaissance humanisten bewonderd vanwege hun onuitputtelijke drang om de eigenlijke, originele betekenis te hervinden. 'The new historical insight of early modern

intellectuals was assumed – rather than proved – to be a triumph of culture over barbarism and reason over superstition’, aldus Grafton.³ De centrale wending die zich aldus voltrok in de naoorlogse kunstgeschiedenis was dan ook een verschuiving van de studie van de humaniora naar een studie van de humanistische beschaving. ‘Panofsky habe seinen in die USA importierten Ansatz als “humanistische Disziplin” etabliert, als heimstatt einer grossen europäischen Tradition, die ihre Inspirationsquellen in Antike und renaissance und ihren Gegenpol im nationalsozialistischen Deutschland hatte. (...) “Kunstgeschichte als humanistische Disziplin” bildet sich heran als Wissenschaft vom Humanismus. Dem nordischen Totalitarismus setzte sie die Autorität der Antike, den Glanz der italienischen Kunsttradition, die Macht einer Wortkultur entgegen.’⁴

Het is in dit verband opmerkelijk dat ook andere geleerden zich in de dertiger jaren bezighouden met het thema van ‘de beschaving’. Dat geldt in elk geval voor Norbert Elias, eveneens Duitsland ontvlucht, die in 1939 zijn grootse werk *Het civilisatieproces* publiceert waarin hij de eeuwenlange opbouw van beschaafd gedrag in de elite van Duitsland en Frankrijk tot onderwerp kiest.⁵ Elias’ thematiek (niet zijn waardevolle historische onderzoeksmethode) is eind jaren zestig ‘herontdekt’, waarbij vooral de Franse component centraal kwam te staan. Als gevolg daarvan is vanaf de jaren tachtig (denk aan Muchembleds *De uitvinding van de moderne mens* of de reeks *Geschiedenis van het persoonlijk leven*) de Europese geschiedschrijving herschreven vanuit het perspectief van de Franse beschaving. Zo schrijft Muchembled: ‘De moderne mens is dus niet meer dan een archetype. Het is een begrip dat staat voor verschuivingen van het geheel; ik heb het over het krachtige “civilisatieproces” dat de Fransen en andere westerlingen tussen het eind van de middeleeuwen en de Franse revolutie ondergaan.’⁶

Hoewel voorheen ook Duitstalige geleerden zich over de beschaving hadden uitgelaten – bijvoorbeeld Freud (*Het onbehagen in de cultuur* uit 1931), of Warburg – verschilt hun houding van de naoorlogse in die zin dat men de irrationele kanten van de cultuur ernstig neemt. Over Warburg schrijft Gombrich bijvoorbeeld: ‘Like Freud, he was not an optimist. He was not sure that reason would ever win a permanent victory over unreason. But he conceived it as his task – sometimes perhaps naïvely overrating his own resources – to assist the struggle for enlightenment precisely because he knew the strength of the opposing camp. Part of his resistance to the trends of modernism in literature and in art were due, from the outset, to his rejection of moral relativism.’⁷

Dat het historisch onderzoek naar kunst, cultuur, filosofie en beschaving aldus verweven is met politieke standpunten verbaast uiteindelijk niet. Panofsky, Wittkower en Elias, maar ook bijvoorbeeld Garin dragen een beeld uit van humanisme en beschaafde cultuur dat bij vele wetenschappers na de tweede wereldoorlog om begrijpelijke redenen aangeslagen is.⁸ In hun verdediging van de beschaving – en tegen het barbarisme – zien deze auteurs in de renaissancistische

rehabilitatie van Plato een voorbeeld. Garin bijvoorbeeld schrijft in 1947 in zijn boek *Der italienische Humanismus* dat deze keuze van de humanisten ‘... meant a preference for the conception of an open world, discontinuous and full cointradictions, incessantly changing and hostile to any systematization. (...) Platonic philosophy was sensitive to all problems and nuances. It was a moral mediation on a life shot through with hope, and it impinged upon the borders of mythology. Thus it was a human dialogue, rather than a systematic treatise; and the exasperation with all the many problems led to corroded systematizations. For all these reasons the philosophy of Plato served as the centre of a civilisation that had rejected all old certainties, and the idea of a closed, ordered and static world; and which had found itself in a historical crisis, in the course of which all venerable unity had gone by the board and all human relationships had been changed.’ Garins daaropvolgende conclusie is tekenend, niet zozeer voor het renaissancistisch humanisme, maar wel voor de auteurs die in al vanaf de dertiger jaren de westerse beschaving wilden behoeden voor vernietiging. ‘And for this reason’, schrijft Garin, ‘when they chose Plato, they chose, in opposition to all systematizations, the new spirit of research, unprejudiced and truly free. It was like a declaration of war on the oppressively closed, hierarchical and finite world of Aristotle.’⁹ Plato speelt bij het opwerpen van een bres tegen het fascisme een centrale rol blijkens een notitie van Panofsky uit 1937.¹⁰

Verbazingwekkend is wel het gegeven dat de grote nadruk van deze wetenschappers voor zaken als het neo-platoonse idealisme, de geleerde elite, de hoofse circuits en zelfs het absolutisme als oorsprong van de huidige westerse cultuur, twintig jaar later door een generatie intellectuelen werd aanvaard die in een geheel ander politiek en geestelijk klimaat waren opgegroeid. Was mei ‘68 niet juist gericht tegen de gevestigde elite? Hoe verhoudt de toen opkomende cultuurhistorische belangstelling voor het verlichte despotisme zich dan tot de vernieuwende (progressieve) krachten voor wie in die tijd de verbeelding aan de macht moest zijn?¹¹ Een gemeenschappelijke noemer lijkt me hun aller verzet tegen ‘de burgerlijke cultuur’.¹²

In de vooroorlogse Duitse context was, zoals blijkt uit het proefschrift van Halbertsma, de houding van intellectuelen ten aanzien van de ‘burgerlijke cultuur’ een nogal tegenstrijdige. De eerste moderne generatie van Europa van vlak na de eerste wereldoorlog richt zich tegen de negentiende-eeuwse bourgeoiscultuur. ‘Deze cultuurkritiek verbindt zich met de afkeer van wat de erfenis van de 18de en 19de eeuw genoemd kan worden: empirisme, positivisme en liberalisme. Wat men verwerpt is het pluralisme en het relativisme van de Europese burgerlijke samenleving: er moet weer één allesomvattend idee komen van eeuwige allure.’¹³ Men denkt in termen van avant-garde, is gefascineerd door snelheid en wil breken met traditionele opvattingen van het schone. Tegelijk kan de intelligentsia slechts een vernieuwende rol in de cultuur spelen, door zich te conformeren aan de burgerlijke middenklasse.¹⁴ Anderzijds vinden kunsthistorici specifiek Duitse

kwaliteiten in de geschiedenis terug. Voor Wilhelm Pinder bestonden deze in een conglomeraat van 'spiritualiteit, lineariteit, emoties, mystiek, gilden, burgers en het Duitse volkskarakter', dat hij situeerde in de veertiende-eeuwse gotische kunst. Bij veel Duitse kunsthistorici die 'de kunstgeschiedenis van de Duitse kunst' schrijven, staat de emancipatie van de Duitse kunst voor de emancipatie van de burger.¹⁵ Het resultaat is een 'conservatieve revolutie', die, zo betoogt Halbertsma 'op zeer tegenstrijdige argumenten gefundeerd' is.¹⁶

Tegen deze brede culturele achtergrond is de keuze van Panofsky en Wittkower vóór de Italiaanse renaissance, vóór de humanistische rationaliteit en vóór een intellectueelhoofse beschaving als dynamische spil van de westerse cultuurgeschiedenis misschien wel begrijpelijk. Maar ze staat haaks op de uitkomst van mijn onderzoek. Mijn analyse van het huis en de vormen van weten die ermee verbonden zijn, weerspreken het ingeburgerde idee dat het vooral de absolutistische vorst of de hoofse elite is geweest die aan de wieg van de Europese beschaving stond. Die eer valt eerder de burger ten deel, zij het dat de burger in het vroegmoderne Europa andere connotaties heeft dan in onze tijd. Dit cultuurhistorische krachtenveld te exploreren was dan ook slechts mogelijk door de vanzelfsprekende modern-humanistische grondslag van het wetenschappelijk denken over kunst en cultuur ter discussie te stellen.

Hoever de politieke geschiedenis de betekenis van een bepaald geschiedbeeld kan beïnvloeden wordt nog eens onderstreept, zij het in omgekeerde zin, door de lotgevallen het werk van Sir Anthony Blunt, in het vierde hoofdstuk regelmatig aangehaald. Hij was als 'Surveyor of the Queen's Pictures' werkzaam aan het hof van Koningin Elizabeth II, was enige tijd verbonden aan het Warburg Instituut en werd later directeur van het Courtauld Instituut (1947-1974). Sinds de bekentenis van zijn spionage voor de KGB in 1964 en de officiële bevestiging daarvan in 1979 is het werk van deze geleerde vrijwel uit het kunsthistorisch geheugen gewist. In recente studies naar de Italiaanse renaissancekunst blijven referenties aan zijn werk spaarzaam of ze ontbreken geheel.¹⁷ Eerst nu, meer dan vijftien jaar na zijn dood en tien jaar na het vallen van de muur wordt met het herdrukken van zijn werk een begin gemaakt en kan een toe-eigening van zijn onderzoek van start.

Waarop was het onderzoek van de 'humanistische' kunsthistorici in eerste instantie gebaseerd? Warburg bestudeerde de Italiaanse renaissance primair vanuit het *Nachleben der Antike*. Hij wilde de historisch-culturele dimensie van de artefacten onderzoeken alsmede hun migratie en transformatie door de tijd heen. Erwin Panofsky droeg in zijn vooroorlogse publicaties aan dit streven bij. Bijvoorbeeld in zijn analyse van de vroegmoderne kunsttheorie uit 1924, *Idea*, waarin hij een genuanceerde interpretatie gaf van de transformatie die de regels van de kunst doormaakten in de vroegmoderne tijd. Hoewel in 1968 in het Engels vertaald is het werk nauwelijks van invloed geweest. Daarnaast toonde Panofsky

in het verlengde van Warburg aan dat in de middeleeuwse periode (die voor Warburg een gesloten boek bleef) deze klassieke vormen en conventies, thema's en motieven voortleven – zij het geabsorbeerd, omgevormd en toegeëigend in een christelijke context.¹⁸

Met zijn aandacht voor de middeleeuwse kunsten bewoog Panofsky zich op de golven van de toenmalige wetenschapsgeschiedenis die zich bij uitstek richtte op de middeleeuwse wetenschap. 'The period between the 1920s and the 1960s was in some respects a golden age for the history of medieval science. It was certainly a time in which the subject entered the mainstream of historical inquiry in a way it had never done before.'¹⁹ Zijn latere aandacht voor de Renaissancecultuur en het scherpe onderscheid dat hij suggereert ten aanzien van de Middeleeuwen verklaren Grafton en Siraisi dan ook mede als reactie op de geringe aandacht van deze historici voor de renaissance.²⁰ De wetenschapshistorici die zich wél met de vroegmoderne tijd uitzette – zoals Alexandre Koyré die het werk van Galileo bestudeerde – introduceerden overigens het neoplatonisme als conceptueel verklaringmodel.²¹

Deze benadering van de kunstgeschiedenis heeft na de tweede wereldoorlog een verschuiving ondergaan. Men begint de Italiaanse renaissance als oorsprong van de westerse beschaving te behandelen. In plaats van onderzoek naar beeldvorming en de vormgeving van artistieke en literaire waardenpatronen – waar Warburg en Panofsky (in zijn vroegste werk) voor hadden gepleit – poneert Panofsky kort voor de tweede wereldoorlog in zijn *Iconologische studies* een humanistisch-intellectueel waardenpatroon dat door het (neo)platoonse denken geïnspireerd zou zijn. Daarbij interpreteert hij het neoplatonisme als het opnieuw ter hand nemen van Plato's werk.²² Panofsky nam (bewust of onbewust) daarbij bepaalde idealistische opvattingen uit de stijlgeschiedenis over waartegen de iconologie zich juist afzette.²³

Met veel elan presenteerde Panofsky het wijsgerig systeem dat zijns inziens de gehele humanistische cultuur van de Renaissance zou omspannen. Dat filosofisch kader zou door drie ingrepen tot stand gekomen zijn. 'Ten eerste het door vertalingen in het Latijn – met uittreksels en commentaren – toegankelijk maken van de originele documenten van het platonisme; niet alleen Plato zelf doch ook de "platonici", te weten Plotinus en latere schrijvers als Proclus, Porphyrius, Jamblichus, Pseudo-Dionysius Areopagita, "Hermes Trismegistos" en "Orpheus". Ten tweede: het coördineren van deze enorme hoeveelheid wetenschap tot een samenhangend en levend systeem dat aan de hele culturele erfenis van het verleden een nieuwe betekenis zou kunnen geven, aan Vergilius en Cicero zowel als aan Augustinus en Dante, aan de klassieke mythologie zowel als aan de fysica, astrologie en geneeskunde. Ten derde: door dit systeem in harmonie te brengen met het christelijk geloof.'²⁴ Schoonheid en geest, intellectualiteit en fijnzinnigheid, smaak en vriendschap, God en liefde, wetenschap en cultuur

komen samen in een harmonieus wereldbeeld. Jaren later heeft Yates het grote belang bevestigd van het neoplatonisme en de geleerden die Panofsky noemt. Niet zozeer als de centrale renaissancistische filosofie maar als onderdeel van de wijsgerige stelsels waartoe ook het hermetisch en occulte denken gerekend worden en die alle aan de transformatie van nieuwe kennissystemen in de vroegmoderne tijd een bijdrage hebben geleverd.²⁵

Met deze wending naar het platonistisch denken is nog een derde aspect verbonden. De kunsten zijn namelijk in het denksysteem van Plato weliswaar inbegrepen, maar zoals Panofsky zelf reeds in 1924 had opgemerkt: een zekere beeldvijandigheid kan het platoonse denken niet ontzegd worden.²⁶ De vraag is derhalve wat Erwin Panofsky als kunsthistoricus dan toch bezielde heeft om – afgezien van het reeds genoemde politieke argument – in later tijd juist de filosofie van Plato te beschouwen als hét fundament van de opbloeiende Renaissancekunst. En wat was er zo aantrekkelijk in dit iconoclasme voor de zich latere iconologie in Nederland? Ik kom op deze paradoxale zaak in de laatste paragraaf nog terug.

In de veelvoudige verschuiving die Panofsky aldus bewerkstelligt (van vorm naar inhoud, van de formele schoonheid naar morele schoonheid) krijgt de kunsthistoricus een nieuwe taak toebedacht. Hij moet op basis van zoveel mogelijk historische kennis de ‘essentiële geestelijke tendensen in een bepaalde tijd (het wereldbeeld)’ vaststellen. Panofsky achtte daartoe een uitgebreide kennis van de geestelijke uitingen van de cultuur noodzakelijk. Zo dient men bijvoorbeeld voor het analyseren van thema’s en begrippen goed bekend te zijn met literaire bronnen.²⁷ Zelf komt Panofsky tot de conclusie dat er in de Renaissance een nieuw soort historisch bewustzijn ontstaat.²⁸ Op basis daarvan acht hij het mogelijk om bepaalde aspecten, figuren, motieven en thema’s in beeld- en tekstmateriaal te identificeren en via een analogieredenering artefacten te ontcijferen. Dit heeft twee gevolgen. Ten eerste voor de benadering van het artefact, omdat de vorm aldus drager wordt van een symbolische betekenis (de inhoud) die kenmerkend is voor de cultuur in het algemeen. Ten tweede wordt onduidelijk in hoeverre het artefact uit de cultuur, dan wel de cultuur uit de artefacten wordt verklaard. Er ontstaat een cirkelredenering die door verschillende critici is opgemerkt. Van Huisstede heeft deze benadering waarin ‘men vindt wat men er zelf in heeft gestopt’ als volgt omschreven. ‘We hebben al beklemtoond dat de combinatie, in het geval van de iconologische methode van Panofsky, van “synthetische intuïtie” (het mentale apparaat van de onderzoeker) en de notie van een zekere “geest van een bepaalde tijd” het gevaar met zich meebrengt dat iconologisch onderzoek zelfzoekend en eenheidszoekend wordt.’²⁹ Ginzburg merkt iets dergelijks op, wanneer hij erop wijst dat er soms zozeer vanuit het neoplatonisme wordt gedacht, dat men ‘neoplatoonse allegorieën invoert waar ze niet zijn. Het is een wat merkwaardige opvatting van de *Einführung* van de

historicus. In ieder geval moet, naar het mij voorkomt, het feit (...) ons alert maken voor de vraag welke graad van innerlijke coherentie en overeenstemming tussen teksten en beelden nodig is om de iconografische interpretatie werkelijk aannemelijk te maken. In het andere geval wordt zij een instrument waarmee men in de getuigenissen van de beeldende kunst kan lezen wat men wil (dat bovendien nog door heel wat “bewijzen” gesteund wordt).³⁰

Warburgs dynamische en distantiërende benadering, die het materiaal in zijn historische dimensie en heterogene samenstelling onderzoekt, verandert in Panofsky's *Iconologische studies* in een meer fixerende benadering. In het beeldmateriaal worden intellectueelhumanistische betekenissen teruggevonden. Er worden entiteiten geschapen die hun 'oorspronkelijke plaats' in de cultuur krijgen toegewezen.³¹ Warburgs nadruk op de afstand tussen kunsthistoricus en artefact, een afstand die het mogelijk maakt de specifiek historische dimensie te onderzoeken, staat haaks op Panofsky's nadruk op het verkleinen van de afstand, door het zoeken naar en het herkennen van constanten en gelijkenissen – een interpretatieve houding die over het algemeen ook door niet-kunsthistorici wordt geapprecieerd. Met name de analogieredenering door Panofsky geïntroduceerd in zijn *Gothic architecture* heeft buiten de kunstgeschiedenis gretig aftrek gevonden.³² En tenslotte is er ook een verandering als het om de historicus gaat. Volgens Warburg moet een historicus de betekenissen die de geschiedenis aan beeldmateriaal hecht nauwgezet onderzoeken. Hij analyseert het totstandkomen van betekenissen in een historisch waardenpatroon. De historicus bij Panofsky is daarentegen afhankelijk van de 'synthetische intuïtie' wil het artefact betekenis krijgen. De historicus kent op grond van zijn talent aan een artefact essentiële betekenissen toe.

Panofsky's overgang van een analytische houding zoals Warburg deze voorstond naar een determinerende houding, wordt duidelijk aan zijn introductie van een 'Australische inboorling'. Hij voert deze ten tonele om de vreemdheid van de moderne tijd ten aanzien van de renaissance te illustreren. Om een historisch verschijnsel te begrijpen is het noodzakelijk, aldus Panofsky, dat we zowel inzicht in de objecten en gebeurtenissen als in de tradities van een cultuur hebben. 'Onze Australische inboorling zou niet in staat zijn het onderwerp van een Laatste Avondmaal thuis te brengen. Hij zou er hoogstens een maaltijd van druk gebarende mannen in zien. Om de iconografische betekenis van het schilderij te begrijpen dient hij zich vertrouwd te maken met de tekst van de evangeliën. Als het om uitbeeldingen van andere thema's gaat dan bijbelse verhalen of taferelen uit geschiedenis en mythologie die toevallig tot de geestelijke bagage van de doorsnee “intellectueel” behoren, zijn wij allemaal Australische inboorlingen. In zulke gevallen moeten ook wij erachter zien te komen wat de maker van die voorstelling had gelezen of op andere wijze wist.' Panofsky wijst er terecht op dat het bezit van die kennis nog geen garantie voor een juiste interpretatie biedt. 'Wij kunnen onmogelijk een correcte *iconografische analyse* geven als we onze

boekenkennis zonder kritiek op de *motieven* toepassen – even onmogelijk als het bleek om een correcte *pre-iconografische beschrijving* te geven door onze praktische ervaring klakkeloos toe te passen op de *vormen*.³³ Panofsky tracht deze onzekerheid wat betreft status en omvang van de verzamelde kennis te verhelpen door te verwijzen naar de symbolische vormen van Ernst Cassirer. Deze beschouwt vormen als de bijzondere gestalten waarin algemene grondprincipes verschijnen.³⁴ Warburg bewandelde de omgekeerde weg door steeds de specifieke inbedding van bepaald beeldmateriaal te analyseren, en daarmee de nadruk te leggen op de bijzondere historische transformatie en migratie.

De iconologische methode van Panofsky heeft een enorme impact gehad op de ontwikkeling van de kunsthistorische discipline als een morele hermeneutiek, zowel in de Verenigde Staten als in Nederland. Juist dit massieve ‘Nachleben’ van de iconologie dwingt ons de verschillen tussen Warburg en Panofsky te benadrukken en te wijzen op de reducties, de omkeringen, het gebrek aan consistente theorievorming en het gevaar van overinterpretatie.³⁵ ‘De post-Warburgiaanse iconologie, zoals die met name door Fritz Saxl en Erwin Panofsky is ontwikkeld, is veel bescheidener van opzet. Deze iconologie beperkte zich voornamelijk tot de renaissance en gaf de meer antropologische vraagstellingen op ten gunste van een analyse die het kunstwerk verklaarde vanuit de filosofische en literaire teksten van die periode. Deze iconologie beperkte zich meer tot de “hoge cultuur” en verbrak grotendeels de relatie met de psychologie, antropologie, sociale wetenschappen, volkenkunde, godsdienstwetenschap en dergelijke. Ook de op de actualiteit betrokken probleemstellingen waarin lijnen naar het heden werden doorgetrokken, kwamen te vervallen (...) het pluriforme, innerlijk gespleten beeld dat Warburg van de renaissance ontwierp, werd gladgestreken tot het homogene geheel van de eenheid der tegendelen onder de dominerende invloed van het neoplatonisme. In het ongunstigste geval onttaarde de iconologische methode in een speurtocht naar betekenissen die zo raadselachtig en vergezocht zijn dat ze door het toenmalige publiek niet kunnen zijn begrepen, maar gelukkig wel door twintigste-eeuwse iconologen.’³⁶ Wat overigens geenszins betekent dat er in Panofsky’s werk geen potenties zouden schuilen, integendeel. Zowel zijn onvertaald gebleven werk als zijn minder frequent geciteerde werk van na 1933 vormen een rijke schatkamer aan kunsthistorisch denken dat voorlopig nog niet is uitgeput. Auteurs als Moxey en Van Mechelen, Alpers en Kemp hebben het belang van het herlezen van Panofsky’s werk onderstreept. Mij gaat het hier in de eerste plaats om de receptie van zijn centrale werk als basis van de Nederlandse iconologie. Maar voordien moeten er nog kort enkele kwesties worden behandeld.

Naast het werk van Panofsky heeft ook dat van Rudolf Wittkower een grote uitstraling gehad, zij het vooral op de architectuurgeschiedenis en de historische

inkadering van de ontwerppraktijk. Als subdiscipline van de kunstgeschiedenis is de architectuurgeschiedenis, mede door enkele landgenoten van Wittkower (zoals Siegfried Giedion, Richard Krautheimer en Nicolas Pevsner), aan het begin van de twintigste eeuw uitgewerkt tot een volwaardig vakgebied.³⁷ Hoewel hij vele kunsthistorische publicaties op zijn naam heeft staan, is Wittkower's magnum opus zijn *Architectural Principles in the Age of Humanism* uit 1949. Payne merkte enkele jaren geleden nog op dat het boek 'is still in many instances the standard classroom textbook on the subject.'³⁸ Opnieuw vormt de Italiaanse renaissance het onderwerp en opnieuw valt op dat er een moreel pact gesloten wordt. Onbedoeld wordt zijn werk vooral gesteund en toegeëigend door kritische architecten van de Moderne Beweging, aldus Payne en meer recent nog Van Eck.³⁹

Een aantal overeenkomsten tussen Panofsky en Wittkower springen in het oog. Ook Wittkower gaat voor de verklaring van architectonische artefacten te rade bij literair-filosofische teksten. Ook hem is het om de plaats van architectuur in de culturele context van de Italiaanse renaissance te doen. En ook hij analyseert de vorm vanuit een essentiële betekenis.⁴⁰ Tenslotte is het geen toeval dat Wittkowers nadruk op de antropomorfe en kosmologische interpretatie van de rationalistische renaissancearchitectuur – denk aan de in cirkel en vierkant ingeschreven Vitruviaanse figuur – rijmt met de menselijke maatvoering die Le Corbusier in zijn *Le Modulor* voorstelt (1950 en 1955).⁴¹ Het maakt de absorptie en verbreiding van Wittkowers' interpretatie door de Moderne Beweging in de Architectuur met haar maatschappelijke-humanistisch engagement des te begrijpelijker. De architectuurtheoretische traditie die Wittkower in de renaissance lokaliseert vormt met andere woorden niet zozeer een 'ongoing debate' dat tot in de Moderne Beweging zou doorlopen.⁴² Integendeel, het is een voorbeeld van 'invented tradition' in de zin van Hobsbawm.⁴³

Het meest interessante aan Wittkowers *Architectural Principles* is echter dat het de moeizame verhouding van het modernistisch ontwerpen tot de geschiedenis (waar het modernisme zo nadrukkelijk mee brak) in een positieve houding wist te veranderen. Anders dan Giedion, die zijn historische project expliciet op de moderne architect toesneed, wilde Wittkower een zuiver wetenschappelijk werk over de renaissance architectuur schrijven. Een esthetische projectie, waarbij de beleving van architectonische vormen samenvalt met de bedoeling van een architect wijst Wittkower (evenals Warburg en Panofsky) van de hand. Hij beschouwt de architectuurtheorie van de renaissance als een 'conscious intellect-driven will to form aimed at conveying meaning, and hence, aimed at the mind rather than the senses.'⁴⁴

Kern van zijn bewijsvoering is volgens Alice Payne 'the unity between art and science (mathematics)'. Die eenheid kan hij aantonen door een reductie van de vraagstelling.⁴⁵ Alleen zo kan hij de schoonheid van de renaissancistische architectuur interpreteren als zijnde gebaseerd op logica, orde, ritme, getallen en helderheid. 'In Wittkower's words, the effect is of a pure, simple, and lucid

architecture of elementary forms.’⁴⁶ Tegelijk kan hij de architect als een sensitieve, maar passieve speelbal op de golven van de cultuur vervangen door een actieve ontwerper die op bewuste wijze en met een rationalistische wil tot ordening een intellectueel traject nastreeft. Zowel uit de renaissancistische architectuurtheorie (die Wittkower interpreteert vanuit de neoplatonische filosofie, de geometrie en de muziek), als uit de ontwerppraktijk (waarvan de ruimtelijke configuraties, proporties en formele syntaxis volgens hem de kosmische harmonie symboliseren) destilleert hij tenslotte de bewust opererende en humanistisch geleerde die de hedendaagse architect ook zo graag zou willen zijn. ‘Het ideaal van deze humanisten was het herstel van een ideale wereld volgens een mathematisch harmoniemodel en hierbij gold het sterk geïdealiseerde beeld van de Antieken als voorbeeld’, aldus ook Ottenheim.⁴⁷

Met deze nieuwe interpretatie van de renaissance-architect brengt Wittkower de architectuurgeschiedenis in overeenstemming met de naoorlogse kunstgeschiedenis. Laverend tussen diverse kunsthistorische opvattingen geeft Wittkower zijn architectuurgeschiedenis vorm. Soms neemt hij begrippen of standpunten over, soms ook wijst hij ze af. Het resultaat is een uitgewogen, maar zeer reductionistische lezing van de renaissance. De renaissancistische cultuur zou gekenmerkt worden door een Neo-Platoonse filosofie waarin kunst, literatuur, architectuur en muziek met elkaar harmoniëren. Panofsky vat haar als de uiting van een bewuste, rationele en humanistische beschaving op, Wittkower als een uiting van de wil tot ordening die door de architect als hoofdarbeider gestalte krijgt. Deze laatste term – de architect als intellectueel in plaats van handarbeider – is later door Manfredo Tafuri overgenomen en gemunt voor de naoorlogse bouwkundig ingenieur die deze titel als muziek in de oren klonk.⁴⁸

Binnen de modernistische architectuurkritiek ging Wittkower’s *Architectural Principles* onbedoeld een bijzondere rol spelen. Payne wijst erop dat Wittkowers boek gerecipieerd is enerzijds doordat anderen zijn inzichten hebben gebruikt om kritische posities te adstrueren, anderzijds doordat hij zelf (maar ook anderen) het boek gepopulariseerd hebben, en wel door de centrale stelling nog verder te simplificeren.⁴⁹ De architect die Wittkower zo in de Italiaanse Renaissance situeerde lijkt in hoge mate op de avant-gardistische architect zoals bijvoorbeeld getypeerd door Siegfried Giedion. Giedion ‘promotes a militant modernism that also implies a militant architect, selfconscious about the aesthetic profile of the moment wherein he inscribes his work and about his own place in the march towards progress, neither a passive vehicle for a will to art, nor an unwitting seismograph of the cultural undertwo, in short, an architect-theorist to whom Wittkower’s renaissance counterpart stands as a distant, though related, ancestor.’⁵⁰

Juist deze vergelijkbaarheid van de formele architectonische structuren in heden en verleden maakt Wittkowers *Architectural Principles* aantrekkelijk voor deze groep. Enerzijds wordt zo het streven naar een eigen architectonische taal en

formele syntaxis gehonoreerd. De renaissancistische vormleer wordt volgens modernistische beginselen ontsloten en zo opnieuw toegankelijk gemaakt. Anderzijds is Wittkowers boek aantrekkelijk omdat de historische breuk van het Modernisme met haar eigen voorgeschiedenis weer hersteld kan worden, zij het op condities van de Modernen. In feite behelst de architectuurgeschiedenis die Wittkower voorstelt een uitbreiding van de modernistische vormentaal met terugwerkende kracht tot in de renaissance of zelfs Vitruvius, een historiografie die met graagte door hedendaagse bouwkundige wordt overgenomen. Zo schreef nog onlangs Umberto Barbieri: ‘Starting with Vitruvius and continuing via Alberti and Palladio, the rules of the discipline have been formulated in various ways. Yet all of those rules were based on the assumption that design is a scientific and rational process. That standpoint rests on two pillars, one being the theoretical (objective) moment and the other being the experimental (subjective) moment.’⁵¹

Payne heeft gewezen op de effectiviteit van deze modernistische implantatie in de geschiedenis. Zij blijkt onder meer uit een artikel van Colin Rowe die *eerst* met behulp van Wittkower’s instrumentarium een villa van Palladio analyseert om deze *vervolgens* te vergelijken met een villa van Le Corbusier. ‘Struck by the presence of similar syntactical devices in the work of (Wittkower’s) Palladio and Le Corbusier, Rowe draws together the Villa Malcontenta with the Villa Stein and evaluates their respective compositional strategies. This concentration on syntax allows him not only to bring Palladio within the orbit of modern criticism, but, more generally, to offer implicitly a strategy for appropriating historical examples into modernist design without openly questioning its programmatic rejection of such borrowing.’⁵² Het maken van een dergelijke vergelijking ‘suggests a community of problems that transcends historical periods and that makes the past relevant for the present. In explicitly presenting syntax as that common concern and denominator [Rowe] offers a viable formal strategy for communication between a contemporary abstraction-based aesthetic and the historical tradition. Once this is accepted as a viable premise (...) the past becomes indeed Giedion’s “eternal present” and can be reprocessed as such.’⁵³ Deze nadruk op de formele syntaxis is met name in het postmoderne denken nader uitgewerkt, zoals in de linguïstische ‘archgram’ formulering van Peter Eisenman.

