

1
Redactioneel

21
Verborgен
Amsterdam:
het Binnen-
gasthuis en de
transformatie van
de voormalige
kloosterterreinen
na de Alteratie
Esther
Gramsbergen

39
Zeventiende-
eeuwse Hollandse
architectuur in
de schilder- en
tekenkunst
Everhard Korthals
Altes

52
Ungers en
Koolhaas:
stedelijke
condities en
architectonische
vorm
Lara Schrijver

64
ZHVP 2007: drie
hybrids voor de
Spoorzone Delft
Willemijn Wilms
Floet

73 [Polemen]
Boekbespreking
Herman van
Bergeijk
77
Boekbespreking
Merlijn Hurx

OverHolland 6

In *OverHolland 6* is veel aandacht voor zeventiende-eeuwse Hollandse architectuur. Hoewel een historisch onderwerp, blijft deze fase cruciaal voor een goed begrip van de ontwikkeling van de Hollandse stad en haar architectonische opbouw. Het gaat daarbij niet zozeer om een historisch ontzag voor de culturele erfenis uit de Gouden Eeuw, maar vooral om de onontkoombare fysieke aanwezigheid van de ontwerp- en bouwproductie uit deze ontwikkelingsfase van de hedendaagse stad.

Esther Gramsbergen onderzoekt de transformatie van het Binnengasthuisterrein en de terreinen van de kloosters in Amsterdam na de Alteratie. Via onder meer typomorfologische studies wijst zij op de wisselwerking tussen de ontwikkeling van stedelijke instituties enerzijds en bouwtypologische en gebiedsontwikkelingen anderzijds, tijdens welke de voor de Hollandse stad zo kenmerkende bebouwingsvorm van de 'hof' het daglicht zag.

De zeventiende-eeuwse Hollandse architectuur staat ook centraal in het artikel van Everhard Korthals Altes. In deze kunsthistorische beschouwing wordt de fysieke aanwezigheid van het gebouwde verleden in de schilder- en tekenkunst onder de loep genomen: de talrijke stadsgezichten, afbeeldingen van kerkinterieurs en de belangrijke openbare gebouwen van de Hollandse steden. Centraal staat de vraag naar het 'waarom' van dit motief van een schilderij of tekening, en of de stijl van de architectuur bij de keuze een rol speelde.

Daarnaast is er in deze *OverHolland* natuurlijk ook aandacht voor de twintigste en eenentwintigste eeuw. Zo komt in het artikel van Lara Schrijver de problematische verhouding tussen Rem Koolhaas en de Nederlandse architectuur aan de orde. Zij verdedigt de stelling dat, in tegenstelling tot de gangbare opvatting, architectonische vorm en compositie wel degelijk een centrale rol in het werk van Koolhaas spelen. Hiertoe wordt zijn werk geïnterpreteerd via de geschriften en het werk van O.M. Ungers, met wie Koolhaas in de jaren tussen 1968 en 1978 samenwerkte. Deze samenwerking beïnvloedde Koolhaas diepgaand in de jaren dat hij als architect werd gevormd.

Voorts worden in deze aflevering architectuurprojecten voor de spoorzone Delft gepresenteerd die genomineerd zijn voor de Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs (ZHVP) 2007. Willemijn Wilms Floet bespreekt hiertoe plannen die in de masterstudio's *Hybrid Buildings* aan de TU Delft ontworpen zijn, waaronder het prijswinnende ontwerp van Luuk Stoltenberg en het ontwerp van Carien Akkermans, dat goed was voor de publieksprijs.

In de rubriek *Polemen* ten slotte wordt een tweetal boeken over de zeventiende-eeuwse Hollandse architectuur besproken. Herman van Berg-

eijk recenseert het boek van De Jonge en Otten-
heym over de moeilijke relatie tussen architectuur
in de Noordelijke en die in de Zuidelijke Nederlan-
den in de zestiende en zeventiende eeuw. Merlijn
Hurx bespreekt de publicatie van Gerritsen over
de rol van de architectuurtekening in de ontwerp-
en bouwpraktijk in de Nederlandse Republiek.

Introduction

In *OverHolland 6*, much attention is paid to 17th-century Dutch architecture. Although this is a historical subject, the period remains crucial in order to gain a good understanding of the development of the Dutch city and its architectural structure. It is not so much the historical respect of the cultural inheritance of the Golden Age that plays a role here, but more the inevitable physical presence of the design and building production from this phase of development in the modern city.

Esther Gramsbergen researches the transformation of the Binnengasthuis area and monastery area in Amsterdam after the *Alteratie*. Using typo-morphological research, she points out the interaction between the development of urban institutions and the typology of buildings and developments of areas, during which the ever so characteristic building form of the 'court' became prominent.

Everhard Korthals Altes too focuses on 17th-century Dutch architecture in his article. This art historical investigation focuses on the physical presence of buildings of the past in paintings and drawings, with many urban scenes, images of church interiors and important public buildings in Dutch cities. The core question is the reason behind the theme of these paintings or drawings and whether the architectural style played an active part in this choice.

In addition, naturally the 20th and 21st century are also addressed in this issue of *OverHolland*. Lara Schrijver focuses on the problematic relationship between Rem Koolhaas and Dutch architecture. She defends the theory that contrary to the general idea, architectonic form and composition most definitely play a main role in Koolhaas' work. To this end, his work is interpreted through the texts and work of O.M. Ungers with whom Koolhaas collaborated in the period 1968-1978. This cooperation profoundly influenced Koolhaas during the years that he established himself as an architect.

Furthermore in this issue, architecture

projects are presented for the Delft rail zone, which were nominated for the Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs (South Holland Design Award) 2007. Willemijn Wilms Floet examines their designs, which were all created in the Hybrid Buildings Master's studios of the Delft University of Technology, including the award winning design by Luuk Stoltenberg and that of Carien Akkermans, which won the public award.

Finally, two books on 17th-century Dutch architecture are discussed in the Polemen section. Herman van Bergeijk reviews the book by De Jonge and Ottenheym about the difficult relations in architecture between the Northern and Southern Low Countries in the 16th and 17th centuries. Merlijn Hurx discusses the publication of Gerritsen about the role of architectural drawing in the design and building practices in the Dutch Republic.

3	Introduction
3	Hidden Amsterdam: the Binnengasthuis (municipal hospital) and the transformation of the former monastery areas after the <i>Alteratie</i>
Esther Gramsbergen	
9	Seventeenth-century Dutch architecture in paintings and drawings
Everhard Korthals Altes	
12	Ungers and Koolhaas: Urban conditions and architectural form
Lara Schrijver	



Hidden Amsterdam: the Binnengasthuis (municipal hospital) and the transformation of the former monastery areas after the *Alteratie*

Esther Gramsbergen

In the article about the first Commodity Exchange and the forming of the centre of Amsterdam, published in *OverHolland 3*, the position was that public buildings could be seen as generators of city formation and urban development. Establishing and differentiating urban institutions, which take shape in public buildings, were considered indicators of various phases in the city's development. In the study, the public buildings for the city council and trade in Amsterdam were closely examined: the old Town Hall on the Dam, the weigh houses, the buildings around the fish market and the Commodity Exchange by De Keyser. Research was done into the contribution of these buildings to the spatial transformation of the area around the Dam in the period from city formation to the beginning of the 17th century.¹

The development of public buildings to care for the sick and poor was therefore only indirectly addressed. It has been suggested that Amsterdam's first hospital, the Oude- of Sint-Elisabethgasthuis (St Elisabeth' hospital), had been the beginning of later developments of the administrative and trading centre on the western side of

16	Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs 2007: Three hybrids for Delft's railway zone
Willemijn Wilms Floet	
17	Book review
Herman van Bergeijk	
19	Book review
Merlijn Hurx	
80	About the authors

the Dam. In any case, before constructing a separate building for the city council, the Sint-Elisabethgasthuis was established on the Middendam.² In 1395 the city council bought a parcel of the hospital grounds to build the first part of the Town Hall. At the end of the 15th century, the expanding Town Hall claimed the hospital buildings, which is how it lost its prominent position on the Middendam. And so the way was paved for continued specialisation of the area around the Dam as an administrative and trading centre. The role of the first hospital – and of charitable institutions later on – that were founded in the development of the city has not been further addressed in the study. As of the end of the 15th century, these institutions are indeed outside the centre area in a certain sense.³

To further examine the significance of the charitable institutions for the urban development of Amsterdam we must shift our attention from the Dam to the edge of the medieval city. The concentration of the most important administration and trading buildings around the Dam had as a side effect that other activities, including the hospital, had to be moved.⁴ First, the Sint-Elisabethgasthuis moved to the Nes where it was merged with the Sint-Pietersgasthuis (St Peter's hospital) located there. In a second wave of reorganisation at the end of the 16th century, the hospitals were moved to the area south of the Grimburgwal. This final move was part of a large-scale reorganisation of the charitable institutions, the reason for which was rooted in the political revolution of 1578, known as the *Alteratie*.⁵

As a consequence of the *Alteratie*, the city council gained control over all Catholic properties in the city, including parish churches and the many city monasteries located on the edge of the city. The freed up monastery area made up almost 25 per cent of the surface area within the city walls, and as compared to other city districts were much less densely built up.⁶ But before new city expansions could be realised, the re-use of the former monastery area provided a solution for the lack of space in the city.⁷

A part of these city monasteries were given to the most important charitable institutions in the city to manage.⁸

What was actually the influence of the charitable institutions on the developments of the former monastery areas? Examining the known map of Balthasar Floriszoon van Berckenrode from 1625 provides the beginning of an answer. When this map is compared to the map of Cornelis Anthoniszoon from 1544 on which the city monasteries are clearly inked in, one notices that in the decade after the *Alteratie*, the spaciouly set up monastery areas are transformed into compact urban areas. These areas differentiate themselves from the other parts of the city by way of a deviant urban form, a new type of building block. Differently than with the regular blocks of buildings, the inner areas of this new building block are not parcelled into private gardens, but divided into various courtyards. Extended bodies of buildings formed the courtyards. This new type of building block can be referred to as a 'super block'.⁹ Therefore, it seems that the charitable institutions did influence the urban condensing of the monastery areas in such a way that it has developed into a court-shaped building structure here.

Even though not all of these courtyards have remained, the former monastery areas are still characterised by an exceptional urban pattern. The best-kept part is the building block on the Kalverstraat that was built on the monastery area of the Sint-Lucienklooster (St Lucian's monastery). Here, the Municipal Orphanage was established in 1579. The complex is now being used by the Amsterdam Historical Museum. The different courtyards and the passage with paintings are open to the public during the day. Another example is the area that used to be occupied by the municipal hospital, the Binnengasthuis, with the bordering Oudemanhuispoort (Old Men's Home Gate). The Binnengasthuis was created after the *Alteratie* from a merger of the Sint-Pietersgasthuis and the Onze Lieve Vrouwegasthuis (Our Dear Lady's hospital). The institutions were given possession of the grounds of the Oude en Nieuwe Nonnenklooster (Old and New Nunneries), located south of the Grimburgwal. The Binnengasthuis then covered a big uniform area in the southeast corner of the medieval city and dominated the urban development of the area for a long time. The Binnengasthuis area underwent a radical transformation in the 19th century during which the typical main structure disappeared from the area.¹⁰ Only the part of the area that at the end of the 16th century was sold to the regents of the Oude-mannen- en -vrouwenhuis (Old Men's and Old Women's Home) still has the traits of a 'super block'. In this building block, located between Kloveniersburgwal and Oudezijds Achterburgwal at the location of the Oudemanhuispoort, a new Oude-mannen- en -vrouwenhuis was

built in 1601. In the 18th century, the building was renovated and is now the head office of the Universiteit van Amsterdam. Unique to the complex is the stately inner courtyard and the Oudemanhuispoort, an 18th-century passage with stalls for booksellers.¹¹

Since the publication in 1975 of a study about the Burgerweeshuis (Municipal Orphanage) by R. Meischke, a series of books dedicated to the most important 17th-century buildings for charitable institutions in Amsterdam have appeared. Without any exceptions, the authors focused on the architectonic properties and described the unique history of these buildings. Before then, no study had been done on these buildings for charitable institutions, described as a typological homogenous group of buildings with similar morphological characteristics.¹²

The purpose of this study is to describe the charitable institutions in 17th-century Amsterdam from this perspective and to expose the mechanism that led to the specific form of urban condensing in the former monastery areas. The developments of the Binnengasthuis area are therefore used as a representative example. The way in which the councillors of the Binnengasthuis obtained the means to fulfil their social obligations is illustrative for every 17th-century charitable institution in Amsterdam and at the same time is also the key to understanding spatial transformation of the monastery areas. The forming of the 'super block' is described below in four steps. The first part deals with the hospital as a public institution, while the second part focuses on the medieval hospitals in Amsterdam. The subject of the third part is the confiscation of the city monasteries and the reorganisation of the charitable institutions as a result of the *Alteratie*. In the last part, the buildings of the Binnengasthuis in the 17th century are examined.

The hospital as a public institution

The establishing of charitable institutions in the Middle Ages originates from medieval religious beliefs about poverty and charity. According to church teachings, charity was the holy duty of all Christians. Concretely, this meant performing the 'seven deeds of mercy', namely feeding the hungry, giving drink to the thirsty, clothe the naked, offer foreigners a roof, take care of the sick, visit prisoners and bury the dead.¹³

The first institutions that concentrated on giving this care were the monasteries. As of around 800, guest rooms were set up at the abbeys for travellers, pilgrims, the poor, the sick, the elderly and the handicapped. From around the same period there is a church regulation that obliged bishops to establish a hospital for the poor and the sick, and use 10% of their income to do so, which is how the first city hospitals were established in the episcopal cities.¹⁴

It is striking to see that in the episcopal and monastic hospitals, the guest rooms and sick rooms were in a hall construction, an undivided great hall. In the Near East tradition, this kind of institution was actually built up of individual cells. Another typological characteristic was the link between the great hall and the chapel or altar alcove. This derived from the desire to let the sick and the dying take part in mass.¹⁵

With the founding of the Order of the Holy Spirit, an order of lay brothers specialised in caring for the sick, church meddling in hospitals decreased. The hospitals of this order fell under secular authority as of 1200. This was particularly the case for the business part of the hospital, as the priests working in the hospital still fell under the responsibility of the Pope. To establish altars, chapels and cemeteries, the Pope's permission was still required.¹⁶

The hospital turning bourgeois must be seen in the light of the origin of the cities and the growing power of the bourgeoisie in the beginning of the 13th century. In German and Italian cities, public hospitals were established on a large scale by the Order of the Holy Spirit. Existing episcopal or monastic hospitals were taken over, such as the Ospedale Santo Spirito in Rome (as of 1204), for example.¹⁷ In the Hanseatic city of Lübeck, the magnificent Heilige-Geist-Hospital was founded at the end of the 13th century. Right after it was founded by the Teutonic Order in 1286, the bourgeoisie took over the management of the hospital.¹⁸

The medieval public hospital was an amalgamation of church and secular influences in its construction as well as its organisation. The institutions were ruled by secular authorities and were established and maintained through donations from the bourgeoisie and nobility. The 'services', however, remained strongly influenced by religious beliefs. Celebrating holy mass and the proximity and worship of relics remained important practices for treating the sick and the dying. A direct link between the chapel and sick ward was essential.¹⁹ Therefore, in many cases the daily work at the hospital was carried out by religious brotherhoods. The 'monastic' life of these brothers or nuns placed requirements on the religious leadership and design of the hospital building. Besides a sick ward and a chapel, sometimes a cloister was part of the hospital building.²⁰

Before establishing and developing hospitals in the Dutch cities, cloister orders were barely of any importance. Contrary to the neighbouring countries, it was only in the 15th century that monasteries were established on a large scale in Dutch cities. At that time there already was a well-organised system of caring for the poor and the sick. This system originated from the parish churches and was largely coordinated by the city council.²¹ Caring for the poor and

the sick was divided into 'external' help to the 'poor sitting at home' and 'internal' help to the visitors of hospitals.²² As mentioned in the introduction, the cloister orders in the Dutch city were only an important factor in the further development of charitable institutions after the Reformation.

As of around 1250 the first public hospitals were established in the Dutch cities. In many cases, the Count or one of the members of the Count's family took the initiative.²³ During the 13th century, the city councils took over the business side by appointing a hospital director, a municipal official in charge of the financial control of the hospital. The control of hospitals was important to city councils for many reasons: first to monitor public health and second to maintain public order; in the hospital homeless people and other riffraff came asking for shelter and this could sometimes get out of hand. A final reason why the city council wanted to monitor the budget of the hospital was because it operated on donations from the bourgeoisie.