Wittkower’s architectuurgeschiedenis berust dan ook op het minimaliseren, zo niet uitbannen van de afstand tussen heden en verleden. Met als gevolg dat de *historische* dimensie van het architectonisch artefact irrelevant geworden is terwijl de *formele* vergelijkbaarheid als een blijk van intellectuele continuïteit wordt opgevat. De historische architectuurtekening wordt in dit verband tot een rationeel ordeningssysteem in de moderne zin van het woord en dus compatibel met het huidige denken over architectuur. Wittkower gaat echter volgens Payne zover in zijn popularisering dat hij het streven naar orde tot een algemeen menselijk streven verklaarde van waaruit dus in alle tijden de architectonische effecten waarneembaar zijn. ‘In his reformulations of *Principles* for architectural journals,

Wittkower makes this ontological aspect of his thinking explicit when he states: “Nobody will deny that our psychophysical make-up requires the concept of order, and, in particular, of mathematical order (...). Modern psychology supports the contention that the quest for a basic order and harmony lies deep in human nature.” With this opening statement that introduces his book to an audience of architects, Wittkower asserts a will to order and openly posits permanently valid and hence metahistorical conditions that lead to formmaking. Such practice and such emphasis was common to, and in fact characterized, modernist discourse.⁵⁴

Aldus is een architectuurgeschiedenis geïnstalleerd die de historische legitimiteit van het moderne denken legitimeert. Het verklaart ook Wittkowers inperking van het renaissancistische denken tot één stroming, namelijk de antropomorfe gedachtegang van Filarete, Giorgio Martini en Cataneo. De architectuur-volgens-menselijke-proporties blijkt namelijk te rijmen met het humanistisch en sociale accent in project van de Modernen. Het verklaart eveneens dat Wittkower de geometrische en onberekenbare Gulden Snede-verhouding opvat als een middeleeuws fenomeen, waarvan de renaissancistische architectuur dus – vanzelfsprekend – verschoond blijft.⁵⁵

Vergeleken met Panofsky en Wittkower, bij wie vele reminiscenties van het vooroorlogse Duitse kunsthistorisch denken klinken, neemt Gombrich een wat andere positie in. Hoewel geboren in Wenen in 1909 en vaak als een geleerde uit de ‘tweede generatie van de Warburg-school’ aangemerkt, onderstreept hij zelf een zekere distantie ten opzichte van die achtergrond.⁵⁶ Carlo Ginzburg wees er in 1966 op dat het onderscheid tussen Gombrich en zijn voorgangers in diens ‘overwegend theoretisch georiënteerde interesses’ lag.⁵⁷ Zijn eigen enthousiasme voor het werk van Gombrich vloeit uit zijn overtuiging voort dat deze kunsthistoricus ‘een radicale oplossing’ geeft van enkele problemen die zich voorheen in de kunstgeschiedenis hadden voorgedaan.⁵⁸ Te weten: ‘het cruciale probleem van de verandering van de stijlen.’⁵⁹

Nu staat Gombrich inderdaad afwijzend tegenover twee kunsthistorische benaderingen die gericht zijn op het vinden van de historische inhoud van een artefact. Ten eerste wijst hij de analogieredenering in de iconologie af. De iconologische benadering ‘zou best eens niet bestaande platoniserende allegorieën kunnen projecteren op schilderijen uit de Renaissance die enkel een serene zinnelijkheid uitdrukken.’⁶⁰ Een dergelijke redenering gaat ervan uit dat de collectieve mentaliteit van een cultuur zichtbaar in een cultuurproduct tot uiting komt: ‘de in een bepaalde historische periode dominante kunststijl [zou] gezien moet worden als uitdrukking van een “collectieve persoonlijkheid waaraan een zelfstandig bestaan wordt toegedicht” – bijna een “superkunstwerk”, uitgevoerd door een “superkunstenaar” – een opvatting die, volgens Gombrich, een overblijfsel zou zijn van de romantische geschiedfilosofie.’⁶¹ Ten tweede wijst hij de moderne redenering af volgens welke de persoonlijkheid van een kunstenaar in

een artefact afleesbaar is. 'Afgewezen wordt de projectie op de kunst van het verleden van een in de moderne tijd ontstane opvatting, volgens welke de kunst een noodzakelijke breuk met de traditie inhoudt en de kunst een *directe* uitdrukking zou zijn van de individualiteit (of zelfs, zo men wil, van het onbewuste) van de kunstenaar.'⁶² Emmens uitte ooit een soortgelijke kritiek ten aanzien van *Born under saturn* van Margot en Rudolf Wittkower waarin ze de geschiedenis van de 'kunstenaar' vanaf de Renaissance herschrijven. 'In this very important respect, the authors have made things too easy for themselves. Their failure to isolate nineteenth-century component in our image of the artist has sometimes resulted in the contamination of the High Renaissance artist with characteristics of his Romantic descendant. The Renaissance dictum "ogni pittore dipinge se" does not yet mean, as far as I can see, that the Renaissance artist consciously strives after selfexpression.'⁶³ In beide gevallen verzet Gombrich zich tegen de aanname dat de vorm doorzichtig is en toegang geeft tot mentale inhoud, of die nu collectief dan wel individueel van karakter zijn. Het probleem van de vorm, door de iconologie sinds Panofsky steeds verder buiten spel gezet, moet volgens Gombrich juist theoretisch doordacht worden.

Zijn oplossing is het gebruik van de communicatiewetenschap en informatietheorie. Deze disciplines bieden een model om het cultuurproduct in relatie tot de cultuur te denken.⁶⁴ Gombrich stelt dat een artefact 'gezien moet worden als het voertuig van een bijzondere boodschap, die door de beschouwer kan worden verstaan, voor zover hij de mogelijke alternatieven, de talige context kent waarin de boodschap is gesitueerd', aldus Ginzburg.⁶⁵ Hoewel een dergelijk model het nadeel heeft dat de band met de geschiedenis wat losser wordt kan Gombrich nu twee aspecten benadrukken. Ten eerste dat een artefact berust op conventies en codes die het met andere artefacten deelt. Ginzburg 'vertaalt' dit overigens in sociaal-wetenschappelijke termen (want denkend vanuit de kunstenaar) wanneer hij schrijft: 'de kunstenaar kan de werkelijkheid alleen maar weergeven door te verwijzen naar andere schilderijen.'⁶⁶ En ten tweede dat de keuze van conventies en codes bepalend voor de indruk van getrouwheid is, en niet de nauwgezetheid van de weergave. 'Styles, like languages, differ in the sequence of articulation and in the number of questions they allow the artist to ask; and so complex is the information that reaches us from the visible world that no picture will ever embody it all. That is not due to the subjectivity of vision but to its richness. Where the artist has to copy a human product he can, of course, produce a facsimile which is indistinguishable from the original (...). But what matters to us is that the correct portrait, like the useful map, is an end product on a long road through schema and correction. It is not a faithful record of a visual experience but the faithful construction of a relational model.'⁶⁷

Artistieke traditie, bestendigheid en geschiedenis komen daarmee opnieuw binnen handbereik.⁶⁸ Dat is althans de conclusie die Ginzburg in 1966 trekt. Maar in plaats van deze punten uit te werken tot een historische benadering, zoekt

Gombrich in een geheel andere richting naar een verklaring. ‘Nog eens wordt duidelijk dat voor Gombrich de stelling dat de kunst een *geschiedenis* heeft, niet meer betekent dan het benadrukken dat de verschillende kunstuitingen geen losse, op zichzelf staande *uitingen* zijn, maar schakels in een traditie. Het probleem van de stijlverandering blijft open’, zo constateert Ginzburg.⁶⁹ In plaats van de veranderingen aan kunstwerken te onderzoeken in termen van historische processen als conceptualisering en beeldvorming (zoals Warburg deed) verklaart hij deze uiteindelijk vanuit algemene psychologische oorzaken. In die trant ook recipieert Gombrich het werk van Warburg in de Mnemosyne-atlas, waarover hij opmerkt: ‘It was not so much a problem of formal traditions as one of collective psychology.’⁷⁰ En iets verderop interpreteert hij Warburg’s doel als ‘a scientific psychology of the artistic process.’⁷¹ ‘The form of a representation cannot be divorced from its purpose and the requirements of the society in which the given visual language gains currency.’⁷² Aldus brengt Gombrich de vorm in verband met de eisen en de behoeften van een maatschappij. Kortom met ‘de functie’ die een vorm heeft. Andere eisen en nieuwe behoeften wijzigen de functie van een artefact en daardoor zullen ook de vormen veranderen zo is zijn redenering.

Ginzburg begroet deze oplossing met een zeker enthousiasme: ‘Dit begrip “functie” brengt Gombrich ertoe de magische cirkel te doorbreken van de schilderijen die op andere schilderijen lijken of die formele problemen proberen op te lossen die door andere schilderijen worden opgeworpen.’⁷³ De geschiedenis van cultuurproducten is door Gombrich ingreep veranderd in een geschiedenis van functies, eisen, behoeften, mentaliteit en communicatie. Dat is voor een historicus bekend terrein. ‘Aan de zendpool hebben wij de (niet alleen esthetische, maar ook politieke, religieuze enzovoort) “behoeften” die vanuit de maatschappij “waarin een gegeven visuele taal geldt” opkomen; aan de ontvangstpool hebben wij de *mental set* ofwel, in de definitie van Gombrich: “het geheel van houdingen en verwachtingspatronen die onze waarnemingen zullen beïnvloeden en ons ertoe zullen predisponeren bepaalde dingen eerder te zien en te horen dan andere.”’⁷⁴ De instemming van Ginzburg met deze herformulering van de kunstgeschiedenis hangt dan ook nauw samen met het feit dat Gombrich de kunstgeschiedenis (als geschiedschrijving van beeldmateriaal) omzet in een geschiedenis van veranderende communicatie tussen kunstenaar en publiek (en dat is per definitie een sociale geschiedschrijving). ‘Juist het in *Art and Illusion* vooronderstelde begrip van de kunst als communicatie brengt problemen met zich mee die om een oplossing in een bredere context vragen. De geschiedenis (de relaties tussen artistieke verschijnselen en politieke, religieuze, sociale en mentaliteitsgeschiedenis, enzovoort) die stilzwijgend buiten de deur wordt gezet, komt door het raam weer naar binnen’, aldus Ginzburg.⁷⁵

De hoopvolle verwachting van Ginzburg uit 1966 dat de cultuurhistorici zich opnieuw zouden gaan bezig houden met de kunstgeschiedenis is – zoals ik aan het begin van mijn onderzoek constateerde – dertig jaar later volledig uitgekomen.

Inmiddels bestaat er consensus dat kunstgeschiedenis sociaal-wetenschappelijke vragen nodig heeft en aandacht moet schenken aan de kunstenaar, de opdrachtgever, de toeschouwer, het publiek en de markt. Dat is opmerkelijk gezien het wantrouwen waarmee de sociale geschiedenis van de kunst van de (gevluchte en in de vijftiger jaren in Londen werkzame) kunsthistorici Frederik Antal en Arnold Hauser tot ver in de jaren zeventig in de kunsthistorische discipline bekeken werd.⁷⁶ Inmiddels is deze benadering ingeburgerd geraakt en ontdaan van zijn politieke lading. Tegenwoordig vraagt men onmiddellijk naar de sociale en communicatieve functie van een kunstwerk en naar de verlangens, de behoeften of de eisen waaraan het beantwoordt. Sterker nog: de recentelijke opkomst van ‘visual culture studies’ betreft vrijwel uitsluitend nog de vraag naar (individuele of collectieve) toe-eigening en de circulatie van ‘kunstwerken’ in de geschiedenis. Deze nieuwe trend is dan ook voor het overgrote deel een zaak van niet-kunsthistorici (cultuurhistorici, sociale wetenschappers, antropologen, communicatiewetenschappers en filosofen).⁷⁷ De specifiek kunsthistorische vragen van Gombrich, zoals het probleem van de codes, conventies, concepten, alsmede representatie, de wijze waarop ze in de westerse cultuur worden overgedragen, veranderd en aangepast, verschuiven daardoor – voorlopig – weer naar het achterplan.

5.2.3. De Nederlandse kunsthistorici Van de Waal en Emmens

Er zijn in Nederland twee kunsthistorici geweest die aan de vormgeving van een wetenschappelijke kunsthistorische discipline in de zin van Warburg een belangrijke bijdrage hebben geleverd. En wel H. van de Waal (1910-1972) en J.A. Emmens (1924-1971).¹ Hun intellectuele verwantschap blijkt al uit hun verbondenheid met het Warburg Instituut. Dat was overigens ook het geval bij andere vernieuwende onderzoekers, als Francis Yates, Michael Baxandall en Svetlana Alpers. Van de Waal levert in de dertiger jaren enkele bijdragen aan de door het Warburg Institute uitgegeven *Bibliography of the survival of the classics*.² In zijn inaugurele rede in 1946 schrijft hij hoe hij 'kennis maakte met de door Warburg beleden studierichting, die zoo geheel en al aansloot bij wat mij vaag en vormloos als ideaal voor den geest zweefde...'.³ Emmens was in 1957 enkele maanden werkzaam aan datzelfde instituut.⁴ Daarnaast zijn er in hun theoretisch-analytisch werk verschillende echo's te vinden van de wetenschappelijke vragen waar Warburg zich mee bezig hield. Emmens erkent daarbij het belang van de 'method Warburg pioneered – an approach to art based on historicism and antropology, as opposed to the stylistic orientation of traditional art history...'.⁵ Diens belangstelling voor een cultuurgeschiedenis, voor uiteenlopende soorten kunst- en beeldmateriaal, voor het 'Nachleben' van de antieke erfenis in literatuur en beeldende kunst treft men eveneens in het werk van Van de Waal en van Emmens aan.

Bovendien spreken beiden zich uit over enkele misvattingen waarop de kunsthistorische wetenschap naar hun idee berust. Ze kritiseren de manier waarop de 'geschiedschrijving' wordt opgevat. Van de Waal keert zich daarbij tegen de geschiedenis als chronologische aaneenrijging van meesterwerken, waarbij de beschrijving van het leven van de kunstenaar, diens werk en de traditie als onverbreekelijke eenheid wordt opgevat. Daartoe diende de 'anekdotische biografie' zoals Vasari en Van Mander deze hadden nagelaten, door de kunsthistoricus omgezet worden tot 'een historische reconstructie van abstracter gehalte'.⁶ Hij erkent dat bepaalde biografische elementen in de kunsthistorische analyse wel een rol spelen, maar ze geven 'aanleiding tot een principiële fout en wel deze, als zouden die uiterlijke levensomstandigheden van den kunstenaar in essententieel verband staan tot diens kunstproductie (...) het doorvorschen van de tallooze historische feiten die het kunstwerk omspoelen is een hoogst nuttige, onontbeerlijke arbeid, maar het brengt ons niet verder dan de methode der zeevaarders, die op grond van hun nautische en hydrographische onderzoekingen op hun kaarten slechts de kustlijn der eilanden kunnen uitstippelen en het overige wit moeten laten'.⁷ Van de Waal ontwaart in een dergelijke geschiedenis-schrijving een 'essentiële tweespalt' omdat enerzijds wordt vastgehouden aan de eeuwigheidswaarde van de kunst (die zich aan de geschiedenis onttrekt), en

anderzijds er een historische ontwikkeling wordt gesuggereerd. ‘Voor zoover als deze tak van wetenschap zich bezighoudt met kunstwerken, zou zij volgens zuiver-aesthetische principes te werk moeten gaan, maar in zoover als deze kunstwerken ontstaan zijn in den tijd en gehoorzamen aan alle wetten die gelden voor historische verschijnselen in het algemeen, kan zij niet ongestraft afstand doen van een zuiver-historische werkwijze.’⁸

Emmens constateert iets dergelijks en kritiseert de veronderstelling van heel wat kunsthistorici die menen dat er sprake is van een ‘steeds toenemend begrip’, waardoor wij heden ten dage beter dan voorheen zouden kunnen benoemen wat de status van een kunstenaar en zijn werk is. ‘Auteurs die deze opvatting impliciet of expliciet hebben voorgestaan, zijn mijns inziens het slachtoffer geworden van een vooruitgangsoptimisme dat weliswaar inherent is aan de kunstgeschiedenis als wetenschap, maar dat tegelijkertijd, voorzover het een bedreiging vormt voor het historisch perspectief dat deze wetenschap nastreeft, steeds opnieuw zal moeten worden gerelativeerd.’⁹

Zowel Van de Waal als Emmens brengen deze vorm van kunstgeschiedenis in verband met moderne essentialistische opvattingen over kunst. Deze draaien altijd om de eeuwigheidswaarde van kunstwerken, kunst als psychologische uiting, ‘tot vorm gestolde sensatie’ of het kunstenaarschap als zelfexpressie.¹⁰ ‘Tegenwoordig zijn wij gewoon’, schrijft Emmens in 1964, ‘om het kunstwerk als een vorm van zelfexpressie te interpreteren – een gewoonte die ten grondslag ligt zowel aan de stijlkritische methode, als aan de moderne kunstkritiek. De kunstenaars mogen zich intussen alweer van deze opvatting hebben afgewend en streven naar een expressie van al datgene wat klaarblijkelijk op geen enkele andere wijze kan worden uitgedrukt en dus ook niet door de kritiek in woorden kan worden vertaald, de “zelfexpressie” blijft in de gangbare opvatting de hoofdrol spelen in de interpretatie en wordt dan ook als het doel van de kunst beschouwd. De 17de eeuw daarentegen kende het begrip van de subjectieve expressie nog niet. Voor hem bestond er alleen de objectieve “uitdrukking der hartstochten”, die door Rembrandt, evenals trouwens door Van Mander en door de classicistische auteurs, als een van de voornaamste “kunstdelen” werd beschouwd.’¹¹ Van de Waal zegt eigenlijk hetzelfde wanneer hij erop wijst dat een kunstwerk weliswaar een ‘uiting van de menselijke ziel’ is, maar dat het niet bestaat zonder materiële vormgeving.¹² Nog belangrijker is dit: wanneer beide (het psychische en het materiële aspect) niet als historische grootheden gezien worden, zal dat allerlei a-historische misverstanden ten aanzien van beeldmateriaal tot gevolg hebben. ‘Voor ons doel is het voldoende op te merken, dat in onze voorbeelden zowel de psychologische als de vorm-analytische methode vervielen in de hierboven reeds aangeduide fout: het historisch karakter van het kunstwerk uit het oog te hebben verloren, of anders gezegd, geen rekening te hebben gehouden met de traditie. Deze historische fout kan men ook aldus omschrijven: dat zij een poging deden het kunstwerk te w a r d e r e n voordat zij het hadden

geïnterpreteerd.’¹³

De geschiedschrijving van de kunst wordt in hoge mate gestuurd door moderne kunststopvattingen zo menen beiden. Als gevolg daarvan gelooft men heden ten dage in een directe en zintuiglijke toegankelijkheid van beeldmateriaal.¹⁴ Voor de moderne beschouwer is er weinig aanleiding om afstand te nemen van datgene wat men intuïtief graag ziet en zich te verdiepen in de historische regels van de kunst. En dit is zo geheel anders dan bijvoorbeeld ‘in de literatuurwetenschappen, waar de filologie zich ontwikkelde als één van de interpreterende disciplines die vóór alles trachten het [literaire werk] te begrijpen’.¹⁵ ‘De beschouwer, die niet weet, dat de XVde en XVIde-eeuwsche schilders vaak de achtereenvolgende episodes van dezelfde geschiedenis tot één tafereel vereenigen, en dat zij ons dus na a s t elkaar toonen, wat na elkaar heeft plaats gevonden, loopt gevaar een schilderij, dat deze wijze van voorstellen volgt, volkomen verkeerd te verstaan.’¹⁶ Emmens wijst op een ander facet van dezelfde problematiek namelijk ‘de diepgevoelde behoefte om zichzelf en de eigen tijd in het verleden te herkennen’.¹⁷ Niet alleen het historisch beeld, ook het verleden wordt opgevat als toegankelijk. Juist de mate waarin deze moderne zienswijze succesvol is en een massale verbreiding krijgt, toont ‘de historische ontoereikendheid van de daarin verdedigde visie’ aan.¹⁸

Van de Waal en Emmens beschouwen de gangbare naïeve, gemakzuchtige en onbereflecteerde houding ten aanzien van het beeld dus als een probleem. Hetzelfde geldt voor het gebruik van de gewone taal bij de kunsthistorische beschrijving.¹⁹ Het vanzelfsprekende geloof in de doorzichtigheid van woorden, de herkenbaarheid van beschrijvingen en het gebruik van clichés of gewone uitdrukkingen, kent weliswaar een betekenis aan het kunstwerk toe, maar één die ‘ons het gezicht beneemt op zijn historische gebondenheid.’²⁰ Emmens spreekt in zijn proefschrift over Rembrandt van een ‘miskennis’, een ‘diepgaand wanbegrip’ en zelfs van ‘geschiedvervalsing, omdat de zeventiende-eeuwse samenhang geloochend wordt en ingeruild wordt voor de (selectieve) helderheid van het moderne perspectief.’²¹ Het spontaan gebruik van alledaagse termen als uitgangspunt voor een historische analyse is dus onjuist omdat dit woordgebruik zelf gedateerd is. Dat geldt a fortiori voor woorden en begrippen uit de negentiende-eeuw. De woorden ‘zouden integendeel als historische problemen moeten worden onderzocht, alvorens zij als historische gegevens mogen worden gehanteerd.’²²

De omgang met het ‘historisch bewijsmateriaal’ is inherent aan de moderne vooringenomenheid. Van de Waal meent dat kunsthistorici te gemakkelijk en te incidenteel putten uit historisch materiaal zonder besef van de cultuurhistorische plaats of de betekenis van dat materiaal voor het onderzoek dat men verricht. ‘Door den historischen afstand, die ons van de kunstwerken scheidt, is voor ons thans veel raadselachtig, wat voor den tijdgenoot een open boek was. Terwijl het nu duidelijk is, dat men van deze zaken nooit genoeg kan weten, schuilt er in deze

erkenning dit groot gevaar, dat de kunstgeschiedenis het speelveld wordt voor puzzelaars, voor kunsthistorische liefhebbers van allerlei slag, die opereerend met de hun van elders vertrouwde materie, zich geroepen voelen op het gebied der kunstgeschiedenis klaarheid te komen brengen. Maar al te vaak heeft men dezen Zondags-iconografen kunnen verwijten, dat zij met te weinig kunsthistorisch kennerschap hun taak aanvaardend, op het gebied der stijlkritiek evenveel dooreen gooiden als zij in iconografisch opzicht trachtten op te bouwen.²³ Bij het analyseren van beeldmateriaal gaat het niet om ‘het ontcijferen van tot dusver duistere kunstwerken’.²⁴ Integendeel: het gaat in de eerste plaats om het analyseren van de historische denkwijze over kunst, beelden en verbeelding als context waarbinnen beeldmateriaal, beeldvorming en beeldoverdracht zijn ingebed.

Van de Waal en Emmens verzetten zich in hun geschriften steeds tegen ingeburgerde, veelal negentiende-eeuwse opvattingen over kunstwerken. Beiden hebben ook systematisch onderzoek gedaan naar de verschillende soorten kunsttheorie. Van de Waal schrijft over de antieke, middeleeuwse en renaissancekunstleer in het algemeen. Emmens bespreekt de preclassicistische en classicistische kunsttheorie in de Hollandse zeventiende eeuw. Voor beiden vormt kennis van de conceptuele context een voorwaarde om de historisch-iconologische analyse van beeldmateriaal te kunnen uitvoeren. Historische tekstanalyse en historische beeldanalyse verkeren bij hen in voortdurende wisselwerking en samenspraak. Dat is één van de redenen waarom de eigenlijke beeldanalyse vaak aan het eind van hun studie komt.

Desondanks kan men het werk van Emmens en Van de Waal niet gelijkstellen. Ze leggen eigen nadrukken. Zo legt Van de Waal het primaat bij de traditie.²⁵ Daartoe rekent hij ‘de geaardheid en de structuur’ van beeldmateriaal, de historisch-esthetisch gearticuleerde principes (‘kunsttheorie’), en de processen van beeldvorming en beeldoverdracht.²⁶ Door te onderzoeken welke grammatica, woordgebruik, visuele voorbeelden, artistieke gewoonten en gebruiken in de traditie bijeen komen kan men de formele eigenaardigheden van een tafereel juist inschatten. Dit impliceert dat men het kunstwerk nadrukkelijk moet benaderen als een historisch verschijnsel dat ‘de laatste schakel in de keten’ vormt.²⁷ Het organiseren van reeksen vloeit hieruit voort.²⁸ ‘Derhalve zal het bestudeeren van een traditie altijd leiden tot het opstellen van een reeks gevallen, die zich tot elkaar verhouden als voorbeeld en navolging.’²⁹ Met de traditie als begin- en eindpunt van kunsthistorisch onderzoek pleit Van de Waal voor een analytische habitus – waarbij duidelijk wordt dat ook hier zijn kritiek is gericht op het moderne kunstbegrip. ‘Traditie is beperking, zeker, maar geen belemmering, evenmin in de kunst als elders. Geen groter misverstand dan wanneer men de uitdrukking “vrije kunst” aldus wenscht te verstaan. In zoover als de kunst vorm is, is zij gebonden aan de materie; in zoover zij overdraagbare uitdrukking wil zijn, is zij per

definitionem gebonden aan een traditie.³⁰ Tegen het modernisme in, dat van de traditie niets wil weten, spreekt Van de Waal zich vlak na de oorlog uit voor het belang van het erkennen ervan.³¹ ‘Door traditie leeren wij ons oordeel vormen, onze indrukken formuleeren, onze bezieling beleven.’³²

Daarbij zou in de kunstgeschiedenis – net als in de filologie – het vergelijken voorop moeten staan.³³ Geplaatst in zijn tijd en in een reeks, dient het kunstwerk te worden vergeleken met ‘gelijktijdige’ en ‘soortgelijke’ producten.³⁴ Het doel van deze comparatieve beeld- en tekstanalyse is niet het vaststellen van een absolute of oorspronkelijke betekenis. Men moet de relatieve betekenis van een kunstwerk lokaliseren. Deze wordt bepaald door de mate waarin het zich onderscheidt van gelijktijdige kunstwerken, en door de mate waarin het verschilt van soortgelijke kunstwerken in andere historische perioden en plaatsen. In die zin is de betekenis van beeldmateriaal volgens Van de Waal gekoppeld aan het proces van ‘Nachleben’: het patroon van spreiding, migratie en verschuiving dat zowel beeldmateriaal als conceptuele context raakt.³⁵ Wat hem voor ogen staat is een analyse van beeldprocessen in brede, cultuurhistorische zin.³⁶ Een dergelijke benadering heeft uiteindelijk tot taak ‘zich bezig te houden met de ingewikkelde processen van beeldvorming en beeld-overdracht binnen een gegeven cultuur.’³⁷ De term ‘iconologie’ introduceert Van de Waal in dit verband. Hij beschouwt het ‘als de wetenschap die het door de iconografie verzamelde materiaal beschrijft en tracht te verklaren.’³⁸ ‘Nadrukkelijk wil ik hier waken voor het misverstand als zou ik de zoojuist door mij verdedigde methode beschouwen als het laatste woord en als een sleutel die op alle sloten past. Ook de iconologie kan nooit iets anders zijn dan een fase in de ontwikkeling, dan een der vele vormen van kunstwetenschap.’³⁹

Behalve de betekenis van beeldmateriaal, wordt ook de plaats van de kunstenaar in Van de Waals opvatting relationeel.⁴⁰ Hij benadrukt dat ‘men het verband in het oog dient te houden tussen het kunstwerk en de samenleving waarvoor het bestemd was en waarvan de kunstenaar die het voortbracht ook deel uitmaakte.’⁴¹ De traditie bestaat en leeft voort bij de gratie van de kunstenaar. Maar tegelijkertijd is het de kunstenaar die zich onbewust en stilzwijgend naar de traditie voegt.⁴² Want ‘ook het kunstwerk kent zijn incubatieperiode, niet alleen in het innerlijk van zijn schepper, maar zelfs lang voordat het zich in hem aankondigt, lang voordat hij zelf bestond, werden de elementen geschapen en de bouwstenen gevormd, waarmede hij in een begenadigd oogenblik zijn werk zal optrekken.’⁴³

Hoewel Emmens in zijn proefschrift *Rembrandt en de regels van de kunst* (1964) op het eerste oog niets anders doet dan het opsporen van de ‘ontstaansgeschiedenis’ van allerlei woorden en termen, stippelt hij in vier hoofdstukken een eigen historisch-iconologische methode uit. Daarbij volgt hij een systematische (d.w.z. synchrone) werkwijze. ‘De chronologische opeenvolging van de [schilder]werken in kwestie zal daarbij, zoal niet geheel, dan

toch in beginsel worden verwaarloosd, omdat ik mij bij de behandeling ervan houdt aan de volgorde waarin de daarbij op het spel staande begrippen ter sprake zijn gekomen.’⁴⁴ Vervolgens en op grond daarvan wijst hij dan de veranderingen, de mutaties en evoluties aan in woorden en termen.⁴⁵ In het eerste hoofdstuk neemt hij de moderne begrippen onder de loep die zijns inziens desastreus zijn voor een inzicht in het historische materiaal. Emmens schrijft ze op het conto van negentiende-eeuwse simplificaties van zeventiende eeuwse kwesties, die zoniet bewust, dan toch wel met de allerbeste eigentijdse bedoelingen zijn gerealiseerd. ‘Het is duidelijk dat wij de oorzaak van deze enorme simplificatie niet in de 17de eeuw, maar in de 19de eeuw moeten zoeken. De oude tegenstelling tussen de heidense, op het lichaam gefixeerde Antieken, en de christelijke op de geest gefixeerde Modernen, werd tijdens de romantiek, door toedoen van de gebroeders Schlegel (...) met de tegenstelling tussen noordelijk (Germaans) en zuidelijk (Romaans) geassocieerd.’⁴⁶ Door een ‘contaminatie’ van zeventiende-eeuwse begrippen met andere ‘romantische’ begrippenparen (zoals objectief en subjectief, nationaal en middeleeuws) onstond aldus er een tegenstelling (tussen ‘academische regels’ en ‘romantische vrijheid’) die in de vroegmoderne periode ondenkbaar was.⁴⁷ In het tweede hoofdstuk presenteert hij het ontstaan van classicistische termen in Italië, in het derde hun migratie van Italië naar Holland, alsmede de evoluerende betekenissen en de hybride theorievorming waarin dat resulteert. Tot slot bespreekt hij in het vierde hoofdstuk de preclassicistische kunsttheorie tijdens het eerste deel van de Hollandse zeventiende eeuw.