Barely any construction data are known regarding the earlier hospitals. The hospitals were destroyed in city fires or modified so much that the original construction could not be reconstituted.²⁴ Most researchers believe that the earlier hospitals were made from simple bay halls in which the guest areas and sick ward and chapel (choir) overlapped.²⁵ From the outside these buildings looked like chapels, and Craemer points out that this has often led to confusion. What was thought to be the chapel of a hospital was in fact the hospital itself.²⁶ This confusion is not so strange if one keeps in mind that during the Middle Ages hospitals grew into building complexes with separate sections for transients and *proveniers*, elderly who were taken care of at the hospital in exchange for payment.²⁷ An overview of the building typology development of medieval hospitals is not forthcoming in the Netherlands. For the large part, this development probably ran parallel to the developments of the small public hospitals in Germany, which were well documented by Craemer.²⁸

Medieval hospitals in Amsterdam

Amsterdam had six hospitals in the Middle Ages. As mentioned, half way through the 14th century, the Sint-Elisabethgasthuis was established on the Middendamm. Later the Sint-Pietersgasthuis (just before 1395) followed on the Nes, the Onze Lieve Vrouwegasthuis (between 1413-1420) across from the Onze Lieve Vrouwekapel (Our Dear Lady's chapel) on the Nieuwe Lange Dijk and the Heilig-Sacramentsgasthuis (Holy Sacrament's hospital) (1422) in the Kalverstraat across from the chapel of the Heilige Stede (Holy Homestead). The Sint-Jorisgasthuis (1403), a leper hospital, was located west of the Rokin outside the city walls, just like the

Sint-Nicolaasgasthuis (1403), located on the Zeedijk.²⁹ The latter was actually not a classic hospital that cared for transients as well as the sick, but was specialised in caring for *proveniers*.³⁰ During the 16th century, two other social institutions were established, which took over a part of the duties of the hospitals: an orphanage in 1523 and an Oudemannenhuis (Old Men's home) in 1548, both located near the chapel of the Heilige Stede.

The literature about Amsterdam hospitals only mentions that the hospitals were established by religious brotherhoods.³¹ However, the question remains whether the six medieval hospitals were seen as one and the same. Wasn't the Sint-Elisabethgasthuis in fact mainly a public institution that had a relation with the city council that was different from that of the other hospitals, as well as a different role in society? In her description of the Heilig-Sacramentsgasthuis (Holy Sacrament's hospital) in Dordrecht, Kool-Blokland argues that the Heilig-Sacramentsgasthuis must primarily be considered as a public institution. She advances a number of interesting aspects in which this hospital differentiates itself from the other eleven medieval hospitals in Dordrecht. She points out that the Heilig-Sacramentsgasthuis was the city's first hospital, that the building was located at a prominent place in the city, and that some urban tax revenue was directly injected into the hospital. Moreover, she advances typological differences in the hospital buildings as an argument for her claim. "The later hospitals were established by the guilds, mainly for transients who could stay the night. These hospitals were located nearby or in a chapel and fell under the responsibility of the guild or brotherhood that took care of the material aspects of the clients."³² It is remarkable that of these hospitals, the chapels existed before the hospital function. In many cases, this led to a typological differentiation in which the guild hospitals were characterised by the physical separation of the chapel and sick ward. This was definitely not the case in the oldest urban hospital, where, as Kool-Blokland describes, "the sick lay in a church building".³³

When we look at the Amsterdam hospitals and Sint-Elisabethgasthuis in that way, we can see a number of parallels. Interesting is the typological angle. As we already saw, the Sint-Pietersgasthuis, Onze Lieve Vrouwegasthuis and Heilig-Sacramentsgasthuis were established near an already existing chapel, which in these cases were even located on the other side of the street, which excluded a spatial connection between the chapel and sick ward. In his dissertation *Metamorfose van stad en devotie (Metamorphosis of the city and devotion)*, Melker calls this the *gasthuisconstructie (hospital construction)*. He assumes that the hospitals at the chapels are established based on

financial considerations: "The introduction of the hospital annexed to the chapel provided an opportunity to generate new income, for example by selling residences to *proveniers*."³⁴

What did the Sint-Elisabethgasthuis actually look like? What can we say about the relation between the chapel and sick ward? Can a parallel be drawn with Dordrecht? The construction data of the Sint-Elisabethgasthuis date from the 17th century, from the time that the buildings of the hospital were already being used by the city council. Saendredam's painting *Het Oude Stadhuis te Amsterdam (The Old Town Hall in Amsterdam)* from 1657 provides an impression of the hospital. On the left-hand side of the Town Hall complex, we see a typical hall construction with the ridge turret, common to hospitals.³⁵ If we combine this information with the floor plan of the old Town Hall from 1639, on which 'gasthuis' ('hospital') was shown in the great hall along the *Gasthuissteeg* ('hospital alley'), then one could assume that the Sint-Elisabethgasthuis was a linearly organised hospital where the chapel and sick ward overlapped. Melker claims that after the buildings of the hospital were integrated to the Town Hall, only the chapel of the hospital kept its original form and function as a chapel for the magistrates. Whether the common confusion of hospital with hospital chapel played a role in this should be further examined.³⁶

Melker also points out a number of remarkable differences between the Sint-Elisabethgasthuis and the other hospitals. First, he states the relatively large reception capital of the hospital that was many times bigger than that of other hospitals in Amsterdam.³⁷ Second – and this is perhaps the most convincing bit of proof that helps consider the Sint-Elisabethgasthuis as a public institution – he states that the Sint-Elisabethgasthuis was the only charitable institution under financial supervision of the four councils (later, burgomasters) as early as the late 14th century.³⁸

The introduction has already stated that the Sint-Elisabethgasthuis merged with the Sint-Pietersgasthuis at the end of the 15th century. After the *Alteratie*, the Binnengasthuis was created out of a merger of the Sint-Pietersgasthuis with the Onze Lieve Vrouwegasthuis. The first Amsterdam hospital played a continuous role in the development of Amsterdam and grew into the municipal Binnengasthuis, addressed in the last paragraph.

The *Alteratie*: Revolt and Reformation

The year 1578 is an important date in the history of Amsterdam. By that time, Amsterdam joined the Revolt against the Spanish king and became part of the rebellious provinces led by William of Orange and supported by Calvinist activists. This transition in Amsterdam is normally referred to as the

Alteratie. The estates of Holland and Zeeland rewarded Calvinists for their support by making the reformed faith the public religion of the rebellious provinces in 1572. However, the Calvinist Church never acquired the status of formal state church. After the dominance of the Spanish crown and the religious discipline of the Counter Reformation, the city municipalities were fighting any political encroachment from a stadholder, a provincial Estate, or a Calvinist synod. The former properties of the Catholic Church (parish and monastic) came under control of civil authorities and were never administered by the Reformed Church.³⁹

The purchase of Catholic properties enabled the magistrates of Amsterdam to gain full control of all agencies and foundations responsible for poor relief. Immediately after the *Alteratie*, the fragmented system of parish poor relief was converted into a centralised system of municipal poor relief. The availability of numerous monastic complexes within the city provided the unique possibility of reorganising the accommodation of hospitals and transforming these old foundations into new municipal institutes.⁴⁰ Only then did the layout of the monastic complexes, their position in the city and building structures become important for the history of the institutions of poor relief.

As mentioned earlier, monastic development in Dutch cities started relatively late. It was Geert Groote, a Catholic priest from Deventer who established a new religious movement called 'Devotio Moderna' at the end of the 14th century. The movement promoted the foundations of religious communities for lay people called *Brethren* (or Sisters) of the Common Life. Its members took no vows, neither asked nor received alms; their first aim was to cultivate inner life, and they worked to earn their daily bread. The movement became very popular in the Netherlands and during the 15th century many communities were founded in Dutch cities. In Amsterdam for instance 22 monasteries were established, 19 within the city limits and three within the immediate vicinity of the city. The priest Gysbrecht Douwe made Devotio Moderna popular in Amsterdam. Douwe was a disciple of Groote and a descendent of an Amsterdam patrician family. He was the initiator of the two first monastic institutions in Amsterdam, one for men and one for women, respectively Reguliersklooster and Oude Nonnenklooster (Reguliers Nunnery and Old Nunnery).⁴¹

The city map of Cornelis Anthoniszoon from 1544 provides a precise image of the urban form of Amsterdam at that time and the position of the 19 monasteries within the city. The grey coloured roofs, in contrast to the red coloured roofs for the regular townhouses, provide a clear indication for the location of the convents and monasteries. With the exception of two monastery

chapels and a cellar, no buildings or parts of buildings remain of these monastic complexes. Of the Franciscan monastery only a floor plan dating from 1578 survived.⁴² Consequently, Anthoniszoon's map is the best source on the built form of the city monasteries. The basic elements of the monasteries consist of the monastery chapel and living quarters. The living quarters are organised around a court; sometimes closed as a proper monastery, sometimes open. In addition to the living quarters most monastic communities possessed gardens and orchards. As they preferred to function as autarkic communities, also service buildings, workshops, sheds, etc. formed part of the monastic complexes. The Franciscan monastery by far showed the most monastery-like layout. In general, the complexes are humble and irregularly shaped. They seem adapted to circumstances as shape of land property and existing buildings.

Very remarkable is the fact that a concentration of monastic complexes is visible in the southeast corner of the city. From the 19 monasteries, 16 were situated in the part of the city on the east side of the Amstel, which was called the Oude Zijde (Old Side). Three foundations were located on the west side of the Amstel, the part of the city indicated as the Nieuwe Zijde (New Side). In his article 'Burgers en devotie' ('Citizens and Devotion'), Bas Melker explained this remarkable difference from the fact that Gysbrecht Douwe himself lived on the Oude Zijde and established his first commune there. His family probably already owned land there. Once religious fraternities possessed land or houses, they offered help to new groups. The sisters of the Oude Nonnenklooster allowed the sisters of the New Nonnenklooster (New Nunnery) to start their communal life in one of the houses on their property.⁴³ Due to donations, legacies, revenues from land possessions and thanks to privileges given by the municipality, the monastic institutions could enlarge their possessions. In their heydays they owned 25 percent of the urban territory within the walls. As well, they owned agricultural lands outside the city.⁴⁴

Binnengasthuis, the municipal hospital

In October 1578 the municipality decided to move two major hospitals, the Onze Lieve Vrouwegasthuis and the Sint-Pietergasthuis, to the properties of respectively the Oude Nonnenklooster and Nieuwe Nonnenklooster. The assignment of these exact properties, which covered a large united area at the south border of the Oude Zijde, created the conditions for a future fusion. The first step was the specialisation of the Onze Lieve Vrouwegasthuis into a women's hospital and the Sint-Pietergasthuis into a men's hospital. Finally in 1582, the merger took place and from that time on the development of one large municipal hospital

began. This new institution administrated the properties of the two original hospitals as well as the properties of the Old Nuns and the New Nuns. As compared to the properties of the convents, the properties of the hospitals were small. Information about the possessions of the New Nuns is available from bookkeepers' calculations that have survived. We know that in 1578 the Nieuwe Nonnenklooster owned 2.5 hectares of land in the city and 92 hectares of agricultural land outside the city, besides the property on which they lived. Van Eeghen values the properties of the Oude Nonnen (Old Nuns) as twice as much.⁴⁵

It was the task of the managers of the hospital to house the poor, sick and aged and offer shelter to strangers within the rules prescribed by the local municipality. The almshouse's expenses had to be paid by the property revenues. To perform their duties, the managers developed two types of building activities; the first focused on the accommodation of the different wards of the almshouse, the second on generating income by erecting rental houses.

The building activities set up to accommodate the almshouse started with the conversion of the former monastic buildings into wards. If we remember the early hospital typology, it is not surprising that especially the former chapels were perfectly suited for conversion into sick wards. Probably only a wooden gallery on the first floor was built to enable the staff to open the high placed windows. Below the gallery, against the walls, beds were placed, separated by curtains. More alterations were needed to transform the former dorms and living areas into the same type of hall.⁴⁶ From the start, the needy were divided into four different groups and housed in different parts of the complex. A section for men, a section for women, one for transients and a sick ward for plague patients were built. More differentiation of the residents of the hospital emerged when in 1587 a first new building was erected, a soldiers' house, intended for wounded or old soldiers. It consisted of an elongated building volume with saddle roof, similar in construction as the medieval hospital hall-type, but without the chapel or altar. The section of the building corresponded with the scheme of the converted chapels with the wooden galleries and the arrangement of the beds along the walls. The building was unique in its measurements: with a length of 50 metres, a width of 8 metres and a height of 9 metres it housed about 50 beds.⁴⁷ During the 17th century, the hospital established a new department specifically for medical treatment. The plague patients were moved to a new building located outside the city walls. Furthermore, service buildings and living quarters for staff members were erected. All new additions were placed in such a way that the buildings filled in the space between the

two monastic complexes forming one large structure of wards and courts connected by galleries. The courts were used for different purposes: herb gardens, bleaching fields, graveyard, even a formal garden were part of the complex.⁴⁸

In the meantime, the building activities aiming to generate money were set up. First of all, a part of the former living areas of the Nieuwe Nonnen (New Nuns) was converted into small rental units, the Gasthuishof (Hospital court). Secondly, the large orchard of the Old Nuns was sold in a special way. The area was divided into a central part and a zone of land along the perimeter. The central part was sold to the managers of the old people's home who planned to build new accommodations here. The perimeter zone was kept and developed for private purposes. Rows of rental houses were built here. As a result, the new old people's home, built in 1602 became a totally enclosed building only accessible by a corridor. This corridor led to a large court of about 30 x 40 metres formed by the buildings of the old people's home. The building was divided into three wings with living quarters and a main building with collective services as regents' rooms and dining rooms. The representative façade of the main building faced the court.⁴⁹

The managers of the almshouse used the principle of estate development along the perimeter of their property on other sites of their property as well. Uniform rows of rental houses were erected on the west side of the property along the Kloveniersburgwal between 1603-1611. These houses were called the 'nummerhuizen' ('number houses') because they were the first houses in the city indicated by house numbers. Contrary to the small rental units created around the Gasthuishof, the number houses belonged to the highest category of rental units in Amsterdam, due to their size and location.⁵⁰ After the demolition of the city walls along the Kloveniersburgwal around 1600, the former city moat was converted into a luxury 'living canal'. The erection of 11 large rental units there was worthwhile and can be regarded as a sign of rational economic policy of the managers. Even more prestigious was the erection of a row of nine mansions along the Turfmarkt, the wharf on the east side of the Rokin, designed by the famous Dutch classicist architect Philips Vingboons and built in 1643. Consisting of main and outer buildings, these houses were very similar typologically to the mansions of the richest merchants in Amsterdam.⁵¹

In conclusion one can state that the first type of building activities (for the accommodation of the hospital) was directed inwards and the second type of building activities was directed outwards. This process created the 'super block', an urban form combining two different worlds: on the one hand the very familiar world of rows of narrow town-

houses, the rental houses, and behind it, the hidden world of wards, courts and galleries.

As mentioned in the introduction, the Binnengasthuis complex has not survived in the way it is described here. Due to economical decline and political alterations, the managers were forced to sell their property bit by bit. In the 19th century only the land immediately around the almshouse buildings were left. By then the almshouse, originally a medieval institution, had already been converted into a modern hospital. The old buildings could not meet the new requirements and were replaced by new hospital buildings. Nevertheless, the reduced property turned to be a handicap and due to a lack of space, the hospital finally moved to the edge of the city. The 19th-century hospital buildings were taken over by the Universiteit van Amsterdam during the 1980s.⁵²

Conclusion

As a public charitable institution, the Sint-Elisabethgasthuis on the Middendam was an indicator of the first phase of city formation. The need to establish hospitals shows the force of attraction of the settlement on foreigners: tradesmen, pilgrims, fortune seekers, and down-and-outers.⁵³ At the end of the 16th century, the displacement of the charitable institutions to the former monastery areas marked a new phase in the city's development. Through concentration and accumulation of capital, the charitable institutions grew into the driving force behind the urbanisation of these areas. Project development on an unprecedented scale produced a particular type of urban building block, the 'super block'.⁵⁴ This building block developed from the inside out, with the existing monasteries as its core. On the surrounding grounds, formerly used as gardens and orchards for the monasteries, the institutions developed residences of which the income was injected into the institution.⁵⁵ This is how the buildings in front of the institutions became encapsulated in a building block that at first glance did not differ from a common urban building block in Amsterdam, but hid charitable institutions behind the residences. And so new architectonic projects were introduced into Amsterdam. First, serial residential buildings were a new assignment for architects, and second, the public accessibility of the institutions located in the blocks of buildings formed a new type of design assignment. Institutional gates, galleries and publicly accessible courtyards were the new architectonic elements, which made their appearance into the city.⁵⁶

It is interesting to put the guise of the 17th-century charitable institutions in Amsterdam in a European perspective. Although foreign contemporaries considered these institutions as exemplary, we notice that in studies about the developments of hospital buildings, Dutch examples are barely mentioned.⁵⁷ From the few lines that

Dieter Jetter devotes to the Netherlands in his book *Das Europäische Hospital von der Spätantike bis 1800 (The European hospital of the Late Antiquity until 1800)*, we see a lack of knowledge on these matters.⁵⁸ He believes that the freedom of religion after the Reformation was the reason for a fragmented 'health system', which was not good for the building of hospitals. The complex, fragmented, character of the buildings of the Binnengasthuis and Burgerweeshuis could be the reason why researchers, interested in the building typological development of hospitals and related institutions, ignore them. Only when these institutions are studied from an urban morphological perspective can we get an insight into their true nature. Then, they do not appear as insignificant and lacking in capital as Jetter claims.⁵⁹

Recent studies by McCants (1997) and Parker (1998) revealed the foreign interest for Dutch charitable institutions at the time of the Republic. Written from social (Parker) and economic (McCants) viewpoints, the authors emphasise the unique way in which charity was organised at the time of the Republic in the Netherlands.⁶⁰ The urban morphological and building typology implications of this have not yet been sufficiently researched, although with this article an attempt is made to initiate further research into this.