De kern van Emmens’ betoog is dat men zonder analytische kennis van woorden en teksten (zowel moderne als historische over de kunst) geen kunsthistorische analyse kan doorvoeren.⁴⁸ Laat men een dergelijke reflexie op de gebruikte woorden na dan produceert men weliswaar betekenissen, maar het zijn betekenissen zonder enige historische relevantie. (Of het zou een moderne moeten zijn waarbij men uitgaat van ‘onhoudbare veronderstellingen’ die men ‘met de Franse slag op de historie heeft teruggeprojecteerd’).⁴⁹ Men kan het volgens Emmens in de beeldanalyse dus niet stellen zonder inzicht in de evoluerende subjectiviteit van de kunstenaar, in de zich wijzigende status van de schilderkunst (van handwerk, via leerbare kennis tot academisch product) alsmede in de transformatie van kunstopvatting en kunstbegrip.⁵⁰ Evenzeer is kennis van de zeventiende-eeuwse betrekkingen tussen literaire teksten en beeldende kunst vereist of van de zich wijzigende betekenissen die aan beeldmateriaal gehecht worden. ‘Een kunstwerk vertegenwoordigt een bepaald geestelijk klimaat. Het lijkt een bij uitstek kunstwetenschappelijke en kunsthistorische bezigheid om dit “geestelijk klimaat” te reconstrueren, zoals dit trouwens al bij voortduring in de kunstgeschiedenis geschiedt. De vraag is echter of daarmee de enige “juiste” betekenis van het kunstwerk is vastgesteld. Naarmate het “geestelijk klimaat” verandert, verandert er ook iets aan de betekenis van een kunstwerk.’⁵¹ Daarmee staat of valt een iconologische analyse van beeldmateriaal met een voorafgaand

inzicht in de concepten waarin men dacht over het schilderen. ‘De studie van de ontwikkeling van de gedachten over beeldende kunst en van het kunstgevoel, voor zover dit in woorden is geformuleerd – en van de geschiedenis dus van de kunsttheorie in ruime zin van het woord – kan een middel zijn om de inzichten van de stijlkritiek enerzijds, en van de iconografie anderzijds te coördineren.’⁵²

Emmens maakt onderscheid tussen de ‘emblematische betekenis’ van een kunstwerk en de iconologische betekenis ervan. Voorwerpen kunnen een emblematische betekenis krijgen toegekend op basis van een contemporaine symboliek. Daarmee geven de betekenisvolle voorwerpen een extra nadruk en kleuring aan een voorstelling.⁵³ De iconologische betekenis moet worden vastgesteld met behulp van een analytische werkwijze die men tegenwoordig zou aanduiden als ‘begripsgeschiedenis’ of ‘history of concepts’.⁵⁴ Schilderijen krijgen binnen een bredere begripsgeschiedenis hun plaats. De kunsthistoricus staat voor het probleem ‘eine Darstellung, deren Beziehung – und damit zugleich deren Deutung – sich im Laufe der Jahrhunderte manchmal bedeutsam geändert hat, wieder mit ihrem eigentlichen alten Namen nennen, das heisst in ihrem historischen Zusammenhang interpretieren will. Vorsichtig muss auch er ans Werk gehen, ohne sicher zu wissen, welcher Gewährsmann – für ihn sind das die historischen Quellen – den richtigen Begriff verwendet, den nämlich, der zu dem Bild gehört, das seine Neugierde oder sein Interesse geweckt hat. So (...) gewinnt der Kunsthistoriker durch historisch richtige Beziehungen ein neues und tieferes Verständnis für das Kunstwerk der Vergangenheit. Eine solche Interpretation ist meist von Umwegen, Irrtümern und stets neuen Ansätzen begleitet.’⁵⁵ Na Emmens is dit onderscheid tussen attenderende ‘emblematische’ betekenis en de analytische praktijk die erop zou moeten volgen in de Nederlandse iconologie veronachtzaamd. Beide aspecten zijn door de inmiddels bekende iconologische exegese geabsorbeerd. Miedema definieert haar nog als de ‘wetenschap van de voorstelling’,⁵⁶ anderen vatten haar kortweg samen als het onderzoek naar de betekenis van kunstwerken.⁵⁷ Alpers’ karakterisering van deze methode als emblematische interpretatie via de voorwerpen spoort dan ook met Emmens’ opvatting.⁵⁸

Emmens’ onderzoek resulteerde in iconologische analyses. Zijn proefschrift sluit hij af met een analyse van enkele werken van Rembrandt. In artikelen heeft hij beeldanalyses gegeven van bijvoorbeeld Dou, Stradanus en Sweerts.⁵⁹ Hij plaatst beelden in iconografische reeksen.⁶⁰ Hij beschrijft transformaties in thema’s en in betekenisvorming.⁶¹ Dat alles vormt geen toegift, maar het sluitstuk waartoe zijn methode leidt.⁶² Anders dan bij Van de Waal, valt zijn keuze vaak juist op beeldmateriaal waarin de kunst van het schilderen zelf wordt verbeeld.⁶³

Zo is de weg die Warburg voor ogen had, door Emmens en Van de Waal in hun iconologische methode uitgewerkt tot een wetenschappelijke werkwijze die het zeventiende-eeuws tekst- en beeldmateriaal in hun eigen waarde laat. ‘Het is waar’, schrijft Van de Waal in 1946, ‘voor den invloed der klassieke oudheid in

het algemeen en meer in het bijzonder voor het gebied der Italiaansche Renaissance is reeds onschatbaar werk verricht door Warburg en de medewerkers aan het door hem gestichte Warburg Institute. Voor het ontginnen der Nederlandsche cultuur volgens de omschreven kunsthistorische methoden is echter nog nauwelijks de eerste spade in den grond gestoken.⁶⁴

De kracht van het kunsthistorische onderzoek is voor Van de Waal en Emmens het opsporen van tradities en continuïteiten, van typen, stereotiepe gebaren en beeldconventies. Dat geschiedt door het onderzoek naar de patronen en verbanden waarin ze vorm krijgen. Emmens onderstreept daarbij dat ‘... men zich niet door de beperkingen van zijn specialisme moet laten weerhouden om stappen te ondernemen op gebieden waar men minder goed (of helemaal niet) thuis is.’⁶⁵ Aldus hebben Van de Waal en Emmens precies de omgekeerde weg bewandeld van het pad dat Panofsky in zijn naoorlogse werk baande – welk traject door de Nederlandse iconologen vanaf de jaren zeventig verder ingekrompen en versimpeld is. De kunsthistorische methode die Warburg, Emmens en Van de Waal uitwerkten, staat dan ook haaks op wat men tegenwoordig, in Nederland maar ook internationaal, onder ‘iconologie’ verstaat.

Kijken is voor alle wetenschappers die visuele artefacten uit de geschiedenis onderzoeken – fotografie, schilderijen, film, architectuurtekeningen, prenten en reclame – een eerste vereiste. Maar om te weten wat men ziet moet men beschikken over begrippen om gelijktijdig en gelijksoortig beeldmateriaal te kunnen onderscheiden. Gedisciplineerd kijken vraagt dan ook een reflectie ten aanzien van het kunsthistorisch taalgebruik: de woorden en de concepten doen er toe. Niet alleen moet men bedacht zijn op moderne termen en onbereflecteerde ideeën die de vraagstelling beïnvloeden, maar evenzeer op de samenhang in een historisch vocabulaire het voortleven ervan en de betekenisveranderingen die daarbij optreden. De vraag wat men onder ‘kunst’ verstaat (als onderdeel van een kosmische orde of functie in de samenleving, als handarbeid, als *ars* of academisch product), hoe men de status van de kunstenaar aanduidt (in termen van *ingenium* of in termen van psychologische zelfexpressie), of men de *imitatio* van een schilderij vermakelijk noemt vanwege het vermogen lelijkheid en schoonheid weer te geven, of vanwege de ideale schoonheid die het oproept – dat alles is historisch bepaald. Inzicht in conceptuele complexen, zowel in heden als verleden, is noodzakelijk wil men beelden kunnen analyseren.

Het herlezen van het werk van kunsthistorici als Warburg en Gombrich, de vroege Panofsky maar ook van Van de Waal en Emmens legt de vinger op enkele paradoxale grondslagen van het vakgebied: enerzijds is haar object visueel, anderzijds drukt de analyse zich uit in taal. Enerzijds is het onderzoek historisch-cultureel (verandering van kunstwerken door de tijd heen), anderzijds systematisch-cultureel (kunstwerken als producten van een gedeelde cultuur). Een herlezing van het kunsthistorisch erfgoed is om die reden als het bewerken van de

grond waarop we staan: de genoemde paradoxen vormen namelijk nog immer het uitgangspunt voor welke kunsthistorische analyse dan ook. Herlezen impliceert de gevestigde standpunten opnieuw tegen het licht te houden met de vraag wat een studie nu eigenlijk beoogt. Zo zijn er in de afgelopen jaren vele studies verschenen die zich soepel hebben ingevoegd in het Panofsky-Wittkower-paradigma. Hoewel boordevol met kennis, moeten deze voorstellingen van de vroegmoderne kunsten vanwege de specifiek 'humanistisch-moderne' inslag met een zekere omzichtigheid worden geraadpleegd. Zo berust bijvoorbeeld het omvangrijke werk van Joan Gadol (1969), *Universal Man of the Early Renaissance*, op het naoorlogse door Panofsky en Wittkower vormgegeven beeld waarin kunst in het teken staat van de neo-platonistische humanistische geleerdheid die rationele kunst en architectuur met een diepere (symbolische) inhoud voorstaat. In de laatste paragraaf zal blijken waarom. Herlezen betekent van de andere kant het theoretisch kapitaal veilig stellen. Niet door het erfgoed te conserveren, maar het opnieuw leven in te blazen door er nieuwe visies in te investeren. Door een speling van het lot begint dit proces nu pas op gang te komen. Vanaf het begin van de jaren zeventig hebben de Nederlandse iconologie en architectuurgeschiedenis zich in een plooi van de geschiedenis kunnen ontwikkelen. Nu, dertig jaar na dato, wordt internationaal door vele kunsthistorici de draad van de disciplinaire geschiedenis weer opgepakt.

5.2.4. Plato en de Nederlandse kunstgeschiedenissen

Plato, who established once and for all the metaphysical meaning and value of the beautiful, and whose doctrine of Ideas has become even more important for the aesthetics of the representational arts, was nevertheless unable to do full justice to these representational arts themselves. To be sure, it would be going to far to say that Plato's philosophy is simply opposed to art as such or that it summarily denies the painter or sculptor the ability to envision Ideas. As Plato distinguished between genuine and false, legitimate and illegitimate practices in every area of life – especially in the field of philosophy itself – he occasionally contrasted, when speaking of the representational arts, the much-maligned practitioners of *mimètechè technè* (imitative representation), who know how to render only the sensory appearances of the material world, with those artists who, insofar as possible in activities limited to empirical reality, try to do justice to Idea in their works and whose labors may even serve as a paradigm for those of the lawgiver. (...) But despite these and similar statements one is still justified in characterizing Plato's philosophy as, if not exactly hostile, at least indifferent to or unfamiliar with art, and it is understandable that practically all later philosophers, especially Plotinus, understood Plato's countless attack on the "mimetic arts" to be wholesale condemnation of representational art as such. Erwin Panofsky 1968 (1924), *Idea. A Concept in Art Theory*, pp. 3-4.

Vanaf eind jaren zestig raakten de wetenschappelijke disciplines die zich bezighouden met cultuurproducten in beroering. De kunst- en architectuurgeschiedenis ondervonden de weerslag van verschuivingen in het wetenschappelijk bedrijf die een veel algemener karakter hadden. Uiteenlopende benaderingen in taaltheorie, marxisme, semiotiek, psychoanalyse, feminisme en antropologie leidden tot onorthodoxe benaderingen van beeld- en tekstmateriaal. Er bestond daarbij veel animo om wetenschappelijke opvattingen uit het begin van de twintigste eeuw op te halen, te herlezen en in circulatie te brengen – de structurele linguïstiek van Ferdinand de Saussure, het Russisch formalisme, het structuralisme van de Praagse School (Hjelmslev), maar ook het denken van Sigmund Freud, Walter Benjamin en Bertold Brecht.

In de algemene literatuurwetenschappen waren deze vernieuwingen in de loop van de jaren zestig reeds geïntroduceerd, vaak direct voortbouwend op benaderingen uit het begin van de twintigste eeuw. Literatuur werd onderzocht als het product van een betekenisgevingproces Narratologie, de invoeging van de subject-lezer in de tekst, de literaire of poëtische werking als effect van de structuur, de genre-conventies, de intertekstuele betrekkingen tussen literaire werken, maar ook het 'realiteitseffect', de historisch-sociale context en de gender-connotaties, dat alles werd object van onderzoek. Aan de literaire tekst werd aldus een eigen materialiteit toegekend met een eigen analyseerbare structuur.¹ In de kunstgeschiedenis kwam de vernieuwing in verschillende golven: kunst als onderdeel van een sociaal-economische geschiedenis, in een later stadium gevolgd door 'the linguistic turn'. Dat alles leidde enerzijds tot een andere benaderingen van de traditionele kunsten (men bestudeerde schilderijen als 'tekst' of 'beeldideologie').² Anderzijds zette het aan tot onderzoek naar nieuwe objecten

als film, fotografie en reclame die buiten de traditionele kunstgeschiedenis vielen.³ Mede daardoor konden een vakgebied als filmstudies ontstaan waarin ook nieuwe ontwikkelingen binnen werden gehaald: cinema werd gedacht in termen van teken en structuur, ideologie en subject, macht en verlangen, code en grammatica, communicatie en boodschap, denotatie en connotatie. Zowel de antropologie van Lévi-Strauss, de freudiaanse en lacaniaanse psychoanalyse als de semiotiek (De Saussure, Pierce, Eco, Kristeva en Barthes), zowel marxisme als feminisme werden binnen filmstudies verwerkt.⁴

Vanaf de zestiger jaren bleek de architectuurgeschiedenis eveneens vatbaar voor deze veranderingen. Men sprak over de stad als tekst, de architectonische taal, semiotiek en urbanisme, de taal van de architectuurproductie, syntaxis, mythe, architecturale grammatica, codes, ideologie, discours, betekenis, semantiek, spraak en sprakeloosheid.⁵ Aldus is het traditionele veld waarin de kunsten elk in hun eigen compartiment worden bestudeerd uitgebreid met nieuwe domeinen zoals filmstudies, dat inmiddels een respectabele traditie kent. Tegelijk is de interdisciplinariteit als wetenschappelijke habitus dusdanig ingeburgerd dat de disciplinaire scheidslijnen er nauwelijks nog toe lijken te doen. De jongste loot van deze paradoxale ontwikkeling is ‘visual culture studies’ waarin men een eigen onderzoeksobject claimt, maar men tevens (in navolging van de ‘cultural studies’) alle disciplinegrenzen openstelt en niet zelden uitgesproken ahistorisch te werk gaat (afb. Walker, p. 3). Dit soort moderniserings hebben – los van hun eventuele wetenschappelijke (on)juistheid – hoe dan ook een behoorlijke impact gehad op de traditionele ‘kunst’geschiedenissen en riepen dan ook de nodige weerstanden op.⁶

Om te begrijpen hoe dit intellectuele gedachtegoed in Nederland doorgewerkt heeft, moet men in het oog houden dat disciplines als kunst- en architectuurgeschiedenis in de jaren zeventig een crisis doormaakten. De toon van publicaties en congressen wijst op een duidelijk onbehagen. Het veelvuldig gebruik van termen als ‘methodestrijd en ‘kritiek’ wijzen daar eveneens op. Er verschijnen alarmerende titels als ‘Crisis van het architectonisch object en crisis van de geschiedenis’ (1975), ‘De crisis van de esthetiese vorm’ (1978), ‘Kunstgeschiedenis, wetenschap of kritiek’ (1978).⁷ In de literatuurgeschiedenis was dat al eerder gesignaleerd, getuige het artikel ‘De crisis in de historische neerlandistiek’ van Marijke Spies uit 1973. Spies constateerde toen dat, gegeven de elkaar tegenstrevende wetenschapsopvattingen en vooral het heftige onbegrip dat ermee gepaard ging, er weliswaar niet gedacht werd in termen van een ‘crisis’ en ‘paradigmawisseling’, maar dat de tekenen wel degelijk in die richting wezen. ‘Ekstra pijnlijk hierbij is dan nog dat degenen die gewend zijn binnen een eertijds algemeen aanvaard paradigma te werken niet getraind zijn in het voeren van fundamentele discussies en, zolang de twijfel aan dat paradigma henzelf niet heeft bevangen, er geen behoefte aan hebben ook.’ En iets verderop is haar conclusie: ‘Daar vruchtbaar onderzoek alleen mogelijk is binnen een door een aanvaard

paradigma gedefinieerd veld van wetenschap en gedefinieerde standaard van wetenschappelijke akseptabiliteit, kunnen de verschillende scholen elkaars resultaten niet of nauwelijks als wetenschappelijk aanvaardbaar erkennen. Hieruit volgt dat noch de verschillende theorieën, noch de concrete onderzoeksresultaten elkaar werkelijk kunnen aanvullen'.⁸

Het is opmerkelijk dat deze crisiservaringen in diverse vakgebieden zich niet op hetzelfde moment voordoen, niet op een zelfde wijze geïnterpreteerd en niet op een zelfde wijze afgewikkeld worden. In deze paragraaf zal ik echter geen poging doen dit algemene klimaat te schetsen. Dat hebben anderen dat al uitvoerig en met grote kennis van zaken gedaan.⁹ Het gaat mij hier vooral om de wijze waarop de Nederlandse kunst- en architectuurhistorici van de vroegmoderne tijd zich de laatste tijd op deze internationale golven hebben bewogen – of soms juist niet. Ik bespreek twee dominante en op het oog zeer diverse tendensen waar mijn onderzoek zich toe verhoudt: de iconologie van de (genre)schilderkunst en de historiografie van architectuur als wetenschap.

De populariteit van de iconologische interpretatie van de Hollandse genreschilderkunst gaat terug tot het eind van de zestiger jaren.¹⁰ Met *Zinne- en Minnebeelden* van De Jongh (1967) begon een ontwikkeling die tot de interpretatie van de Hollandse schilderkunst is uitgegroeid. Door grote tentoonstellingen als *Tot lering en vermaak* (1976), *Portretten van Echt en Trouw* (1986) en *Spiegel van alledag* (1997), door de vele publicaties van een zich uitbreidend gezelschap van iconologen, werd deze interpretatie van de Hollandse zeventiende-eeuwse genreschilderkunst langzaam maar zeker dominant.¹¹ De iconologie presenteerde zich als een wetenschappelijke, rationalistisch-objectieve methode die in de plaats kwam van de associatieve esthetisch-formalistische benadering uit de negentiende eeuw. Deze laatste zag de genreschilderkunst als louter registratie van de historische werkelijkheid in de Hollandse zeventiende eeuw. Zich baserend op Panofsky's lezing van de Italiaanse renaissancekunst – die kennis van het intellectuele en literaire-humanistisch gedachtegoed onontbeerlijk achtte bij het interpreteren van de thema's en motieven in een schilderij – konden de Nederlandse iconologen de diepere literaire inhoud van de op het oog zo gewone schilderijen decoderen. Overigens benadrukt met name De Jongh steeds zijn kritische houding ten opzichte van Panofsky.¹² Met behulp van een uitgebreide en gedifferentieerde verzameling literaire bronnen en woord-beeld-combinaties (zoals emblemata), is de inhoud van veel schilderijen inmiddels opgespoord.

Iconologen zijn in hun benadering gesteund door literatuurhistorici. Porteman (1984) bijvoorbeeld onderschrijft de iconologische opvatting dat het onjuist is een schilderij primair 'als beeld' te benaderen. Juister is het om op zoek te gaan naar ideeën in het beeld die stroken met die uit de contemporaine letterkunde. 'Over het algemeen', schrijft hij, heeft zich 'in de kunstwetenschap tegenover een

negentiende-eeuws aandoend observationisme een voorkeur ontwikkeld voor de benadering van de vroegere beeldende kunst als drager van een beredeneerbare, afleesbare en optelbare inhoud, die zou hebben deelgenomen aan de ideeën die ook in de letterkunde werkzaam waren.’¹³ Een benadering die de regels van de historische vormgeving onderzoekt, zoals van Svetlana Alpers, wijst hij af. Deze steun vanuit de historische letterkunde ligt natuurlijk voor de hand. Bij een iconologische benadering kreeg de zeventiende-eeuwse literatuur namelijk de belangrijke taak om de toenmalige beeldende kunst te voorzien van betekenis. Een situatie die hemelsbreed verschilde met decennia daarvoor toen (bij monde van bijvoorbeeld Brom) de literatuur vergeleken met de beeldende kunst een veel mindere plaats kreeg toebedeeld.¹⁴ Via de literaire productie uit de Gouden Eeuw kon men de negentiende-eeuwse interpretatie van alledaagsheid vervangen door een visie waarbij de Hollandse kunsten een zelfde intellectueelhumanistische kaliber kregen als hun Italiaanse voorgangers. Daarmee werd ‘het wijd verbreide inzicht dat geleerde kunst wezensvreemd was (zo geheel anders dan de echte Hollandse kunst die gold als ongecompliceerd en als uit puur schildersgenot voortgesprongen)’ voorgoed overwonnen en werd eindelijk de mensen de ogen geopend.¹⁵

Met name De Jongh heeft immer deze houding uitgedragen. In diverse artikelen heeft hij alle ‘verzet’ tegen de iconologie aangeduid als een of andere vorm van nationalisme. Representanten van dit nationalisme – tegenwoordig niet zelden buitenlanders als Alpers en Schama – zijn volgens hem op zoek naar de essentie van de Hollandse kunst.¹⁶ ‘Nationalisme blijkt in heel wat geschriften, in geringe of in sterke mate, een opmerkelijke constante te zijn en het zou weinig moeite kosten over het verband tussen kunst en nationalisme een lange lijst van welsprekende citaten te verzamelen.’¹⁷ Hij bekritiseert aldus in het algemeen al die negentiende- en twintigste-eeuwse auteurs die de Hollandse schilderkunst niet als afstammeling van de Italiaanse kunst hebben willen opvatten. ‘Er bestaat een lange reeks geschriften waarin dit verschijnsel aan een analyse wordt onderworpen, van historici als Fruin, Kern, Romein, Rüter en natuurlijk Huizinga, en verder sociologen, psychologen en volkskundigen, geschriften in enkele waarvan de auteurs onvermijdelijk uitgleden naar de Blut und Boden-doctrine en die vaak gekenmerkt worden door een sterk holistische manier van denken. Dat de nationale kunst, die immers zo door en door realistisch was, een pure weerspiegeling vormde van het volkskarakter, dat op zijn beurt weer mede bepaald heette te zijn door klimaat, landschap en natuurlijke hulpbronnen, gold voor schrijvers met een holistisch wereldbeeld eigenlijk heel vanzelfsprekend.’¹⁸ De iconologie heeft zich van dat alles willen distantiëren en zich opgeworpen als een objectieve wetenschap die recht kon doen aan de Hollandse genreschilderkunst, en wel door deze te benoemen als geleerde en betekenisvolle evenknie van de Italiaanse renaissancistische historieschilderkunst.

Deze kunsthistorische gedachtegang laat zich met name toelichten aan het werk van Hessel Miedema. Het nut van zijn bijdrage aan de kunsthistorische kennis is in het voorgaande ruimschoots gebleken. Op tal van punten is zijn werk relevant gebleken. In het kader van de onderhavige paragraaf gaat het mij slechts om de gereserveerde houding ten aanzien van het beeld als visueel verschijnsel die in zijn werk (zoals bij vrijwel alle iconologen) nadrukkelijk naar voren komt. Hij heeft meerdere malen expliciet gepleit voor een literaire interpretatie van het historisch beeldmateriaal. Zowel de ‘zeventiende-eeuwse kunsttheorie’ als de beeldproductie heeft hij benaderd vanuit het standpunt van de elitaire ‘litterator’ of de ‘geleerde humanist’. Voorts ontleende hij naar eigen zeggen veel aan de ‘tekstlinguïstiek’.¹⁹ De betekenis van een beeld is voor hem de letterlijke inhoud ervan, die overigens kan wisselen per beschouwer.²⁰

Deze zienswijze correspondeert met het primaat dat hij – in navolging van Panofsky – aan het lezen van beelden aan de hand van teksten toekent. ‘Niemand heeft duidelijker dan Panofsky gedemonstreerd hoezeer tekst en beeld verweven zijn. Afbeeldingen zijn te interpreteren met behulp van teksten; teksten zijn in hun implicaties beter te begrijpen met behulp van afbeeldingen. De nieuwe, in de Warburg-school ontstane ikonografische discipline, die van de combinatie van teksten en afbeeldingen uitging en die zeer zelfbewust *iconology* werd gedoopt, werd door Panofsky’s stimulerende demonstraties snel populair.’²¹ Daarbij legt Miedema grote nadruk op het Neoplatoonse idealisme zoals Panofsky dat in enkele artikelen had uitgewerkt. ‘In de scholastieke filosofie, die in de Nederlanden tot het eind van de vijftiende eeuw de gangbare was, werd de hele wereld, de hele schepping, gezien als een metaforische uitdrukking van de bedoelingen van de Schepper. Ieder dier, ieder ding, ieder feit was dus, behalve letterlijk, ook op verschillende manieren allegorisch op te vatten en moreel te duiden. Deze zienswijze verdween trouwens niet met wat we de renaissance noemen: ook het ideeëncomplex van wat ruwweg als het neoplatonisme wordt betiteld, een complex dat vooral in de zestiende eeuw opgang maakte, zag de wereld als een zichtbare uitdrukking van ideeën die in de boezem van de Schepper hadden gesluimerd totdat ze in de schepping werden verwezenlijkt. Hiëroglifiek en emblematisch waren verschijnselen die uitstekend pasten in deze ideeënleer.’²² De visuele materialiteit van schilderijen beschouwde hij zodoende in de eerste plaats als afgeleide van ‘literaire topics’ of als uitdrukking van een idee: ‘the art of around 1600 is as full of content, and is as informative and didactic (“moralizing” if you like) as the art which preceded it.’²³ Het embleem noemt hij ‘een vrijwel puur literaire kunstvorm waarin een konglomeraat van halve citaten, toespelingen op hiëroglifisch te lezen beelden, suggestieve varianten en rake betekenisomkeringen een ongelofelijk geserreerd complex van associatieve informatie verschaft’.²⁴

Miedema heeft deze zienswijze later niet alleen diverse malen herhaald, maar ook in praktijk gebracht.²⁵ Zo behandelt hij Van Manders geschrift primair als een

op retorische leest geschoeid leerdicht dat in geleerde kring circuleerde. Het eigenlijke onderwerp van het leerdicht is zijns inziens van ondergeschikt belang: de arbeid van het schilderen, de verfsubstanties, kleur en licht zijn volgens hem praktische-technisch zaken die in een dergelijke poëtisch-retorische tekst eigenlijk niet thuis horen.²⁶ ‘Bij Van Mander is het zo vanzelfsprekend dat er van vergelijking geen sprake is. “Poesy”, “poetry” is bij hem het uitdrukken van abstracte ideeën (“Uytbeeldinge der Figueren) door middel van een beeld; meestal een allegorie, een personificatie, graag op mythologische basis; volgens de oude Frans-rhetorische traditie dus, met een vleug Italiaans neo-platonisme. Of dat in woorden wordt uitgedrukt dan wel in verf, dat is volstrekt gelijkwaardig.’ Over het leren schilderen (‘praktijk’) heeft Van Manders geschrift dan ook weinig zinvol te melden, aldus Miedema.

Behalve schilderijen, prenten en andere visuele kunstwerken beschouwt hij ook de Natuur vanuit een platoonse optiek.²⁷ ‘By now, of course, it has become almost unnecessary to point out that naturalness was always understood to refer to intrinsic Nature, the character, the nature of things. That this does not refer, first and foremost, to a visible world which was to be depicted in paintings is clear (...) In fact Nature, in the sixteenth century, was not always and automatically identical to the empirically visible world which we are in the habit of calling “nature”. I have already referred (...), to the Neoplatonic concept of the difference between the ideal intentions of Nature and the not always entirely succesful results of her creations – a difference which was held to be due to the refractoriness of earthly matter. This, like so many Neoplatonic concepts, gained wide currency in the sixteenth century. It is for that very reason that sixteenth-century art does not need to conform to outward appearance to be in agreement with “Nature”, the nature of the theme. (...) What was important was not so much the externals of visible things as the rules behind them. (...) the essence of life and Nature could not be learned primarily by looking at external things. On the contrary, that essence could only be learned from theoretical instruction. For it was only when the artist properly understood the essence of things that he was capable of producing a significant work of art which was an ideal imitation of the Creation, or of part of it. Elsewhere I have called this a synthetic micro-microcosm, which was designed to serve as an instructional model for demonstrating the true nature of the Creation.’²⁸

Miedema beziet het beeld aldus met een zekere argwaan, vooral wanneer een hoogstaande betekenis of leerzame inhoud ontbreekt. Alleen het ongeleerde volk zou zich laten vangen door een ‘scène die aardig oogde’.²⁹ Voorts nemen zijns inziens alleen kunsthistorici die zich door hun emoties laten leiden de visuele factoren van een beeld ernstig.³⁰ Hij constateert een ‘weezin van de stilisten tegen de suprematie van de afleesbare, “literaire” inhoud’.³¹ Daarbij heeft Miedema met name Amerikaanse kunsthistorici op het oog. Hij spreekt van ‘een vrij felle antiliteraire, en zelfs anti-intellectuele tendens die zich in de vroege twintigste

eeuw heeft voorgedaan bij het waarderen van beeldende kunst. Deze tendens, die de nadruk legt op de directe, empathische indruk die het kunstwerk op de beschouwer maakt, leeft hier en daar, vooral bij tegenwoordige Amerikaanse kunsthistorici, weer op.³² Een Nederlandse kunsthistoricus die zich daaraan volgens hem tevens schuldig maakt is Rudi Fuchs. Diens vergelijking van een werk van Vermeer met een werk van Mondriaan zou – aldus Miedema – uit ‘persoonlijke gevoelens’ voortkomen.³³ Over diens bespreking van ‘Lot en zijn dochters’ (Guttuso 1968) en ‘Het zwarte vierkant’ (Malevich, 1929) schrijft Miedema: ‘Over de inhoud van beide schilderijen zegt Fuchs niets. Hij vindt namelijk, met Riegl en Otto Pächt, dat de afleesbare inhoud van een kunstwerk niet zijn essentie uitmaakt en dat het niet nodig is, daarover te praten. Dat is waarschijnlijk ook de reden waarom het zwarte vierkant van Malevich hem zo goed bevalt: omdat het niets voorstelt en dus in zijn visie niets overbodigs heeft.’³⁴

Diverse kunsthistorici hebben Miedema’s opvattingen over het beeld, over de kunst van het schilderen en over diens verwarring tussen structuur van een verhandeling en de behandelde stof aan de orde gesteld. In haar artikel ‘Taking Pictures seriously’ (1978) sprak Svetlana Alpers reeds haar verwondering uit over Miedema’s weerzin als kunsthistoricus tegen beelden. ‘... Miedema not only treats texts as the basis for our understanding of images (*deciphering* is his term), but assumes that they are themselves capable of being finally and unambiguous understood. Both of these views have serious implications for our looking at and understanding of pictures (...) I am not as bothered as Miedema is by the spectre of realism, perhaps because I am not as bothered as he is by the images. It does not involve a naive view of realism to see that seventeenth-century Dutch images, for example (paintings as well as prints), like a number of earlier northern images, are more concerned with describing people, places and some ordinary activities in a society – often indeed concerned with recording the surface of the seen world – than, shall we say pictures by artists working in the Italian tradition. Landscapes, maps, city views, insects or a drop of water seen through a lens, house interiors, burghers’ families or the peasants with which I was concerned, all this and more comes within the purview of the image-maker in the Netherlands. At issue is not are they or are they not real – the question in this form hardly makes sense – but how such images were made, functioned, served, were valued and perceived in the society. (...) Miedema seems so bothered by the spectre of a naive realism that his answer to these questions is repeatedly that image function as ideas do, or specifically like the moralistic texts he takes all renaissance writings to be. One could not deny that images are informed by texts. (..) But I do not recommend, as Miedema does, that we look right through the surface or even do not look at pictures at all – a strange posture for an historian of art!’³⁵

Nadien hebben ook andere kunsthistorici Miedema’s interpretatie van het beeld als tekst en van de Hollandse schilderkunst volgens Italiaanse maatstaven

scherp veroordeeld. Melion die eveneens de geschriften van Van Mander heeft bestudeerd merkte over Miedema's lezing het volgende op: 'Miedema provides the philological apparatus through which the history of Van Mander's terms can be evaluated, and in this respect his book is invaluable. However, he circumscribes too rigorously the critical ambition and scope of the "Groundwork", measuring it in terms of the Florentine critical categories that I believe it inflects. Implicit in Miedema's work is the conviction of the primacy of the text; he reads Van Mander's discourse on art as if it were a poetics, and he argues the notion that the "Groundwork" subscribes to the doctrine *ut pictura poesis*. His reliance on Italian theory, and his attempts to accommodate Van Mander within it, are consequences of his familiarity with its rhetorical basis. Because he believes that the "Groundwork" is addressed both to poets and painters, and that Van Mander's cultural authority depends ultimately on his poetry, he asserts that the text's primary aim is the institution of painting as a liberal art.'³⁶ Van den Akker tenslotte wijst er terecht op dat Miedema in zijn interpretatie van Alberti's verhandeling over het schilderen verzuimt onderscheid te maken tussen de organiserende structuur van het weten en de besproken onderwerpen. 'Zeker', schrijft hij in 1992, Alberti 'maakte bij het schrijven onder andere gebruik van zijn rhetorica-kennis. Dat is de verpakking. Maar inhoudelijk handelt *Della Pittura* over artistieke problemen die in zijn tijd in de professionele schilderkunst actueel werden, zoals het (leren) maken van realistische en gevarieerde figuren.'³⁷

Hoe merkwaardig het ook is: het enorme succes van deze beeldschuwe interpretatiemethode zorgde er voor dat 'een verdere methodologische reflectie in de kunstgeschiedenis' overbodig werd.³⁸ 'Deze iconologische benadering was, zoals iedereen weet, buitengewoon succesvol,' moest ook Van de Wetering constateren. En wel 'zo zeer, dat velen met het gevoel zijn gaan leven dat de *raison d'être*, de bestaansgrond van dergelijke schilderijen in de tijd van hun ontstaan, de *betekenis* van de voorstelling moet zijn geweest.'³⁹ Terwijl de internationale wetenschapswereld zich vanaf de zestiger jaren begon te heroriënteren, disciplinaire grenzen overschreed en interdisciplinaire uitwisseling beproefde, keerde de Nederlandse iconologie naar binnen door zich te concentreren op een enkele naoorlogse tekst van Panofsky en deze operationeel te maken voor de Hollandse genrekunst. Daarbij zijn de nuances en ambivalenties die Panofsky's werk kenmerken, alsmede de historische genealogie van diens werk door de Nederlandse iconologen gewist. 'Panofsky' is een format geworden waarin de gedachten over de vroegmoderne woord-en-beeld zijn gekanaliseerd en waarmee genrebeelden tot spreken kunnen worden gebracht.⁴⁰ Deze orthodoxe houding heeft nog maar weinig gemeen met de brede, rijke en ambigue gedachtegang die deze Duitse geleerde zelf ontwikkelde en die ook door anderen is onderkend.⁴¹ Dat alles verklaart wellicht waarom de Nederlandse iconologen weinig behoefte hadden aan de internationale ontwikkelingen die zich in de loop van de tachtiger jaren aandienden. Nog in de negentiger jaren reageert men met

ontsteltenis op de 'post-Marxist, post-Freudian and sundry other ideas deriving from the social sciences which are foisted upon our seventeenth-century forefathers.'⁴² Men wordt de laatste jaren overspoeld door de resultaten van dertig jaar debat op het gebied van kunst, cultuur en geschiedenis dat men aan zich voorbij heeft laten gaan. Men staat met lege handen en heeft als enig wapens de scherpe tong, de bijtende spot en de denigrerende retoriek.⁴³

In elk geval lijkt de publicatie van *The Art of Describing* door Svetlana Alpers in 1983 een traumatische ervaring te vormen. Doordat zij aandacht vraagt voor het visuele karakter van het historische beeldmateriaal, wordt niet alleen de 'splendid isolation' van de iconologie vrij plotseling doorbroken, maar worden vooral de platoonse fundamenten van de iconologische grondslagen ter discussie gesteld.⁴⁴ Bij haar interpretatie maakte deze Amerikaanse kunsthistorica uitdrukkelijk gebruik van de interdisciplinaire vernieuwingen die zich in de jaren zestig hadden voorgedaan. Vanaf dat moment spreken de iconologische publicaties van 'richtingenstrijd' en 'crisis, een verwarring die internationale aandacht trekt.'⁴⁵ Norman Bryson (1990) spreekt van 'een conflict over Hollandse kunst, dat momenteel binnen de kunsthistorische wetenschap tussen pan-allegoristen en de anti-allegoristen gaande is.'⁴⁶ En Ivan Gaskell schrijft een jaar later over 'a vigorous debate' onder Nederlandse kunsthistorici het volgende: 'This debate demonstrated that speculation on superseded cognitive processes can be more controversial than seeking to elucidate the original pictorial meaning of individual works by comparing visual images with each other and with contemporary texts, a procedure which is now art-historically orthodox amongst academics, even if not amongst museum and art-market staff.'⁴⁷

De crisis van de architectuurgeschiedenis kondigde zich eveneens in de zeventiger jaren aan, maar kende een ander verloop. Deze crisis stond met de vraag naar het eigenlijke object van deze discipline in verband. Men wilde breken met de kunsthistorische discipline waarvan de architectuurgeschiedenis lange tijd een onderdeel geweest was. In een artikel uit 1986 over de plaats van het vak binnen de academische kunstgeschiedenis en binnen de bouwkunde opleidingen van de technische hogescholen schreven Boasson en van Giersbergen: 'De tot dat toe gangbare stijlgeschiedenis werd als te beperkt ervaren voor het opkomende besef dat de architectuur niet los gezien kan worden van haar maatschappelijke en culturele context. De meningen over de weg die de architectuurgeschiedenis moest inslaan liepen uiteen en de discussies draaiden vooral om de vraag of de architectuur al dan niet beschouwd kan worden als een autonoom fenomeen met een eigen geschiedenis.'⁴⁸ Het ontbrak de architectuurgeschiedenis, zo constateerde men nog in de jaren tachtig, aan een duidelijke functie.⁴⁹ De oplossing die het voortbestaan van dit vak zou kunnen garanderen zocht men in het verbinden van een historische vraagstelling en een actuele ontwerppraktijk. Uit deze koppeling zouden nieuwe vragen en nieuwe begrippen, nieuwe

analysevormen en nieuwe taken kunnen voortvloeien.⁵⁰ Met name de architectuurhistoricus Ed Taverne pleitte daar vele malen voor. In 1977 schrijft hij over de taak van de architectuurhistoricus het volgende: 'Binnen het wetenschappelijk onderzoek, binnen de historische studies kunnen vragen worden opgeworpen en problemen worden geëntameerd waarvan de oplossingen mogelijkerwijze van nut kunnen zijn voor het eigentijdse architectuurdebat, waartoe de vragen met betrekking tot de stadsvernieuwing en monumentenzorg toch ook behoren. Op de tweede plaats kan de historicus een bijdrage leveren door deze deelaspecten van het eigentijdse bouwen, kritisch en theoretisch te funderen binnen het totale raamwerk van denken over de ruimtelijke ordening. Deze taken acht ik, vanuit de positie van de historicus gezien, echter van secundair belang, vergeleken met de belangrijke (...) opgave om vanuit de actualiteit van het architectonisch ontwerp de geschiedenis der architectuur te herlezen, omgekeerd, vanuit de geschiedenis, de grote thema's van het hedendaagse bouwen, in al zijn facetten, te bekritisieren en te analyseren.'⁵¹ Enkele jaren later, in 1981, relateert Taverne deze stellingname echter: 'De historicus, die in het praktische veld van de monumentenzorg en de stadsvernieuwing werkzaam is, loopt het gevaar, in zijn ijver tot het vergaren, interpreteren en relevant maken van allerlei historische gegevens en voorstellingen, zichzelf te isoleren in een ondergeschikte positie als documentalist, die als historicus op operatieve wijze is ingehuurd ten dienste van het plan.'⁵²

Het debat werd in deze jaren niet zozeer gevoerd binnen de academische architectuurgeschiedenis (als tak van de kunstgeschiedenis), maar tussen architectuurhistorici en bouwkundig ingenieurs die de architectuurgeschiedenis wilden benutten voor de actuele ontwerppraktijk. Men richtte zich op de 'historische kritiek' zoals deze door architectuurhistorici in Venetië sinds de jaren zestig werd gepraktiseerd, waarbij de scheiding tussen historici en ontwerpers opgeheven was en de begrippen op het bouw- en ontwerpproces geënt waren.⁵³ Daarbij distantieerde de 'historische kritiek' zich overigens van de 'operatieve' kritiek, een vorm van geschiedschrijving die in de eerste helft van de twintigste eeuw diende ter legitimering van het revolutionaire streven van de historische avant-gardes.⁵⁴ 'What is normally meant by *operative criticism* is an analysis of architecture (or of the arts in general) that, instead of an abstract survey, has as its objective the planning of a precise poetical tendency, anticipated in its structures and derived from historical analysis programmatically distorted and finalised', aldus Manfredo Tafuri. 'We could say, in fact, that operative criticism *plans* past history by projecting it towards the future. Its verifiability does not require abstractions of principle, it measures itself, each time, against the results obtained, while its theoretical horizon is the pragmatist and instrumentalist tradition.'⁵⁵ In plaats van de geschiedenis dus te actualiseren en toe te snijden op het heden had de *historische kritiek* tot doel het heden te historiseren en haar mythes te ontzenuwen.⁵⁶ Dat wil zeggen de genealogische herkomsten opsporen van de

heterogene en zelfs contradictoire verschijnselen die in het actuele denken samenkomen.⁵⁷

Als voorbeeld gold in Nederland de wisselwerking tussen Venetiaanse architectuurhistorici als Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co enerzijds en architecten als Giorgio Grassi en Aldo Rossi anderzijds. Zij debatteerden over architectuur als intellectuele arbeid en de architect als hoofdarbeider.⁵⁸ Via de vertaling van hun werken en hun aanwezigheid op Nederlandse congressen rond de jaren tachtig,⁵⁹ drongen de ideeën van deze auteurs door tot tijdschriften als *Wonen TA/BK* (en het latere *ARCHIS*) en *Plan*. Ze waren ook van invloed op de zogenaamde plananalyse die aan de Faculteit Bouwkunde te Delft als didactisch ontwerpinstrument ontwikkeld was. Via een rationele benadering kon men historische precedentes onderzoeken, in hun onderdelen uiteenleggen, hun typologie vaststellen en op de aldus verkregen kennis bij het ontwerpen voortbouwen.⁶⁰ Deze plananalytische benadering diende als tegenwicht tegen de vigerende creatieve en artistieke pretenties van de architect als kunstenaar die persoonlijk van aard en daarom ‘niet voor rede vatbaar’ zouden zijn.⁶¹

Aan deze episode van onderling engagement kwam in 1988 abrupt een eind. In 1986 had nog Hans van Dijk de hoop uitgesproken dat het kon komen tot ‘een vrijblijvend gesprek, waaraan zowel architecten als historici – al was het alleen voor hun eigen plezier – deel kunnen nemen zonder dat ze elkaar voorschrijven wat ze moeten doen.’⁶² Twee jaar later constateerde hij, naar aanleiding van het symposium ‘Architectuurhistorisch onderzoek’ het failliet van deze samenwerking.⁶³ Hij schreef: ‘De pogingen om binnen het institutionele, architectuurhistorische onderzoek in Nederland te komen tot een bundeling van krachten en een gezamenlijk initiatief zijn niet gelukt. Deze mislukking moet als onmacht worden aangemerkt. Men is niet in staat geweest zich aan de eigen haren uit het moeras omhoog te trekken.’⁶⁴ Al eerder had Taverne meer in het algemeen geconstateerd dat veel van de interdisciplinaire discussies aan de kunstwetenschappen in Nederland voorbij gegaan waren.⁶⁵ ‘Terwijl het er naar uitziet dat, voor zover het Nederland betreft, de bijdragen van de taalanalyse, wetenschapsleer, geschied- en cultuurtheorie, aan de kunstwetenschap zijn voorbijgegaan, hebben deze in de historische wetenschappen geleid tot fundamentele veranderingen. Een van de belangrijkste ontwikkelingen daarbij is de geleidelijke oriëntatie van de geschiedenis naar een sociale wetenschap, dat wil zeggen een interdiscipline waarin ruime aandacht is ontstaan voor de mentaal-culturele geschiedenis en voor de geschiedenis van de materiële cultuur.’ Vanaf dat moment is nog maar weinig gediscussieerd over interdisciplinaire en internationale vragen, laat staan over een herbezinning van de architectuurgeschiedenis en haar object.

Nemen we de ontwikkelingen nadien in ogenschouw, dan kan het verdwijnen van de debatcultuur ook anders worden geïnterpreteerd. De lacunes die Boasson en Van Giersbergen in 1986 nog constateerden, zowel aan de universiteit, de

Bouwkunde Faculteiten, als de Academies voor Bouwkunst, lijken vanaf het midden van de tachtiger jaren te verdwijnen. Want anders dan Van Dijk en Taverne meenden, maakte het einde van de discussie geen einde aan de samenwerking tussen ontwerpers en architectuurhistorici. Integendeel: eind jaren negentig komt de onderlinge uitwisseling van universitaire architectuurhistorici (vooral op het terrein van de vroegmoderne architectuur) en bouwkunde opleidingen daadwerkelijk van de grond. In plaats van debatteren over theoretische kwesties worden er volop onderzoeksresultaten gepubliceerd, zijn de publicatiemogelijkheden in tijdschriften verruimd, worden er onderzoekers gemobiliseerd en worden er over en weer gastcolleges gegeven. Men streeft naar een integrale geschiedschrijving, waarin alle aspecten van het vak (architectuurtheorie en historische bouwpraktijk, maatschappelijke en intellectuele context, opdrachtgever en bewoner) op elkaar zijn betrokken. Tegelijk verschuift het theoretisch debat naar het terrein van de (postmoderne) architectuurkritiek.⁶⁶

Bij nader inzien blijkt het vergelijk tussen uiteenlopende soorten architectuurhistorici te berusten op een gedeelde ondergrond. Hun uitgangspunten blijven meestal impliciet omdat de prioriteit niet bij het debat en de reflexie, maar bij het construeren van een beeld van het architectonisch verleden ligt. Slechts een enkele maal licht een auteur zijn invalshoek expliciet toe. Dat geldt bijvoorbeeld voor Koen Ottenheim. In zijn proefschrift (1989) wijst hij het zoeken naar 'symboliek en diepere betekenissen' in de architectuur van Philips Vingboons af. Volgens hem wordt de architectuurgeschiedenis reeds lang 'vertroebeld' door onderzoekers die er stellig van overtuigd zijn dat de renaissancearchitectuur een weerspiegeling is van de goddelijke harmonie. Deze aanname leidde niet zelden tot 'loze rekenarij' van maten en proporties.⁶⁷ Ook een iconologische duiding van de architectuur wordt door Ottenheim afgewezen. Daarin was hij niet de enige.⁶⁸ Tafuri wees er in 1968 al op dat een dergelijke 'orthodox iconologism', maar ook 'the academic verbosity of exegetic criticism' binnen de architectuurgeschiedenis voortbrengsels waren van de nieuwe nadruk op 'meaning', linguïstiek en communicatie. 'The attribution to architecture of a specific range of meanings, the linguistic approach to visual communication techniques, the recognition of the structural laws shaping architectural products, the need for deep analyses to bring out the hidden mechanisms of the use and information of language, all come directly from the themes that in the last fifteenth years have become problems whose solution can no longer be deferred.'⁶⁹ Hetzelfde wordt benadrukt door Barbieri en anderen. Men stelt o.m. het volgende: 'Architectonische kennis heeft altijd betrekking op kennis van de architectonische vormen. Het gaat daarbij niet om de betekenis van de architectonische vormen, dat wil zeggen om hun verwijzingskarakter, symboliek, enzovoort, maar om hun *type* en hun *ordering*.'⁷⁰

Bij zijn analyse van Vingboons' plannen wil Ottenheim dus niet uitgaan van een of andere 'ontcijfering' van de architectonische vormtaal. Hij wil ze juist

opvatten als de resultanten van het zeventiende-eeuwse ‘ontwerpproces’.⁷¹ ‘Vooralsnog is het gebruik van meet- en rekenkundige systemen in eerste instantie te zien als een hulpmiddel bij het ontwerpen. Met eenvoudige verhoudingen en met behulp van passer en liniaal kan een architect zijn idee voor een gebouw tot een helder en sluitend ontwerp ordenen.’⁷² Aldus zou het samengaan van een esthetisch schoonheidsideaal en mathematische technieken uitlopen op een rationeel en helder ontwerpsysteem. Onder verwijzing naar de ‘filosoof-wiskundige’ René Descartes en diens *Discours de la Méthode* (1637) onderstreept Ottenheim het wetenschappelijk karakter van het toenmalige ontwerpproces.⁷³ Het rationele, op de wiskunde gebaseerde ontwerpsysteem zou een sleutel bieden tot de vroegmoderne ontwerpmethoden van architecten als Philips Vingboons en Pieter Post, maar ook voor een humanistische geleerde en architect als Jacob van Campen.⁷⁴

Ottenheim staat in dit opzicht niet alleen. Grassi (bp.2.24.3) en andere architecten beschouwen Descartes eveneens als de auteur die aan de oorsprong van het moderne weten stond. Er zouden parallellen tussen zijn filosofische methode en de ‘architecten van de rede’ zijn.⁷⁵ Grassi merkt daarover op: ‘Het begin valt samen met het moment dat *de kritische methode* haar intrede deed in de wetenschap. Ik doel dus op de generatie die, gevormd in de tijd van de verschijning van *Discours de la méthode*, haar eigen onderzoek op “de onderzoekende twijfel” had gebaseerd. Dit is inderdaad een idee dat op een welbepaald moment van de geschiedenis van het denken opduikt, en dat moment valt samen met een wezenlijke verandering van het begrip rationaliteit. De weerslag die deze verandering met name op de architectuur had, bestaat, naar bekend, in het ter discussie stellen van enkele canonieke modellen, van enkele grondbeginselen die tot dan toe als onveranderlijk waren beschouwd.’⁷⁶ Terzijde zij opgemerkt dat het idee van een analogie tussen architectuur en filosofie uit een zelfde periode sinds Panofsky’s *Gothic Architecture and Scholasticism* (1948) in de architectuur(historische) wereld vrij algemeen is aanvaard.⁷⁷

Ottenheim baseert zich op het reeds genoemde werk van Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949). Dit handelt over ‘de grondslag van het ontwerpen en bouwen met zuivere proporties in de renaissance.’⁷⁸ De heldere eenvoud van maten en getallen zijn bij Wittkower synoniem voor de rationaliteit van het ontwerp. Het architectonische renaissanceplan zou een logische constructie zijn en de architect een humanistisch intellectueel die zich in een kring van filosofen en geleerde neoplatonisten beweegt. Wittkower beschouwt – zoals hiervoor is gebleken – met name de ‘filosofische wiskunde’ van Plato als een sleutel om de renaissance-architectuur te ‘kunnen ontcijferen en interpreteren’. ‘De overtuiging dat de architectuur een wetenschap is en dat elk deel van zowel het interieur als het exterieur van een gebouw geïntegreerd moet worden in een enkel systeem van mathematische verhoudingen, kan het basisaxioma van de renaissance-architecten worden

genoemd. (...). Maar welke zijn de wetten van deze kosmische orde, welke zijn de mathematische verhoudingen die bepalend zijn voor de harmonie in macro- en microkosmos? Ze waren ooit onthuld door Plato en Pythagoras en hun denkbelden op dit gebied, die overigens nooit in vergetelheid waren geraakt, gingen vanaf het einde van de vijftiende eeuw weer een prominente rol spelen.⁷⁹

Dezelfde platoonse beginselen zouden voor het Hollands Classicisme opgaan – inmiddels door vele publicaties verheven tot architectonisch hoogtepunt van de Republiek. In 1989 pleitte Ottenheim nog voor een rehabilitatie vanwege de nadrukkelijke opwaardering van juist de Hollandse renaissancistische architectuur aan het begin van de twintigste eeuw. Hij verwees daarmee naar de legendarische interpretatie van Huizinga die deze architectuur als representant zag van de Hollandse identiteit.⁸⁰ ‘Met de toepassing van dezelfde mathematische principes als die waarmee ook hemel en aarde waren geordend, werd een absolute, objectieve schoonheid van goddelijke oorsprong nagestreefd. Hiermee was het architectonisch ontwerpen tot wetenschap verheven en aldus boven het niveau van het ambacht uitgetild.’⁸¹

Daardoor blijkt het Hollands Classicisme van een zelfde niveau als de Italiaanse renaissance architectuur, een vorm van ontwerpen die Wittkower als rationalistisch ontcijferd had. ‘Het ontwerpen van gebouwen volgens de klassieke normen was’, zo onderstreept Ottenheim inzake de Hollandse zeventiende eeuw, ‘vooral een intellectuele en creatieve bezigheid, waarbij een directe binding met de bouwpraktijk niet nodig was.’⁸²

Ottenheims these van een rationele ontwerpraktijk sloot aan bij de geschiedschrijving die architecten de laatste decennia voor ogen stond. Kritische architecten gingen in de geschiedenis naar de oorsprong en de continuïteit van de rationalistisch ontwerpmethodologie op zoek. De reeds genoemde architect Giorgio Grassi poneerde in 1966 het rationalisme als een constante, filosofische factor die vanaf de renaissance, via de zeventiende eeuw tot aan het Duits rationalisme de architectonische ontwerpmethodologie had beheerst.⁸³ Architectuur is voor hem ‘vooral een rationele, dat wil zeggen mentale operatie die bestaat uit intellectuele bewerkingen van het architectonische materiaal. In die zin kan hij spreken van de architectuur als wetenschap.’⁸⁴ Niet toevallig steunen hij en vele andere architecten op Wittkowers *Architectural Principles*.⁸⁵

Deze ‘vernieuwde’ architectuurgeschiedenis ziet ‘vormen’, ‘technieken’ als vaststaande onderdelen van de ‘rationalistische ontwerppraktijk’ en niet als culturele of historische verschijnselen. ‘Daarom’, zo betoogt Grassi, ‘kunnen we spreken van technieken en theoretische problemen, kunnen we ons erop beroepen en ze dus beoordelen op hun volledigheid, er nog van afgezien dat we vanwege de karakteristieke neiging van die werken om definitief te zijn het kennisbereik van deze systemen kunnen toetsten. De plaats die deze systemen in de geschiedenis van het menselijk denken en van de cultuur innemen, doet er dan niet zoveel toe.’⁸⁶ Sterker nog, deze architectuurgeschiedenis zou er naar moeten streven de geschiedenis te elimineren. ‘We moeten een analyse van de technieken en de

theoretische systemen dan ook los van hun historische context beschouwen. Dit betekent echter niet', aldus Grassi, 'dat geschiedenis in een dergelijk onderzoek geen rol speelt. Integendeel. Geschiedenis vormt grotendeels het materiaal van deze studie. De kennis die deze werken genereren is in eerste instantie historische kennis. Maar het is wel een speciaal soort historische kennis.'⁸⁷ Haar uiteindelijk doel is immers 'de constructie van een vooral op de methode gerichte genealogie van een hedendaags rationalisme'. Aldus kan de architectuurgeschiedenis zo 'een concrete bijdrage leveren aan een rationeel gefundeerde theorie van de architectuur'.⁸⁸ Voorwaarde is slechts 'de problemen zo af te bakenen, dat de eventuele historische problemen geen rol spelen.'⁸⁹

Behalve door Italianen is deze benadering ook door Franse schrijvers ondersteund. Een voorbeeld daarvan is *De architectuur van renaissance en classicisme* door Jean Castex uit 1990. Deze tracht door een 'rationele geschiedbeschouwing' en een 'a-historische vergelijking' te laten zien dat de huidige, twintigste-eeuwse ontwerpers hun wortels hebben in (of althans verbonden zijn met) vroegere, renaissancistische vormen van architectonisch denken. 'Op de bouwkunst van de renaissance is – daar hoeven we niet omheen te draaien' schrijft Castex, 'niet bijzonder gemakkelijk greep te krijgen, omdat achter de obsederende schoonheid van haar vormen een serieuze aanspraak op intellectuele strengheid schuil gaat. De renaissance wil van de architect een intellectueel maken, die gewapend is met een kennis die wij ons beetje bij beetje eigen moeten maken om te kunnen begrijpen waar het werkelijk om draait. Maar als wij willen dat de architectuur weer een volwaardige plaats krijgt in het intellectuele debat van vandaag, waarin ze lange tijd slechts een marginale rol heeft gespeeld, is er geen betere oefening denkbaar.'⁹⁰ In dit verband wekt het nauwelijks verwondering dat Jean Castex concludeert dat 'het classicisme zeer nabij is en zelfs merkwaardig modern'.⁹¹

Hoewel de kritische architecten zich nadrukkelijk distantiëren van een operationele geschiedschrijving, organiseren en moduleren zij – net als de nieuwe architectuurhistorici – via Wittkowers *Grondslagen* een gepast verleden voor de 'verwetenschappelijking' van de architectuur die men heden ten dage tracht te vestigen.⁹² Zo doende tracht men Tafuri's pessimisme in *Ontwerp en Utopie* (1973) – namelijk zijn these dat de avant-gardistische rol van de architect als hoofdarbeider is uitgespeeld juist omdat dit denken geheel is geabsorbeerd in de moderne planning en de architect dus niets anders rest dan het maken van 'zuivere architectuur'- via de omweg van een rationalistische architectuurbeschouwing weer ongedaan te maken.⁹³ Het gaat om een restauratieve ontwikkeling, een poging tot eerherstel voor het scheppende werk van de architect. Deze is niet alleen ontwerper, maar vooral 'architectgeleerde'. De bouwkundig ingenieur poseert als wetenschapper en intellectueel, de architectuur als 'geestelijke oefening' en de architect als 'thinking eye'.⁹⁴

Dit alles heeft echter weinig te maken met een serieus onderzoek naar de geschiedenis van het architectonisch denken en handelen. Hoe internationaal de architectuurgeschiedenis in Nederland de laatste decennia met haar uitwisseling tussen Italiaanse, Franse, Engelse en Nederlandse auteurs ook schijnt, die schijn bedriegt. De uit 1977 daterende diagnose van Francis Strauven betreffende het doel van 'architectuurhistorische' vernieuwingen is nog steeds van kracht. Strauven merkte op dat de architectuurgeschiedenis door architecten werd toegeëigend in een poging de creatieve arbeid van de ontwerper 'opnieuw' centraal te stellen, het ontwerpvak te rehabiliteren en haar van een hogere status te voorzien. 'Want als architectuurgeschiedenis zich uiteindelijk van haar traditioneel Vitruviaans referentiekader en de stijlgeschiedenis wist te bevrijden, dan was dat niet doordat ze zich liet beïnvloeden door de vernieuwingen in de algemene geschiedschrijving (bv. het werk van Braudel en de Annalesgroep), maar doordat ze zich bleef oriënteren op de evolutie van het architectuurenken bij creatieve ontwerpers.'⁹⁵

Welke conclusie moeten we hieruit trekken? Op het eerste gezicht staat het architectuurhistorisch onderzoek naar de Hollandse zeventiende eeuw er op dit moment beter voor dan het iconologisch onderzoek van de schilderkunst. Het Hollands Classicisme maakt immers furore terwijl het enthousiasme voor de moralistische genreschilderkunst tanende lijkt. Toch is dat gezichtsbedrog. Er is enkel sprake van een tempoverschil. Zowel iconologen als architectuurhistorici hebben de afgelopen dertig jaar op verschillende momenten maar op een zelfde manier de interesse in de Hollandse Gouden Eeuw weten aan te wakkeren. Met prestigieuze publicaties en grote tentoonstellingen vestigden wetenschappers een helder en daarmee voor het publiek aantrekkelijk beeld waarin de Hollandse kunst en architectuur kan wedijveren met de Italiaanse renaissance kunst. In beide gevallen heeft men zich bediend van een filosofie die gegrond is in het platonisme. Door een welbepaalde selectie van kunsthistorische interpretaties, de genoemde werken van Panofsky en Wittkower, heeft men zich kunnen afsluiten van de wetenschappelijke ontwikkelingen die zich vanaf dat moment internationaal voordeden en zich teruggetrokken op een eigen domein. Zowel de iconologie als de nieuwe architectuurgeschiedenis presenteerden zich als een bij uitstek wetenschappelijke benadering van kunsthistorische fenomenen. *De iconologie richtte zich daarbij op de ontwikkeling van de betekenisvolle morele inhoud, met de vorm als transparante, a-historische drager. De architectuurgeschiedenis deed het omgekeerde en richtte zich in de aandacht op Hollands classicisme op de ontplooiing van mathematische vorm, met de inhoud als a-historische boodschap.* Beide benaderingen berusten aldus op een hernieuwde interpretatie van 'neo-platonistische' denkbeelden en zijn in beginsel a-historisch. Als grondslag van disciplines die beeldmateriaal als historische verschijnselen bestuderen mag dat verbazing wekken. Voor de bestudering van

historisch beeldmateriaal is Plato weinig adequaat. Bovendien is diens filosofie – zoals ik in het voorgaande onderzoek heb aangetoond – ook nimmer *de* basis geweest van het vroegmoderne denken over schilderen en over bouwen. Het was evenmin de kern van het Renaissancedenken in het algemeen zoals hiervoor is gebleken. Reeds in de zestiger jaren heeft met name Paul Oskar Kristeller benadrukt ‘that the revival of ancient learning and philosophy in the Renaissance took many forms, only a few of them governed by the philological historicism that Panofsky saw as typical of the period.’⁹⁶ Sindsdien hebben vele wetenschapshistorici zich over deze materie gebogen en zijn van daaruit opvattingen van Panofsky allengs verder bijgesteld. Zoals enkele jaren geleden nog door Grafton, die schrijft: ‘Thanks above all to Kristeller and his students, from Charles Schmitt to James Hankins, it has now become clear that there was far more continuity than Panofsky believed between medieval and Renaissance efforts to understand the classics of ancient thought about the natural world.’⁹⁷ Bovendien fungeert de wiskunde niet als indicatie van de toegenomen rationalisering van het vroegmoderne denken. Niet alleen omdat vroegmoderne auteurs zoals Stevin en Alberti de ratio van getallen en lijnstukken dachten in termen van de natuurfilosofie en in dat verband grote waarde hechten aan hun bijzondere eigenschappen. Al in 1973 sprak Schmitt zijn twijfel uit over de hoge ‘wetenschappelijke’ status die kunst- en architectuurhistorici toekennen aan de vroegmoderne wiskunde. ‘I am not suggesting that the application of mathematics and the development of quantitative methods were unimportant for the far-reaching changes which took place in scientific methodology and outlook during the sixteenth and seventeenth centuries. But I think that too much emphasis has been put upon this aspect of the matter in the past and it is time that we began to take a more considered view, utilizing a wider range of examples and source material.’⁹⁸ Recentelijk wees Neal er nog op dat de nu zo vanzelfsprekende analogie tussen mathematica en waarheid in de vroegmoderne tijd niet vanzelf sprak en om bijstelling vraagt. De nadrukkelijke koppeling diende vaak een retorisch doel, namelijk het ont koppelen van occulte betekenissen die destijds evenzeer aan de wiskunde gehecht waren.⁹⁹

En tenslotte zijn beide hier besproken kunsthistorische benaderingen in de kern van de zaak a-historisch. Niet alleen omdat de iconologie de vorm en de architectuurgeschiedenis de inhoud beschouwen als een onveranderlijk, inert verschijnsel dat voor het eigenlijke historische onderzoek irrelevant is. Maar in de eerste plaats omdat ze, mede daardoor, hun ‘historische analyse’ van ‘de inhoud’ respectievelijk ‘de vorm’ hebben beperkt tot het fixeren van betekenissen, kenmerken en essenties die hun gewicht ontlenden aan het moderne denken. De buitenproportionele nadruk op seksualiteit en op mathematica spreekt in dat opzicht voor zich.¹⁰⁰ Maar ook het gebruik van gangbare noties als Kunst en Schoonheid, elite en volk, persoonlijke intentie en de behoeften van het publiek – om nog maar te zwijgen van het gebruik van allerlei zeer recente sociaal-

wetenschappelijke terminologie – heeft geleid tot een tamelijk ondoorzichtige historiografie.

Hoewel men al dit soort aannames met wat goede wil uit de genoemde werken van Panofsky en Wittkower kan afleiden, zijn hun teksten veel minder dwingend dan heden ten dage wordt gesuggereerd. De beperkte interpretaties van ‘Panofsky’ en ‘Wittkower’ komen voor het grootste deel op conto van de kunst- en architectuurhistorici na hen. De Nederlandse receptie heeft aan deze vernauwing een niet geringe bijdrage geleverd. Dit te beseffen is van belang nu juist literatuurhistorici en cultuurhistorici in hun onderzoek direct voortborduren op het huidige kunst- en architectuurhistorisch onderzoek naar de Hollandse zeventiende eeuw. Daarmee nemen ze bewust of onbewust vragen over die kunsthistorici uitgaande van Wittkower en Panofsky hebben geformuleerd. En dat zonder te beseffen welke plaats die vragen in de geschiedenis van de kunsthistorische discipline innemen. De uiteindelijke vraag waarvoor de *cultuurhistorici* en *historisch-antropologen* zich dan ook op dit moment gesteld zullen zien, is hoe zij zich gegeven hun interesse in beeldmateriaal, architectuur en visuele cultuur (moeten en kunnen) verhouden tot ontwikkelingen in de kunsthistorische discipline waarin de *geschiedtheoretische* benaderingen van de kunsten (zoals van Warburg en anderen), nu opnieuw (en geïnformeerd door de naoorlogse ontwikkelingen in de geschiedwetenschappen) op de agenda zijn geplaatst.