Notes

1. Engel and Gramsbergen, 'Het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam' (The first Commodity Exchange and the forming of the centre of Amsterdam'), 2006, p. 59.
2. The Sint-Elisabethgasthuis was probably established around the middle of the 14th century; see De Melker, *Metamorfose van stad en devotie (Metamorphosis of the city and devotion)*, 2002, p. 65.
3. Engel and Gramsbergen, 'Het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam', ('The first Commodity Exchange and the forming of the centre of Amsterdam'), 2006.
4. This mechanism is elaborated on in the article of Busso von der Dollen, 'An historico-geographical perspective on urban fringe-belt phenomena', 1990.
5. The political revolution in 1578 in which Amsterdam's city council chose the side of the Revolt and the Reformation is simply referred to as the *Alteratie*. The Revolt was directed against the Spanish rulers and the Catholic repression associated with it. Amsterdam joined the revolting provinces led by William of Orange.
6. See Schilder (red.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen (Amsterdam monasteries in de Middle Ages)*, 1997; see also Van Eeghen, *Vrouwenkloosters en Begijnhof in Amsterdam, (Nunneries and the Begijnhof in Amsterdam)*, 1941.

7. For the place and the way in which the city expanded after the *Alteratie*, see Bakker, 'De zichtbare stad 1578-1813' ('The visible city 1578-1813'), 2005.

8. The city council did not have free reign in redesignating the Catholic properties. The States-General forced the city councils to adhere to the principle that the profit of these properties would be distributed *ad pios usus*, meaning for charitable purposes as was being done by the parishes. Concretely, this meant taking care of the poor and maintaining church buildings. See Parker, *The Reformation of Community*, 1998, p. 90. It is noticeable that the city council took the opportunity to reorganise the most important social institutions in the city. The Oude Mannenhuis (Old age home for men), the Burgerweeshuis (City Orphanage), the Sint-Pietersgasthuis and the Onze Lieve Vrouwegasthuis were given the right to use and manage a part of the former monasteries. As well, new institutions such as the Spinhuis (Spinning house, for female prisoners) and Rasphuis (Rasp house, for male prisoners) were housed in former monastery buildings. Sometime earlier in 1560 a Dolhuys (a house for the mentally ill) was established on land of the Paulusconvent (Paulus convent). After the *Alteratie*, the Dolhuys was given the opportunity to expand. See for re-use of monastery areas: Bakker, 'De zichtbare stad 1578-1813' ('The visible city 1578-1813'), 2004, pp. 25-26.

9. The notion of 'super block' was used at the beginning of the 20th century by Eberstadt (*Städtebau und Wohnungswesen in Holland*, 1914) (*Urban design and housing in Holland*, 1914) to typify this form of development in the Dutch city.

10. The most important reason for this is that the Binnengasthuis in the 19th century began to tear down the 17th-century hospital buildings. In its place came typical 19th-century hospital buildings, designed, for better or worse, as free-standing pavilions in a park-like environment. See for this Meischke, 'De gebouwen van het Binnengasthuis in de 19e en 20e eeuw' ('The buildings of the Binnengasthuis in the 19th and 20th century'), 1981.

11. See for this Haan and Haagsma, *Al de gebouwen van de Universiteit van Amsterdam (All the buildings of the Universiteit van Amsterdam)*, 2000, pp. 54-56.

12. What is meant are the following studies: Meischke, *Amsterdam Burgerweeshuis (Amsterdam's City Orphanage)*, 1975; Moulin et al., *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis (Four centuries of the Amsterdam Binnengasthuis)*, 1981; Jeeninga, *Het Oost-Indisch Huis en het Sint Jorishof te Amsterdam (The East Indies House and the Sint Jorishof in Amsterdam)*, 1995; Vis, *De Poort. De Oudemanhuispoort en haar gebruikers (The Gate. The Old Men's Home Gate and its users)*, 2002.

13. Querido, *Godshuizen en gasthuizen*

(*Almshouses and hospitals*), 1960, p. 8.

14. A known example of a hospital established by a bishop is the Hôtel-Dieu in Paris, that as of 829 was mentioned and stood beside the Notre-Dame on the Île de la Cité. See Pevsner, *A History of Building Types*, 1976, p. 139.

15. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*, 1963, pp. 9-13 and 17.

16. In 1204 Pope Innocent III handed over the hospital S. Maria in Sassia built in Rome in 727 to the Order. As *Ospedale Santo Spirito* this became the seat of the Order. See *ibidem*, p. 54.

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*, pp. 42-43.

19. For medieval beliefs about healing see Bowers, *Medieval Hospital and Medical Practice*, 2007, particularly the exciting article by Lynn Courtenay, 'The Hospital of Notre-Dame des Fontenilles at Tonnerre: Medicine as Misericordia', pp. 77-106.

20. A good example is the Heilige-Geist-Hospital in Lübeck, the floor plan of which is included in this article.

21. Parker, *The Reformation of Community*, 1998, pp. 20-59.

22. The 'poor sitting at home' were poor residents of the city who, contrary to most visitors of the hospital, actually had their own place to stay.

23. The small hospital of 's-Gravenzande was established before 1255 for a member of the Dutch line of counts; see Kossmann-Putto, 'Armen- en ziekenzorg in de Noordelijke Nederlanden' ('Caring for the poor and the sick in the Northern Low Countries'), 1982, p. 255. The first hospital in Dordrecht was established before 1284, probably by Count Floris V; see Kool-Blokland, *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht (Seven centuries of caring for the sick in Dordrecht and Sliedrecht)*, 1995, pp. 8-10. The oldest hospital institution in Gouda is the Sint-Catharina Gasthuis (St Catherine's hospital) probably established in the 13th century by the landlord. The first hospital in Delft is a separate case. In 1252 at the initiative of Ricardis, an aunt of the Dutch Count William II, in Delft a Premonstratensian monastery was established. At the same time and linked to this monastery a hospital was established. See Oosterbaan, *Zeven eeuwen. Geschiedenis van het Oude en Nieuwe Gasthuis te Delft (Seven centuries. History of the Oude and Nieuwe Gasthuis in Delft)*, 1954, pp. 3-14.

24. These first hospitals have often survived as institutions. In almost every Dutch city, the current municipal hospitals can be traced back to the first municipal hospitals at that location. See literature in note 23.

25. In the case of Dordrecht, this is probably based on old maps, in the case of Delft and Gouda, on descriptions in historical documents. See Kool-Blokland, *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht*

(*Seven centuries of caring for the sick in Dordrecht and Sliedrecht*), 1995, p. 11; see also Oosterbaan, *Zeven eeuwen. Geschiedenis van het Oude en Nieuwe Gasthuis te Delft (Seven centuries. History of the Oude and Nieuwe Gasthuis in Delft)*, 1954, p. 28. Also about the hospital in Gouda it is said that in the beginning there was no separate chapel and that the altar was located in the sick ward. See Denslagen, *Gouda*, 2001, p. 144.

26. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*, 1963, p. 97.

27. See for example the Sint-Catharina-gasthuis (St Catherine's hospital) in Gouda. Well documented in drawings and text in Denslagen, *Gouda*, 2001, pp. 141-147 and 270.

28. Just like in Germany, hospitals in Dutch cities were in the hands of the bourgeoisie. In France, on the contrary, hospitals remained under the supervision of the Church during the entire Middle Ages. See Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*, 1963, pp. 54-93.

29. In the Middle Ages, lepers were society outcasts. Separate hospitals were established for them outside the city. See Kossmann-Putto, 'Armen- en ziekenzorg in de Noordelijke Nederlanden' ('Caring for the poor and the sick in the Northern Low Countries'), 1982, pp. 263-264.

30. De Melker, *Metamorfose van stad en devotie (Metamorphosis of the city and devotion)*, 2002, p. 264.

31. Carasso-Kok and Verkerk, 'Eenheid en verdeeldheid. Politieke en sociale geschiedenis tot in de zestiende eeuw' ('Unity and discontinuity. Political and social history until the 16th century'), 2004, p. 243.

32. Tang and Wigard, *Amsterdamse gasthuizen vanaf de Middeleeuwen (Amsterdam hospitals from the Middle Ages)*, 1994.

33. Kool-Blokland, *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht (Seven centuries of caring for the sick in Dordrecht and Sliedrecht)*, 1995, p. 12.

34. *Ibidem*, p. 11.

35. De Melker, *Metamorfose van stad en devotie (Metamorphosis of the city and devotion)*, 2002, p. 259.

36. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*, 1963, p. 58.

37. De Melker, *Metamorfose van city en devotie (Metamorphosis of the city and devotion)*, 2002, p. 66

38. *Ibidem*, p. 283.

39. *Ibidem*, p. 66.

40. Parker, *The Reformation of Community*, 1998, pp. 4-7.

41. *Ibidem*, p. 90.

42. De Melker, 'Burgers en devotie 1340-1520' ('Citizens and Devotion 1340-1520'), 2004, pp. 271-277

43. Vermeer, 'De Amsterdamsse kloosters stedenbouwkundig en architectuurhistorisch

belicht' ('The urban planning and architecture history of Amsterdam's monasteries explained'), 1997, pp. 21-46, floor plan of Franciscan monastery, p. 28.

44. De Melker, 'Burgers en devotie 1340-1520' ('Citizens and devotion 1340-1520'), 2004, p. 279.

45. Van Eeghen, *Vrouwenkloosters and Begijnhof in Amsterdam (Nunneries and the Begijnhof in Amsterdam)*, 1941.

46. Van Eeghen, 'Van Gasthuis tot academisch ziekenhuis' ('From hospital to academic hospital'), 1981, pp. 54-58.

47. Meischke, 'De gebouwen van het Binnengasthuis in de 19e en 20e eeuw' ('The buildings of the Binnengasthuis in the 19th and 20th century'), 1981, p. 105.

48. For an extensive description of the building see Meischke, 'De geschiedenis van het terrein van het St. Pieters- of Binnengasthuis te Amsterdam' ('The history of the grounds of the St. Pieters- or Binnengasthuis in Amsterdam'), 1955, episode 2, column 49-52.

49. This information is derived from the arial view of the *Binnengasthuis* by Johannes Leupenius from 1680.

50. For an extensive description of the building see Meischke, 'De geschiedenis van het terrein van het St. Pieters- of Binnengasthuis' ('The history of the grounds of the St. Pieters- or Binnengasthuis'), 1955, column 53-59.

51. Lesger, *Huur en conjunctuur. De woningmarkt in Amsterdam (Rent and cycle. The housing market in Amsterdam)*, 1550-1850, 1986, pp. 90-92.

52. This list is incomplete; a complete list of all buildings erected on the site by the managers of the Binnengasthuis is available in Meischke, 'De geschiedenis van het terrein van het St. Pieters- of Binnengasthuis' ('The history of the grounds of the St. Pieters- or Binnengasthuis'), 1955.

53. In the beginning of the 1980s, the huge Academic Medical Centre (AMC) was built in Bullewijk, Bijlmermeer and Amsterdam Zuidoost. All wards of the Binnengasthuis were moved to the new complex. De Haan and Haagsma, *Al de gebouwen van de Universiteit van Amsterdam (All the buildings of the Universiteit van Amsterdam)*, 2000, pp. 138-139.

54. See for this also Kool-Blokland, *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht (Seven centuries of caring for the sick in Dordrecht and Sliedrecht)*, 1995, p. 8.

55. In his research into the development of rent prices in Amsterdam in 1550-1850, Clé Lesger bases himself entirely on the rent prices which were set by the charitable institutions. This mainly has to do with the fact that the well kept archives of these institutions was the best available source for his research. See Lesger, *Huur en conjunctuur. De woningmarkt in Amsterdam (Rent and business cycle. The housing market in Amsterdam)*, 1986.

55. For McCants (*Civic Charity in a Golden Age. Orphan care in early modern Amsterdam*, 1997) it is clear that the Catholic heritage (in the form of land and buildings) provided a financial basis of the well functioning charitable institutions in Amsterdam during the Republic (p. 165): 'Taken together, the financial records of the Burgerweeshuis discussed so far point to the overwhelming importance of the Catholic legacy in the endowment of one of Amsterdam's most famous reformed institutions in the seventeenth century.'
56. We have seen that the architect Philips Vingboons was responsible for the design of the nine mansions on the Turfmarkt. The designers of the number houses, the soldiers' hospital and the other building projects of the Binnengasthuis are unknown. Maybe the Stadsfabriek (municipal architect) was involved with these building projects? Much more data are known of the architects who were involved in the building projects of the Burgerweeshuis. Besides Philips Vingboons, Hendrick de Keyser and Jacob van Campen worked for the orphanage. See Meischke, *Amsterdam Burgerweeshuis (Amsterdam City Orphanage)*, 1975. As for the development of a series of residential buildings by the managers of the charitable institutions in Amsterdam, the project of the Weeverwoningen (Weaver residences) in the Noordse Bos (Northern forest), designed by Philips Vingboons, is a nice example. See books such as McCants, *Civic Charity in a Golden Age*, 1997, p. 158.
57. *Ibidem*, p. 10.
58. Jetter, *Das europäische Hospital von der Spätantike bis 1800 (The European hospital of the Late Antiquity until 1800)*, 1987, pp. 113-114.
59. *Ibidem*, p. 113. See also note 55 here above.
60. McCants, *Civic Charity in a Golden Age*, 1997, and Parker, *The Reformation of Community*, 1998.
- Bibliography**
- Bakker, B., 'De zichtbare stad 1578-1813', in W. Frijhoff and M. Prak (ed.), *Geschiedenis van Amsterdam 1578-1650. Centrum van de wereld (The history of Amsterdam 1578-1650. Centre of the world)*. Amsterdam, SUN, 2005, pp. 17-101.
- Bowers, B.S. (ed.), *The Medieval Hospital and Medical Practice*. AVISTA Studies in History of Medieval Technology, Science and Art, vol. 3, Aldershot, Hampshire, Ashgate Publishing, 2007.
- Carasso-Kok, M., and C.L. Verkerk, 'Eenheid en verdeeldheid. Politieke en sociale geschiedenis tot in de zestiende eeuw' ('Unity and discontinuity. Political and social history until the 16th century'), in M. Carasso-Kok (ed.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578. Een stad uit het niets (The History of Amsterdam until 1578. A city out of nowhere)*. Amsterdam, SUN, 2004, pp. 205-249.
- Craemer, U., *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*. Cologne, W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- Denslagen, W., *Gouda*. Zwolle, Waanders, 2001.
- Dollen, Busso von der, 'An historico-geographical perspective on urban fringe-belt phenomena', in T.R. Slater (red.), *The Built Form of Western Cities. Essays for M.R.G. Conzen on the occasion of his eightieth birthday*. Leicester, Leicester University Press, 1990.
- Eberstadt, R., *Städtebau und Wohnungswesen in Holland (Urban design and housing in Holland)*. Jena, Fischer, 1914.
- Eeghen, I.H. van, *Vrouwenkloosters en Begijnhof in Amsterdam, van de 14e tot het eind der 16e eeuw (Nunneries and the Begijnhof in Amsterdam, from the 14th to the end of the 16th century)*. Universiteit van Amsterdam, dissertation, Amsterdam, 1941.
- Eeghen, I.H. van, 'Van Gasthuis tot academisch ziekenhuis' ('From hospital to academic hospital'), in Moulin et al., *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis (Four centuries of the Amsterdam Binnengasthuis)*, 1981.
- Engel, H.J., and E.H. Gramsbergen, 'The eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam' ('The first Commodity Exchange and the forming of the centre of Amsterdam'), in *OverHolland 3*. Amsterdam, SUN, 2006, p. 59.
- Haan, H. de, and I. Haagsma, *Al de gebouwen van de Universiteit van Amsterdam (All the buildings of the Universiteit van Amsterdam)*. Haarlem, Architext, 2000.
- Jeeninga, W., *Het Oostindisch Huis en het Sint Jorishof te Amsterdam (The East Indies House and the Sint Jorishof in Amsterdam)*. Zwolle, Waanders, 1995.
- Jetter, D., *Das europäische Hospital, von der Spätantike bis 1800 (The European hospital of the Late Antiquity until 1800)*. Cologne, DuMont Verlag, 1987.
- Kool-Blokland, J.L., *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht. Van Heilig-Sacramentsgasthuis tot Merwedeziekenhuis (Seven centuries of caring for the sick in Dordrecht and Sliedrecht. From Heilig-Sacramentsgasthuis to the Merwedeziekenhuis)*. Dordrecht, Morks, 1995.
- Kossmann-Putto, J.A., 'Armen- en ziekenzorg in de Noordelijke Nederlanden' ('Caring for the poor and the sick in the Northern Low Countries'), in *Algemene Geschiedenis der Nederlanden (General History of the Netherlands)*, Vol 2. *Middeleeuwen (Middle Ages)*. Haarlem, Fibula-Van Dishoeck, 1982, pp. 254-267.
- Lesger, C., *Huur en conjunctuur. De woningmarkt in Amsterdam (Rent and business cycle. The housing market in Amsterdam)*, 1550-1850 (Amsterdam Historical Series 10). History Seminar of the Universiteit van Amsterdam, 1986.
- McCants, A.E.C., *Civic Charity in a Golden Age. Orphan care in early modern Amsterdam*. Urbana, University of Illinois Press, 1997.
- Meischke, R., 'De geschiedenis van het terrein van het St. Pieters- of Binnengasthuis te Amsterdam' ('The history of the grounds of the St. Pieters- or Binnengasthuis in Amsterdam'), in *Bulletin KNOB*, year 8 (1955), episode 1, February 1955, column 1-20, and episode 2, April 1955, column 49-84.
- Meischke, R., *Amsterdam Burgerweeshuis (Amsterdam City Orphanage)*. The Hague, Staatsuitgeverij, 1975.
- Meischke, R., 'De gebouwen van het Binnengasthuis in de 19e en 20e eeuw' ('The buildings of the Binnengasthuis in the 19th and 20th centuries'), in Moulin et al., *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis (Four centuries of the Amsterdam Binnengasthuis)*, 1981.
- Melker, B.R. de, *Metamorfose van stad en devotie. Ontstaan en conjunctuur van kerkelijke, religieuze en charitatieve instellingen in Amsterdam in het licht van de stedelijke ontwikkeling, 1385-1435 (Metamorphosis of the city and devotion. Rise and business cycle of church, religious and charitable institutions in Amsterdam in the light of urban development, 1385-1435)*. Unpublished dissertation, Universiteit van Amsterdam, 2002.
- Melker, B.R. de, 'Burgers en devotie 1340-1520', in M. Carasso-Kok (ed.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578. Een stad uit het niets (The History of Amsterdam until 1578. A city out of nowhere)*. Amsterdam, SUN, 2004, pp. 251-311.
- Moulin, D. de, I.H. van Eeghen and R. Meischke, *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis. Drie bijdragen over de geschiedenis van een gasthuis (Four centuries of the Amsterdam Binnengasthuis. Three contributions about the history of a hospital)*. Wormer, Immerc / Amsterdam 1981.
- Oosterbaan, D.P., *Zeven Eeuwen. Geschiedenis van het Oude and Nieuwe Gasthuis te Delft (Seven centuries. History of the Oude and Nieuwe Gasthuis in Delft)*. Delft, Gaade, 1954.
- Parker, C. H., *The Reformation of Community. Social Welfare and Calvinist Charity in Holland, 1572-1620*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Pevsner, N., *A History of Building Types*. Princeton, Princeton University Press, 1976.
- Querido, A., *Godshuizen en gasthuizen (Almshouses and hospitals)*. Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij N.V., 1960.
- Schilder, M. (red.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen (Amsterdam monasteries in the Middle Ages)*. Amsterdam, Vossiuspers, AUP, 1997.
- Tang, F., and M. Wigard, *Amsterdamse gasthuizen vanaf de Middeleeuwen (Amsterdam hospitals as of the Middle Ages)*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994.
- Vermeer, G., 'De Amsterdamse kloosters stedenbouwkundig en architectuurhistorisch belicht' ('The urban planning and architecture history of Amsterdam's monasteries explained'), in Schilder (ed.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen (Amsterdam monasteries in the Middle Ages)*, 1997, pp. 21-46.
- Vis, J., *De Poort. De Oudemanshuispoort en haar gebruikers (The Gate. The Old Men's Home Gate and its users)*, 1602-2002. Amsterdam, Boom, 2002.



Seventeenth-century Dutch architecture in paintings and drawings*

Everhard Korthals Altes

In the second half of the 17th century, paintings of church interiors and urban scenes were unprecedentedly popular in the Republic. Artists such as Pieter Saenredam, Emanuel de Witte, Gerrit Berckheyde and Jan van der Heyden painted images of churches, town houses and city squares in places such as Amsterdam, Utrecht, Delft and Haarlem. The main question is, did the architectural style play a role when deciding on the motive of a painting or drawing? Until recently, this subject has not received much attention in art history literature.

It is remarkable that artists often chose medieval buildings instead of contemporary architecture as their subjects. Painters of church interiors such as Pieter Saenredam had an unmistakable preference for the interiors of Sint Bavo (St Bavo) in Haarlem and the Romanesque and Gothic churches in Utrecht (Fig. 2). The only contemporary building Saenredam ever painted was the Nieuwe Kerk (New Church) in Haarlem, designed by Jacob van Campen.¹ Emanuel de Witte almost always painted old buildings such as the Oude and Nieuwe Kerk (Old and New Church) in Delft and Amsterdam (Fig. 3). Only in rare exceptions would he paint a 17th-century building, such as the Commodity Exchange in Amsterdam (Fig. 4) or the Portuguese-Jewish synagogue designed by Elias Bouman. It is remarkable that painters never depicted the interiors of the Westerkerk (Western Church) or Zuiderkerk (Southern Church), the two most important churches of Hendrick de Keyser in Amsterdam.²

Even though painters of church exteriors initially also depicted mainly old, often medieval buildings, more attention was paid to contemporary architecture throughout the 17th century. This article pursues this issue in greater depth and investigates the artists who showed an interest in the architecture of Hendrick de Keyser, Jacob van Campen and Pieter Post among others. How did they depict this architecture and what does this tell us about the appreciation of contempo-

rary architecture in the 17th century? Finally, is there an explanation for the rather limited interest in De Keyser's work?

Hendrick de Keyser

The popularity of Hendrick de Keyser in the 17th century was mainly based on his magnum opus, William of Orange's tomb in the Nieuwe Kerk in Delft.³ Poets Joost van den Vondel and Jan Vos were among those who praised the sculpture, and several Dutch and foreign travellers made a special journey to Delft to admire the monument. Furthermore, it was regularly painted by artists such as Gerard Houckgeest, Emanuel de Witte and Hendrick van Vliet (Fig. 5). The sculptures of De Keyser brought him fame and his architecture contributed to this. Cornelis Danckertsz van Seevenhove and Salomon de Bray published a book in 1631 entitled *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt (Modern architecture or Buildings of our time)*, which describes and depicts the most important works of De Keyser's architecture in great detail.⁴ Even though his architectural style was possibly already dated and a more strict form of classicism had appeared, his buildings were still very much appreciated ten years after his death, which made the publication of such a book still possible.⁵ An indication of the fading glory of De Keyser can perhaps be found in the illustrated historical-topographical descriptions of Amsterdam in the second half of the 17th century, which depicted, described and praised the architecture of the Westerkerk, Zuiderkerk and Noorderkerk (Northern Church), although failing to mention the name of the architect.⁶ Furthermore, it is remarkable to see that churches designed by De Keyser were scarcely depicted in 17th-century art. The exteriors did not attract much interest from artists and the interiors, none at all. However, the church towers were regularly seen in the background of urban scenes or town profiles. The following mainly describes the paintings and drawings in which the architecture of De Keyser is prominently present.

The construction of the Westerkerk started in 1620. Hendrick de Keyser had designed the church, but died a year later. Led by his son Pieter, the church was completed in 1631 and the tower, possibly designed by Cornelis Danckerts, was completed a few years later in 1638. The exterior of the Westerkerk is depicted as the main theme in several paintings by Jan van der Heyden. Around 1660, he painted a nearly frontal view of the east side of the church from across the Keizersgracht (Fig. 6) in the most precise manner and with an incredible eye for detail.⁷ On the left, the Westermarkt (Western Market) can be seen with the Westerhal (Western Hall) on the far left. Apart from some small details, the painting, which was probably commissioned by the church wardens of the

Westerkerk, accurately depicts reality. Also, a preliminary sketch of this exceptional work by Van der Heyden exists (Amsterdam, city archives).⁸ Approximately ten years later, he painted a similar view of the church from a slightly closer position (Wallace Collection, London).⁹ Ultimately, around 1667-1670, he painted *Het gezicht op de Keizersgracht met de Westerkerk vanuit het Zuid-Oosten gezien en de Oude Waag (View of Keizersgracht with the Western Church seen from the South-East and Oude Waag)* (Fig. 7).¹⁰ This painting does not have the character of an architectural portrait, but is rather a depiction of the church's surroundings and its location. Using a low viewpoint, the artist emphasised the difference in height between the canal houses and the church and tower, Amsterdam's highest point. Jan van Kessel did something similar in his painting *De Keizersgracht met de Westerhal en de Westerkerk (Keizersgracht with the Westerhal and the Westerkerk)* (Fig. 8).¹¹ He also chose a low viewpoint, creating the illusion that the tower of the Westerkerk looks higher than it actually is, even though the use of light draws the attention to the Westerhal, giving the impression that the tower is less important in this composition. This also applies to another painting from Van Kessel in which the brightly lit trees along the canal dominate the painting, while the church and tower, which rise just above the trees and fall in the shadow of a cloud, attract less attention (Brussels, Musée d'Ixelles).¹²

No one in the 17th century made a more detailed study of the Westertoren than an unknown student of Rembrandt van Rijn (Fig. 9), possibly Samuel van Hoogstraten.¹³ This famous drawing, for a long time attributed to the master himself, is a view of the church from the Leliebrug. At first glance, the accuracy in the representation of detail is striking. However, precision was never the intention of Rembrandt's drawings. He focused on the characterisation and attractiveness rather than on topographical accuracy. Some differences with reality can also be seen in this drawing. The coarse depiction of the tower is striking. Another drawing, attributed to Rembrandt in the 19th century, is *Het gezicht op de Westerkerk en omgeving (View of the Westerkerk and surroundings)*, possibly by Philips Koninck (Fig. 10).¹⁴ The artist chose a more distant viewpoint, possibly the Osdorp or Nieuwkerk bulwark, near Elandsgracht. Rembrandt himself drew *De Keizersgracht met op de achtergrond de Westertoren (The Keizersgracht with the Westertoren in the background)* (Paris, Musée du Louvre). According to Boudewijn Bakker, Rembrandt drew from the second bridge over the Keizersgracht, north of the Westermarkt, meaning that the bridge shown on the drawing is the one near the Leliegracht.¹⁵ Based on the tower's typical crown, it is clearly the Westertoren. In the 18th century, the Westerkerk was depicted

more often than in the previous century. From time to time it was painted by artists such as Isaack Ouwater, but mainly drawn or printed by Jan de Beyer and Reinier Vinkeles among others.¹⁶

The Zuiderkerk, the first large and newly built Protestant church in Amsterdam (1603-1611), was hardly ever depicted as the main theme in the 17th century. The church was most clearly depicted in a painting from 1659 by Reinier Nooms, known as Zeeman (Sailor), which also shows the Zwanenburgwal (Fig. 11). However, there are several depictions of the tower showing in the background, as in *Het gezicht op de Nieuwmarkt met de Zuiderkerk (View of the Nieuwmarkt with the Zuiderkerk)* by Gerrit Adriaensz. Berckheyde.¹⁷ On the right, the old medieval building of the Waag (Weigh house) is shown, with behind it, rising high above the houses, the Zuiderkerkstoren (Tower of the Southern Church), the height of which seems to be slightly exaggerated. Other examples are two paintings from Jan van der Heyden, in which the tower rises above the houses located near the Sint Anthonispoort (Saint Anthony's Gate) (St. Petersburg, Hermitage, and private collection).¹⁸ This gate was built in 1636 in accordance with Pieter de Keyser's design. With little attention to accuracy, Jacob van Ruisdael used the same viewpoint in a drawing (Bremen, Kunsthalle) that was later printed by Abraham Blooteling.¹⁹ The background of the painting *Het gezicht op de Binnenamstel (View of the Binnenamstel)*, also by Jacob van Ruisdael, was dominated by the Zuiderkerkstoren as well (Budapest, Szépművészeti Múzeum).²⁰ The viewer looks over the right bank of the Amstel in the direction of the Blauwbrug. Drawn by Abraham Beerstraaten, *Gezicht op de Binnenamstel met de Kloveniersdoelen en de Kloveniersburgwal (View of the Binnenamstel with the Kloveniersdoelen and the Kloveniersburgwal)* is an extremely detailed drawing.²¹ The Zuiderkerkstoren takes only a secondary role in the background, but it gets a far more prominent role in a drawing by Jan van Kessel (Fig. 12) in which he roughly outlined the Raamgracht and the tower rising high above the houses and trees.²² The number of depictions of the Zuiderkerk in the 18th century is larger. The tower appears in the works of Jan de Beyer several times: for example, a painting and drawing from 1758 depict the Houtgracht and the Zuiderkerkstoren (both Amsterdam Historical Museum).²³ It is remarkable that no one in the 17th and 18th centuries opted for the obvious picturesque Groenburgwal viewpoint, while many artists in later centuries (including Claude Monet in a painting in the Philadelphia Museum of Art) did use this position.

The Noorderkerk, designed by Hendrick de Keyser and built between 1620 and 1623, hardly received any attention from 17th-century artists. An exception was Abraham

Beerstraeten who depicted the church centrally in a winter view (Fig. 13).²⁴ While a crowd of people are enjoying themselves on the ice, dark clouds appear in the sky above the city. The roof of the church and the branches of the trees are covered in snow. The sunlight illuminates the church, making it the focal point of the painting. Hercules Seghers also depicted the Noorderkerk in a fascinating print (Fig. 14).²⁵ He must have etched the church from a tall house, possibly his own on the North side of the Lindengracht. High up from a window, he looked over the North side of the building and the roofs of the houses surrounding the church. A painting from Seghers of the Noorderkerk is supposed to also have existed. It was sold on 18 April 1709, but no trace of the painting has been found since.

In 1607, building works of the Commodity Exchange, generally attributed to Hendrick de Keyser, started.²⁶ In the 17th century, the Commodity Exchange was hardly painted or drawn, although it was regularly printed. Examples include paintings by Philips Vingboons, Job Berckheyde and Emanuel de Witte (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Amsterdam, Amsterdam Historical Museum and Frankfurt am Main, Staedel (Fig. 15)).²⁷ These painters mostly chose the courtyard as their subject. The painting in Frankfurt however, shows the North façade of the building, including the gate leading to the courtyard. Most of these paintings not only depict the architecture, but they also include many traders who emphasise the importance of the Amsterdam Commodity Exchange as an international trade centre. Jan van der Heyden also painted the Commodity Exchange, but chose an unusual and unobvious viewpoint from the back of the building, and in addition, adding a partly imaginary surrounding (Stuttgart, Staatsgalerie).²⁸ Reinier Nooms depicted the Rokin and the Commodity Exchange several times, both drawn and etched.²⁹ Furthermore, there is a drawing of the Rokin and the Commodity Exchange by the Rembrandt school (Vienna, Albertina).

It is remarkable that the old city towers of Amsterdam, the Montelbaanstoren, Jan Roodenpoortstoren and Haringpakkerstoren, all renovated by Hendrick de Keyser, regularly appear in 17th-century art. The Montelbaanstoren was painted by Reinier Nooms, Jan Abrahamsz. Beerstraeten, Aert van der Neer, Thomas Heeremans and Abraham and Jacobus Storck and drawn by Roelant Saverij, Jan van Goyen (Fig. 16), Rembrandt, Pieter de la Tombe, Aert van der Neer, Jan van Kessel (?), Jacob van Ruisdael and Ludolf Backhuizen among others.³⁰ The Zuiderkerkstoren is often depicted small in the background. The Jan Roodenpoortstoren was painted by Reinier Nooms, Jacobus Storck, Gerrit Berckheyde and an anonymous painter (possibly Job Berckheyde) among others. The Haringpakkerstoren

was painted by Jan van Goyen, Abraham Beerstraeten, Jacobus and Abraham Storck, Thomas Heeremans and Meindert Hobbema and drawn by Claes Jan Visscher, Jan van Goyen and Jacobus Storck among others.

Why did these three remarkable city towers get so much more attention than the churches by De Keyser? The towers of the Westerkerk and Zuiderkerk are much taller and look equally picturesque. An important factor was perhaps that these churches were relatively new, while the Montelbaanstoren, Jan Roodenpoortstoren and Haringpakkerstoren were more than 100 years old. They dated back to the 15th and 16th centuries and it was their age that certain artists emphasised. The best examples of this are three drawings of the Montelbaanstoren. Both Roelant Saverij and Rembrandt, as well as Jacob van Ruisdael intentionally omitted the high spire, a modern addition which was added afterwards by De Keyser (Fig. 17 and 1).