Noten. 5.1

1. Zie bijv. Fleurkens 1995, pp. 7-10.
2. De Mare 2001, 1999, 1997B, 1994A en 1994B en 1993.
3. Stevin, *Wysentijt*; Cats, *ADW I*, pp. 605-606; Van Hoogstraten 1678.
4. Voor de Indo-europese taal zie De Saussure (Harris 1983, p. xvii) en over de Indo-europese mythe Dumézil (Littleton 1973). Zie voorts Wittkower 1977A,B en C; Eisenstein 1979; Doniger O'Flaherty 1980 en Doniger 1998.
5. Israels 1996; Berkvens-Stevelink 2000, pp. 7-8; Rietbergen 1998; Grafton 1990.
6. Berksven-Stevelinck 2000, p. 7.
7. Diamond 1998, p. 9.
8. Van der Woude 2000D, pp. 413-414.
9. Doniger 1998; Berkvens-Stevelinck 2000, p. 9; Diamond 1998, p. 11.
10. Staal 2000, pp. 20-21.
11. In die zin is overigens de verschuiving ten opzichte van bijv. Janson (1961, pp. 569-578) slechts gradueel. Zowel waar het gaat om het nut dat wordt toegekend aan het behandelen van niet-Westerse kunsttradities, als waar het gaat om de doorwerkingen van andere moderne (emancipatoire) opvattingen betreffende bijvoorbeeld gender (Honour & Fleming 1999, pp. 28-30). Voor de geschiedenis van de filosofie geldt iets dergelijks, zie bijv. het overzichtswerk *De verbeelding van het denken*.
12. 'Naar mijn mening zijn noch de huidige inderdaad europacentrische onderzoeksmethoden noch onze kennis van het ingewikkelde samenspel van factoren dat geschiedenis heet, toereikend om te grote historische gehelen adequaat te beschrijven. Desalniettemin mogen we de ogen niet sluiten voor het feit dat zowel bij biologen, ethnologen, economen als bij historici, de tendens bestaat om in steeds ruimere geografische entiteiten te denken', aldus Berkvens-Stevelinck 2000, p. 11 resp. p. 9. Deze geschiedenis betreft bovendien wel zeer lange termijnen, een complexe gelaagdheid en vele niet vergelijkbare historische grootheden. Maar de studie naar de paden die de kunsten hebben gebaad kunnen daarbij een grote rol spelen. Zij zwermen relatief eenvoudig uit en slechten grenzen waar historici soms als bergen tegen opzien. Het voorbeeld dat Berkvens-Stevelinck geeft is in die zin verhelderend, zeker gezien de recente gebeurtenissen in Afghanistan. De Grieks-boeddhistische cultuur die in Afghanistan ontstond nadat Alexander de Grote tot aan de Indus geraakte (4de eeuw v. Chr.) kwam voort uit twee culturen die zich 'aan elkaar schaafden', wat zowel een pijnlijke implicatie heeft als een vormende. Bovendien zijn de cultuurwegen steeds in takt gebleven – niet alleen om cultuur te brengen, maar ook om kunstwerken te smokkelen en om cultuur te vernietigen (Berkvens-Stevelink 2000, pp. 9-10).
13. De Mare 1997A, p. 120.
14. Cohen 1994; Dijksterhuis 1985.
15. Edgerton 1993, p. 187. De boeken dienden zijns inziens 'to tease the vanity of aristocratic readers who might vicariously imagine themselves single-handedly taming the resistant forces of nature. Such fantasies encouraged designers to exploit the furthest limits of mechanical possibility despite the fact that no power source efficient enough to drive his devices was available until the eighteenth century'.

Noten 5.1.1.

1. Van Bunge 1999, pp. 284, 286-288, 304; Schmitt 1973, p. 161.
2. Dijksterhuis 1985; Vermij 1999; Kristeller 1961; Cohen 1994. Gies 1995, pp. 227-228 meldt dat van Aristoteles werk zo'n 2000 manuscripten dateren die in de dertiende en veertiende eeuw zijn gekopieerd. Vanaf de middeleeuwen (vooral vanaf de dertiende eeuw) tot in de zeventiende eeuw vormde het peripatetische denken de kern van het curriculum. Dat betekent niet, zoals Schmitt 1973, p. 173 onderstreept dat het gehele oeuvre van Aristoteles in deze tijd bekend was.
3. Close 1969, 1971; Kristeller 1961, 1972.
4. Schmitt 1973, p. 163; Grafton & Siraisi 1999, p. 4.
5. Dijksterhuis 1985 en 1943; Cohen 1994; Alpers 1983; Vermij 1999, p. 58. Voorbeelden daarvan zijn het copernicaanse heliocentrische stelsel van wiskundig bepaalde cirkels (*De revolutionibus orbium coelestium* uit 1543, verdedigd door Galilei, Kepler, Stevin en Descartes) en Keplers bijstelling van dit systeem op basis van waarnemingen (het ellipssysteem uit 1604, pas erkend door Newton).
6. Schmitt 1973, pp. 162-163, 175. Volgens hem is bv. de ontdekking van William Harvey (de bloedsomloop) een voortvloeiende van de aristotelische natuurfilosofie. Het 'continued to be an acceptable framework for some of the most original and creative thinkers.' (Schmitt 1973, pp.178-179); Van Bunge 1999, pp. 293, 348-349.
7. Zo beschouwde Copernicus zijn 'ontdekking' dat de aarde om de zon draait als 'het terugvinden van oude waarheden' (Vermij 1999, p. 67).
8. Hooykaas 1976, p. 124.
9. Cohen 1994, p. 162.
10. Descartes (Verbeek 1979, p. 41).
11. Descartes (Verbeek 1979, p. 111).
12. Aldus Schmitt 1973; Osler 1998.
13. Aldus Copernicus in zijn *De revolutionibus Orbium Coelestium* (1543).
14. Kepler zette de verschillende banen van de hemellichamen op muziek: elk had namelijk zijns inziens een eigen toon.
15. Schmitt 1973, p. 163. Wat niet betekent dat het aristotelisme in deze tijd geen grond begon te verliezen, zie Schmitt, p. 164. 'If we look at the seventeenth century itself we see that the university scholastic tradition was taken much more seriously by participants in the "century of genius" than by recent historians'. (Schmitt 1973, p. 166).
16. Schmitt 1973, pp. 160-163.
17. Overigens ontplooiden voordien het antieke erfgoed zich in verschillende richtingen, waarbij Augustinus (354-430) het christelijke denken koppelde aan het wijsgerig stelsel van Plato, terwijl Thomas van Aquino (125-1274) het verbond met dat van Aristoteles, aldus Kristeller 1961. Ten overvloede zij opgemerkt dat beide antieke 'richtingen' nimmer in zuivere staat voorkomen.
18. Hankins 1999, pp. 88-89.
19. Voor deze kenmerken, zie Dijksterhuis 1985, pp. 14-15.
20. Van Bunge 1999, p. 348.
21. Osler 1998, p. 92.
22. Grafton 1999, p. 8.
23. De inzet van het artikel in 1973 is enkele argumenten geven, zo schrijft Schmitt, om aan te tonen 'that this tradition is more important in the general intellectual and cultural context of the Renaissance than has usually been realized.' (p. 159). 'Especially during the past dozen or so years a number of serious and detailed investigations have been initiated, which tend to show that the Peripathetic tradition during the period 1350-1650 is worthy of further consideration and must be seen as one of the dominant streams of thought of the

- Renaissance period.' Schmitt 1973, p. 159.
24. Schmitt 1973, p. 165.
 25. Schmitt 1973, p. 161.
 26. Voor een recent overzicht zie Frijhoff & Spies 1999, 'Instrumenten van cultuur', pp. 227-279.
 27. Schmitt 1973, p. 162; voor Descartes, zie Verbeek 1979, pp. 31-32.
 28. In de geschiedenis van de natuurwetenschap en filosofie wordt Descartes beschreven in termen van 'grote invloed', 'nieuw tijdperk', 'een van de grondleggers van de moderne wijsbegeerte', 'baanbrekend werk', 'ontwierp een totaalvisie op de werkelijkheid', 'in geheel nieuwe gedaante' (Vermij 1999, p. 83); 'nieuwe wijsbegeerte', 'vader van de moderne wijsbegeerte', 'nieuwe methode' (Bor 2000, pp. 215, 243). Van Bunge 1999, pp. 290, 347.
 29. In de argumentatie van Descartes zowel als Spinoza komt men termen tegen zoals 'onderzoek van de natuur', 'het grote boek der wereld', 'eer', 'gewin' en 'nut', 'kunst', 'aanleg' en 'oefening', 'krachtens zijn aard', 'de ware orde', de 'natuurlijke methode', 'heldere en zekere redeneringen', 'natuurlijke eigenschappen', 'mensen van verschillende aard', 'de gevolgen uit hun oorzaken te verklaren', 'uit welke kiemen de natuur ze moet voortbrengen', 'de natuurwetten', 'een zodanig inzicht in de natuur dat men er (...) enkele regels uit kan afleiden die zekerder zijn dan die welke men tot nog toe gehanteerd heeft', 'het bevorderen van het algemeen welzijn van alle mensen', 'praktische filosofie' die van nut is doordat ze 'van de kracht en de werkingen (...) van alle lichamen waardoor wij omringd zijn (...) kennis verschafft', 'accidenten', 'vorm', 'ervaring', 'natuurlijk oordeelsvermogen', 'doel', 'verstand van nature', 'gerief', 'voordelen verenigen' en 'gebreken' of 'schadelijke regels' uitsluiten, de 'wetten der Natuur', 'aard en macht der aandoeningen', 'de eerste oorzaken', 'hartstochten', 'begunstigd door de natuur'.
 30. Schmitt 1973, p. 166; Van Berkel 1983A, p. 248 e.v.; Huygens (Kan 1971, p. 114 e.v.).
 31. Verbeek 1979 spreekt van in zake Descartes over een 'alternatief voor de aristotelische opvattingen' (p. 16), of over Beeckman met wie hij contact onderhield als iemand met 'on-aristotelische idee' (p. 19), of 'tegenstander van Aristoteles' (p. 18). Vermij 1999, p. 85; Van Bunge 1999, pp. 297, 299; voor Spinoza zie Van Suchtelen 1979, pp. 5-6.
 32. Aldus Schmitt 1973, p. 164.
 33. Schmitt 1973, p. 165.
 34. Schmitt 1973, p. 166.
 35. Verbeek 1979, p. 113, n. 2 en p. 120, n. 5.
 36. Schmitt 1973, p. 174. Ook Petrus Ramus (1515-1572) ontkwam niet aan het aristotelisme schrijft Schmitt (1973, p. 175). Hij 'never succeeded in getting rid of Aristotle's basic logical unit, the syllogism'.
 37. Zo schrijft bijvoorbeeld Spinoza in zijn *Ethica*, p. 126: 'Maar mijn standpunt is als volgt: Niets geschiedt er in de Natuur dat aan een gebrek van haarzelf zou kunnen worden toegeschreven. De Natuur is immers steeds dezelfde, en overal ook zijn haar kracht en macht dezelfde, d.w.z. de wetten en regelen der natuur, volgens welke alles geschiedt en van de ene vorm in de andere overgaat, zijn altijd en overal dezelfde. Derhalve moet ook de aard van alle dingen, welke dan ook, uit éénzelfde beginsel worden verklaard, namelijk uit de algemeen geldige wetten en regelen van de natuur. Aandoeningen als haat, toorn, nijd enz. moeten dus, op zichzelf beschouwd, uit dezelfde noodwendigheid en dezelfde macht van de natuur voortvloeien als de overige bijzondere dingen; zij moeten dus bepaalde oorzaken hebben waaruit zij kunnen worden verklaard en bepaalde eigenschappen, die evenzeer onze kennisneming waard zijn als de eigenschappen van welk ander ding ook, welks beschouwing ons op zichzelf reeds genot schenkt'.
 38. Dijksterhuis 1985; Hooykaas 1976; Cohen 1994.
 39. Schmitt 1973, p. 170.

40. Schmitt 1973, p. 175. Hij spreekt in deze van 'the escape from the Aristotelian predicament'. 'By this I mean that', zo legt hij uit, 'though dissatisfaction with various aspects of the Peripatetic system began to emerge during the late Middle Ages, it took several centuries for thinkers to escape the domination of the system'. Van Bunge 1999, pp. 291-329.
41. Schmitt 1973, p. 176; Van Berkel 1983A, p. 308.
42. Zoals in *Wystentijt, Dialectike*. Van Berkel 1979, 1983.
43. Dat dit alles nog niet echt is ingeburgerd, zelf niet in de wetenschapsgeschiedenis, moge blijken uit het feit dat Dear 1995, p. 3 een definitie geeft van de natuurfilosofie: 'Aristotelian physics (also called "natural philosophy") was the qualitative science of the natural world that explained *why* things happen in terms of the essential natures of bodies'.
44. Dijksterhuis 1985, p. 22.
45. Dear 1995, p. 154.
46. Yates 1988; Cohen 1994, pp. 264-294.
47. Descartes (Verbeek 1979, pp. 44-45, 46-48). Idem Bacon (Van Bunge 1999, p. 294).
48. Van Bunge 1999, p. 333.
49. Vermij 1999, p. 38.
50. Deze overdaad aan veelsoortige kennis is al verschillende malen eerder aan de orde geweest. Zie de introducties op 2, 3, en 4. Descartes spreekt voortdurend over zijn twijfel als enige zekerheid die uit zijn scholing is overgebleven. Op p. 4: 'Reeds van jongsaf aan heb ik mij in de letteren bekwaamd en aangezien men mij gezegd had dat ik zo op heldere en zekere wijze alles zou kunnen leren wat in het leven nuttig is, was ik een zeer ijverige leerling. Toen ik echter zo ver was, dat ik opgenomen zou kunnen worden in de rangen der geleerden, dacht ik er anders over. Men had mij namelijk met zoveel twijfels en dwalingen overladen dat mijn poging om iets te leren mij niet verder gebracht scheen te hebben dan dat ik meer en meer van mijn onwetendheid overtuigd was geraakt.' En ook elders refereert hij voortdurend aan zijn twijfel ten aanzien van de kennis (bv. pp. 70-72). Dit nu, en met name de enige zekerheid die hij daaruit afleidt ('cogito, ergo sum') is in de geschiedenis van de filosofie verabsoluteerd (met veronachtzaming van de vele traditionele aspecten in zijn werk) als een volstrekt nieuw en revolutionair idee. Descartes heeft overigens in later tijd deze uitspraak als zijnde te betreurd 'dat dit als samenvatting van zijn filosofie is gaan fungeren' (n. 4, p. 120). Zie voor de verdere lotgevallen van zijn denken in Holland hieronder. Spinoza spreekt bijvoorbeeld uitvoerig over de onwetendheid van mensen en hun vooroordelen aangaande de Natuur en hun plaats erin. Op p. 52 schrijft hij: 'En aangezien alle vooroordelen, die ik mij voorstel hier aan te wijzen, afhangen van dit éne: namelijk dat men gemeenlijk onderstelt dat alle dingen in de Natuur, evenals de mensen zelf, met een bedoeling handelen; jazelfs met beslistheid beweert dat God zelf alles bestiert met het oog op één bepaald doel (men zegt immers dat God alles terwille van de mensen heeft geschapen, de mens zelf echter opdat deze hem verere), zal ik dit vooroordeel eerst beschouwen en daartoe in de eerste plaats de oorzaak zoeken en waarom zovelen er zich bij neerleggen en allen van nature zozeer geneigd zijn het te aanvaarden.' Van Bunge 1999, p. 333: Montaigne (1533-1592): 'wat weet ik eigenlijk'; Ramus en Bacon aanzetten tot formulering methodes om die plotselinge groei van de kennis onder controle te houden. Descartes tot zijn poging de twijfel voorgoed te overwinnen'.
51. Huygens (Kan 1971, p. 114); idem Descartes (Verbeek 1979, pp. 44-45).
52. Giard 1991, p. 27.
53. Giard 1991, p. 27; Gilbert 1960.
54. Giard 1991, p. 34.
55. Yates 1988.
56. Giard 1991, p. 27; Schmitt 1983, p. 177; Yates 1970 (pp. 255-274), 1978, 1988; Cohen 1994. Van Berkel 1983A, pp. 308-309.

57. Huygens toont zijn eerbied voor hen die 'een voortreffelijke kritiek hebben geleverd op de zinloze ideeën, leerstellingen en axioma's uit de Oudheid' (geciteerd in Alpers 1989, p. 26). Dijksterhuis 1985, pp. 436-444 meldt iets dergelijks aangaande Bacon. Hij kritiseerde 'de eenzijdige oriëntatie van zijn geleerde tijdgenoten op het literaire erfgoed van de Oudheid (...)'. Bacon verkoos de studie van de natuur boven die van oude teksten, het experiment boven het commentaar.' Hooykaas 1976, pp. 124-127.
58. Schmitt 1973, pp. 168, 178.
59. Schmitt 1973, p. 178.
60. Bovendien verschilt in de loop van de tijd de verhouding tussen beide aspecten. Galilei doet zijn observaties om de waarheid van zijn wiskundige analyse te toetsen. Pas later wordt het experiment gedaan om en natuurwet op het spoor te komen. (Dijksterhuis 1985, p. 380).
61. Dear 1995, p. 3.
62. Neal 1999, pp. 151-178.
63. Bennett 1991, p. 185.
64. Stevin, *Wysentijt*. Pumpfrey 1991B; Vanpaemel 1998; Schmitt 1973, p. 179.
65. Van Bunge 1999, pp. 336-344.
66. Zie Descartes (Verbeek 1979, pp. 42-43, 47, 57-58, 67); voor Spinoza (Van Suchtelen 1979, p. 7).
67. Voor Bacon, zie Dijksterhuis 1985, pp. 436-444; Hooykaas 1976, pp. 124-127; Van Bunge 1999, p. 296; Vermij 1997, p. 69: Bacon ontwikkelde een 'natuurlijke historie'. Bacon en Stevin hebben verschillende aspecten in hun methode gemeenschappelijk (Dijksterhuis 1943, p. 323). Voor Bacon en Huygens zie Alpers 1989, hoofdstuk 3. Bacons empirisch inductieve methode om data te verzamelen werd door Descartes bekriticeerd als zijnde een 'lukraak' verzamelen.
68. Bijvoorbeeld Grassi 1997, pp. 16-17; Dear 2001, p. 84.
69. Zie bijv. Bor 2000, pp. 243-248. Verbeek 1979, p. 120, n. 4 wijst er op dat Descartes deze uitspraak later herroept: 'Het staat vast dat Descartes deze formulering die in zijn Latijnse vorm (Cogito ergo sum) als samenvatting van zijn filosofie is gaan fungeren, achteraf heeft betreurd. Het bezwaar dat men er tegen kan hebben is dat het een syllogisme lijkt met verzwegen premisse ('alles wat denkt, is'), waarvan de waarheid echter, evenals de geldigheid van het syllogisme als logische afleidingsregel door het algemeen twijfelexperiment niet als vaststaand beschouwd mag worden'.
70. Descartes (Verbeek 1979, p. 46).
71. Descartes (Verbeek 1979, p. 48).
72. Descartes (Verbeek 1979, p. 102).
73. Dear 1995, p. 3.
74. Dear 1995, p. 13, noot. 4: 'Nothing, however, should be taken for granted regarding the precise terms used by seventeenth-century writers: the reader should try to suspend a sense of familiarity whenever a world like "experiment" appears in a quotation'.
75. Dear 1995, p. 4.
76. Roding 1991; Dacosta Kaufmann 1993; Zwijnenberg 1999.
77. Van Berkel 1983A, p. 247 beschouwt Drebbel als: 'de bekendste Nederlandse vertegenwoordiger van de groep "magische vernuftelingen") als 'de tegenhanger (...) van Simon Stevin'. Van Berkel staft zijn mening door te verder te vermelden dat Drebbel bij Goltzius in de leer was geweest, niet alleen om 'de kunst van het graveren' te leren, maar ook kennis te nemen van de 'alchemie'. Maar iets verderop (p. 248) meldt Van Berkel het tegendeel, zonder overigens daaruit een conclusie te trekken: 'Beeckman beschouwde Drebbel als een gewoon ingenieur die instrumenten maakte die respect afdwongen en waar niets geheimzinnigs bij was. De magische "aankleding" van die instrumenten was voor Beeckman niet relevant en hij ging er dan ook meestal stilzwijgend aan voorbij'.
78. Zwijnenberg 1996, p. 8.

79. Huygens (Kan 1971, p. 117).
80. Dear 1995, p. 12.
81. Smith 1999, p. 441.
82. Shelby 1977; Parsons 1967; Ferguson 1992; Gies 1995; Bernal 1971.
83. Edgerton 1993, pp. 166, 151, 193, 179.
84. Dear 1995, p. 9; Eamon 1994. Smith 1999, p. 443 wijst op het belang van praktische kennis in het curriculum van de geneeskunde aan de hand van de door Franciscus de Boë (Sylvius) te Leiden ingevoerde praktische training van de arts.
85. Descartes (Verbeek 1979, p. 106).
86. Smith 1999, p. 460: 'We can see the whole complex history of European attitudes to manual work and the increasing status of practical knowledge...'
87. Smith 1999, pp. 441-442.
88. Zie Ramus (Van Berkel 1983, pp. 221, 261); Vives (Ferguson 1992, p. 130). Smith 1999, p. 459: 'Paracelsus [ca.1493-1541] had claimed that the craftsperson was more attuned to nature than the scholar because he worked in natural materials to reform the world. In fact, he had explicated an epistemology that seems to have been based on artisanal modes of cognition and ways of operating on nature. Paracelsus made efforts to learn from those who worked with their hands; he queried and worked alongside peasants and artisans, questioned miners on their knowledge of diseases and remedies, and drank with peasants, gained knowledge of their wine making and distilling practices'.
89. Stevin, *Wysentijt*, p. 43.
90. Dijksterhuis 1985, pp. 436-444 (Bacon); Hooykaas 1976, pp. 124-127; Descartes (Verbeek 1979) pleit ervoor dat alle geleerden hun kennis openbaren, opdat een ieder daarop kan voortgaan (p. 98), hij nodigt een ieder uit om (via zijn uitgever) kritiek te leveren op zijn werk en hij belooft daarop steeds kort te reageren (pp. 108-109).
91. Stevin. Maar ook Paracelsus deed dat, Smith 1999, p. 459; Descartes, schrijft in zijn landstaal (het Frans), pp. 110-111.
92. Ferguson 1992, p. 132.
93. Gies 1995; Ferguson 1992.
94. Bennett 1991, p. 179. Zie in dit verband ook Stevins geschrift *Havenvinding*.
95. Vitruvius (Peters 1997, p. 272).
96. De termen zijn van Vitruvius, hoofdstuk 10.
97. Aldus Dales, geciteerd in Gies 1994, p. 228.
98. Zie voor een overzicht van de Grieks-antieke, de Arabische (met name van Al-kindī in de negende en Alhazen in de tiende eeuw) en de Europese interesse vanaf de twaalfde eeuw voor de optica en de verknoping van anatomische, natuurfilosofische en mathematische kennis Lindberg 1976.
99. Gies 1995, p. 229; Van Oostrom 1996.
100. Gies 1995, pp. 229-230; Stoffers 1994.
101. Bennett 1991, p. 178 noemt o.a. Regiomontanus, Gemma Frisius, Tycho Brahe en Mercator.
102. Bennett 1991, p. 182.
103. Ferguson 1992, p. 58.
104. Van Eck & Zwijnenberg 1996.
105. Van Berkel 1983A, p. 263 spreekt in deze van 'een statusverhoging van de "mechanische kunsten" '.
106. Shapin 1997, p. 277. Hij wijst erop dat het woord in het midden van de zeventiende eeuw nog niet gewoon is in Engeland.
107. Shapin 1997, pp. 277, 278.
108. Hannaway 1997, pp. 37-39.
109. Hannaway 1997, pp. 41-51; Roding 1991.

110. Dear 1997.
111. Shapin bevestigt dit, p. 278: 'But by far the most significant venues were the private residences of gentlemen or, at any rate, sites where places of scientific work were coextensive with places of residence, whether owned or rented.' Shapin bespreekt vervolgens de laboratoria van Robert Boyle (in elk van zijn drie huizen, 1645-1655) en diens assistent Robert Hooke (gestorven 1703). De laatste voerde zijn experimenten thuis uit, een plaats waar hij werkte en daarnaast was hij een publiek figuur.
112. Smith 1999, p. 427.
113. Smith 1999, p. 423.
114. Smith 1999, p. 457.
115. Smith 1999, p. 436
116. Geciteerd in Hannaway 1997, p. 59.
117. Shapin 1997, p. 278.
118. Smith 1999, p. 460 legt daarentegen een ander accent door uit te gaan van gescheiden kennisbereiken die in de zeventiende eeuw samenkomen in de nieuwe filosoof: 'The new philosophy had important roots in the intellectual and material exchange between scholars and artisans in the sixteenth and seventeenth century. Those who worked with their minds and those who practiced with their hands began to have the same concerns'.
119. Smith 1999, pp. 430-431.
120. Smith 1999, pp. 435-436.
121. Smith 1999, p. 459.
122. Shapin 1997, p. 295: 'For the most part, Boyle's host of "Laborants", "operators", "assistants" and "chemical servants" were invisible actors. They were not a part of the relevant experimental public. They made the machines work, but they could not make knowledge'.
123. Cohen 1994, p. 509.
124. Cohen noemt in totaal vijf kernpunten (1994, p. 509): 'One was the urge for a very accurate observation of given phenomena of nature. This expressed itself primarily in geographical, botanical, and anatomical description, but it came also to the fore as an enrichment of traditional astronomy (...). Another kernel was the application of mathematics to concerns of renaissance artists. Third there was an uncommonly positive valuation of manual labor, expressing itself in (1) some guidance gained in the world of empirical technology toward the solution of specific theoretical problems, (2) hopes that in the domain of the artisan a reform of science might take its origin, and (3) a new boost for alchemical theory and practice. A fourth kernel was formed by the elevation of magical notions from a conjuring business to a lofty plane of abstract insight into three layers of ultimate reality, and of how these might be put to use for human ends. A fifth, closely related kernel resided in the rise of iatrochemistry.' Met dit laatste wordt de farmacie bedoelt: het onderzoek naar en gebruik van natuurlijke stoffen als geneesmiddelen bij ziekte.
125. Cohen 1994, p. 510 koppelt de omslag aan het aanslaan van de hypothese van Copernicus. Vraag is dan wel wat daarvan dan de oorzaak kan zijn geweest.

Noten 5.1.2.

1. Zo concludeert Descartes (Verbeek 1979, p. 100) bijvoorbeeld: 'De mate waarin ik nog zal vorderen in de kennis der natuur, is dus afhankelijk van de mate waarin ik over de mogelijkheid zal kunnen beschikken experimenten te doen'.
2. Dear 1995, p. 12.
3. Dear 1995, p. 13: 'How we see things is strongly conditioned by the mental categories that we bring to our perceptions.' Daarbij gaat het niet zozeer om individuele, maar om collectieve mentale categorieën onderstreept Dear.
4. Dear 1995, p. 13.
5. Edgerton 1993 spreekt van 'visual thinking' (p. 169), 'revolutionary visual thinking' (p. 173), 'the sixteenth-century perceptual revolution' (p. 178), 'how visual perception had changed in late sixteenth-century Europe' (p. 187).
6. Edgerton 1993: 'the mind's-eye' (p. 151), 'inquisitive eyes', 'visual thinking' (p. 192); Ferguson 1992, 'the mind's eye', 'visual thinking' (p. 41), 'visual thought' (p. 47).
7. Edgerton 1993, p. 148.
8. Zwijnenberg 1999, p. 35.
9. Zwijnenberg 1999, p. 40: 'Only through measurement can we acquire knowledge of the material world surrounding us'.
10. Giard 1991, p. 28.
11. Giard 1991, p. 29: '... the image itself was becoming an object of research, leading to the codification of perspective geometry, whose definition of planes and vanishing points ensured a readability, precision and complexity previously unattainable'.
12. Giard 1991, p. 28: 'Thanks to its combination with wood engravings, and later copper-plate, printing brought a second decisive change, by giving a cognitive role to illustrations'.
13. Edgerton 1993, p. 149: 'Whatever the intended readership, these treatises came to be illustrated with woodcuts and engravings of the highest quality, in which the conventions we have been speaking about were at last assumed to be universally understandable'.
14. Edgerton 1993, p. 149: 'Also notable was how well the illustrations accorded informationally with the message of the words'.
15. Giard 1991, p. 31: 'The discourse of words finds an answer in that of the image, in a series of visual prompts which participate in the construction of meaning. The eye learns to move between two systems of signs, images are now an integral part of a knowledge which language alone can no longer contain. A visual translation into charts, tables and illustrations had seemingly become indispensable in order to memorize and order knowledge'.
16. Giard 1991, p. 25.
17. Zie par. 2.1.4, par. 2.2.1, par. 2.2.3, par. 4.1.1. en par. 5.1.1.
18. Edgerton 1993, p. 179: 'to depict their ideas'.
19. Giard 1991, p. 28: 'From being secondary and an embellishment, the image became significant and primary because it now guaranteed its own invariability, fixed by the engraved plate on to every copy of the work, overturning the previous method of transmission'; Edgerton 1993, p. 173: 'exactly repeatable prints'.
20. Edgerton 1993, p. 187: 'built according to the scale of the similar specifications of his excellent rendering'.
21. Osler 1999, p. 10?-10?: 'There was a delicate balance in medieval theology between the rationality of God's intellect and His absolute freedom in exercising his power and will. Theologians like Thomas Aquinas who emphasized God's rationality were more inclined to accept elements of necessity in the creation than those like William of Ockham who emphasized His absolute freedom and concluded that the world is utterly contingent. In the seventeenth century, natural philosophers appropriated these ideas about God's relationship

- to the creation and translated them into views about the metaphysical and epistemological status of human knowledge and the laws of nature’.
22. Osler 1998, p. 104.
 23. Descartes (Verbeek 1979, p. 103): ‘Zo is het me evenmin ooit opgevallen dat men door de disputen die op scholen gehouden worden ooit één waarheid heeft ontdekt die men daarvoor nog niet wist’.
 24. Descartes (Verbeek 1979, p. 49): ‘Het leek mij namelijk dat ik meer kans zou hebben waarheid aan te treffen in wat mensen bedenken aangaande datgene wat voor hen van belang is, en waarbij spoedig – en soms tot hun ongeluk – blijkt of ze het bij het rechte eind gehad hebben, dan in de gedachten die een boekengeleerde zich in zijn studeerkamer vormt, betreffende allerlei abstracte zaken die tot geen enkel feitelijk gevolg leiden, of het zou moeten zijn dat hij nog ijdel wordt, omdat, naarmate zijn denkbeelden verder afstaan van het gezonde verstand, meer scherpzinnigheid en meer kunststukjes vereist zijn om ze waarschijnlijk te maken’.
 25. Descartes (Verbeek 1979, p. 56): ‘... maar toen ik ze onderzocht ontdekte ik dat de syllogismen en de meeste andere regels van de logica eerder dienen om aan anderen uit te leggen wat men weet of zelfs, zoals in de Lullische kunst, zonder verstand te praten over datgene wat men niet weet, dan om nieuwe kennis op te doen’.
 26. Descartes (Verbeek 1979, p. 110): ‘Het feit dat ik in het Frans schrijf verder, dat de taal is van mijn land, en niet in het Latijn, dat de taal is van mijn leermeesters, heeft alleen maar te maken met het feit dat ik hoop dat wie zich slechts verlaat op de rede, die hem van nature in alle zuiverheid gegeven is, beter zal kunnen oordelen over mijn opvattingen dan degenen die slechts geloof hechten aan wat in oude boeken staat’.
 27. Descartes (Verbeek 1979, p. 48): ‘Wat tenslotte de occulte wetenschappen betreft, daarvan meende ik reeds voldoende te weten, om te oordelen wat ze waard zijn, zodat noch een alchemist met zijn beloften, noch een astroloog met zijn voorspellingen; noch de bedriegelijke kunsten van een magiër, noch de listigheden of de grootspraak van hen die beweren meer te weten dan in werkelijkheid het geval is, mij nog om de tuin kunnen leiden’.
 28. ‘... vervolgens zou hij [God] niets anders doen, dan de natuur zijn gewone bijstand te verlenen, dat wil zeggen haar laten werken volgens de wetten die hij heeft vastgesteld’, aldus Descartes (Verbeek 1979, pp. 79-80).
 29. Descartes (Verbeek 1979, pp. 98-99): ‘In de eerste plaats heb ik in het algemeen de principes of eerste oorzaken trachten te ontdekken van al wat is, of kan zijn in de wereld, zonder daarbij iets anders te veronderstellen dan alleen God die de wereld geschapen heeft, of me op iets anders te baseren dan op zekere kiemen van waarheid zoals deze van nature in onze ziel aanwezig zijn. Vervolgens ben ik nagegaan wat de eerste en meest voor de hand liggende gevolgen waren die men uit deze oorzaken kan afleiden: op deze wijze ben ik, zo schijnt me, gekomen tot hemelen, sterren en een aarde, en zelfs, op de aarde, tot water, lucht, vuur, vaste stoffen en nog zo het een en ander, dat het meeste voorkomt en het eenvoudigste is van alles en derhalve het makkelijkst te kennen.’
 30. Descartes (Verbeek 1979, p. 51).
 31. Descartes (Verbeek 1979, pp. 110-111): ‘En wat diegenen betreft die een gezond verstand en de wil om te leren hebben – en zij zijn de enigen die ik mij als rechters wens – zij zullen zeker niet zo partijdig zijn voor het Latijn dat ze, enkel en alleen omdat ik in de volkstaal spreek, zullen weigeren mijn argumenten te aanhoren’.
 32. Descartes (Verbeek 1979, p. 110): ‘Wel, dat de enige reden waarom ik ze [de gedachten] voor waar heb aangenomen, niet is geweest dat hetzelfde door anderen beweerd is, of dat hetzelfde nog nooit door anderen beweerd is, maar uitsluitend dat het me door de rede is ingegeven’.
 33. Descartes (Verbeek 1979, p. 42): ‘Niets ter wereld is zo rechtvaardig verdeeld als het gezond verstand’, idem p. 65.