Other buildings in the style of Hendrick de Keyser, such as the Munttoren (Mint Tower), the Huis Bartolotti (House Bartolotti), the 'Dolphin House', Singel 140-142, the Haarlemmerpoort (Haarlemmer Gate), the Spin- en Rasphuispoortje (Spin and Rasphuis Gate), the East Indian House (VOC – East Indian Company), the 'House with the Heads' and the town hall of Delft were even less depicted than the Amsterdam churches in the 17th century.³¹

Picturesque

How can we explain the limited interest in Hendrick de Keyser's architecture in the visual arts? During a large part of the 17th century, artists often chose medieval architecture instead of contemporary architecture as their subject. This preference can perhaps be explained by many art lovers' appreciation of the 'schilderachtig' (i.e. 'picturesque') character of old architecture. Boudewijn Bakker researched this term, which often appeared in 17th-century art history literature.³² The neutral meaning of the word was 'suitable to be painted'. At the start of the 17th century however, picturesque meant particularly colourful, characterised by time and irregular in structure. A building was thought to be picturesque if it was run-down or unsuitable. Other possible meanings are characteristic, special or peculiar, deviant or even ugly, varied, striking, typical and strange. During the 17th century, classicistic authors, such as amateur artist Jan de Bisschop (in his *Paradigmata* from 1671), revert to the original, neutral meaning in order to subsequently describe what they believed was worth painting, namely straight, fine, new, clear, balanced and strictly built geometric shapes, while others kept on using the word in its traditional meaning. Eventually, more appreciation was given to the more liberal variation of the term, praised by painter and

art theorist Gerard de Lairese in his *Groot Schilderboek* (*The great book of painting*) (1707), namely lively, charming and true-to-nature but thanks to a 'correct' preference also exquisite, respectable and modest. It is this view that has determined the 18th-century character of landscapes and urban scenes. The different definitions of the term picturesque were possibly established as the result of a change in taste. During the 17th century, the middle class became 'noble' and subsequently also did the paintings desired by the bourgeoisie.³³

It is plausible that due to the changed definition of the term 'picturesque', the frequency with which certain buildings appeared in the visual arts was also altered. In fact, the number of depictions of contemporary, classicistic architecture increased in the second half of the 17th century, while the number of depictions of medieval architecture decreased. The new town hall in Amsterdam, designed by Jacob van Campen, was often depicted by Jacob van der Ulft, Jan van Heyden and Gerrit Adriaensz. Berckheyde among others.³⁴ A beautiful example is the frontal view of the town hall by Berckheyde, who paid much attention to classicistic architecture (Fig. 18). The modern style as well as the exceptional size and purpose of the town hall as a symbol of the pride of Amsterdam's citizens played an important role in the immense popularity of this subject. However, other classicistic buildings, designed by Jacob van Campen and Pieter Post among others, were also regularly depicted in paintings and drawings during the last decades of the 17th century, such as the Heiligewegspoort in Amsterdam and the Mauritshuis and Huis Ten Bosch in The Hague. Jan de Bisschop and Jan van Call drew both the Huygenshuis and the Mauritshuis (Fig. 19).³⁵ The Mauritshuis was painted several times by Gerrit Berckheyde (Fig. 20).³⁶ He always depicted the façade near the water of the Hofvijver viewed from the Lange Vijverberg. A small part of the Huygenshuis can often be seen in the background. Jan van der Heyden painted Huis Ten Bosch six times, paying much attention to the beautiful gardens that he and Pieter Florisz. van der Sallem had designed (Fig. 21).³⁷ Examples of other classicistic palaces are Huis Honselaersdijck, depicted by Abraham van Beerstraeten and Huis ter Nieuburch near Rijswijk, which Anthony, Jacob and Pieter van der Croos depicted on several occasions and Jan de Bisschop drew a few times (Fig. 22).³⁸ The drawing shown clearly depicts the unique loggia, situated on the South side of the house's principle axis.

Cynthia Lawrence already noted in her study on Gerrit Berckheyde that it is peculiar why this artist, who worked in the second half of the 17th century, did not depict the old churches in Amsterdam, such as the Oude Kerk, and showed no interest in the Westerkerk, Zuiderkerk and Noorderkerk

by De Keyser either, but instead felt more drawn to contemporary architecture such as the Ronde Lutherse Kerk (Round Lutheran Church), the Oudezijds Herenlogement (Oudezijds Guesthouse), the Synagogue and obviously the new town hall.³⁹ Berckheyde probably chose contemporary architecture, as it was more picturesque in his opinion, meaning clear and balanced. The churches of De Keyser were designed in a style that became superseded due to the rise of a more strict form of classicism and out of fashion in the 17th century. Painters initially did not consider De Keyser's architecture to be old enough and later in the 17th century it was considered too old to be picturesque. This possibly explains the small number of paintings and drawings clearly depicting his architecture. The style of the architecture must have played a significant role in deciding on the subject of a painting or drawing.

Notes

* I would like to thank Boudewijn Bakker for his comments and suggestions on a previous version of this article.

1. G. Schwartz and M.J. Bok, *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd* (*The painter in his day*). Maarssen/Den Haag 1989, pp. 215-228.
2. I. Manke, *Emanuel de Witte 1617-1672*. Amsterdam 1963, pp. 43-44, mentions a few church interiors of Emanuel de Witte that look like the Westerkerk and Zuiderkerk, but which most definitely are not (Fig. 76, 77 and 109).
3. N. Ex and F. Scholten, *De Prins en De Keyser (The Prince and De Keyser)*. Bussum, 2001, pp. 110-118 and 126-132; F. Scholten, *Sumptuous memories: studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture*. Zwolle, 2003, pp. 211-231. See also E. Neurdenburg, *Hendrick de Keyser, beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam (Hendrick de Keyser, sculptor and architect of Amsterdam)*. Amsterdam sa [around 1930].
4. S. de Bray and C. Danckertsz, *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt (Modern Architecture or Buildings of our time)*. Amsterdam, 1631.
5. See also F.R.E. Blom, H.G. Bruin and K. Ottenheim, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag (Domus. The house of Constantijn Huygens in The Hague)*. Zutphen, 1999, p. 101.
6. Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der wijdt-vermaarde koop-stadt Amstelredam (Topography of the renowned trading town Amsterdam)*. Amsterdam, 1663, pp. 226-232; Filips von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam (Topography of Amsterdam city)*. Amsterdam 1664, pp. 307-308 (Zuiderkerk), pp. 360-361 (Westerkerk), pp. 369-370 (Noorderkerk); Tobias van Domelaer, *Beschryvinge van Amsterdam (Topography of Amsterdam)*. Amsterdam 1665, pp. 77-82, 255-256 and 262, does not mention De Keyser as the architect of the Zuiderkerk,

- Westerkerk and Noorderkerk, the Montelbaanstoren (Montelbaan Tower) and Haringpakkertoren (Herring Packer Tower); on p. 258 he does mention him as the architect of a section of the Jan Roodenpoortstoren (Jan Roodenpoort Tower). Olfert Dapper, *Historische beschrijvinge van Amsterdam (Historical topography of Amsterdam)*. Amsterdam 1663, p. 397, mentions Hendrick de Keyser as the architect of the Westerkerk, Zuiderkerk and Noorderkerk, Commodity Exchange, Jan Roodenpoortstoren and Haarlemmerpoort (Haarlemmer Tower).
7. H. Wagner, *Jan van der Heyden*. Amsterdam/Haarlem 1971, p. 69, no. 8; N. MacLaren en C. Brown, *The Dutch School 1600-1900*. National Gallery, London, 1991, p. 557, no. 6526; P.C. Sutton, exhibition catalogue *Jan van der Heyden (1637-1712)*. Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, USA and Rijksmuseum, Amsterdam, 2006, pp. 37-38.
8. B. Bakker et al. *De verzameling Van Eeghen: Amsterdamse Tekeningen 1600-1900 (The Van Eeghen collection: Drawings of Amsterdam 1600-1900)*. Amsterdam (City Archives, Amsterdam) 1989, pp. 99-101, no. 39.
9. Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 67, no. 7; J. Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of pictures*. London 1992, pp. 147-149, p. 225; Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 38-39.
10. Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 69, no. 9; Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), cat. no. 13, pp. 133-134. Another example is an imaginary urban scene of Van der Heyden in London, Bridgewater House, which depicts the Westertoren very small in the background. See Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 16.
11. A. Davies, *Jan van Kessel (1641-1680)*, Doornspijk 1992, pp. 113-115, cat. no. 7.
12. Ibidem, pp. 118-119, cat. no. 10.
13. B. Broos, exhibition catalogue. *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving ('Rembrandt and draughtsmen in his environment')*. Amsterdam (Amsterdam Historic Museum) 1981, cat. no. 19, pp. 82-86; B. Binstock, 'Samuel van Hoogstraten's Westertoren' ('Samuel van Hoogstraten's Western Tower'). *Master Drawings* XLV (2007), pp. 187-200.
14. Broos, exhibition catalogue. *Rembrandt* (note 13), cat. no. 44, pp. 159-161. Broos also mentions a different 17th-century drawing with virtually the same viewpoint (Vienna, Albertina). In a different drawing from Philips Koninck, a glimpse of the Westertoren is visible on the far right, Amsterdam auction (Sotheby's), 12 November 1996, no. 75.
15. B. Bakker et al. *Het landschap van Rembrandt. Wandelingen in en om Amsterdam (The landscape of Rembrandt. Walks in and near Amsterdam)*. City Archives Amsterdam/Custodia Foundation, Paris, Bussum 1998-1999, pp. 171-173, fig 2.
16. Ouwater's version from 1778 is on display in the National Gallery of Canada, Ottawa. He painted a different version in 1779 which was auctioned in London (Sotheby's) on 3 October 1997. For De Beijer, see H. Romers, *J. de Beijer. Oeuvre-catalogus ('J. de Beijer. Catalogue of his works')*. 's-Gravenhage, 1969, pp. 87-88.
17. London Auction (Bonhams), 7 July 2004, panel, 29,5 x 41 cm.
18. Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), no. 17 and 19. See also Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 45; London auction (Sotheby's), 6 December 2006, no. 20.
19. S. Slive, *Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*. New Haven & London 2001, pp. 516-517, no. D 32.
20. Ibidem, p. 15, no. 2.
21. Previously Fodor Museum, see catalogue 1874, no. 240.
22. Davies, *Jan van Kessel* (note 11), pp. 232-233, cat. no. d1. 1, fig. 194, which mentions that over the years, three paintings of the Zuiderkerk by Van Kessel were lost.
23. Romers, *Jan de Beijer* (note 16), pp. 78-84; I. Oud & L. van Oosterzee, *Oude tekeningen in het bezit van het Nederlands Historisch Museum. Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745 (Old drawings in hands of Amsterdam Historical Museum. Dutch draughtsmen born between 1660 and 1745)*. Amsterdam/Zwolle 1999, p. 30, no. 14.
24. G. van der Most, *Beerstraaten. Kunst-schilders uit de zeventiende eeuw (Beerstraaten. Artists from the seventeenth century)*. Noorden 2002, p. 26 (as Jan Abrahamsz. Beerstraaten).
25. E. Haverkamp Begemann, *Hercules Seghers*. The Hague, 1973, pp. 87-88, no. 41.
26. H. Engel en E. Gramsbergen, 'Het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam' ('The first commodity exchange and the creation of Amsterdam's city centre'), *OverHolland 3*, 2006, pp. 57-87.
27. J. Giltaij & G. Jansen, exhibition catalogue. *Perspectieven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw (Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century)*. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1991, pp. 188-191 and 278-281, no. 35 and 59; L. Krempel, *Holländische Gemälde im Städel 1550-1800 (Dutch paintings at the Städel 1550-1800)*. Petersberg, 2005, pp. 30-36.
28. Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 68, no. 5; Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 46-47.
29. Bakker et al., *De verzameling Van Eeghen (The Van Eeghen collection)* (note 8), p. 77, no. 23.
30. See Bakker, *Het landschap van Rembrandt (Rembrandt's landscape)* (note 15), pp. 156-161; S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*. Los Angeles (Los Angeles County Museum)/ Philadelphia (Philadelphia Museum of Art)/ London (Royal Academy) 2005, pp. 184-185, no. 70.
- Bakker et al. *De verzameling Van Eeghen (The Van Eeghen collection)* (note 8), p. 61, no. 5, p. 87, no. 34; Most, *Beerstraaten* (note 24), p. 33; W. Schulz, *Aert van der Neer*. Doornspijk 2002, pp. 151 and 484, no. 99 and D 4.
31. The Munt was depicted by Jacobus Storck and Pieter de la Tombe among others. See exhibition catalogue *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw (The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources)*. Toronto, Art Gallery of Ontario/Amsterdam, Amsterdam Historical Museum, 1977, no. 86. For the Bartolotti Huis, see Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 47. The Haarlemmerpoort was depicted in a painting by Hendrick Cornelisz. Vroom (Amsterdam Historical Museum), Jan van Goyen (Private collection), Jan van der Heyden (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) and in a drawing by Gerbrand van den Eeckhout (Haarlem, Teylers Museum).
32. B. Bakker, "'Schilderachtig': discussies over term en begrip in de zeventiende eeuw" ('"Schilderachtig": discussions of a seventeenth century term and concept'), in C. van Eck et al. (ed.) *Het Schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunst, theorie en architectuur 1650-1900 ('Schilderachtig'. Studies about 'Schilderachtig' in Dutch art, theory and architecture 1650-1900)*. Amsterdam 1994, pp. 11-24; B. Bakker, 'Schilderachtig: discussies of a seventeenth-century term and concept', *Simiolus* 23 (1995), pp. 147-162. See also J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst (Rembrandt and the rules of art)*. Utrecht 1968, pp. 124-129; B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt (Landscape and world view. From Van Eyck to Rembrandt')*. Bussum 2004, pp. 319-338; B. Bakker, 'Natuur of kunst? Rembrandts esthetica en de Nederlandse traditie', ('Nature or Art? Rembrandt's aesthetics and the Dutch tradition'), in C. Vogelaar, G.J.M. Weber, exh. cat. *Rembrandts landschappen (Rembrandt's landscapes)*. Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel and Museum de Lakenhal, Leiden, Zwolle, 2006, pp. 145-171.
33. G. Weber, 'Een steile klim. Enkele aspecten van de "veradellijking" van de schilderkunst rond 1700' ('A steep climb. Several aspects of how the art of painting became "noble" around 1700'), in E. Mai, S. Paarlberg, G. Weber, *De Kroon op het werk. Hollandse schilderkunst 1670-1750 (The Crowning glory. Dutch painting 1670-1750)*. Wallraf-Richartz-Museum, Cologne / Dordrecht's Museum, Dordrecht / Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel 2006, pp. 51-60.
34. J. Peeters et al., *Het paleis in de schilderkunst van de Gouden Eeuw (The palace in Golden Age paintings)*, Royal Palace Foundation, Amsterdam, Zwolle 1997;
- C. Lawrence, *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638-1698)*. Doornspijk 1991, pp. 49-60, Figs. 48, 49, 52, 54, 56 and 57.
35. J. Huisken, K. Ottenheim, G. Schwartz, *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw (Jacob van Campen. The classic ideal in the Golden Age)*. Amsterdam, 1995; J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, *Pieter Post (1608-1669), architect*. Zutphen 1993; J.G. van Gelder, *Jan de Bisschop 1628-1671', Oud Holland* 86 (1971), pp. 201-288, in particular pp. 268-269; R.E. Jellema and M. Plomp, *Jan de Bisschop (1628-1671). Episcopus, advocaat en tekenaar (Jan de Bisschop (1628-1671). Episcopus, lawyer and draughtsman)*. Het Rembrandthuis, Amsterdam, Zwolle 1992, pp. 9, 33 and 36; C. Dumas, *Haagse stadsgezichten 1550-1800 (Hague urban scenes 1550-1800)*. Zwolle, 1991, p. 167, which also shows a drawing of the Huygenshuis by Hendrik Hondius after Pieter Post. For the Heiligewegspoort, see paintings by Jan van Kessel (Davies, pp. 109-113) and Jan Abrahamsz. and Abraham Beerstraaten and drawings by Jan Abrahamsz. Beerstraaten and Jacob van Ruisdael among others (Bakker et al., *De verzameling Van Eeghen (The Van Eeghen collection)* (note 8), pp. 72-73, no. 17, and pp. 85-86, no. 32). It is remarkable that some buildings of Post and Van Campen were almost never painted or drawn, while others were depicted often.
36. Lawrence, *Berckheyde* (note 34), fig. 79; Dumas, *Haagse stadsgezichten (Hague urban scenes)* (note 35), pp. 115-116 and 192-197.
37. Wagner, *Jan van der Heyden* (note 7), pp. 96-98, no. 133-139; Sutton, *Jan van der Heyden* (note 7), p. 158-163, no. 22-23. Dumas, *Haagse stadsgezichten (Hague urban scenes)* (note 35), pp. 322-329 and 364 also mentions several paintings and drawings by other artists, among which Jacob and Anthony van der Croos, Jan van Call and Valentijn Klotz.
38. Dumas, *Haagse stadsgezichten (Hague urban scenes)* (note 35), p. 23, fig 15, and pp. 344-349 and 520-527.
39. Lawrence, *Berckheyde* (note 34), p. 52.



Ungers and Koolhaas: Urban conditions and architectural form

Lara Schrijver

'Als de moderniteit zich afspeelt in een spanningsveld tussen overgave en schrapzetten, overgave aan de maalstroom van modernisering, of schrapzetten tegen diezelfde maalstroom, dan heeft de Nederlandse architectuur zich al voor de oorlog minimaal overgegeven en zich maximaal schrapgezet. Rem Koolhaas (in *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam: 010, 1990, p. 15)

'The great originality of the Generic City is simply to abandon what doesn't work – what has outlived its use – to break up the blackout of idealism with the jackhammers of realism and to accept whatever grows in its place.'

Rem Koolhaas (*Generic City 6.1*, in: *S,M,L,XL*. Rotterdam, 010, 1995. p. 1232)

The criticism that Koolhaas directs at Dutch architecture during the symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* in 1990 is about its inflexibility. He comments on its conventionality, its politeness and above all the need to keep everything under control. This is in direct opposition to the potential that could arise if the discipline could only 'accept whatever grows in its place'. At the symposium he also notes that Dutch cities suffer from a certain myth of the 'nice' historic city center, which results in everything outside of that being left to its own devices. The rigid approach to the city centers leads to everything around them being neglected. In this view, the 'clutter' of the Dutch landscape might not be caused despite, but rather *because of* the resistance to the 'maelstrom of modernity'. In opposition to the extremely overdetermined spatial planning that he perceives in the Netherlands, Koolhaas tries to offer alternatives.

The early work of Koolhaas already hints at this. Until the publication of *Delirious New York*, his work is oriented towards the shifts in urban and architectural paradigms. This is to be seen in his affinity with the work of Oswald Mathias Ungers, who had both a

loose connection with Team X as well as a number of ideas he shared with Aldo Rossi. Koolhaas first studied with Ungers, and subsequently also worked on a number of projects for him. Both conceived of a different role for the architectural object in the city than what was common at the time. The building is their focus, and not as an ideal carved in stone, but rather as an object in itself. In this sense, the work of Koolhaas and Ungers between 1968 and 1978 offers a different perspective on the contemporary European city. The field of contradictions they continually explore, makes it possible to embrace the potential of the 'realism' that Generic City invokes.

The work of Koolhaas tends to raise at least as many questions as it answers, and in the Netherlands in particular his work has often been at odds with the ideas of the time. This often resulted in dilemmas being voiced from the side of architectural criticism. For example, the jury report on the extension to the Dutch parliament building offers an exemplary display of ambivalence: 'Het is in deze omgeving een hard plan waarvan de intellectuele pretentie in de architectonische doorwerking niet wordt waargemaakt ... Omdat dit ontwerp door een shockeffect de gedachten over ontwerp en situatie, ook voor de algemene discussie over de waarden van architectuur en stedenbouw, in beweging kan zetten, heeft de jury gemeend dit plan met een premie te belonen.'¹ His own relationship with the Dutch context is put forward unapologetically in an early interview with Hans van Dijk. In response to the question whether he can compare the educational contexts of New York, London and Delft, he answers: 'Van Delft kan ik zeggen dat het de meest verloederde onderwijssituatie is die ik ooit in mijn leven ben tegengekomen. Er heerst hier een groot wederzijds negeren. Ook heeft juist de aandacht voor het menselijke, het warme, het sociaal begogene en het politieke geleid tot een volkomen wegebben van het bewestzijn van de architectuur als een formele kunst. Vandaar dat alle formele theorieën hier ontstellend primitief zijn. Dat zogenoemde Hollandse Structuralisme is toch van een ontstellende plompeverloerheid en naïviteit?'² All of this did not prevent him from accepting a temporary professorship at the TU Delft however. This is where he saw the opportunity to pose some questions at the symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* which revealed the discomfort that still reigned at the TU Delft in its relationship with modern architecture. In the Netherlands, the belief in social engineering through architecture was still too strong to consider the possibility of 'accepting reality' as Koolhaas would suggest in *Delirious New York* and the later 'Generic City'.

The complicated relationship between the Dutch architecture debate, predomi-

nantly revolving around the ideas of Van Eyck in the late 1960s, and the work (as well as the inscrutable personality) of Rem Koolhaas has likely contributed to an interpretation of his work that supports his refusal to speak explicitly about the formal aspects of architecture – since indeed this debate is focused primarily on function and program. This leads to excessive attention being given to his background as a writer (of scenarios), and little to his work as an architect.

Against idealisations

Rem Koolhaas began studying architecture in 1968, after first studying film and working as a journalist for the Dutch *Haagse Post*. At the Architectural Association (AA) in London, he encountered the quintessential 1960s culture of 'rice-cooking hippies' who believed it was more important to 'free your mind' than to learn drafting techniques. In a sense, this school was a disappointment to Koolhaas, who had hoped to learn a craft from experienced teachers, through concrete knowledge and techniques. However, he would later suggest that this environment was more fruitful for him than he could have imagined, since it forced him to be extremely clear on what he expected from architecture *in opposition* to the dominant mode of thought at the AA.³

In the summer of 1971, he visited Berlin as part of his studies at the AA. One of the few traditional elements of the program, the 'Summer Study' was intended as a documentation of an existing architectural object. The typical choice of project was a 'classic' work of architecture such as an Italian villa. Koolhaas decided to study the Berlin wall, by then already ten years old. Although he appeared to stray from the assignment with his unconventional choice of object, his examination of it was precisely what was required: a carefully articulated analysis of the architecture. At the same time, his approach would prove prophetic for his later work. Combining a careful study of the architectural presence of the wall with speculations on its formation, he argued that the Berlin wall embodied an urban *condition*. Oddly enough, his specifically architectural view of the object at hand overturned a traditional understanding of the discipline of architecture: it questioned the direct correlation between architectural form and its significance. His choice of project and subsequent interpretation did not follow a conventional trajectory, and his writing on it holds many of the questions he later struggles with. It confronted him with the question of architectural form versus the event, with a heroic scale, with the tension between its totality and the separate elements that create it, with the various disguises along its length from intensely symbolic to 'casual, banal', with the lively character of an object without program. In his own words, it confronted him with "architecture's true nature",

which he defined in a series of five 'reverse epiphanies', which it is tempting to consider as a counterpoint to Le Corbusier's five points towards a new architecture. Rather than Le Corbusier's description of 'architectural facts that imply a new kind of building' (which could then lead to new forms of dwelling), the statements on the Berlin wall reveal the limits of what architecture can achieve coupled with a sensitivity to the pure fact of its presence. First, he concluded that architecture was inevitably more about separation and exclusion than about the liberation he was taught. Architecture certainly had power, but contrary to what his teachers believed, it was not a power of political and social emancipation. Next, in a series of four revisions of accepted truths in architecture, he concluded that the beauty of the wall was proportional to its horror; that there was no causal relationship between form and meaning; that importance and mass could not be equated; and that the wall represented an underlying 'essential' modern project that was nevertheless expressed in infinite, often contradictory, deformations.⁴

The accompanying photographs support the tension between program and form, between decision and creation, and demonstrate architecture as simultaneously impotent and omnipotent. Some images show everyday life somehow defying the wall, where a bride and her groom look over the concrete blocks and through the barbed wire to see people waving to them (family left behind? friends?). Or the passing of an object (a bag?) between the chain-link fence and the barbed wire (figs. 1, 2). Other images are more ominous, with antitank crosses in the foreground, and just the lower bodies of two soldiers marching in the background – the glint of their guns still visible; yet here, the crosses become aesthetic (Koolhaas describes them as "an endless line of Sol LeWitt structures"), a compositional element that expresses the ambivalence written out in the text (fig. 3). The series of photographs, as a storyboard of events along the wall, already hints at the later introduction of the *scenario* as a guiding force in creating architecture (figs. 4, 5).

In his conclusions to the confrontation with the Berlin wall, in these reverse epiphanies, both insights and little paradoxes are embedded that merit study in light of his later work. The optimism of the 1960s about architecture "seemed feeble rhetorical play. It evaporated on the spot." The wall as absence demonstrated the power of nothingness, which could incorporate more than any object ever could: "in architecture – absence would always win in a contest with presence". And perhaps the most fundamental: the tension between the appearance of the wall and the message it was communicating, why he "would never again believe in form as a vessel for meaning". The project, when presented at the AA,

raised some question, not the least of which was posed by Alvin Boyarsky: "Where do you go from here?"⁵ The answer, oddly, was a departure for Cornell University in Ithaca, New York, to study with O.M. Ungers. If Koolhaas' belief in the connection between form and meaning were irrevocably severed, then at the very least he must have been determined to explore this disconnection.

Oswald Mathias Ungers had been exploring the problem of form and composition in architecture since at least 1963, when his publication 'Die Stadt als Kunstwerk' raised issues of composition both in architecture and in urban design. In direct opposition to many of his colleagues, he refused to entertain the idea that architecture itself could be political. His work resonated more with the ideas of Aldo Rossi than with those of Team X, who he was briefly associated with.⁶ Just before Koolhaas began studying architecture in 1968, Ungers was still lecturing on the rich array of building forms and types in architectural history to his students at the TU Berlin. The students in the meantime were arguing in the halls about reconfiguring the entire structure of the university, while Ungers was trying to teach them the foundations of their discipline. In 1967, during a seminar on architectural theory that Ungers had organised, students protested the studies of architecture with signs stating "Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen!"⁷ In 1968, while Koolhaas was suffering through the abstract musings of his teachers at the AA, Ungers moved to the United States, escaping the all-encompassing activism that was keeping his students from wanting to learn architecture. In September of 1972, Koolhaas was to make a similar move: fleeing his final studio at the AA with Peter Cook, he went to study with Ungers at Cornell. The inverted trajectories of Koolhaas as a student wanting to be taught a discipline in an activist environment, and Ungers as a teacher trying to impart knowledge to his students interested only in social upheaval, converged in Ithaca, New York.

Forms and conditions

"In the end it is a pity that in this historical process, everybody has been concentrating on Rem Koolhaas for his smartness and not for his ability as a good architect."
Elia Zenghelis (*Exit Utopia*, p262)

Koolhaas became known for his writings before he began to build. The texts have engendered many interpretations, perhaps even more so than his buildings. And in some ways we might consider them mystifying, insofar as they offer general thoughts on architecture and the conditions that form it, more than on Koolhaas' intentions per project. Somehow (because the writings appear more accessible perhaps?) there seems to be an idea that Koolhaas relegates architectural form to a secondary

status, that he almost 'forgets' to address it. This idea of 'forgetting' form does in fact derive from the texts that Koolhaas is so well-known for such as 'Bigness' and *Delirious New York*.⁸ These are texts that explore the various contemporary conditions that surround architecture, that offer conceptual transformations without being explicit about the formal rules of architecture. In the work of Koolhaas, urban form becomes urban condition. In *Delirious New York*, the city that was built without recourse to (theories of) architecture, can now only be understood through the retroactive manifesto, which reveals the underlying logic of congestion and the vertical schism, to name but two 'conditions'. Yet the images accompanying the book also express a fascination with the crystallisation of these conditions into concrete and specific architectural forms, but also with the explosion of different forms not governed by architectural coherence (figs. 6, 7).

To Zenghelis, the explicit preference towards conceptual underpinnings more than form has everything to do with Koolhaas' professional background. "As script-writer Rem magnified the importance of the programme in architecture. Already established from Modernism's outset in one form, amplified by Team X in another, the notion of the plan as scenario became central to the work of OMA, growing in importance to the point where it became a bureaucratic tyranny. In the present predicament – and in retrospect – it is easy to recognize the shortcoming involved in neglecting the quintessence of form. Despite our radical drives we were allergic to the label of 'formalism' – the most misused, despotic and callous misrepresentation of meaning exploited by institutional modernism, in its calculating and opportunistic abuse of the 'ism' classification."⁹ Yet does this in fact mean that form is forgotten? Is it truly a matter of one or the other, of choosing between 'continuing the legacy of the modernist formal vocabulary' or 'absorbing the dynamics of the metropolis'?'¹⁰ It would seem that the texts and statements are also misleading. Although the constraints and conditions through which architecture is built do deeply concern Koolhaas, the evidence also seems to indicate that architectural form and composition concern him no less. The carefully selected photographs accompanying his work show an eye for the graphic and compositional quality not only of architecture, but also of objects and events (fig. 8, 9). His concerns in architectural design are complex, they can not be captured within a simple scheme of form versus function, nor do they follow a direct principle of representation, as when the architectural form is perceived to express a political or moral truth. In many cases, the projects are an assemblage of contradictory elements, which are nevertheless carefully orchestrated combinations.¹¹

Therefore, despite his own misgivings about addressing the notion of form, the early work of Koolhaas, through the completion of *Delirious New York* can be seen as an exploration of ideas on architectural and urban form. Simplistic schemes that force a choice between program or form, deny the complexity of a position that refers to formal considerations as well as the ephemeral conditions that precede them. It is this interaction between program and form that is visible in the work produced in resistance to the 'rice-cooking hippies' at the AA, and later under the collegial tutelage of O.M. Ungers.

To understand the undercurrent of architectural form that is embedded in this exploration of the urban condition, the work of Ungers is helpful, since he explicitly addresses many of the concerns that we can find implicitly present in the work of Koolhaas. Rather than obscuring these questions, Ungers addresses them directly and tries to explore them very specifically in both text and object. From investigating the city as a work of art in 1963 to his installation in the exhibition *Man transForms* in 1976, Ungers always reflected directly on the techniques and instruments of architecture itself.¹² In other words: exploring the work of Ungers and Koolhaas as complementary oeuvres, we can reveal a position that neither equates architecture with the political (as the more 'engaged' architecture of the 1960s did), nor denies any possibility of social impact for architecture (as the debates on 'autonomy' centering around the work of Eisenman did). Instead, both Ungers and Koolhaas are aware of the societal constraints that architecture operates within, and both demonstrate interests in social issues (such as the promise of the collective, the contemporary condition of the metropolis, the simply factual need for housing), yet they operate within the discipline of architecture and the tools that are available to it (which here I am, for the sake of argument, allowing to be encompassed under the larger category of 'form'). Regardless of personal ideas, they remain aware of the limits of architecture.¹³

Exploring form

Insofar as Koolhaas addresses formal issues in architecture, he typically does so indirectly. His own writing emphasises the conditions within which architecture is construed, but many analyses of his work also focus on the program, the scenario, the event and the analysis of urban conditions. While he primarily redirects the reader's gaze to urban and ephemeral conditions, this by no means indicates that he is ignorant of form. When he is searching for new words, new means to address architecture, it is not because he is looking for something formless, but rather he is looking for a way to address the forms that are there but have

remained 'unseen' by architecture. This is most clear in the idea of creating a retroactive manifesto for the concrete manifestation of a new architecture as visible in New York. *Delirious New York* struggles with the traditional vocabulary of architecture, it attempts to address New York from a new perspective, hoping to reveal what is already there. Here too, his encounter with the Berlin wall is visible: approaching it as an object of study, he began to discover as *built reality* the incredible architectural and urban ramifications of an object like the wall. This was architecture as brute force, not as something that can be comfortably analysed within the boundaries of the architectural tradition.

Moreover, he is also explicitly sceptical of the revolutionary potential claimed for architecture in the 1960s, which tended to preference program over form. The difficulty in the ideological positions in the late 1960s caused to some degree a rift between the formal and the programmatic in architecture. This was to give rise to the highly autonomous architecture of Eisenman on the one hand, and the socially programmed architecture of Van Eyck on the other. Koolhaas found his space to think, write and design in the relative calm of Ithaca, where at least some questions of form were being made explicit in the work of Ungers and his colleague Colin Rowe.¹⁴ His ideas on architecture could begin to settle within this sphere of influence of Rowe, Ungers, and perhaps also Eisenman to some degree.¹⁵ The place itself had some influence – there was something about the amnesia of New York, the naïveté of American architecture which was simply built reality without a master plan. This allowed Koolhaas to look for what there already was, to explore the endless potential of the city as it stood.¹⁶ Here, the form of New York represented the result of building without the weight of the (political) manifestoes being designed in Europe. Here, the various aspects of architectural form – composition, detailing, massing, materialisation – were not part of a grand ideology. They were instruments to be used, and architecture was something to be made, not thought.

The work of Koolhaas is continually situated in the tension between making and thinking. In his ambivalence towards the traditional notions of architectural form, he tried to write a book that does not use any literal architectural criteria, *Delirious New York*. As he states in an interview with Franziska Bollerey: "Und so habe ich ein buch geschrieben, in dem wortwörtlich architektonische Kriterien fehlen. Kein einziges Mal ist die Rede von schön, häßlich, hoch, niedrig, weiß... Nichts über das Äußere."¹⁷ As those before him, he is conscious of a shift, of something that he cannot as yet describe. He concentrates on avoiding traditional descriptions of architecture, on writing a manifesto for something that was built

(unreflectively) in accordance with the spirit of its time. According to Fritz Neumeyer, Koolhaas, like the modernists before him, turns to the 'wrong side of architecture'.¹⁸ It is, however, not the heroically engineered side of modernity, but a perhaps even more unforgivable side: one of hedonism, of mass culture not as cheerful pop but as absolute reality (figs. 10, 11). In the process, Koolhaas manages to describe the ineffable tensions in such concepts as the 'lobotomy' and the 'vertical schism', both of which allow the existence of distinct realities and absolute opposites within the same skin (fig. 12). In the condition of the skyscraper, when the form disengages itself from the program and manifests itself as an undeniable presence of architecture, it creates a new condition that is strong enough to encompass the complexity of everyday reality.