34. Descartes (Verbeek 1979, p. 80): 'Opzettelijk liet ik alles achterwege wat maar te maken had met de vormen of kwaliteiten waarover in de schoolfilosofie gediscussieerd wordt, en ging, in het algemeen, alleen uit van datgene wat wij van nature zo goed kennen dat men zelfs niet kan voorgeven er geen weet van te hebben'.
35. Descartes (Verbeek 1979, p. 74): '... waar nog bijkomt dat het oog niet de mindere is van neus of van het oor als het erom gaat de waarheid van zijn object te garanderen, terwijl noch onze verbeeldingskracht, noch onze zintuigen ons ooit iets met zekerheid zouden kunnen leren zonder tussenkomst van het verstand'.
36. Descartes (Verbeek 1979, pp. 90-91): 'Hoe het licht, hoe geluiden, geuren, smaken, warmte en alle andere eigenschappen van de dingen uit de buitenwereld er door tussenkomst van de zintuigen verschillende voorstellingen in kunnen afdrukken; hoe honger en dorst en hoe alle aandoeningen er ook in hun voorstellingen heen kunnen zenden; wat men vanuit de hersenen gezien moet verstaan onder gewaarwordingsorgaan waar al deze voorstellingen ontvangen worden; wat te verstaan onder het geheugen dat ze bewaart en de verbeelding die ze op allerlei manieren kan veranderen en er nieuwe van kan vormen'.
37. Descartes (Verbeek 1979, p. 75): 'Want hoe weet men dat de voorstellingen die zich in de droom voordoen minder waar zijn dan de andere? Vaak zijn ze immers niet minder levendig en duidelijk'.
38. Descartes (Verbeek 1979, p. 76).
39. Descartes (Verbeek 1979, p. 76).
40. Descartes (Verbeek 1979, p. 76).
41. Descartes (Verbeek 1979, pp. 69-70).
42. Descartes (Verbeek 1979, p. 74).
43. Descartes (Verbeek 1979, p. 74).
44. Descartes (Verbeek 1979, p. 76).
45. Alpers 1989, hoofdstuk 2 en 3. Op pp. 44-45 merkt Alpers op: 'Hoe kunnen we de identiteit vaststellen van de dingen om ons heen als deze in zulke variabele afmetingen worden waargenomen? Kunnen we op onze ogen vertrouwen? (...) Het feit dat hij [Huygens] aanvaardt dat visuele waarneming bedrieglijk is en dat het zien zelf als een nuttige kunstgreep valt te beschouwen, vloeit paradoxaal genoeg voort uit zijn doelbewuste concentratie op het zien en op dingen die gezien worden. Dit komt naar voren in zijn betrokkenheid bij het probleem van het waarheidsgehalte van natuurgetrouwe afbeeldingen.'. En op p. 46 schrijft ze: 'Dit fenomeen van een levensecht lijkend maar toch in een bepaald opzicht vals beeld van de werkelijkheid ligt precies op die grens tussen werkelijkheid en kunstmatig voortbrengsels die de Hollanders zo intrigeerde, hetgeen blijkt uit hun bedrieglijk echt lijkende schilderijen.'
46. Descartes (Verbeek 1979, p. 58).
47. Descartes (Verbeek 1979, pp. 46-47): 'Ik had grote waardering voor de welsprekendheid en was weg van de dichtkunst, maar ik meende dat beide een gave waren veeleer dan door studie te verwerven: wie helder denkt en zijn denkbeelden ordelijk weet voor te dragen zodat men duidelijk begrijpt wat de bedoeling is, slaagt er altijd in anderen voor zijn opvattingen te winnen, ook als zijn spraak niet gecultiveerd zou zijn en hij nooit van de regels der welsprekendheid gehoord had'.
48. Descartes (Verbeek 1979, p. 58).
49. Descartes (Verbeek 1979, p. 67).
50. Descartes (Verbeek 1979, pp. 51-52).
51. Descartes (Verbeek 1979, p. 53).
52. Descartes (Verbeek 1979, p. 61).
53. Descartes (Verbeek 1979, pp. 51, 53).
54. Descartes (Verbeek 1979, p. 63).
55. Descartes (Verbeek 1979, pp. 53, 56, 106).

56. Luijten 1996B II, p. 88 wijst op de lange traditie: 'De mening dat afbeeldingen en metaforen de meest directe en indringende manier zijn om de mens de – goddelijke – waarheid te laten zien, is van alle tijden en terug te vinden bij de klassieken, de kerkvaders en verkondigd door onder meer de vijftiende-eeuwse neoplatonici'.
57. Descartes (Verbeek 1979, p. 59).
58. Descartes (Verbeek 1979, pp. 73-74). Noot van de vertaler: door Kant het ontologisch Godsbewijs genoemd, nl. existentie (bestaan) afleiden uit essentie (wezen), maar stamt al uit de 11de eeuw.
59. Van Bunge 1999.
60. Stansfield Eastwood 1997.
61. Geciteerd in Stansfield Eastwood 1997, p. 159. Deze voegt er aan toe: 'It is a work of education – not just a manual of technical instructions – for makers of lenses.' Daarmee impliceert Descartes dat hij geen voorkennis vooronderstelt. Aldus Stansfield Eastwood 1997, pp. 159-160 die een nadere toelichting geeft van deze frase.
62. Stansfield Eastwood 1997, pp. 161-162: 'The nature of the diagram is subtle but important. Up to the point where Descartes is ready to discard the tennis ball and to speak only of refracted light his diagrams have all been specific images of his analogues for light: a vat of grapes, a candle, a tennis player with racket and ball, a river bank with a river's surface (see Figs. 2 and 3 [bp.5.8.2]). But with the transition to a description fully appropriate to light, Descartes exhausts the analogue of the ball and ceases using visually suggestive images. In both words and images, Descartes says that tennis balls are only analogues and introductions to light. The diagrams for tennis balls are geometrically but not simply geometry, while the remaining diagrams in the second discourse, which refer directly to light and not to its analogues, are simply geometrical figures. Thus the limitations of the analogues, recalled as much by the diagrammatic images as by the text, no longer apply'.
63. Stansfield Eastwood 1997, p. 160: 'In order to say the minimum needed about the mechanics of light, Descartes first tutors the reader to conceive of direct, reflected, and refracted transmissions in the most ordinary situations: in air, on level surfaces, or across common media such as water or glass. He then uses already structured complex situations, such as the tennis ball crossing two media, and takes from the complex as little as possible, using only those elements he needs to expound what is happening. Thus, in a very real sense, the notion of light imparted here by Descartes is little more than a carefully delimited and only partially explained notion of how a cane or wine or a tennis ball acts'.
64. Zoals ook Baxandall 1986, p. 40 heeft duidelijk gemaakt.
65. Gilbert 1960.
66. Zo merkt Luijten 1996B II, p. 88 op: 'De emblematicus Cats geeft een veraanschouwelijking van abstracte, ethische en godsdienstige begrippen op basis van gelijkenissen in de werkelijkheid. De begrippen worden teruggebracht tot openbaringen ervan binnen herkenbare handelingen en voorvallen in het leven van alledag en gedrag binnen de dierenwereld. (...) Cats tracht de lezer te overreden om de inzichten die de analogieën opleveren te aanvaarden'.
67. Cats, *ADW I*, p. 591.
68. Giard 1991 stelt daarentegen, p. 31: 'Nowhere is the key signifying role attributed to the image more apparent than in the emblem book whose large-scale production and dissemination were again made possible by printing. (...) Here the image is king. It speaks and makes sense, while the secondary, illustrative role now goes to the text which accompanies it. Eye and spirit engage in extraordinary mental gymnastics, an incessant coming and going between twin registers of signs: figures and words'.
69. 'Een ambacht heeft een gulden bodem' en 'Wie een ambacht heeft geleerd, krijgt de kost waar hij verkeert', aldus Cats (*ADW I*, p. 602).
70. Smith 1999, p. 459.

71. Van Berkel 1983A, p. 309. Op pp. 318-319 vat hij zijn standpunt als volgt samen: ‘Ramism influenced Beeckman in two ways. In the first place, it was the ideology of the mechanical arts and sciences. Ramism provided Beeckman with the arguments for using a way of thinking characteristic of the mechanical arts in natural philosophy discourse. Ramism was the philosophical authorization for a “technological” world view. In the second place, Ramus’ dialectic an rhetoric, with their stress on simplicity, clearness and “common sense” argumentation, stimulated Beeckman to make “picturability” a main demarcation criterion in science: he only wanted to accept concepts which could be given a picturable representation. The visualistic and even mechanistic tendency in Ramist dialectic reinforced the technological character of Beeckmans’s world view (...). Through Descartes, Beeckman influenced the whole course of natural science in the seventeenth century. (..) Around 1600, a fierce natural philosophical debate was going on between Aristotelianism and Neo-platonism; Beeckman’s mechanicism, viewed as a philosophy of “picturability”, became an alternative to both these philosophies. Descartes became the best-known mechanicism. At the same time, the mathematical sciences emancipated from natural philosophy. In the work of Galileo and Mersenne an a-philosophical, “positivistic” tradition was developed, which drew its inspiration mainly from the science of mechanics. At first sight, mechanicism and mechanics were in close harmony, but this appeared to be mere coincidence. Mechanics could only be in harmony with mechanicism as long as the basic concepts of mechanics were “picturable”. Once Newton had developed his “non-picturable” concept of force, this superficial harmony between mechanics and mechanicism was to collapse’.
72. Descartes (Verbeek 1979, p. 110).
73. Ong 1974 bevestigt dat de visualisering van de kennis aanwijsbaar sinds de 13de eeuw (Van Berkel 1983A, p. 265).
74. Ferguson 1992, p. 65; Shelby 1977, 1979; Rykwert 1984; Goldstream 1992; Van Tyghem 1966; Gies 1995, pp. 253-254.
75. Gies 1995, pp. 253-254.
76. Baxandall 1986, pp. 39-42.
77. Geciteerd in Zwijnenburg 1999, p. 45.
78. Luijten 1996B II, p. 88; Yates 1988.
79. Ferguson 1992. Zwijnenberg 1999, p. 29 wijst op hetzelfde wanneer hij schrijft dat ‘... people do not think *with* their hands’, want ‘the intellect of a painter certainly thinks *in* his or her hands’.
80. Ferguson 1992, p. 115.
81. Ferguson 1992, p. 120, en hij vervolgt: ‘Nevertheless, nearly every one of Ramelli’s machines, however elaborate or extravagant, has been put in some use in succeeding centuries.’
82. Eisenstein 1979, pp. 520-521.
83. Stevin, *PWS* I.
84. Alpers 1989; Smith 1999, p. 423.
85. Zie bv. Smith 1999, ‘The five senses and the crisis of knowledge’, p. 439; Smith 1999, p. 441: ‘Distrust of the senses, widespread in antiquity, became a matter of great importance in the institutionalization of the experimental philosophy in which Sylvius was a leader’.
86. Smith 1999, p. 440 licht haar paragraaf ‘The Five Senses and the Crisis of Knowledge’ toe aan de hand van de (in de Hollandse 17de eeuw vaak voorkomende) vijf zintuigen, namelijk de reeks van de vijf schilderijen door Jan Miense Molenaer (1637) die in aanwezig waren in de eetkamer van Sylvius dele Boë: ‘Molenaer’s paintings point to the problematic side of the senses. *Hearing* and *Taste* represent the dangerously seductive and fleeting pleasures of the world; *Smell* warns of the carnal body – “this body, what is it but stink and dung?” – while *Touch* shows the harmful contentiousness that can break out between husband and wife. The man peering at the bottum of his wine jug – *Sight* in Molenaer’s series –

- symbolizes avarice, the uncontrollable desire to accumulate material things’.
87. Van Bunge 1999, p. 317: ‘De doorbraak van het mechanistisch wereldbeeld en de introductie van wiskundig-mechanistische modellen hield in elk geval een afscheid in van een voorstelling van natuurlijke fenomenen, die aansloot bij de dagelijkse ervaringen, zoals het aristotelisme die nog had geboden. De wereld die nu door de moderne fysicus werd bestudeerd, was niet langer de ondermaanse en kwalitatief geordende ruimte, gevuld met natuurlijke substanties, waarin hij ook leefde. De cartesiaanse natuurfilosoof hield zich voortaan bezig met de formulering van een strikt theoretische constructie die weinig tot niets gemeen had met de intuïties uit het leven van alledag: in werkelijkheid waren zijn appels niet rood en weten we eigenlijk niet wat we zeggen, wanneer we een peer “zoet” noemen’.
 88. Smith 1999, p. 460 zegt over hun ‘common “epistemology”’: ‘their ability to create was based on an imitation of nature, gained through engaging with nature and matter through their senses and even their entire bodies’.
 89. Smith 1999, p. 460, n. 63 bevestigt dit voor de opname van het ambachtelijke vorm van weten in de nieuwe natuurfilosofie: ‘an incorporation that was neither linear nor self-evident and at times encountered serious resistance’.
 90. Smith 1999, p. 460: ‘The central principle of both the work of the *fijnschilders* and of Sylvius’ theories and practice of chemical medicine was the imitation of nature by manually engaging with matter. We can see this ideal of active knowledge in Sylvius’ clinical teaching and his anatomies and vivisections, and we can see it as well in the art theorist van Hoogstraeten’s conviction that, through the imitation of nature, painters come to *know* nature’.
 91. Smith 1999, p. 429: ‘Practitioners in both professions claimed to combine practice and theory, and both relied upon their senses, especially vision, and upon manual experience in the practice of their craft. Both were immersed in the material world. Moreover, by the mid-seventeenth century, painters often mixed with medical practioners, attending public anatomy lessons and producing such paintings as the *Dead Adonis* by Hendrik Goltzius that hung in Sylvius’ salon’.
 92. ‘Not that the science of antiquity, or that of the Middle Ages, was devoid of systematic observation or even instruments’, merkt Hannaway (1997, pp. 37-39) op, ‘but the emphasis placed upon this kind of activity was one of the hallmarks of the new science that emerged in the sixteenth and seventeenth centuries. With this emphasis there came a shift in the meaning of science itself: science no longer was simply a *kind of knowledge* (one possessed *scientia*); it increasingly became a *form of activity* (one did science)’.
 93. Van Helden 1997. Het debat onder specialisten gaat daarbij o.a. over de vraag of het in gebruik nemen van lenzen in de wetenschap rond 1600 betekende dat men voordien – lenzen werden reeds eeuwenlang door ambachtslieden toegepast – nu wel (Ronchi 1957) of niet (Lindberg 1976, Stenech 1972) moet worden geïnterpreteerd als een wantrouwen in de visuele waarneming.
 94. Vermij 1999, p. 91 wijst erop dat er na 1650 vele nieuwe astronomische observaties worden gedaan, zoals door Christiaan Huygens. Hij schrijft: ‘De verrekijker van Galilei was het eerste voorbeeld van een instrument dat het zicht op de werkelijkheid vergrootte (...) Andere instrumenten waren wel voorhanden, maar pas in de tweede helft van de zeventiende-eeuw, onder invloed van de mechanische filosofie, ging men zich de mogelijkheden die zulke instrumenten voor het natuuronderzoek hadden ten volle realiseren. (...) De telescoop werd ook verder aangepast, waardoor precisiemetingen mogelijk werden’; Van Bunge 1999, p. 287 spreekt van ‘groeïende betekenis van ambachtslieden, met name instrumentmakers, voor de uitvoering van wetenschappelijke experimenten’.
 95. Alpers 1989, die wijst op de Europese visuele cultuur voor de vroegmoderne tijd,

- beschouwt de Hollandse variant als bijzondere modaliteit daarvan.
96. Boschloo 1989; Van den Heuvel 1991; Dear 2001.
 97. De koninklijke goedkeuring kwam aldus achteraf, schrijft Dear 2001, 117-118. Dat doel werd in de Royal Society toch snel verlaten schrijft Ferguson 1992, p. 133 (het was te bewerkelijk), al blijft de Engelse wetenschap getekend door een sterk empirische inslag. Zie Bignamini 1989; Hutchison 1997.
 98. Christian Huygens bezocht diverse malen de Royal Academy, waarbij vooral zijn merkwaardige omgang met (de van boerse afkomst) Isaac Newton bekend is (Romein 1977, pp. 419-421). Reinier de Graaf onderhield in de eerste plaats een briefwisseling met geleerden van de Royal Society, waarbij hij zijn ontdekkingen aanbood (Lindeboom 1973). Van Hoogstraten verbleef gedurende in de periode 1662-1667 in Londen, waar hij contacten onderhield met leden van de Royal Society. Voor één van hen, Thomas Povey, schilderde hij zijn *Perspective from a Threshold* (1662). Zie Brusati 1995, pp. 91-93 en p. 224 voor de inhoudelijke verwantschap.
 99. Dear 2001, pp. 113-118; Burke 1991.
 100. Dear 2001, p. 116 verwijst naar de volgende uitspraak van Huygens in 1666: 'the principal occupation of the Assembly and the most useful must be, in my opinion, to work in natural history somewhat in the manner suggested by [Lord] Verulam [i.e. Francis Bacon]'
 101. Ferguson 1992, pp. 133-134.
 102. Ferguson 1992, pp. 133-135.
 103. Zie hiertoe ook Grootes 1980.
 104. Foucault 2000.
 105. Versteegh 1997.
 106. Wachters-van der Grinten 1996; Hoogland 1997.
 107. Wachters-van der Grinten 1996; Wigoder 1994.

Noten 5.1.3.

1. Edgerton 1993, p. 148. Kempers 1987, p. 346: 'Daarom is het zo belangrijk de context van kunstwerken aan te geven; alleen dan kunnen de betekenissen achterhaald worden, en laten kunstwerken zich achteraf gebruiken als bronnen voor de sociale verhoudingen waarin kunstenaars verkeerden'.
2. Bijv. Chartier 1989, p. 526: 'In dit laatste geval bleek het koninkrijk Frankrijk sterk bevoorrecht te zijn, zoals vanzelfsprekend is voor een boek dat door Franse historici- of specialisten van de Franse historie – werd geschreven. Maar juist in haar samenhang heeft die keuze ook haar gegrondheid. Het Frankrijk van het *Ancien Régime* werd inderdaad diepgaand beroerd door drie fundamentele ontwikkelingen die in het moderne tijdperk de grenzen tussen publiek en privé opnieuw vastlegden. Van alle Europese staten vertoont de Franse monarchie het volmaaktste voorbeeld en de zuiverste vorm van een absolutistische staat, die in de richting gaat van een justitieel en fiscaal monopolie, die de sociale ruimte tot rust wil brengen en normeren en die vorm krijgt van uit de samenleving en de beschaving aan het hof. Bovendien is Frankrijk een land met een confessionele diversiteit en kent het, natuurlijk in een ongelijke verdeling, de resultaten van twee hervormingen, die van de protestanten en van de katholieken, die allebei met hun eigen nuances nieuwe manieren zoeken om te leven en het geloof te verwoorden. Ten slotte maakt de Franse samenleving van de periode tussen de 16de en de 18de eeuw kennis met het geschreven woord, de ontcijfering en de toepassing ervan. Dit gebeurt wel in een situatie met een onmiskenbare culturele tweedeling die min of meer een afspiegeling is van die welke het Westen verdeelt, waarbij de Noord- en NoorWest-Europese gebieden met Engeland, de Nederlanden, Vlaanderen, de Rijnstreek, die in een vroeg stadium een sterke alfabetisering kennen, zich onderscheiden van Zuid-Europa, dat lange tijd analfabeet bleef. De geschiedenis van het persoonlijk leven in het moderne tijdperk aansnijden met als bevoorrecht uitgangspunt de Franse situatie heeft dus goede gronden, omdat de belangrijkste factoren die op geheel nieuwe wijze de privé-sfeer bepalen, er in hun geheel en met al hun variaties zijn waar te nemen'.
3. Giard 1991; Rossi 1991.
4. Term waarmee de uitwisseling, implementatie van begrippen, concepten of zelfs cognitieve systemen van de ene bevolkingslaag (elite) naar de andere (volk, boeren) wordt beschreven. Frijhoff 1991, p. 11 omschrijft 'culturele tussenpersonen' of 'makelaars van woorden en ideeën' als volgt: 'Functionele makelaars die betaald worden om boodschappen van het ene cognitieve systeem naar het andere te vertalen, zoals notarissen, schrijfmesters, priesters, predikanten, voorlichters, journalisten en al degenen die worden aangesteld om symbolen te coderen of te decoderen, zoals een wapenheraut of een illustrator; maar ook onbetaalde of onvrijwillige makelaars, zoals de tijdens de vroegmoderne periode zo talrijke dienstboden, migranten en marskramers.' Vovelle 1985, pp. 126-141; Rooijackers 1994; Van den Brink 1996.
5. Kempers 1987; Hendrix & Stumpel 1996; Huussen jr. & Kempers 1994; Baxandall 1986.
6. DaCosta Kaufmann 1993, 1997 en 1999; Zwijnenberg 1999; Edgerton 1993.
7. DaCosta Kaufmann 1999.
8. Blunt 1999; Keblusek & Zijlmans 1997.
9. Hannaway 1997, p. 40. Zie Roding 1993, Smith 1999.
10. Ariès 1989.
11. Stevin draagt bijvoorbeeld zijn *Weegheconst* (PWS I, p. 54) op aan Rudolf II.
12. Ferguson 1992, p. 120.
13. Kempers 1987, p. 345.
14. Lukacs 1970, pp. 616-630.
15. Romein-Verschoor 1939, pp. 6-17 (reprint in PWS V); Dijksterhuis 1943, pp. 277-280; Van

- Berkel 1990C; Struik 1979 en recentelijk nog Den Boer 2001.
16. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 25).
 17. Coornhert (Becker 1942, p. 195): 'Burgher is zo gheenaamt na een burgh of veste, dit meynt een Stede daar veel menschen huer stede of vaste plaatse nemen die, alzo stadelyck stede houdende binnen den burght, Burghers werden gheenaamt. (...) Der Burgheren bestiering des burchts werdt gheenaamt burgherlyke wysheyd. Deze heeft hare wercking inde bestiering van burghen, steden, landen en luyden'.
 18. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 45).
 19. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 45).
 20. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 26).
 21. Aristoteles (Panier & Verhaege 1999, p. 149) geeft twee betekenissen aan 'rechtvaardigheid', nl. 1) wat wettig is 2) wat gelijk is. Een slaaf als slaaf heeft geen rechten, als onvrije is het een levend werktuig van zijn meester; maar voor de slaaf als mens is vriendschap mogelijk. Deze antieke context verklaart mogelijk dat in de zeventiende eeuw verschillende auteurs verdedigden dat de vrouw geen slaaf is (Cats, Grotius).
 22. Aristoteles, (Panier & Verhaege 1999, p. 56, 1103 b 3-4).
 23. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 25-26) maakt onderscheid tussen de stadswetten, de natuurlijke wetten (de eeuwig onveranderlijke regels die een ieder gewoon zijn) en de goddelijke wetten (die de religieuze zaken betreffen). Aristoteles, (Panier & Verhaege 1999, p. 52): 'De ware staatsman is, naar men aanneemt, meer dan in wat ook onderlegd in de voortreffelijkheid. Het is namelijk zijn bedoeling van zijn medeburgers goede mensen te maken en hen aan de wetten te doen gehoorzamen'.
 24. Coornhert (Becker 1942, p. 196).
 25. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 41-42). Aristoteles zegt iets dergelijks (Panier & Verhaege 1999, p. 261): De vriendschap van een koning voor zijn onderdanen berust op het feit dat hij meer weldaden bewijst dan hij ontvangt. Een koning bewijst zijn onderdanen immers gunsten als hij goed is en er voor zorgt dat zij het goed hebben (zoals herder over zijn schapen, of zoals een vader over zonen; gezag van vader over kinderen, is zoals koning over onderdanen van nature gegeven). Idem Van Mander: 's 'Wets ordinancy is om de Lieden/ Maer niet het volck om de Wet te behoeden', geciteerd in Emmens 1964, p. 97 en p. 138.
 26. Coornhert (Becker 1942, p. 196); Stevin 1649, p. 20 (een wreedaerdig Vorst'); Alberti (V.voorwoord). Aristoteles, (Panier & Verhaege 1999, pp. 259-260): 'De afwijkende vorm van koningschap is tirannie. Dit zijn immers allebei vormen van alleenheerschappij, maar het verschil tussen beide is heel groot: een tiran is alleen op zijn eigen voordeel uit, terwijl een koning het belang van zijn onderdanen op het oog heeft. iemand kan immers geen koning zijn als hij niet geheel onafhankelijk is, en beter voorzien van ieder goed dan zijn onderdanen. Maar zo iemand heeft niets meer nodig, en daarom zal hij ook niet zijn eigen belangen op het oog hebben maar wel die van zijn onderdanen. Wie namelijk deze hoedanigheden niet bezit zal alleen in naam koning zijn. Tirannie is precies het tegenovergestelde daarvan: een tiran zoekt namelijk zijn eigenbelang'.
 27. Zie de par. 3.1.1., 3.2.1. en 3.2.2.
 28. Rybczynski 1986, pp. 70-72; Hollander 1990; Frijhoff & Spies 1999, p. 190: 'Voor de vroegmoderne tijd gaat bijna elke vorm van sociale stratificatie meer of minder onbewust uit van het primaat van de man in de publieke ruimte. Vrouwen treden hooguit naar voren als meesteres over de private ruimte, het huishouden. Ze worden voorgesteld als hoedsters van een nieuwe huiselijkheid en de daarmee verbonden moralisering van het gezinsleven'.
 29. Bertels 1973, p. 238.
 30. Maclean 1980, p. 25.
 31. Kelso 1956, p. 267.
 32. Ook Coornhert (Becker 1942, p. 187) spreekt zich in die zin uit: 'Want de vader is zyne

- kinderen predikant ende schoolmeester, henluyden moet hy inder juecht leeren ‘tgeen zy zullen inde ouderdom hanteren. Daar beneden zal hy allen vlyte anwenden dat zy niet een onnutte last, maar vruchtbare ledekens moghen werden voort ghemeen best, om daar gheen onvruchtbare wespen, maar oorbaarlycke beykens te broeden ende te voeden’.
33. Coornhert (Becker 1942, p. 182) spreekt ‘een kunste van wel huyshouden, twelck gheen kleyne wysheyd is. De stof daar inne zy haar kunste ghebruyckt ist huysghezinde. Het eynde is streckende dat het zelve na elx waarde wyslyck beleet* [geleid] werde’.
 34. ADWI, p. 601. Coornhert (Becker 1942, pp. 185-186 resp. p. 191) zegt iets dergelijks over heer (‘Daarom moet zyn ooghe daar op zyn dat, gelyck hy gheen eerlyck ghewin en verzuymt daar hyze magh bekomen, alzo mede niet en laat verdoen in zynen huize boven noodurft na zynen state, maar altyd eer wat minder, met afsnoeying van alle onnodighe kosten, om zulx zelfs ter nood te moghen verteren met zynen ghezinde ...’) en vrouw des huizes (‘Haar omzichtig ooghe is over ‘tgansche huys, zo datter niet en werdt verslort, maar alles ten oorbaar ghebracht’.
 35. Hannaway 1997, p. 63.
 36. Van der Woude 2000D, p. 418 wijst erop dat de term ‘industrious revolution’ afkomstig is van de economisch historicus Jan de Vries om ‘de collectieve inspanning van de Europese (en later ook Amerikaanse) huishoudens’ te kunnen beschrijven en is gebaseerd op een Japanse term om de specifieke productiviteit van de Japanse economie te kunnen beschrijven.
 37. Van der Woude 2000D, p. 418.
 38. Pumpfrey 1991; Dear 1991; Martin 1991; Slawinski 1991.
 39. Van Oostrom 1996, ‘Kennis en ethiek’, pp. 151-303.
 40. Voor de voorschriften (houding, het staan, lopen en zitten voor kinderen, de tafelwetten) die Erasmus beschrijft, zie Bremmer 1993.
 41. Bremmer 1993, p. 38; Revel 1989, pp. 148, 159. Ondanks dat blijft men echter onverkort vasthouden aan Elias’ voorstelling van zaken.
 42. Burke 1995.
 43. Voor Stevin, zie hoofdstuk 2; Voor Van Hoogstraten, zie hoofdstuk 4.
 44. Hooykaas 1976, pp. 124, 127; Close 1971; Ferguson 1992, p. 132: Bacon’s ‘grand scheme to enhance “the power and greatness of man” through a new and practical science. As part of a comprehensive plan, Bacon called for a series of “natural histories of trades”, intended to study each craft in turn, to describe tools, techniques, and processes, and to make public the technical information that had for so long been known only in workshops’.
 45. Descartes (Verbeek 1979, pp. 96-97).
 46. Coornhert (Beckers 1942, p. 196): ‘Int wel bestieren vant ghemeen beste toont zich de wysheyd alderbest, zonder de welcke gheen menschelyck ghezelschappe en magh bevoochdert worden. ‘tGhemeen beste is een staat ende beleding des Stads te onderhouden, staande inde bestiering der zake’.
 47. Coornhert (Becker 1942, p. 196): ‘int huysghezinde heeft de huysvader een konincklyk ghebied over zyne kinderen ende slaven, zo dat tusschen vader ende kind, heer rende slave de voorsz. gelyckheyd niet en magh wezen.’.
 48. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 30-32) (waaraan hij overigens nog toevoegt ‘Staetvorsten’: de monarchie die samenwerkt met een staat). Coornhert (Becker 1942, p. 196) noemt dezelfde drie gedaanten waarin een goed gemenebest zich voordoet: ‘te weten als een Koning, of als eenighe vande voorbarighste, of als ‘tvolck rechtvaardelyck ende bequamelyck ‘tghemeen ghoed ten ghemeeenen oorbaar bedienen’.
 49. Pannier & Verhaege 1999 merken op, p. 260, noot 21 dat de regeringsvormen volgens Aristoteles afgeleid zijn uit familiale structuren.
 50. Cats verwijst overigens diverse malen naar een werk van de hugenoot en advocaat Jean Bodin (1529/30-1596), *De la république* (Franse uitgave 1576, 1586 Latijnse uitgave),

- waarin het aristotelische denken op systematische wijze wordt hernomen. Zie Vloemans 1971, pp. 143-149.
51. Zie ook Descartes (Verbeek 1979, pp. 61-62); Stevin 1939, pp. 27, 44, 47, 51, 58.
 52. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 58): ‘anghesien dattet de onvernuftige dieren verstaen/ als biën/ mieren/ oyevaers/ ende ontellicke ander; welcke/ om in een versaem wesen te blyven/ haer tot eenighe ghemeene reghelen begheven/ elck nae sijn aert. Daer om hem by een ghemeente te willen voughen/ sonder sich te schicken na den staet die het lant ghecreghen heeft/ tis grover dan beestelick misverstant.’
 53. Zie Vives, Coornhert, maar ook Spinoza en Bodin. Van Bunge 1999, p. 330 noteert dezelfde gemeenplaats: ‘Het uitgangspunt van de la Courts was simpel: elke staat bestaat uit een verzameling van individuen, wier gedrag wordt bepaald door hun passies. Een stabiele staat is een staat waarin een evenwicht, een balans is gevonden tussen deze passies. Nadruk op aangeboren egoïsme van de mens, zijn drang tot zelfbehoud, de contractuele overgang van een natuurlijke naar een burgerlijke staat, en de hieruit voortvloeiende noodzaak de machthebber binnen de staat absolute soevereiniteit toe te kennen.’ En verderop, pp. 330-331: De la Court: dat de mens bij zijn overgang van de natuurlijke staat naar de burgerlijke samenleving weliswaar zijn soevereiniteit had overgedragen aan de staat, maar niet ‘zijn recht of macht om te geloven ‘t geen hem waarachtig schijnt te wezen’. Omdat het bovendien wreed zou zijn ‘iets te gebieden, dat men weet niet gehoorzaamd te kunnen worden, was duidelijk ‘dat de overheid volgens de wetten der natuur gehouden is, vrijheid voor de conscientie en ‘t geweten te laten...’.
 54. Aristoteles (Panier & Verhaege 1999, pp. 35-40).
 55. Pannier & Verhaege 1999, p. 23.
 56. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 49). Aristoteles schrijft bv. over een fier mens (Pannier & Verhaege 1999, p. 123): ‘Zoals men weet is een fier mens iemand die hoge ambities heeft en inderdaad ook grote verdiensten heeft. Wie die heeft zonder de bijbehorende verdiensten is namelijk een dwaas, en geen voortreffelijk mens is dwaas of niet goed bij zijn verstand.’ en iets verderop: ‘Omdat een fier mens de grootste verdiensten heeft, moet hij de voortreffelijkste zijn. Wie beter is heeft altijd grotere verdiensten, en wie het best is, heeft de grootste verdiensten’.
 57. Aristoteles (Pannier & Verhaege 1999, p. 264).
 58. Aristoteles (Pannier & Verhaege, pp. 161-162, n. 41): Het verschilt doordat de vrouw niet dezelfde rechten heeft die bestaan onder de (mannelijke) burgers. In principe is de man superieur aan zijn vrouw. Hij zal niettemin met haar omgaan op een manier die tussen vrije en gelijke burgers passend is. Het gezag dat de man over zijn kinderen uitoefent, is analoog aan de gezagsverhoudingen in een monarchie. Voor Cats, zie ADW I, p. 368.
 59. Aristoteles (Pannier & Verhaege 1999, pp. 260-261).
 60. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 33, 47, 48) (in margine aangeduid als ‘Reipublicae’).
 61. Voor de Grieks-antieke situatie geldt, aldus Pannier & Verhaege 1999, p. 161, n. 40: ‘In de familie (*oikos*, ‘huis’) geniet de vrouw een grotere vrijheid en gelijkheid aan de man dan de kinderen of de slaven. In die zin sluit het huishoudelijke recht aan bij het politieke recht’.
 62. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 58-59) stelt wel dat men maar beter kan vertrekken, wanneer het niet bevalt, al is het zo dat overal evenzeer regels en wetten gelden. Soms is het dan beter zich (omwille van het geluk) stilzwijgend te schikken. Stevin doet daarbij geen uitspraak over de beste staatsvorm. Zijn vraag betreft nl. de keuze waarvoor een burger, uitgaande van zijn eigen geweten staat, gegeven een bepaalde staatsvorm. Namelijk hoe het geweten in overeenstemming te brengen met de wetten van een land.
 63. Stevin vertaalt ‘Individueum’ met ‘leegste’ ((Romein-Verschoor 1939, p. 45), daarbij doelend op de burger als laagste of onderste trap in het staatsbestel. Maar zoals telkens blijkt, is het individu als ‘laagste’ genoteerd, om het hoogste doel, namelijk zijn welzijn (en dat van alle individuen) te bereiken. Voor zijn verwijzing naar Aristoteles, zie p. 49. Dit

- strookt met Aristoteles die (Pannier & Verhaeghe 1999, p. 41) schrijft: ‘Wij beweerden namelijk dat het doel van de politiek het hoogste goed is. Zij besteedt er de grootste zorg aan om de burgers een bepaalde kwaliteit bij te brengen, namelijk goed te zijn en in staat om edele daden te verrichten’.
64. Cats, *ADW I*, p. 281.
 65. Stevin (Romein-Verschoor 1939, pp. 27, 49, 50-51). Men heeft deze opvatting van de religie veelal als een wat ‘instrumentele’ opvatting van de geleerde ingenieur geïnterpreteerd. Zie Van Berkel 1991, p. 51 (‘cynische ondertoon’); Romein-Verschoor 1939, pp. 10-11 (‘utilisering van het geloof’); Den Boer 2001, p. 13 (‘volkomen utilitaristische devies’).
 66. Van Bunge 1999, pp. 329, 334.
 67. Stevin (Romein-Verschoor 1939, p. 31): ‘als Brabant heeft een Hertoch met Staten/ Vranckrijck een Kueninck met een Parlement/ Venegie een Hertoch met een Senaet/ Spaegnie een Kueninck met een Inquisitie; alwaer Parlement/ Senaet/ Inquisitie/ het gene beteecken dat wy op Duytsch int ghemeen Staten noemen/ oft immers zijn voornaemste deel van dien’.
 68. Hauser 1975; Blunt 1999.
 69. Duindam 1995.
 70. Burke 1991.
 71. Zo schrijft bijvoorbeeld Thornton 1990, p. 6 in zijn boek over de interieurkunst van de zeventiende eeuw: ‘However, it was the French who were to humanise the formalism of Italian houseplanning and it is the French contribution in this field which remains paramount in countries north of the Alps throughout the seventeenth century’.
 72. Tilly 1993.
 73. Muchembled 1991B; Spierenburg 1998; De Jongh 1986; Ottenheim 1989; Roodenburg 1993A en B, 1995.
 74. Barthes 1975, pp. 273-274.
 75. Elias 1990, p. 80: ‘*Civilité* kreeg in deze specifieke betekenis en functie in het tweede kwart van de zestiende eeuw. Wie de eerste was om het in de hier bedoelde zin uit te werken, kan precies worden vastgesteld. De grote vlucht die het nieuw ingevulde begrip maatschappelijk zou nemen, vond zijn vertrekpunt in een korte verhandeling over goede manieren voor jongens, die Erasmus in 1530 het licht deed zien onder de titel *De civilitate morum puerilium*’.
 76. En dat geldt evenzeer voor anderen. Zo staat Bremmers uitspraak (1993, p. 38) dat Erasmus voorschriften precies passen in het vroeg-moderne beschavingsoffensief op gespannen voet met zijn eigen conclusie waarin hij aantoont dat Erasmus Grieks-antieke opvattingen herneemt.
 77. De term is van Tafuri en duidt op een geschiedschrijving die modern-politieke posities niet zozeer tracht te analyseren, alswel via een selecte historische bewijslast tracht te legitimeren (Berkers e.a. 1978, p. 598).
 78. Foucault 1984A, p. 11.
 79. De Mare 1999.

Noten 5.1.4.

1. Zie ook Vollemans 1998, pp. 65-68.
2. Voor de hedendaagse architectonische metaforen die Komrij, Borderwijk en Kellendonk gebruiken, zie Van Dam 1997.
3. Van Dam 1997, p. 179; Cicero (Van Rooijen – Dijkman & Leeman 1989, pp. 274-275).
4. Yates 1988, p. 13; Hannaway 1997, p. 62. Beiden wijzen erop dat Quintilianus zijn bedenkingen had ten aanzien van het gebruik van artificiële hulpmiddelen bij het herinneren.
5. Descartes (Verbeek 1979, pp. 61, 67, 53, 51-52); Spinoza (Van Suchtelen 1979, p. 203, pp. 204-205).
6. Anders dan doorgaans het geval is, heb ik dit schilderij niet vis-a-vis bekeken. De informatie betreffende de geschiedenis van dit schilderij heb ik ontleend aan Brusati 1995, met name pp. 91-109 en pp. 201-217.
7. Het meet om precies te zijn 264 cm x 136,5 cm. Brusati 1995, p. 364.
8. Brusati 1995, pp. 201, 364-365. In 1693 is het schilderij gekocht door William Blathwayt (1649-1717).
9. Brusati 1995, p. 201.
10. De toeschouwer die de huiselijke ruimte dreigt binnen te dringen daarentegen is, gelijk de geschilderde voyeur die door het venster naar binnen kijkt, een man. Brusati 1995, pp. 203-204 wijst erop dat deze geschilderde figuur nauwelijks zichtbaar is. Hij staat ter hoogte van de tafel. 'A broom and keys, alluding to the female "power of the keys" or authority over the affairs of the household, are displayed on the columns which frame the perspective. By means of these accessories, which the artist has cleverly supported on feigned nails painted at the juncture of the world seen and its depiction, Van Hoogstraten wittily defines the boundary between the putative viewer and the pictured world through a discourse of sexual difference'.
11. Brusati 1995, p. 203. Zij koppelt Van Hoogstraten's organisatie van de blik ('gaze') verder aan een productie van de eigen identiteit van de schilder. Deze benadering typeert overigens haar gehele interpretatie, getuige de titel van dit hoofdstuk ('Self as Eye: The Perspective Box'), maar ook dat van andere, zoals 'Self-making and Self-representation' en 'Art as Self: Trompe l'oeil'. 'The object of their attention is, of course, none other than the viewer, which is to say ourselves. The watchful eyes which return our gaze establish our presence outside the world of the picture while at the same time implicating us, as something seen by the animal within the picture's representational fiction. The concerned gazes of the animals assert the priority of the pictured world which they inhabit, for they posit the viewer as an intruder who has taken them by surprise'.
12. Locher 1971, pp. 44-52.
13. Op de foto's die ik tot mijn beschikking heb, lijkt het alsof er nog een tweede man aan tafel zit.
14. Pas nadat deze 17de-eeuwse uitwendige en heterogene wereld verinnerlijkt is, kan het huis de homogene gestalte van de 19de-eeuwse "huiselijkheid" aannemen. Dan ook begint zich een emotionele binnenwereld uit te breiden om de ruimte binnen de vier muren van het huis te bezetten. Pas dan verandert de burgerlijke waardigheid in een benepen burgerdom. Deze sentimentele annexatie zal tot ver in de twintigste eeuw dominant blijven in het denken over het "huis".
15. Elias 1990 II, p. 239.
16. Smith 1999.
17. Schmitt 1973; Smith 1992; Dear 1997; Grafton & Siraisi 1999; Eamon 1994.
18. Grafton 1990, p. 1.
19. Grafton 1990, pp. 2-3.

20. De Mare 1999, pp. 13-30.
21. Olsen 1991; Schoonjans 1997; Spickernagel 1992A en B.
22. En, zoals Grafton 1990, p. 1 opmerkt, 'this attitude, rooted in Romantic beliefs about originality and intensity, died hard'.
23. Burke 1989; Grafton 1990.
24. Van der Woude 2000D.

Noten 5.2.1.

1. Vertaling opgenomen in Gombrich 1986, p. 322.
2. Een lezing van Warburg is genaamd *Kulturwissenschaftliche Methode*, aldus Gombrich 1986, p. 345. Ginzburg 1988, p. 72 spreekt van 'Kulturwissenschaftliche Bildgeschichte'.
3. Podro 1982; Reijnders 1984; Gombrich 1986; Van Huisstede 1992; Halbertsma 1993, pp. 45-102; Zijlmans & Halbertsma 1993; Van Mechelen 1993. Vooral iconologen hebben Warburg als grondlegger van hun vak aangeduid, waarbij overigens de psychologische gedateerdheid van zijn werk ofwel wordt genegeerd ofwel wordt gemoderniseerd. Zie o.a. Becker 1993, p. 41; De Jongh 1992A; Hecht e.a. 1998.
4. Gombrich 1986 benadrukt in de eerste plaats Warburgs persoonlijke verknochtheid aan de psychologie, terwijl het in deze tijd het wetenschappelijk vocabulaire was waarin men zich nu eenmaal – ongeacht de vragen die men had – uitte: 'Committed as he was to psychological explanations he continued to marvel at the re-appearance of artistic forms till he had absorbed the phenomenon into an extended psychological theory of social memory.' (p. 309). Op p. 319 spreekt hij van 'his interest in social psychology', op p. 322 van diens 'fundamental psychological issues', op p. 323 van 'his cultural psychology' en 'triumph over psychological obstacles'.
5. Halbertsma 1985 en 1993, pp. 78-79.
6. Kleinbauer 1971; Bauer 1976; Preziosi 1989; Nelson 1996.
7. Hecht 1997, p. 97 keert zich tegen bij uitstek tegen iconologische studies 'whose aim is to study cultural history at large'.
8. Huizinga 1949B3; Ginzburg 1988A; Van Berkel 1986; De Jongh 1992B, p. 308.
9. Falkenburg 1993.
10. Halbertsma 1993, p. 89. En op p. 86 merkt ze op: 'Warburg is niet geïnteresseerd in toeschrijvings- en dateringskwesities, hij stelt geen oeuvres samen en verzamelt ook geen archiefgegevens over het leven van kunstenaars. Evenmin gaat het hem om de werken van de grote renaissancekunstenaars. Warburg behandelt beroemde kunstwerken naast onbekende, hij bespreekt grote en kleine meesters, hij vergelijkt fresco's met tapijten en houtsnedes – "high" en "low" zouden we nu zeggen. Bovendien worden de beeldende uitingen door hem voortdurend afgezet tegen de literatuur van dat moment, en vergeleken met feesten, optochten en allerlei andere efemere praktijken'.
11. Bauer 1976; Kleinbauer 1971; Bruyn 1988; De Jongh 1992B; Hecht e.a. 1998.
12. Halbertsma 1985, pp. 159-162 wijst erop dat beide tendensen in de vooroorlogse, Duitse situatie aanwijsbaar zijn, maar er geenszins sprake is van een duidelijke scheiding zoals die na de tweede zich heeft gemanifesteerd.
13. Zo introduceren Hecht e.a. in 1998, p. 9 de opstellen over kunstgeschiedenis in Nederland als volgt: 'Deze bundel kan en wil niet meer dan een appetizer zijn, en als het de lust bevordert om voortaan vaker en meer systematisch stil te staan bij de geschiedenis van dit in Nederland nog altijd zo vitale vak, dan is er al heel wat bereikt'.
14. Gombrich 1986, pp. 239-240.
15. Ginzburg was in 1966 nog van mening dat een actuele herlezing van Warburg overbodig was: 'Het zou stellig ietwat belachelijk zijn, als men vandaag de waarde zou willen "ontdekken" van de lessen van Warburg en van de vrienden die zijn werk hebben voortgezet' (Ginzburg 1988A, p. 67). Ginzburg deed zijn uitspraak op het moment dat Warburg in Italië volop deel was van het de kunsthistorische receptie.
16. Hecht e.a. 1998.
17. Halberstma 1993, p. 84.
18. Halbertsma 1985, pp. 2-3.
19. Halberstma 1993, p. 84.
20. Alpers 1979, pp. 141, 145.

21. Damisch 1975; Hasenmüller 1977/78; Van Mechelen 1993; Moxey 1985/86, 1991 en 1994; Holly 1984.
22. Halberstma 1985, p. 52.
23. Halberstma 1985, pp. 56-57.
24. Halberstma 1985, pp. 52-54: 'De kunstgeschiedenis had zich in de 19de eeuw van de esthetica geëmancipeerd tot een zelfstandige wetenschap. Dat gebeurde door het aanvaarden van historische onderzoeksmethoden, die "harder" waren dan de oude esthetische-speculatieve. Aan het einde van de 19de eeuw aanvaardde de kunstgeschiedenis de esthetica weer, omdat deze esthetica haar uitgangspunten had in de nieuwe psychologie'.
25. Voor biografische gegevens van Pinder (1878-1947) en de reeks aanstellingen als hoogleraar kunstgeschiedenis (Würzburg, Darmstadt, Breslau, Leipzig, München en Berlijn (vanaf 1905 tot aan de tweede wereldoorlog), zie Halbertsma 1985, pp. 4-5.
26. Halbertsma 1985, p. 125 'ongelijktijdige gebeurtenissen die op één moment gebeuren'.
27. Halbertsma 1985, p. 34.
28. Pinder beschouwt dergelijke perioden, zo schrijft Halbertsma 1985, pp. 35-36, als noodzakelijke overgangssituaties die in dialectische zin leiden tot een nieuwe harmonische situatie.
29. Halbertsma 1985, p. 34.
30. Halbertsma 1993, p. 96.
31. Dekker e.a. 2000.
32. En ontdaan van wetenschappen die voorheen een rol speelde, zoals rassen-, stammen- en volkentheorieën, middels de culturele antropologie nu volkscultuur is geworden, terwijl de psychologische wetenschap bijv. is omgezet in mentaliteitsgeschiedenis.
33. Halbertsma 1993, p. 95.
34. Voor een behandeling hiervan zie Halbertsma 1993, pp. 85-96, met name ook zijn opvattingen over de menselijke psyche. Zie voorts Van Huisstede 1992.
35. Van Huisstede 1992; Halbertsma 1993, p. 93.
36. Halbertsma 1993, p. 93; Van Huisstede 1992.
37. Halbertsma 1985, pp. 37-38; Benjamin 1936.
38. Halbertsma 1993, pp. 84-85; Gombrich 1986, p. viii.
39. Ik baseer me in het navolgende op Reijnders 1984, Van Huisstede 1992, Ginzburg 1988A, Halbertsma 1993, Podro 1982, Vanbergen 1986 en Emmens 1967.
40. Van Huisstede 1992, pp. vii-viii.
41. Ginzburg 1988A, p. 68.
42. Van Huisstede 1992, p. vii.
43. Gombrich 1986, p. 308.
44. Halbertsma 1993, p. 86.
45. Gombrich 1986, p. 320.
46. Gombrich 1986, p. 320.
47. Van Huisstede 1992, p. 40.
48. Gombrich 1986, p. 324.
49. Panofsky 1955B, p. 328.
50. Van Huisstede 1992, p. 37.
51. Van Huisstede 1992, p. 37.
52. Gombrich 1986, p. 319.
53. Van Huisstede 1992, p. 37.
54. Gombrich 1986, pp. 260-261.
55. Gombrich 1986, p. 144.
56. Gombrich 1986, pp. 312-313.
57. Van Huisstede 1992, p. iii.

58. Ginzburg 1988A, p. 99.
59. Van Huisstede 1992, p. 38.
60. Warburg 1920, pp. 204-206.
61. Van Huisstede 1992, p. 37.
62. Gombrich 1986, p. 139.
63. Van Huisstede 1992, p. 240.
64. Gombrich 1986, p. 315.
65. Gombrich 1986, p. 309.
66. Overigens is Gombrich op dit punt een andere mening toegedaan. Geheel in lijn met het naoorlogse perspectief benadrukt hij dat de renaissance voor Warburg ‘was the visible expression of a supreme moment in human civilization – bordered on the one side by the barbarism of the bigoted Middel Ages and on the other by the deplorable excesses of Baroque rhetoric’.
67. Ginzburg 1988A, p. 68.
68. Halbertsma 1993, p. 88.
69. Zie voor een overzicht van zijn (on)gepubliceerde werk, Gombrich 1986, pp. 339-347.
70. Gombrich 1986, p. 317.
71. Vanbergen 1986, p. 19.
72. Warburg beschouwt de beelden als ‘geladen met energie’. Halbertsma 1993, p. 89.
73. Vanbergen 1986, p. 20.
74. Gombrich 1986, p. 315.
75. Van Huisstede 1992, p. 242.
76. Van Huisstede 1992, p. 242.
77. Gombrich, 1986, p. 313.
78. Van Huisstede 1992, p. 241 verwijst wat betreft de ‘gelaagdheid van de tijd’ en de samenhang met het begrip ‘geprägte Formen’ naar het werk van de historicus Paul Veyne (1978).
79. Gombrich 1986, p. 316. Het zou dan vooral gaan om Warburgs aandacht voor de dyonisische elementen in de klassieke oudheid. Wel wijst hij op een belangrijk verschil tussen Warburg en Nietzsche: ‘The main theme of Nietzsche’s *Birth of Tragedy* rests on the contrast he wished to establish between the visual arts on the one side and music and drama on the other. The visual arts – so Nietzsche thought – reflected the Apollonian side of the Greek soul (...); Warburg never accepted this dichotomy. On the contrary, his interest was entirely concentrated on the Dionisiac elements in Graeco-Roman sarcophagi and victory monuments’.
80. Van Huisstede 1992, p. 244.
81. Emmens 1981- II I, p. 125.
82. Van Huisstede 1992, p. 244 Op p. iv verwijst hij naar citaten van Saxl (1930), Gombrich (1970), Warnke (1980) en Podro (1982).
83. Vanbergen 1986, p. 20.
84. Met name door auteurs als Saxl, Wind en Bing. Zie Ginzburg 1988 en Gombrich 1986.

Noten 5.2.2.

1. Panofsky 1955B, pp. 329-330.
2. Emmens 1981-II I, p. 130.
3. Grafton 1990, p. 2.
4. Kemp 1985, p. 12. Alpers wijst eveneens op de breuk die zich manifesteert; De Mare 1997.
5. Het 'Bildungs' ideaal werd in Duitsland in die tijd strikt gescheiden van het Franse 'civilisation', en ook hoger geacht. Halbertsma 1985.
6. Muchembled 1991B, p. 9.
7. Gombrich 1986, p. 321.
8. Panofsky 1953. Lavin 1995, pp. 5-8, wijst er in zijn bijdrage 'Panofsky's History of Art' op hoezeer bepalend deze politieke kwestie is geweest voor de vormgeving van de kunsthistorische vragen in het toenmalige Duitsland.
9. Garin 1975, pp. 10-11. De humanisten 'worshipped the "divine" Plato and contrasted him to that "beast" Aristotle'.
10. Aldus Lavin 1995, p. 8: in zijn publicatie 'The History of Art as a Humanistic Discipline' (1937-1938) schrijft Panofsky in een voetnoot: 'Needless to say, the works of "Plato and other philosophers" also play an anti-Fascist role "in such circumstances", and Fascists, too, "recognize this fact"'. Ook Benjamin 1985, p. 9-10 vangt *Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* aan met de opmerking dat het zich keert tegen fascistisch misbruik, zij het dat hij daartoe het marxistisch begrippenapparaat inbrengt: 'De begrippen die hier voor het eerst in de kunsttheorie ingevoerd worden, onderscheiden zich van de meer gangbare, doordat ze voor de doeleinden van het fascisme volkomen onbruikbaar zijn. Wel zijn ze bruikbaar voor de formulering van revolutionaire eisen in de kunstpolitiek.'
11. En dat in brede zin, van marxisme, feminisme tot en met sociaal-democratisch links.
12. Ook hier is overigens de Franse inbreng van belang: Roland Barthes bijvoorbeeld bestempelt de 'bourgeoise' en de 'burgerlijke Norm' tot 'de grote vijand' van de maatschappij die sinds 1789 in Frankrijk bestaat. Aldus Roland Barthes in het nieuwe voorwoord van zijn *Mythologieën* uit 1970.
13. Halbertsma 1985, p. 140.
14. Halbertsma 1985, pp. 136-140. Ze wijst erop dat er in de loop van de 19de en begin 20ste eeuw verschillende opvattingen de ronde doen over 'burgerlijkheid', variërend van het burgerlijke 'Bildungsideal' tot en met 'kleinburgerlijkheid'. De opvattingen van de wetenschappers heeft dan ook deels te maken met de plaats van de academische elite in de toenmalige maatschappelijke context. Zie mn. pp. 74-91.
15. Halbertsma 1985, p. 48.
16. Halbertsma 1985, p. 143.
17. Beresford 1999, p. x.
18. Panofsky 1968; Gombrich 1986, pp. 310-311.
19. Grafton & Siraisi 1999, p. 6.
20. Grafton & Siraisi 1999, p. 6.
21. Dear 1995, p. 124. Het betrof diens *Études galiléennes* uit 1939.
22. Zie zijn publicaties 'De neoplatonische beweging in Florence en Noord-Italië' en 'De neoplatonische beweging en Michelangelo'. Dit in tegenstelling tot Kristeller die in zijn werk (dat Panofsky kende) altijd heeft benadrukt dat in de neoplatonistische academie zowel het werk van Plato als van Aristoteles werd bestudeerd. Pas in later tijd is Panofsky's opvatting geïnterpreteerd als een meer gefixeerd renaissancistisch wereldbeeld.
23. Warburg had er al eerder op gewezen hoe de stijlgeschiedenis zich rond 1900 baseerde op het platoons-idealistische denken. 'The history of artists written from the point of view of the progressive artistic genius who increasingly conquers the technique of creating illusions

- up to the “high standards of the present”, and who, on the other hand, invents and demands a more ideal world of a more elevated style.’ Deze opvatting lag aan de basis van een kunsthistorische benadering, aldus Warburg. ‘This latter idealizing style – actively favoured through Platonism and neo-Platonism – leads through Winckelmann and Kant to the postulate of a higher beauty embodied in classicizing art.’ Warburg spreekt zich aldus uit in opsomming van soorten kunstgeschiedenissen die er bestaan op dat moment, in een brief gericht aan zijn vriend de mediavist Adolph Goldschmidt (Gombrich 1986, pp. 141-142). De ontwikkeling van artistieke vormen (met de ideale schoonheid als hoogtepunt) vormt Panofsky om in een ontwikkeling van morele inhouden, met als culmineerpunt de humanistische beschaving.
24. Panofsky noemt deze drie bewerkingen als de taken die door de geleerde Marsilio Ficino (1433-1499), in 1984, pp. 101-102: ‘Dit systeem dankte zijn ontstaan aan de “Platonische Academie” te Florence, een elitekring van mannen die verbonden waren door onderlinge vriendschap, gelijke smaak voor gezellige omgang en culturele gesprekken, een bijna religieuze verering van Plato en een toegewegen bewondering voor een beminnelijk-fijzinnige kleine geleerde, Marsilio Ficino (1433-1499)’.
 25. Yates 1970, 1978 en 1988.
 26. Panofsky 1968, pp. 3-7. In zijn *Idea* onderzoekt Panofsky hoe het komt dat Plato’s beeldvijandigheid, zoals geïmpliceerd in diens opvatting over het Rijk der Ideeën, in de 16de eeuw (Panofsky noemt Melanchton) ten positieve wordt gekeerd. ‘It is certain that Plato everywhere calls Ideas a perfect and lucid notion, as Apelles carries in his mind the most beautiful image of the human body.’ Panofsky verklaart dit doordat Melanchton (die overigens geen ‘kunst’theoreticus is) de opvatting van Plato koppelt aan die van Aristoteles en daardoor ook verschilt van Plato’s beeldvijandigheid: ‘This interpretation, admittedly an attempt to reconcile Plato with Aristotle, is distinguished from a genuine Platonic definition by two things: first, the Ideas are no longer metaphysical substances existing outside the world of sensory appearances as well as outside the human intellect in a “supercelestial place”, but they are notions or conceptions residing in the mind of man; second, it appears to be self-evident to a thinker of his time that the Ideas preferably reveal themselves in artistic activity. The painter, and no longer the dialectician, is now adduced as an example when the concept “idea” is discussed’ (Panofsky 1968, pp. 6-7).
 27. Panofsky 1984, pp. 15-18.
 28. Ginzburg 1988A, p. 100.
 29. Van Huisstede 1992, pp. 6, 11.
 30. Ginzburgs opmerking (1988A, p. 110) betreft in dit geval een geestverwant van Panofsky, Edgar Wind.
 31. Van Huisstede 1992, p. 9 wijst op Robert Klein, die ooit concludeerde dat de iconografie (de eerste twee lagen van Panofsky’s methode) ‘zuivere hermeneutiek’ is die ‘valt te vergelijken met semantiek’.
 32. Bourdieu 1977; Graafland 1986.
 33. Panofsky 1984, pp. 15, 8.
 34. Panofsky 1984, p. 18.
 35. Van Huisstede 1992, pp. 4-8.
 36. Halbertsma 1993, p. 95.
 37. Payne 1994, p. 324, n. 10 wijst erop dat Giedion in 1922 bij Wölfflin promoveerde en Pevsner in 1924 bij Wilhelm Pinder. Krautheimer studeerde bij Paul Frankl die op zijn beurt bij Wölfflin studeerde.
 38. Payne 1994, p. 324. In 1996 nog werd het boek in het Nederlands vertaald en het is tot op de dag van vandaag als leerboek onderdeel van het curriculum aan de Faculteit der Bouwkunde in Delft.
 39. Van Eck 1999, 1998.

40. Payne 1994, p. 325, n. 9.
41. Ungers 1994, p. 312 e.v.
42. Ungers 1994, p. 315: 'Evidently, the debate on the architectural orders has not yet run its course, but continues to be discussed in the context of modern architecture'.
43. Hobsbawm 1983.
44. Payne 1994, p. 325.
45. Payne 1994, p. 325.
46. Payne 1994, p. 326.
47. Ottenheim 1995A, p. 11.
48. Tafuri 1978, 1980.
49. Payne 1994, p. 339.
50. Payne 1994, p. 331.
51. Barbieri 2000, p. 24.
52. Payne 1994, p. 339.
53. Payne 1994, p. 339.
54. Payne 1994, p. 340.
55. In feite is zijn kritiek een reactie op de mythologisering die vanaf de negentiende eeuw rondom dit verschijnsel wordt geweven. Zijn heftige uitval op de Gulden Snede betreft dan ook in feite de hype rondom dit fenomeen die vanaf de Romantiek op gang is gekomen. In die zin is zijn interpretatie misleidend en historisch gezien onjuist.
56. Ginzburg 1988A, p. 99 verwijst naar een passage van Gombrich in een essay uit 1945.
57. Ginzburg 1988A, p. 99.
58. Ginzburg 1988A, p. 98.
59. Ginzburg 1988A, p. 116.
60. Ginzburg 1988A, p. 107.
61. Ginzburg 1988A, p. 102.
62. Ginzburg 1988A, p. 103.
63. Emmens 1981, IIN, p. 176.
64. Ginzburg 1988A, p. 103 en p. 111.
65. Ginzburg 1988A, pp. 103-104.
66. Ginzburg 1988A, p. 112.
67. Gombrich 1983, p. 78.
68. Ginzburg 1988A, p. 113.
69. Ginzburg 1988A, p. 115.
70. Gombrich 1986, p. 307.
71. Gombrich 1986, p. 308.
72. Gombrich 1983, p. 78.
73. Ginzburg 1988A, p. 118.
74. Ginzburg 1988A, pp. 119-120.
75. Ginzburg 1988A, p. 120.
76. Bruyn 1984, 1985, 1986B, 1996; Van Os 1984. Frederick Antal (Budapest 1887-Engeland 1954). Studeerde in Budapest, Berlijn, Freiburg, Wenen (de school van Alois Riegl en Max Dvorák) en week vanwege de oorlog uit naar het Courtauld Institute te Londen. Zijn bekendste werk is *Florentine Painting and Its Social Background* uit 1948. Arnold Hauser ontvlucht in 1938 Wenen en krijgt in Londen de opdracht om voor de door Karl Mannheim uitgegeven reeks 'The international Library of Sociology and Social Reconstruction', een deel over de sociologie van de kunst te schrijven. Uit deze opdracht resulteert in 1951 *The social history of art*.
77. Zie o.a. Mirzoeff 1999; Sturken & Cartwright 2001; Barnard 2001; Walker & Chaplin 1997; Jencks 1998; Evans & Hall 1999.

Noten 5.2.3.