In the meantime, Ungers had been working along a similar line, but not with formal considerations as an undercurrent or with form as a counterpoint to program, but rather as a direct line of inquiry in his understanding of architecture. Like Koolhaas, Ungers struggled with the extremely politicised view of architecture on the European mainland in the late 1960s. Unlike his students, he believed that building beautiful houses was an important task, and that one must take it seriously as an architect.¹⁹ This does not preclude thinking about more than only architectural questions, but it does indicate the limits of agency available to an architect. In an interview, Koolhaas notes an undertone of political issues in the work of Ungers, that nevertheless remains only that: "Und eigentlich sagen Sie auch in jeder Arbeit, dass es für diese Dinge formal und morphologisch Lösungen gibt, aber nicht sozial."²⁰ In reply, Ungers confirms a position towards that of the autonomy of art and architecture: "Ich bin der Meinung, dass die sozialen Probleme von Architektur nicht gelöst werden können. Wir haben keine Mittel dazu. Sie können architektonische Probleme lösen. Genauso kann Kunst die gesellschaftlichen Fragen nicht lösen." Koolhaas resists this, questioning whether there is not some moral position embedded in the architecture. Although Ungers concurs that he has a personal moral principle, he describes it as separate from the architectural.

Ungers goes furthest in his explicit investigations of form in his 1982 publication *Morphologie/City Metaphors*. The publication was based on his installation for *Man Trans-Forms* at the Cooper-Hewitt in 1976, with an essay that was developed to explore more extensively ideas of image, analogy and metaphor, and their place in human thinking. The ideas posed here by Ungers can help illuminate the undertones of formal gestures and innovations in the work of Koolhaas, simply because Ungers positions the different techniques explicitly, all the while maintaining space for what cannot be restricted

to a description only in words. In the essay he declares that form is necessary to man to bring order to the world, and that to do so he employs imagination together with thought. Ungers attributes a strong significance to the role of vision and imagination as the guiding principle upon which consciousness comprehends the world. Analysis may be necessary to understand various parts of our reality, to Ungers it is detrimental when taken too far, since it tends to also reduce everything to a chaotic mass where everything is of equal importance. The need for specificity and distinction is served by the imagination and by sensuous perception. In other words, Ungers allows the formal to be more than 'decoration', and also more than a singular expression of an underlying idea. He employs the concepts of metaphor, analogy, symbols, models to suggest that there is a space between the intention of the designer and the reception of the user that is productive in itself. It is the gap that Koolhaas sees in the presence of the Berlin wall, which Ungers here conceptualises as the very foundation of the architectural discipline.

In the book, as in the exhibition, this idea of the importance of forms and images is further explored through juxtapositions of two images and a word, which create a new whole (fig. 13). Each group consists of an urban plan as the architectural image; a reference photo, which is not part of the original design, but an associative image based primarily on formal similarities; and the word as a description of the conceptual content (figs. 14, 15). To Ungers, this circumscribes a more complex reality than the typical architectural and urban analyses, which explore the quantitative or functional aspects of planning. Instead, his assemblages describe not only the object (the plan itself), but also "the conceptual reality – the idea, shown as the plan – the image – the word".²¹

After the exhibition, the intellectual exploration of the role of form lays dormant for a brief time, but implicitly finds its way into the work of the Berlin summer academies, held in 1977 and 1978. The two themes in 1977 were the 'Urban villa' and the 'City within the city'. The summer academies continued along the lines of earlier projects undertaken by Ungers, where specific ideas were given a systematic framework to be worked through as design projects. In these projects, a fundamental connection between the work of Ungers and of Koolhaas becomes visible: the interest in the various conflicting conditions that make up our world as we know it, and the desire to not smooth that over with a single architectural gesture. The summer academies begin to explore the potential of multiplicity, particularly through the notion of the city-within-the-city, which allows for the juxtaposition of fundamentally different areas within a larger whole. As a design proposition, it is not dependent on a single architectural or

urban gesture, but rather offers a framework within which differences can exist and be cultivated.²²

Contradictions and oxymorons

"The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposite ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function."

F. Scott Fitzgerald, as quoted in *Delirious New York*, p. 162²³

Both Koolhaas and Ungers employ a specific concept to instrumentalise these contradictions. For Koolhaas, it is the oxymoron, while for Ungers it is the *coincidentia oppositorum*. Ungers borrows the notion of the *coincidentia oppositorum* from Nikolaus von Kues, to identify a "coincidence of antitheses and not their overcoming", where "[t]hese contradictions do not shut themselves up in their antithetical nature, but are integrated into an all-inclusive image." To Ungers, this allows a new vision for architecture, one that releases itself from the obligation of unity. "A new dimension of thought is opened up if the world is experienced in all its contradictions, that is in all its multiplicity and variety, if it is not forced into the concept of homogeneity that shapes everything to itself."²⁴ In relation to his colleagues attempting to sketch a brave new world of architectural unity, this concept gave him a way to conceptualise plurality and use it in a formal sense. In a similar fashion, the oxymoron, as a combination of contradictory words, allows a simultaneous presence of incongruous realities. Both concepts address the contradictions inherent in the contemporary urban field, and help to situate architecture as a strategic intervention within the city and particularly the public domain. Architecture is not in itself a social or political gesture, but it is embedded within a political and societal structure and is simultaneously the backdrop for many significant events. In this sense, it is situated in a field of tension: one that is circumscribed by political and social conditions (for example, the question of who has the power and/or the money to build), by the history of the discipline but also by its public reception. It is circumscribed by the process of building, which is dependent on many different parties, and dictated simultaneously by current ideas and the almost inevitable slowness and permanence of building.

So many factors comprise the entire discipline, yet quick one-liners make for better public relations. The texts of Koolhaas are not simply explanations of the projects, nor do the projects merely illustrate the texts. His projects revolve around architectural concerns: layering, circulation, the combination and the collision of different materials. His texts are eminently quotable, full of short and provocative statements, exploring the underlying conditions for his architecture.

Ungers' texts tend to be less mystifying, exploring questions of architecture, the city and form directly. At the same time, the texts are no more explanations of his projects than those of Koolhaas are. Instead, they explore themes and ideas that are related to the discipline of architecture, from proportion and order to visual metaphors and analogies.²⁵

The projects of OMA hold their ground between ambivalent tendencies, suspended in between the oppositions they simply demonstrate. Rather than see this as an extreme turn to 'realism', we could also see this as a series of small ideologies, or ideals expressed purely through a form of specificity. The provocations that are present in the work of Koolhaas (provocations against political architecture) were also present in Ungers (as his general mode of work). Both help illuminate some of the (im)possibilities of architecture in the contemporary city. Through this, we can rethink our understanding of the city, and the role of architecture within it. But perhaps more importantly, they can help us reassess the importance of the formal ('formal' in its broadest sense: the composition of a building, the image it evokes, the sensibility of a detail). In the Dutch debate with all its attention for social context and the human scale, a powerful formal gesture was easily interpreted as a disregard on the part of the architect for the user or the surrounding urban context.²⁶ But that also begs the question: what good is an idea when it is not given form? Idea must become form to become part of the world. Through the explicit formal concerns offered by Ungers, we can reevaluate the role of form in the work of OMA: it is not about the autonomy of form as an experimental drive within the limits of the discipline, taking no account of possible external realities. Rather, as Neumeyer notes, it uses an "aggregation of metropolitan life in everchanging configurations ... with a daring program in a conventional (even boring) architecture". This metropolitan condition then breathes new life into architecture. "OMA's architecture of the city, however, did not take historical typology as a prototypical model, but rather depended on a bizarre multiplicity of forms of urban life, which desperately demanded a new architectural and urban optimism for their revival."²⁷

Neither the work of Ungers nor that of Koolhaas addressed the political directly, but rather explored the formal autonomy of architecture while attempting to understand its cultural ramifications in the meantime. This is also where we find a distinction between Koolhaas and his former partner Elia Zenghelis, who thought that the Exodus project "should really have been concerned with pure architecture and its autonomy". For Koolhaas, on the other hand, "there is a kind of social program underlying Exodus: 'At the very least, there is a sort of

overwrought insistence on collectivity.”²⁸ Zenghelis, in the end, does retreat further into a notion of autonomy, while Koolhaas uses architectural tools to formulate a strategy that becomes flexible in the face of contemporary urban transformations. His use of the oxymoron as a design tool – the clash of inherent contradictions – clears out a space of architectural specificity that stands its ground because it does not offer a direct link between form and meaning. Form is present, as is significance, but they are autonomous conditions that both have their influence on the experience of architecture.

To return to an earlier thought then: “I would never again believe in form as the primary vessel of meaning.” Could it be that Koolhaas here is suggesting not so much that form is irrelevant, but rather that the relation between form and meaning is not as easily correlated as his architectural education had implied? That the optimism of his 1960s teachers, a renewed version of the social engineering in modernist architecture, needed to be discarded before architecture could rediscover its own strengths, based on its own instruments and methods? Is it possible that the strange space that Ungers opens up between form-metaphor-analogy-meaning in his essay in *City Metaphors*, is precisely the ambiguity that Koolhaas discovers to be the essence of architectural form? Certainly the implied freedom in the idea of the *contradictio oppositorum* and the oxymoron, suggest that same space of imagination, and of the undetermined (as opposed to the overdetermined forms of Dutch modernism and its heirs in the 1960s).

If one major shift can be identified in the work of Ungers and Koolhaas both, it is from the city as a unified whole to a city that is embedded with various pluralities, in a sense the acceptance of the postmodern condition. The work is about collisions, not about finding a unified whole, but about creating tiny momentary utopias, defiant in the field around themselves. This defiance is how the collective is then given form, how individuals find the space to navigate the impossible complexity of the contemporary city that keeps us tossing between the private and the public. This space is where they find hope, despite the fact that the ideals of the 1960s failed to materialise. Within an individualised collective there may yet be a potential for architecture that neither embodies a mechanical utopia, nor an idealised perception of the creative individual. This potential for contemporary architecture finds its manifestation in the tools of its own discipline, particularly in that of form. And in that, they potentially stand in a longer tradition than the postmodern they are typically linked with (Ungers) or even the modern (Koolhaas). Maybe we can consider them a strange combination of the classical and the contemporary. Ungers’ architecture may originate from an understanding of the

plurality inherent in the postmodern condition, but as form it is primarily based on the classical language of architecture with its attention to proportion and pure geometry. Koolhaas may continually be navigating the flows of the contemporary through concepts like the generic city, bigness, or the explosive growth of Lagos; he nevertheless employs a strategy of oppositions, or oxymorons, in a way that is reminiscent of an earlier use of harmony or symmetry.²⁹ Here, the strategy precedes the form, but the form is the final expression by which the building proves itself. This is where Koolhaas proves Joost Meuwissen wrong when he states: “Er is een zekere overeenstemming tussen Koolhaas’ desinteresse voor de bespreekbare architectuurvorm (anders dan voor de inhoud) en Koolhaas’ planningsopvatting als een blauwdruk voor een toekomstige omgeving waar men alleen ja of nee op kan zeggen en weinig anders. Dergelijke cultuur en planning zijn in Nederland gelukkig niet zo gebruikelijk.”³⁰

The legacy of an architectural debate in which the form is offered a very limited range of action and the possibility of socially engineering a society through architecture was given primacy. This is precisely why it is important to examine how urbanity can not only be programmed, but also given *form*.

Notes

1. *Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer*. Staatsuitgeverij The Hague, 1978. p. 25.
2. Hans van Dijk, ‘Interview with Rem Koolhaas’, in: *Wonen-TABK* 13-14, 1982, pp. 17-20.
3. “Man profitiert mehr von einer Unterweisung, mit der man nicht übereinstimmt: Das zwingt zu tüchtigen Reflexen. Isoliert muß man seine Standpunkte dauernd begründen.” ‘Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts,’ *Arch+* 86, aug. 1986. pp. 34-43.
4. ‘Field trip, A(A) Memoir’, in *S,M,L,XL*, pp. 215-232. The memoir was written in 1993, which perhaps explains the misattribution of the publication *Architecture: Action and Plan* to Peter (and Alison) Smithson. In fact, it was written by the other Peter at the AA, Peter Cook.
5. ‘Field trip, A(A) Memoir’. in *S,M,L,XL*, p. 231.
6. Rossi introduced the work of Ungers to Italy in *Casabella* 244 in 1960. Ungers organized a Team X meeting in Berlin in 1965, but even then the differences were visible. Ungers’ sympathy lay more with the rationalist approach to urban and architectural form that was present in the Italian circles surrounding Rossi. The most dramatic gesture from the side of Team X is represented by Aldo van Eyck’s fuming ‘Letter to Mathias Ungers from another world’ in *Spazio e Società* 8, 1979, where he declares Ungers as completely at odds with every-

thing that Team X stands for. Moreover, in a gesture not unlike Guy Debord’s disavowing the term ‘situationists’, Van Eyck claims that “membership was never our line,” and that Ungers may turn out to be “the first, last, and only member of Team X”.

7. See ‘Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist,’ *Arch+* 179, pp. 6-11, and E. Mühlthaler, ‘Lernen von O.M. Ungers: Die Berliner Lehrzeit,’ in E. Mühlthaler (ed.) *Lernen von OMU*, catalog, *Arch+* and TU Berlin, 2006. p.28.

8. As will be discussed later, he wrote *Delirious New York* without using any typical architectural terms – this was an experimental side to the book: the desire, in a sense, to redefine how we speak and think about architecture. Rem Koolhaas in conversation with Franziska Bollerey, *Bauwelt* 17/18, 1987, pp. 627-633. ‘Bigness’ revolves around an urban condition of scale that transcends formal tools, about a condition that creates something new.

9. Zenghelis, *Exit Utopia*, p. 261.

10. Hans van Dijk, *Architectuur in Nederland in de twintigste eeuw*. Rotterdam: 010 publishers, 1999, p. 177.

11. Koolhaas’ knowledge of and insight in issues of form are visible for example throughout the references and images in *S,M,L,XL*, but also in his interest in the work of Leonidov, which he had been researching together with Gerrit Oorthuys. His notion of architectural forms however is not limited to canonised ‘good architecture’.

12. *Man transForms*, exhibition at Cooper-Hewitt 1976. Later, Ungers published his installation with an accompanying essay on images and metaphors, as ‘Morphologie / City Metaphors’ (1982).

13. “People can inhabit anything. And they can be miserable in anything and ecstatic in anything. More and more I think architecture has nothing to do with it. Of course that’s both liberating and alarming.” (interview, *Wired magazine*, July 1996. See www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html).

14. Koolhaas remarks that Rowe and Ungers are essentially the same, which no doubt they would have contested at the time. Yet this remark may signify a correspondence in their work that is as yet underrecognised. ‘Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts,’ *Arch+* 86, aug. 1986, pp. 34-43.

15. Koolhaas worked on the manuscript for *Delirious New York* with a fellowship at the Institute for Architecture and Urban Studies in 1973, where Peter Eisenman was director. 16. In this sense, the work itself resonates with what Venturi and Scott Brown did in their publication *Learning from Las Vegas* (also in 1972): examining the environment that was already there in order to reassess the tools and vocabulary of the discipline.

17. Rem Koolhaas in conversation with Franziska Bollerey, *Bauwelt* 17/18, 1987, pp. 627-633. quote from pp. 628-629.

18. F. Neumeyer, ‘OMA’s Berlin: The Polemic Island in the City’, *Assemblage* 11, pp. 36-52, quote from p. 44.

19. Ungers was briefly involved with Team X, and deeply interested in the questions facing architecture in a changing society, yet he always firmly believed that architecture could only solve architectural problems, not social ones. His increasing disagreements with Team X were concomitant to the rise of postmodernism, around the time Ungers organised the Team X seminar at Cornell. see also www.team10online.org.

20. ‘Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist,’ *Arch+* 179, pp. 6-11.

21. O.M. Ungers, *Morphologie/City Metaphors*, Cologne: Walther König, 1982.

22. For a more specific elaboration on the idea of the City within the City, see my article ‘The Archipelago City: Piecing together collectivities’, *OASE* 71 (2006), pp. 18-36.

23. In the original 1963 text “The Crack-Up”, the phrase is actually ‘opposed ideas’ rather than ‘opposite ideas’ (*Oxford Book of 20th Century Quotations*, 113:6). The continuation of the essay seems particularly suitable to the two architects being discussed here: “One should, for example, be able to see that things are hopeless and yet be determined to make them otherwise.”

24. *Lotus Documents (Quaderni di Lotus)* no. 1, ‘Architecture as theme’, O.M. Ungers, Milano: Gruppo Editoriale Electa, 1982.

25. See for example O.M. Ungers, ‘Ordo, fondo et misura: The Criteria of Architecture’, in: Henry A. Millon (ed.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: The Representation of Architecture*. London: Thames and Hudson, 1994, pp. 307-317.

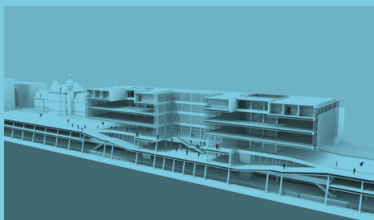
26. “De ontwerper heeft onvoldoende geluisterd naar het probleem. Hij heeft een standpunt ingenomen, waarbij de omgeving vernield wordt en hij de gebruiker ondergeschikt maakt aan zijn formele visie.” *Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer*. Staatsuitgeverij The Hague, 1978, p. 25.