1. Halbertsma 1993, p. 73: 'Het is pas aan de generaties na Vogelsang en Martin voorbehouden – en dan denk ik aan H. van de Waal, G.J. Hoogewerff en aan J.A. Emmens – dat nieuwe methodische inzichten uit het buitenland op een eigen en oorspronkelijke manier worden toegepast'.
2. De Jongh 1992B, p. 308.
3. Van de Waal 1946, p. 30.
4. Emmens 1964, p. viii.
5. Emmens 1981-II I, p. 125.
6. Van de Waal 1946, pp. 7-8.
7. Van de Waal 1946, p. 6.
8. Van de Waal 1946, p. 7.
9. Emmens 1964, p. 1.
10. Van de Waal 1946, pp. 9-10, 15, 16.
11. Emmens 1964, p. 135.
12. Van de Waal 1946, p. 15.
13. Van de Waal 1946, p. 16.
14. Van de Waal 1946, p. 9: 'omdat de beeldende kunsten zich bedienen van vormen, die op algemeen zintuiglijke indrukken berusten'.
15. Van de Waal 1946, p. 8.
16. Van de Waal 1946, pp. 9-10.
17. Emmens 1964, p. 7.
18. Emmens 1964, p. 7.
19. Emmens 1964, p. 5.
20. Emmens 1964, p. 1.
21. Emmens 1964, p. 27.
22. Emmens 1964, p. 7.
23. Van de Waal 1946, pp. 20, 21-22: 'Maar het zwaarst verwijt van al treft hen, die deze speurderswetenschap verlaagden tot het oplossen van rebussen en raadseltjes, waarbij zij zich niet ontzagen de meest duistere en ver afgelegen verklaringen als de juiste oplossingen voor te dragen'.
24. Van de Waal 1946, p. 22.
25. Van de Waal 1946, pp. 18-19: '... in het eerste trachtte ik u ervan te overtuigen, dat het erkennen van traditie niet een onartistieke daad beteekent en dat derhalve het bestuderen der traditie een verantwoord uitgangspunt vormt voor kunsthistorisch onderzoek.' Afgezien van enkele verwijzingen heb ik Van de Waals proefschrift niet in de onderhavige behandeling betrokken. Anders dan men wel meent (Sluijter 1998, pp. 150-151 spreekt van 'meesterwerk', 'het meest indrukwekkende boek dat de Nederlandse kunstgeschiedenis heeft voortgebracht') is dit complexe werk niet zondermeer toegankelijk, laat staan bij doorbladeren direct inzichtelijk. Het leent zich nauwelijks voor een korte presentatie of samenvatting.
26. Van de Waal 1946, p. 7 (de 'aesthetische principes').
27. Van de Waal 1946, p. 14.
28. Van de Waal 1946, p. 24: 'Elk kunstwerk behoort tot twee reeksen: als zooveelste werk van een bepaald meester is het een schakel in diens ontwikkeling, maar daarnaast behoort het op grond van zijn betekenis of zijn functie tot een doorgaans veel verder terugreikende reeks'.
29. Van de Waal 1946, p. 10.
30. Van de Waal 1946, p. 13.
31. Van de Waal 1946, p. 11: 'Ik zeide, dat de kennis der traditie, die men wel eens het geheugen der mensheid heeft genoemd, onmisbaar is voor een juiste waardering der

- kunstwerken; en ik liet doorschemeren, dat dit samenhangt met het feit, dat men het historisch karakter van het kunstwerk niet ongestraft over het hoofd kan zien’.
32. Van de Waal 1946, p. 12.
 33. Van de Waal 1946, p. 17, wijst er met spijt op dat de waardering voor de filologie is teloor gegaan.
 34. Van de Waal 1946, p. 16. Van de Waal schetst echter de situatie van de nog jonge kunsthistorische discipline, die ‘uit de aard der zaak’ niet als zodanig is ingericht, p. 17: ‘Het is een betreurenswaardige ontwikkeling geweest, dat de zoveel jongere kunstgeschiedenis, die krachtens haar aard reeds voorbestemd was, het belang van een vergelijkend-verklarende methode te miskennen, zich niet eer ontwikkelde, dan toen op het aangrenzende gebied der letterkunde de oude philologie van haar plaats werd verdrongen. (...) M.a.w., in de kunstgeschiedenis is men van de biografische en stijlkritische bestudeering van den kunstenaar en zijn werk onmiddellijk overgegaan tot een samenvattende geschiedschrijving zonder te beseffen, dat een methode die zich bezighoudt met de functie en de beteekenis van het kunstwerk, niet alleen onontbeerlijk is, maar zelfs menigmaal een beteren grondslag voor een synthese kan vormen’.
 35. Van de Waal 1946, p. 23.
 36. Van de Waal 1946, p. 21.
 37. Van de Waal 1946, p. 24. En hij vervolgt op p. 25: ‘De ruimste omschrijving van haar taak zou dus kunnen luiden: bestudeering van de functie, die “het beeld” (de af- of uitbeelding) in een bepaalde samenleving vervult’.
 38. Van de Waal 1946, pp. 21-22.
 39. Van de Waal 1946, p. 23, wel ‘het navorschen der voor de uitbeelding geldende tradities’.
 40. Van de Waal 1946, pp. 9-10.
 41. Van de Waal 1946, p. 20.
 42. Van de Waal 1946, p. 9: ‘Toch geldt voor de beeldende kunst minstens even zeer de regel dat een juist begrip slechts gedragen kan worden door vertrouwdheid met de gewoonten en de gebruiken die de kunstenaar stilzwijgend en vaak onbewust volgt, door bekendheid met de spraakkunst en het woordgebruik van de door hem gesproken taal, kortom door een inzicht in de door hem gevolgde traditie’.
 43. Van de Waal 1946, pp. 11-12.
 44. Emmens 1964, p. 146.
 45. En ook elders wijst Emmens (1964, p. 30) op het systematisch vergelijkend dat inherent is aan zijn benadering: ‘Om het traditioneel karakter van dit complex aan te tonen, zal ik daarna een omzwerfing maken door de Italiaanse en de Franse kunstliteratuur, waarbij de nadruk zal worden gelegd op enkele zichzelf gelijkblijvende elementen. Dit zal hier en daar geschieden ten koste van de ontwikkeling die er eveneens in valt te bespeuren, maar omdat ik op dit aspect in het vierde hoofdstuk zal terugkomen, meen ik mij op deze plaats hoofdzakelijk tot de zich zelf gelijkblijvende elementen te mogen beperken’.
 46. Emmens 1964, p. 16.
 47. Emmens 1964, p. 20.
 48. Een standpunt dat hem overigens niet altijd in dank is afgenomen door andere kunsthistorici, zo blijkt uit een polemiek met een van hen. ‘Mijn bezigheid bestond en bestaat uit het zo mogelijk historisch verantwoord analyseren van deze “teksten” – een bezigheid die “interessant mag zijn” aldus Bolten. Dat valt alweer mee. Maar, schrijft hij, het gaat om het kunstwerk. Ik ben het met hem eens, alleen: waarom het gaat in een onderzoek wordt bepaald door de vraagstelling. Mijn vraagstelling betreft de “teksten” en het noodlot wil nu eenmaal dat, zo gauw iemand met woorden reageert op een kunstwerk, hij een “tekst” produceert. Ook de uitspraak: het gaat om het kunstwerk, is bijvoorbeeld zo’n “tekst”.’ Emmens 1981-II, p. 123.

49. Emmens 1981-IIIE, p. 67; Emmens 1964, p. 168.
50. Zie Emmens' artikelen 'Inleiding bij de tentoonstelling' (1964-1965), 'Is er behoefte aan geschiedvervalsing?' (1981-IIIE), 'Michael Sweerts: een tekenacademie' (1981-IIIF), 'De kinderen van Homerus' (1981-IIIG), 'Art, artist and society' (1981-IIIL), 'Rudolf and Margot Wittkower, *Born under saturn*' (1981-IIN), 'Prinsenhof ideaal decor voor Dieric Bouts' (1981-IG), 'Hendrick Goltzius, virtuoos in goede manieren' (1981-IH), 'De uitvinding van de olieverf. Een kunsthistorisch probleem in de zestiende eeuw' (1981-IJ).
51. Emmens, 'Reputatie en betekenis van Rembrandt's "Geslachte os"', (1981-IIJ, p. 133). Zie voorts zijn 'Ay Rembrant, maal Cornelis stem' (1981-IB), 'Apelles en Apollo. Nederlandse gedichten op schilderijen in de 17e eeuw' (Emmens 1981-IA).
52. Emmens, 'De kinderen van Homerus' (1981-IIIG, p. 87). Zie voorts zijn 'H. Gerson, *Seven letters by Rembrandt*' (1981-IIB), 'The history of Dutch art history [met S.H. Levie]' (1981-IIC), en 'Rembrandt als genie' (1981-IF).
53. Emmens 1981-IIA, p. 16.
54. Hampsher-Monk 1998, p. 8: 'Eddy de Jongh (...) explores the more domestic world of Dutch genre painting. He presses the case for an iconographic reading of these paintings, stressing both the *taligheid* – literally the "linguistic-ness" – of art and the complementary, pictorialist, character of poetry.' In the absence of contemporary theoretical treatises of genre-painting, De Jongh points to the widespread currency of renaissance *topoi* likening poetry to art, and of the popularity of emblem books, iconologies and illustrated collections of proverbs functioning almost as word-image dictionaries.' Vervolgens concluderen de redacteuren van de bundel: 'Whilst this is not yet conceptual history, it provides the necessary groundwork for the creation of what might, giving the overwhelming importance and presence of art in early modern Dutch culture, turn out to be a significant and distinctive Dutch development of it, linking conceptual iconography and *Begriffsgeschichte*.' Maar de redacteuren vergissen zich omdat de huidige Nederlandse iconologie zich door haar exegetische methodiek juist van de analytische begripsgeschiedenis verwijderd heeft die in Nederland reeds vroeg was ingezet met Van de Waal en Emmens.
55. Opgemerkt moet worden dat deze tekst pas postuum is uitgebracht en niet geheel van de hand van Emmens is. Jochen Becker is verantwoordelijk voor de eindredactie.
56. Miedema 1989A, p. 33; voorts pp. 22, 90-91, 144-150.
57. Schatborn 1997, p. 7: 'De nadruk lag niet zozeer op artistieke ontwikkelingen maar op de betekenis die zulke werken voor de zeventiende-eeuwse beschouwer hadden. (...) onderzoek dat vanwege de belangstelling voor de betekenis van het kunstwerk met de naam iconologie wordt aangeduid.' Schatborn verwijst naar de in de catalogus geïntroduceerde methode van interpretatie en vat deze als volgt samen: 'In de catalogus (...) zijn bij de meeste schilderijen emblemen of prenten met een onderschrift afgebeeld, die de veronderstelde betekenis aannemelijk maken of bevestigen. Naast eigentijdse literatuur vormen deze prenten een belangrijke bron voor het onderzoek naar het gedachtegoed dat aan de voorstellingen ten grondslag ligt'.
58. Alpers 1989, pp. 272-277.
59. Zie Emmens' artikelen 'Natuur, onderwijzing, en oefening' (1981-IA), 'De zonnebloem als embleem in een schilderijlijst [met. J. Bruyn Hzn.]

64. Van de Waal 1946, p. 25.
65. Emmens 1964, p. vii.

Noten 5.2.4.

1. Van Dijk 1970; Zima 1976; Bronzwaer 1977; Fokkema 1992; Van Alphen 1991; Bal 1994; Meijer 1996; Van Gemert 1996.
2. Antal 1949; Hauser 1975; Berger 1972; Hadjinicolaou 1977; Claes 1979; Althusser 1980; Bryson 1983. Voor een overzicht van de uiteenlopende kunsthistorische benaderingen sindsdien zie Rees 1986, Halbertsma & Zijlmans 1993.
3. Zoals het werk van John Berger uit 1972.
4. Rohdie 1976; Coward 1977; Metz 1980A; Van Driel & Staat 1987; Van Driel & Westermann 1991; Poppe 1984; Heath 1981; MacCabe 1985A en B; Mulvey 1986. Voor een overzicht zie Stam 2000.
5. Broadbent 1987A en B; Carlini & Schneider 1976A en B; Choay 1976; Rossi 1985; Tafuri 1980; Graafland 1984, 1986 en 1989A.
6. Voor de kunstgeschiedenis zie o.a. Bruyn 1985, 1986B, 1991B, 1996; De Jongh 1992D en 1995A; Miedema 1992, p. 337, 1993.
7. Zie de IKON-congressen 'Kunstgeschiedenis tussen liefhebberij en maatschappij' (1974), 'De tijd rijp voor een nieuwe methodenstrijd' (1977) en het symposium 'Kunstgeschiedenis, wetenschap of kritiek?' (1978). Zie voor een overzicht De Mare & Vos 1993. In de architectuurgeschiedenis deed iets dergelijks voor, met het congres 'Architectural History, a Social Science?' (1977). Zie voorts Barbieri e.a. 1975; Müller 1978A, B en C. Voor een overzicht zie Boasson & Giersbergen 1986.
8. Spies 1973-1974, pp. 495-496.
9. Halbertsma & Zijlmans 1993.
10. Tot de kring van iconologen in Nederland reken ik niet alleen diegenen die hun werk als zodanig hebben benoemd, maar evenzeer kunsthistorici die zich in het Nederlandse debat hebben gemengd en die de iconologie van de laatste dertig jaar hebben verdedigd als de wetenschappelijke methode bij uitstek in de kunstgeschiedenis. Zie daartoe De Mare 1997A.
11. Maar ook andere tentoonstellingen zoals *Dageraad der Gouden Eeuw* 1994, *Judith Leyster* 1994, de grote Vermeer tentoonstellingen 1996, *Jan Steen, schilder en verteller* 1998 hebben dit concept ondersteund. Daarnaast hebben verzamelbundels (Freedberg 1991; Franits 1997) en het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, regelmatig gewijd aan de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst, dit beeld bevestigd.
12. De Jongh 1995A, p. 19: 'Ik stel er prijs op zijn naam te noemen, mede om een misverstand uit de wereld te helpen. In enkele commentaren is de door mij gevolgde methode van interpretatie als min of meer zuiver panofskiaans getypeerd. Met alle respect voor de grote meester, wiens inspiratie in algemene zin buiten kijf staat, zou ik deze karakterisering toch wel enigszins willen ontkrachten'.
13. Porteman 1984A, p. 95.
14. Brom 1957.
15. De Jongh 1992C, p. 72. En in De Jongh 1990/1991, p. 203: 'Nationalism in art history, the implicit or explicit emphasis on native artistic identity, often with an associated revulsion from things foreign, have not been considered *de bon ton* by Dutch art historians for quite some time now. (...) On this point it strikes me as important that nationalism had in the meantime been subjected to severe examination, particularly nationalism in its more extreme form – the unbridled overevaluation of the nation, faith in its superiority, especially as administered by National Socialism and fascism, plus the catastrophic results that that had led to.'
16. De Jongh 1990/1991, 1992B en C; een soortgelijk standpunt verdedigt Veldman 1990/1991, pp.124-126.
17. De Jongh 1992C, pp. 61-62. Zie voorts De Jongh 1990/1991 en 1992A. In plaats van een

gedegen analyse te geven van de (nationalistische, xenofobische, nationaal-socialistische) uitspraken die in het verleden over de Hollandse kunst zijn gedaan (analoog bv. aan de huidige reflexie over de wijze waarop in het verleden over de ‘volkscultuur’ is gedacht door Dekker e.a. 2000, Dekker 2000 en Roodenburg 2000) dient zijn beschrijving vooral een retorisch doel ter verdediging van de iconologie als wetenschappelijk (historisch, objectief) correct. Termen die De Jongh vertellenderwijs aan elkaar rijgt zijn bijvoorbeeld: ‘typisch Nederlands’, ‘juist niet typisch Nederlands’, ‘minder zuiver op de graat’, “‘het vaderlandsch gevoel’”, ‘het vreemde – buitenlandse – trekken vertoonde’, ‘nationaal gevoel’, ‘nationalisme’, ‘voorliefde voor het nationale’, ‘partijdig’, ‘een plaatsvervangend-chauvinistisch karakter’, ‘het zogenaamde Nederlandse volkskarakter’, ‘Blut und Boden-doctrine’, ‘discriminatoire principe’, ‘allochtone ondermijningen van het eigene’, ‘soort groot-Germaanse gedachte’, ‘gekleurde opvattingen’, ‘nationalistische visie op die kunst’, ‘verdacht’, ‘verkeerde’, ‘bلاام’, ‘kwestie van eigen en vreemd’, ‘vooroordeel tegen kunst die qua vorm en stijl niet van vreemde smetten vrij was’, ‘geleerde kunst wezensvreemd was’, ‘demonstreerden hun afkeer van door Hollandse kunstenaars gewrochte allegorieën en mythologische voorstellingen’, ‘afkeer van de Nederlandse historieschilderkunst in het algemeen’, ‘deze zo on-Nederlandse geachte categorieën’, ‘de standvastigheid van het nationale in onze cultuur’, ‘nog drastischer’, ‘kunstbeschouwingen die op nationaal-socialistische leest waren geschoeid’, ‘de allergie voor het vreemde’, ‘de gekozen terminologie bezit een duidelijke kleur’, ‘ietwat pijnlijk’, ‘propaganda voor het verkeerde bloed en de verkeerde bodem’, ‘een ziekte die onze nationale beschaving had aangetast’, ‘onwetenschappelijke en onhistorische houding’, ‘nationalisme, de impliciete of expliciete nadruk op de eigen artistieke identiteit’, ‘aversie van het uitheemse’, ‘buitenlanders (...) die op zoek gingen naar het typisch Nederlandse in de Nederlandse kunst en cultuur’, enzovoorts.

18. De Jongh 1992C, p. 65. Idem De Jongh 1990A, 1991 en 1992A.
19. Miedema 1984, p. 10.
20. Miedema 1998, pp. 173-175: ‘op wat voor manier een kunstwerk iets kan hebben “betekend” in zijn verschillende historische situaties’. Dat wil zeggen, ‘dat een schilderij een complexe inhoud kan hebben die voor verschillende belanghebbenden op verschillende manieren van betekenis kon zijn’.
21. Miedema 1984, p. 7.
22. Miedema 1989A, p. 103.
23. Miedema 1977, p. 219.
24. Miedema 1984, p. 10.
25. Miedema 1991B, p. 72: ‘Als ik(..) herhaaldelijk en kritisch de teksten van Panofsky herlees, valt mij op dat alles daar al in terug te vinden is’.
26. Miedema 1995, p. 77.
27. Miedema 1989A, pp. 201-202.
28. Miedema 1978-1979, p. 31.
29. Miedema 1984, p. 10; idem Miedema 1989A, pp. 103-104.
30. Zie zijn kritiek op Fuchs, maar ook bv. op Alpers. Miedema 1977, pp. 206-207 spreekt herhaaldelijk over ‘affective values’, ‘feelings’, ‘emotional experience’ en op p. 218: ‘Einfühlung’, ‘over-evaluation of sensual observation’, ‘of experiencing the object emotionally’, zaken die zijns inziens het ware inzicht ‘distorts’, leidt tot ‘a false in the exercise of his discipline’ en niet tot ‘intellectual comprehension of the subject’ en dus tot een ‘suppression of the decipherable content’.
31. Miedema 1989A, p. 108, 33.
32. Miedema 1989A, p. 108.
33. Miedema 1989A, pp. 139-143: ‘de bevrediging die hij persoonlijk vindt’, ‘voor iemand

- persoonlijk best waardevol kan zijn', 'persoonlijke gevoelens die men kan hebben bij het kijken naar', 'gevoelens die geïntensiveerd kunnen worden' (p. 142).
34. Miedema 1989A, p. 171.
 35. Alpers 1978B, pp. 48-49.
 36. Melion 1991, p. xxi.
 37. Van den Akker 1992, p. 351.
 38. Vanbergen 1990, p. 73; Vanbergen 1986.
 39. Van de Wetering 1993B, p. 30.
 40. Voor een overzicht van de standaardgedachtengang, zie Franits 1997, pp. 1-3.
 41. Holly 1984, maar ook daarbuiten, zoals Bourdieu en Lévi-Strauss.
 42. Bruyn 1996, p. 99.
 43. Voor Miedema zie o.a. zijn besprekingen van het werk van anderen: Miedema 1969 (Emmens), Miedema 1974 (Boschloo), Miedema 1977 (Alpers), Miedema 1991B (Bedaux), Miedema 1992 (Van den Akker), Miedema 1993 (Melion), Miedema 1994B (Müller). Voor De Jongh zie bv. 1984, 1990B, 1992B, C en D, 1993, 1995A, 1996B en 1998.
 44. De Jongh 1992C, p. 79.
 45. De Jongh 1992C, p. 79; De Jongh 1995A, p. 13.
 46. Bryson 1993, p. 118.
 47. Gaskell 1991, p. 184. Al eerder sprak hij in een recentie van Alpers' boek over een 'gettho of Dutch art history'.
 48. Boasson & Van Giersbergen 1986, p. 14.
 49. Van Dijk 1988; Brouwers 1988, pp. 5-6; Taverne 1977, p. 14; Meuwissen 1981; Taverne 1981; Grassi 1981; Dal Co 1981.
 50. Strauven 1977, p. 9 noteert de vraagstellingen van het symposium: 1. Kan de architectuurhistoricus, door het samenstellen van de bouwgeschiedenis van een gemeenschap informatie en inzicht verschaffen aan stedenbouwers, en hun de belangrijke principes aanreiken voor stadsvernieuwing en -ontwikkeling? 2. Kan de architectuurhistoricus, door de groei en/ of verval van een bepaalde wijk te beschrijven, en door het bewustzijn van haar identiteit te stimuleren, de plaatselijke bewoners ondersteunen in hun strijd voor betere en aangenamere woonvoorwaarden? 3. kan de architectuurhistoricus door het ontstaan, de vorm, de ontwikkeling en het gebruik van gebouwen aan te geven licht werpen op de strijd van de klassen van goede woonvoorwaarden binnen het stedelijk milieu, en op de mogelijke realisatie van hun hoop op de toekomst?'
 51. Taverne 1977, pp. 17-18.
 52. Taverne 1981/9, p. 28.
 53. Aan het Instituto Universitario di Architettura di Venezia.
 54. Berkers e.a. 1978, pp. 30-38.
 55. Tafuri 1980, p. 141.
 56. Berkers e.a. 1978, pp. 31-32.
 57. In plaats van de actuele intellectuele arbeid van de architect te bevestigen, dient deze juist te worden ondervraagd. Taverne 1981, p. 28.
 58. Tafuri 1978.
 59. In 1978, 1979 en 1981.
 60. Risselada 1979, p. 8; Döll 1981; Drijver 1981; Karthaus 1981.
 61. Zie voor diverse opvattingen van het creatieve ontwerpproces: Polak 1984; Hamel 1990; Smienk 2000.
 62. Brouwers 1988, p. 51.
 63. Brouwers 1988.

64. Van Dijk 1988, p. 7.
65. Taverne 1984B, p. 13.
66. Speaks 1996; Graafland 1986, 1989, 1998.
67. Ottenheim 1989, p. 160.
68. Grassi 1997, p. 9: 'elke symboliek die niet op de architectuur zelf en haar geschiedenis is gericht'.
69. Tafuri 1980, p. 193 resp. p. 176.
70. Barbieri 1997, p. 207.
71. Ottenheim 1989, p. 161.
72. Ottenheim 1989, p. 160.
73. Ottenheim 1989, p. 159.
74. Ottenheim 1989, p. 162: 'Het is van belang te beseffen dat dergelijke schema's niet alleen een theoretisch en esthetisch ideaal vertegenwoordigen maar bovenal een *hulpmiddel* vormen in het ontwerpproces. Mooie mathematische figuren zijn derhalve voor een zeventiende-eeuwse architect geen doel op zich. Een mathematisch schema moet zodoende zinvol zijn bij het bepalen van de definitieve afmetingen van het gebouw nadat de architect zich daarvan al in zijn gedachten en in schetsen een voorstelling had gemaakt. De belangrijke punten en lijnen in het mathematische schema zijn vervolgens gebruikt als "hoekstenen" in het ontwerp. Omgekeerd moet een achteraf gereconstrueerd ontwerpsysteem derhalve ook een sleutel bieden voor de ordening van het hele gebouw. Cruciale punten van het systeem moeten dan samenvallen met de hoofdlijnen van het ontwerp. Zo kunnen *zin* en *onzin* van gereconstrueerde proportieschema's worden onderscheiden'.
75. Barbieri 1997, pp. 201-202.
76. Grassi 1997, pp. 16-17. Hij vervolgt iets verderop: 'Ik doel dus in het bijzonder op de beginfase van de Verlichting, waarin vooral de methodische vraagstukken uiterst helder werden geformuleerd, meer dan op de fase daarna, toen de Verlichting onder invloed van het Engelse denken kwam te staan en bovenal in het kielzog geraakte van de eerste grote natuurwetenschappelijke ontdekkingen'.
77. Graafland 1986, pp. 45-53. Al in 1968 wees Tafuri erop dat het daarbij niet zou moeten gaan om een 'naïve search for ephemeral ideal correspondences between architecture and philosophical speculation', noch om 'a rigid cause-end-effect relation between social dialectic and history of art' (Tafuri 1980, p. 194).
78. Ottenheim 1989, pp. 156, 10.
79. Wittkower 1996, p. 121; voorts pp. 122, 128-129, 134.
80. Ottenheim 1989.
81. Ottenheim 1989, pp. 8, 16-17.
82. Ottenheim 1999, p. 35.
83. Grassi 1997, p. 17.
84. Barbieri 1997, p. 202. Grassi 1997 gebruikt termen zoals 'analytische keuzes', 'analytisch karakter van de architectuur', 'kennis', 'kennisinstrument', 'uitdrukking van de logische structuur', 'methodische lijn', 'denkrichting', 'rationalisme', 'precieze architectuuridee', 'criterium voor zekerheid', 'kennisdoel', 'logische reeks van keuzes', '“formeel” theorie van de architectuur', 'logische ordeningen', 'precieze denkhouding', 'constructie van theorieën', 'onderzoek van structuren', 'onderzoekstechnieken', 'intellectuele bevrijding', 'rationele geschiedbeschouwing', 'logische opbouw van de architectuur', 'transformaties', 'de architectuuridee van het rationalisme', 'het streven naar "eenheid" en evenwicht', 'de architectuur als analyse', 'architectuuranalyse', 'constructie van een genealogie van het rationalisme', 'bouwstenen voor een theorie', 'theoretische waarde', 'ordelijke opbouw van de genealogie', 'a-historische vergelijking', 'exclusieve voorbeelden van meesterschap',

‘ideale modellen in de ware zin van het woord’, ‘theoretische evidentie’, ‘geformuleerde theoretische systemen’, ‘voorbeeldige technieken van analyse’, ‘systematisering van de onderzoeksgegevens’, ‘methodisch bereik’, ‘bruikbaarheid als kennisinstrument’, ‘historische geldigheid’, ‘gefundeerde en dynamische analyse van de architectuur’, ‘methodische lijn’, ‘programmatische lijn’, ‘denkhouding’, “‘architecten van de rede’”, ‘het moment waarop *de kritische* methode haar intrede deed in de wetenschap’, “‘onderzoekende twijfel’”, ‘wezenlijke verandering van het begrip rationaliteit’, ‘onbevooroordeelende analyse’, “‘architect-geleerde’”, ‘de diep menselijke drijfveer van het rationalisme’, ‘buitenlogische factor’, ‘het overigens buiten-logische antwoord’, ‘complexere culturele stroming’, ‘*speculatieve houding*’, ‘kenproces’, ‘onthechte overdenking van de diepste menselijke behoeften’, ‘*deductieve denken*’, ‘doelgerichte beoordeling’, ‘aansluiten bij een fundering van de architectuur als wetenschap’, ‘logische en methodische constructie’, ‘*gerealiseerde rationaliteit*’, ‘onbetwistbare geldigheid en actualiteit’, ‘hun concluderend, synthetiserend aspect’, ‘het werkelijke kennisbereik’, ‘verdiepte kennis van bouwwerken in het verleden’, ‘proces van geleidelijke eliminatie van het niet-intelligibele’, ‘rationeel gefundeerde theorie van de architectuur met behulp van een analyse waarin ook haar onderzoeksinstrumenten worden betrokken’, “‘bevrijdende eis’”, ‘creatief vermogen’, ‘het analytisch moment’, ‘in het kader van de theoretische constructie’, ‘vraagstuk van de kennis’, ‘wetenschappelijke fundering’, ‘onderzoeksubject’, ‘methodologische grondbeginselen’, ‘het syntactische, dat wil zeggen “constructieve” aspect van de architectuur’, ‘theoretische motieven van het deductieve denken’, ‘het vraagstuk van de constructie van de architectuur gezien als een proces van haar *logische constructie*’, ‘kenprobleem’, ‘onderzoeksmethode’, ‘door het samenvallen van analyse en ontwerp in het gemeenschappelijke kendoel’, ‘als *methode* volgens een logische orde’, ‘een logisch-syntactisch geheel’, ‘*formele theorie*’, ‘de constructie van een formele theorie van de architectonische vormen’, ‘de betekenis van architectuur’, ‘de *betekenis* van vormen’, ‘de methode waardoor de architectuur zichzelf òf als analyse òf als ontwerp definieert’, ‘een soort saamhorigheid op intellectueel niveau’, ‘objectieve proposities’, ‘motieven van het logisch denken’, ‘*descriptieve* begrippen’, ‘strikt *logische* begrippen’, ‘de analyse van de architectuur’, ‘het streven een logisch fundament van de architectuur te leggen’, ‘zich concentreren op de constructie van een systeem van normen’, ‘het ontwerpen een logische basis willen verschaffen’, ‘een strikt theoretisch doel in de architectuur nastreven’, ‘een theorie van het ontwerpen’, ‘de constructie van en theorie van het ontwerpen’, ‘een veralgemeenbaar ontwerpproces’, ‘meer theoretisch te werk gaan’, ‘volgens geformuleerde principes’, ‘methodologische keuze’, ‘de architectuur wetenschappelijk te analyseren’, ‘functionele analyse’, ‘*de realisering van een steeds grotere intelligibiliteit* van de architectuur’, ‘de concretisering van de kritische methode’, ‘de fundamentele werking waarop de kritische methode berust’, ‘historische ervaring van de architectuur’, ‘historisch onderzoek in de architectuur’, ‘de intellectuele bevrediging die de kennis ons schenkt’, ‘onderzoek opgevat als verdieping van de kennis’, ‘*de noties begrepen als rationele ervaring van de geschiedenis*’, ‘het ontwerp zelf opgevat als een bepaalde kenactiviteit, kenmerkend voor de rationalistische houding tegenover de historische ervaring’, ‘de zuivere intellectuele betekenis van het historisch onderzoek’, ‘*de zuiver intellectuele legitimiteit van het historisch onderzoek*’, ‘rationele ervaring’, ‘preciseringen van de zuiver intellectuele betekenis van de op historisch onderzoek gebaseerde beschrijvingen’, ‘analytische beschrijving’, ‘waarborg van wetenschappelijkheid’, ‘belangeloosheid van de kennis’, enzovoort.

85. Wittkower 1996, p. 8; idem Millon 1996, p. 194.

86. Grassi 1997, p. 19.

87. Grassi 1997, p. ??

88. Grassi 1997, p. 23.
89. Grassi 1997, p. 23.
90. Castex 1993, pp. 8-9.
91. Castex 1993, p. 8.
92. Barbieri 1997, pp. 181-185; Terlouw 1995, p. 16, n. 15 wijst op de grote invloed van Wittkower's 'compositieschema's' op het ontwerpen. 'Dit baanbrekend boek is nog steeds een standaardwerk voor wat betreft de "conceptuele" architectuuropvatting van de renaissance'.
93. Berkers e.a. 1978, pp. 32-33.
94. Grassi 1997, p. 17; Barbieri (Grassi 1997, p. 201); Steenbergen 2000.
95. Strauven 1977, p. 8.
96. Grafton & Siraisi 1999, p. 14: 'Kristeller argued that students of the philosophical classics often drew as heavily on the traditions of medieval as of humanist learning. More paradoxically still, students of Plato – the preeminent scholarly rediscovery of the Italian Renaissance – often read his dialogues in a highly anachronistic way, through the interpretative screen provided by the treatises and commentaries of late antique Neoplatonists like Plotinus – whom Ficino not only studied intensively but also translated into Latin'.
97. Grafton & Siraisi 1999, p. 15.
98. Schmitt 1973, p. 177.
99. Neal 1999, pp. 155-178.
100. Foucault 1984A, pp. 9-18; Payne 1994; Van Eck 1999.