27. Neumeyer, *OMA’s Berlin*, p. 43, 46.

28. Hilde Heynen, ‘The Antinomies of Utopia. Superstudio in context’, in: V. Bijvanck (ed.) *Superstudio: The Middelburg lectures*. De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005, pp. 61-74.

29. This was seen quite quickly by Hans van Dijk. The oxymoron, as Van Dijk notes, is not only a favorite form of speech for Koolhaas, but is used as a design method by OMA. Hans van Dijk, ‘Het bezwijken van tegenstellingen’, in: *Wonen-TABK* 13-14, 1982, pp. 12-19.

30. Joost Meuwissen, ‘Overgeaccenteerde architectuur in Stedelijk Museum Amsterdam’ (in een ongeïdentificeerde krant op maandag 29 december 1980. Knipselarchief NAI, map Koolhaas, 1975-1980).



Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs 2007: Three hybrids for Delft's railway zone

Willemijn Wilms Floet

Three projects of students from the Hybrid Buildings Master's studio at the Faculty of Architecture of the Delft University of Technology have recently been nominated for the *Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs 2007* (South Holland Design Award 2007).¹ The award is meant to encourage young design talent and draw attention to current projects in the province of South Holland. This year, student projects on the Delft railway zone from every South Holland design institution (at the university, higher vocational and intermediate vocational training level) could be submitted. If everything goes as planned, in 2012 the train will disappear from view in Delft, underground. A total of 42 entries were submitted, of which four were nominated in the 'spatial design' category and four in the 'product design' category. There were no nominations for 'visual communication' this year. With three nominations, resulting in two prizes, we have good reason to draw attention to this contest in this issue of *OverHolland*.

At the Hybrid Buildings Master's studio, design research is conducted in large-scale buildings with complex programmes at urban locations. Students research the possibilities of renewal and transformation in urban areas using concrete architectonic interventions. What contribution could architecture make to the spatial development of these areas? What programmes, urban morphologies, building typologies and architecture could be developed? Various studios are alternately studying nine Dutch cities in the Randstad.

The railway zone in Delft is a concrete and current project that is perfect for design research projects of Master's students in Architecture. Once a tunnel replaces the railway through Delft, a large area will be freed up above ground, centrally located between the city centre and the expansions. It is not only a question of the identity of a new urban district, but also a new cohesion in the city, the character of the new

underground station, a complex junction of infrastructure, and the design of the tunnel. There is also a project in the transformation of the existing buildings: what is now the rear side of residential development along the railway will change into a front side after the railway disappears.²

For the Urban Architecture research group at the Faculty of Architecture, which conducts research into the interaction between architectonic interventions and urban transformations in the Dutch city, the Delft railway zone project was used to research the possibilities of tunnelling under the railway in the city centres of similar smaller cities in the Randstad, such as Haarlem, Leiden, Gouda and Dordrecht. This design research project is called '5 x 5' and is currently being carried out by a number of leading architecture firms, linked to the Faculty of Architecture of the university. Preliminary urban and architecture analytical studies have already been published in *OverHolland* 5.³ The Hybrid Buildings Master's studios were developed as a pilot for this design research project.

Since the introduction of the Bachelor's-Master's system in 2002, the Delft railway zone is a recurring subject in architecture studies at the Faculty of Architecture of the university.⁴

For the Master's project of the Hybrid Buildings Master's studio, students were initially free to choose projects along the entire railway in Delft. However, this resulted in such a large variety of planning proposals (from the design of a residential district or station building to a sanatorium in Midden Delfland) that the results were difficult to compare.⁵ The starting point for the more recent studies is the urban master plan that Spanish urban planner Joan Busquets made for the city of Delft. This plan offers students a framework in which they can propose their own design project, test design solutions and provide viable alternative designs.

Busquets' idea for the new station area was an inner urban environment, where living, working and parking are combined in blocks of buildings with semi-public inner courtyards. For the blocks, rules have been established which should guarantee variation and alternation like in the historical city. Busquets sees the area as a link between the historical city centre and the expansions. The existing main roads in the area, like the Westlandseweg and Phoenixstraat, will be transformed into boulevards. The form of the new blocks of buildings is formally determined by drawing lines in the planning area from neighbouring districts, which do not always correspond to spatial and visual connections. Also, the character of the corresponding buildings – the hierarchy in the street pattern – was not taken into account. The zone of the tunnel, owned by ProRail, may not be built upon in connection with insurance claims and is designated as a park.

In the first semester of the Hybrid Buildings Master's studio, students must design a hybrid building based on a given schedule of requirements. To do so, three locations are offered in Busquets' plan, on which the schedule of requirements are tested by formulating different building alternatives. Then, a single variant is elaborated. The locations have specific urban planning problems: at the main road Westlandseweg, it regards a project that is proportional to the infrastructure, with space for high-rises. At the location south of the old station building, the relation with the new station square is addressed. The nominated projects regard the third location: the building block between the new, combined city records office and station hall and the bulwark designed by Busquets at the Waterslootse Poort, an intersection where many roads converge. One of them forms the connection between the station and the city centre, with a line of vision between the station area and the Oude Kerk (Old Church). According to Busquets' plan, this building block has a 'service role', as it follows the contour of the public spaces and makes a transition to the smaller scale buildings on the Coenderstraat, as regards buildings and building height.

Students have trouble with Busquets' formal, graphical approach: the diagonal shapes and the rules for the high-rises are rarely used as starting point. The designs are usually an elaboration of a chosen building typology, in which the relation between building and urban space is more obvious, and there is a possibility of adapting it to the existing architectonic cultures.

In Carien Akkermans' vision – the first nominated student – Busquets' solution is too careful and too anonymous. She proposes placing an elongated building between the station and the Waterslootse Poort. The distinct form has two intentions: the building shows the way between the station and the city centre, forms a point of orientation, and presents itself as an obstinate link between the centre and the suburbs.

Oscar Arce's project – the second nominated plan – should be viewed as an elaboration in the spirit of Busquets' plan in an obstinate handwriting. He chose the form of undulating, flowing linear movements, which are characteristic for the area, giving the new station area its own identity. The design consists of a number of strips that flow over each other in a dynamic way, form an urban space and react to the context. The formal language is more intense in the design of the public space, where buildings and outdoor space form a three-dimensional entity. It is an expressionistic submission.

In the last two semesters of the studio – the Master's project – students formulate their own design project, based on an urban planning analysis and architectonic research, in which the 'hybrid building' and

'urban architecture' themes are part of the studies. These projects regard questions that have already been mentioned above. The design is developed architecturally up to the level of a definitive design.

Luuk Stoltenborg – the third nominated student – sees the new station area as an autonomous and distinct urban area. For his Master's project (in which he combined the studies of architecture and structural engineering) he designed an alternative master plan, in which the station and city hall expressly manifest themselves in the tradition of important public facilities. They are designed as two monumental buildings, which together with the old station enclose a square. During the project research was done into how construction could be done on a train tunnel so that the underground and above ground buildings could benefit from each other's day light as well as house various programmes.

Project descriptions for three documentations

Project 1: Delft Central Station (winner ZHVP 2007 spatial design)
Design: Luuk Stoltenborg
Teachers: Maarten Korpershoek, Leen van Duin and Henk Mihl

With the arrival of the railway zone, the train threatens to disappear from the cityscape of Delft for good. Busquets' urban design plan attributes a modest role to the station area: the new zone is seen as an extension of the city centre, where Delft Central Station is reduced to an almost invisible transport junction. It is a metro stop in the lobby extension of the new city hall, in the middle of a narrow park zone of a kilometre.

The station area should become a new and complete centre with a distinct urban character, built on and beside the tunnel. The new station and the city records office are prominently housed in two autonomous, monumental buildings, which together surround the old station with a pedestrianised square.

In the design of the new station research was done into how the train tunnel as well as other forms of transport and a diverse urban programme could be combined into a 'hybrid building'. The starting point was a vertical organisation: the platforms, the station square and the station building are stacked into an efficient and compact transport junction. Supposing that the station of the 21st century wants to manifest itself more and more as a place to stay, a hotel, a restaurant and a conference centre were added. They are bundled into a building volume that is tilted five metres above the ground, so that the station in the city has a face.

The tunnel and the building are spatially connected by a construction system that

gradually changes from a closed tunnel to an open set of light wells as it goes upwards. These light wells carry the building volume as if it were floating and also provides daylight to the underlying square and station hall.

Project 2: Urban Gesture (winner selected by public jury)
Design: Carien Akkermans
Teachers: Petra Bus and Jaco Haartsen

Now that the railway will disappear underground, there is a unique chance for the station to be moved to the Binnenwatersloot, which historically was the main entrance to Delft. At the place where Busquets locates the station, the possibility of making a large entrance to the city centre lacks, unfortunately. That is why a 'guiding wall' must be built, which clearly points visitors the way..

To make sure that this wall is not a barrier between the city centre and the suburbs, the building is tilted six metres by way of a transparent plinth and the volume is broken up in various places. An inner harbour, open air theatre, a tourist information centre, shops, a hotel, and cafés and restaurants will be built. Residences are located in the storeys.

The east elevation on the side of the city centre reflects the traditional proportions of the Dutch city and is made of bricks. The west elevation on the busy and noisy road, the Coenderstraat, has another character and it is built up of two layers. The inner layer is a level with the east elevation and the outer layer is a fence where ivy grows, absorbing sound and giving the building a different look, year round.

Project 3: Delft Strips
Design: Oscar Arce Gonzalez
Teachers: Maarten Korpershoek and Hubert van Meel

Starting point for this design was the use of twisting and turning movements, two attractive characteristics of human movements.

Analysis of the area led to the realisation that this place is about flows in a North-South direction. A flow of water on the east side in the form of a canal, a flow of cars on the west side, a flow of pedestrians who go to the historical city from the south, and the new flow of pedestrians who come through the train tunnel. The main idea in this design was to increase the flows, making a composition with undulating strips, which together form one large space for various activities.

The new public space and the buildings (with residences, supermarket, cafés and restaurants and hotel) are seen as a unit. By using the same kind of shapes for the cross-section as well as the map, the complex is given a strong and powerful character. The oscillating form is used for paths, slopes, bridges and elevations. The entire design

can be considered as an interesting pedestrian area with quiet, sunny places to stay, green, where an interesting convergence of shapes takes place, with places for relaxation on a human scale.

The entire design does its best to be part of Delft. It was developed from a study into visual relations with both church towers, existing movements through the city and the significance of water and canals for Delft. The colours of the façades were taken from a typical image of Delft.

Notes

1. See www.zhvp.nl.
2. Railway locations are a desirable and recurring theme in the design studios at the Master's Architecture programme Hybrid Building. See François Claessens, Willemijn Wilms Floet, Leen van Duin, 'Projects for the Dutch City: architectural interventions for inner city railroad areas', in *The Architecture Annual 2005-2006*. Delft University of Technology. Rotterdam, 010, 2007, pp. 134-135.
3. See *OverHolland 5*, Amsterdam, SUN, 2007, pp. 69-138. The results of the design research were published in a special edition of *OverHolland* in June 2008, entitled *5x5 Projects for the Dutch city*.
4. The key semester for new HBO (higher vocational education) students has a master plan above the railway tunnel through Delft as urban planning design project. In the third semester of the Bachelor's design project, the project is the redevelopment of the yeast factory grounds. For the Master's project Architecture Hybrid Building, the rail zone is addressed every semester in many ways.
5. See Leen van Duin and Willemijn Wilms Floet, 'Delft Rail Zone', in *OverHolland 2*, Amsterdam, SUN, 2005, pp. 91-104.

[Polemen]

Book review

Herman van Bergeijk

K. de Jonge, K. Ottenheim (eds.)
Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries, 1530-1700

Architectura Moderna 5, Turnhout, Brepols Publishers, 2007. ISBN 978-2-503-51366-9

With his treatise on *The burgerlijcke leven (The middle-class)* from 1590, Simon Stevin, theorist, inventor and scientist from Leiden, who was to become an important advisor to Prince Maurits, codifies the duties and privileges of the new middle-class that arose in the United Republic of the Netherlands. It is a plea for political and religious tolerance inspired by his ideas about the revolt of the young republic, whereby he uses exact science and renounces classical rhetoric. He formulates his sentences level-headedly and uses themes for the compliance factor. When we compare Stevin with scholar Justus Lipsius, who later would move from the University of Leiden to the University of Leuven, we can conclude that in his plea the historic precedent was an extremely important argument for the latter, while the former considered venturing into the past in order to identify the present to be meaningless. Not history but common sense was raised as the standard for people's actions. Laws need to be linked logically. It is therefore not strange that Stevin rejected the existing system of orders in architecture, a subject he studied intensively. This is similar to his rejection of how, in the empire, the position of citizens in society was determined by class and tradition. He wants a state based on modern foundations rather than one based on old-fashioned and superseded traditions. Stevin distances himself in his treatise, which he consciously wrote in Dutch, from the way that for example, the Southern Low Countries, his native country, were still weighed down by the yoke of the Spanish. He wrote a manuscript that had to support the Dutch identity and how it would slowly crystallise during the Eighty Years' War. The gap between North and South is widening despite the many contacts and exchanges and the stream of immigrants to the North. A wedge is driven in what could be considered, up until a certain time, as a unity. This clearly and loudly clarifies the need for differences. It is all about clearing your mind. The stress is on being different but not to the extent that the gap becomes too wide. Above all, the revolt of the Netherlands is justified.

In *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries, 1530-1700*, published in English and for the greater part written by Krista de Jonge and Konrad

Ottenheim, Stevin, born in 1548 in Bruges, naturally appears. They argue that 'Stevin's sense for the practical application of the knowledge as well as his talent for solving complex, logistic problems made him a useful adviser' for the young Prince Maurits. Although his texts on the military and architecture are briefly discussed, Stevin's political treatise is not mentioned. The political context is of less importance to the authors. Without losing sight of the political, religious and military background, they focus on the architecture and its development. They turn against the existing and in their view timeworn clichés about architecture in the Low Countries and believe that the architectural relations between North and South after the political secession have never been researched. Their conclusion, which is already written in the introduction, is 'Seventeenth-century architecture in both parts of the Low Countries should not be seen as two opposing styles, but as two species of a common architectural system with a more "magnificent" use for the Church and court in the South, and a more "modest" use for citizens and civic authorities in Holland' (p. 13). According to them, it is more of a rhetorical difference than a stylistic one.

To a certain extent, De Jonge and Ottenheim are right. Also after the secession, many exchanges were still taking place between the rebellious North and the Catholic South, although there was a larger exchange from South to North, if only because of the many refugees, than from North to South. The Dutch culture would have looked entirely different if it were not for the refugees. They brought a different type of knowledge to the North, knowledge of a different type of theory, different materials and different building practices. This proved to be of use to the North Low Countries. In order to build representative buildings, representative materials and ornaments had to be used. Looking for new ornaments resulted in many ornament books dominated by irregularities. This was not only the case in the North Low Countries; Germany and England experienced the same trend. The excessive decorative books by John Shute or Wendel Dietterlin, or even Hans Vredeman de Vries would have been inconceivable without the quest. The classical orders are degenerated and transformed into an entirely different style. Their ornament books hardly contain text. They are aware of the existing architectural literature but choose to take a new route. Nevertheless, their books enjoyed considerable fame and, just like Thomas DaCosta Kaufmann, who wrote the epilogue for this book, indicated in his study about North European courts, monasteries and cities, this self-willed culture managed to spread quickly across large parts of Northern Europe due to the exodus of capital and artists.¹ The still young Republic lacked natural building

materials, the ones generally considered to be of the highest quality. Therefore it is not surprising to see that a builders' family such as the Van Neurenbergs, as illustrated in Gabri van Tussenbroek's contribution, covered work in both the North and South Low Countries.² Initially, raw material was processed near the quarry, later this was taken over by local traders in the North. Without a doubt, continuity remains between the different cultures, as well as strategic and ideological differences. Wood and brick were of a different value in the North.

For many years, problems of continuity and discontinuity have been a lively point of discussion in historic circles. Ernst Gombrich could still contend that 'the study of culture is largely the study of continuities', however, one may wonder if this is still the case today.³ The urge for identity which became stronger in many countries in Europe, cried for a distinction, for discriminating factors. Whether this distinction between the North and South Low Countries in the period investigated by De Jonge and Ottenheim is solely of a rhetorical nature, is doubtful. The fact that both countries like to be different and value both differences and similarities is a historical fact. Even historiography could not deny this, as Jo Tollebeek indicated.⁴ F.A.J. Vermeulen, who would later come under heavy criticism, described in 1928 in his guide to the *Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst (History of Dutch architecture)* nearly exclusively the North Dutch developments, to which historian Pieter Geyl in 1930 replied and indicated that the perception of history of art was far too much determined by the then borders of the nation and that they were considered cultural boundaries. Geyl regarded the Netherlands as part of a larger Dutch unity.⁵ One may ask if the writers of this book, that they worked on for more than ten years and which incorporates a large number of monographs, have taken on a view that is determined by a larger agenda or programme. They gratefully used recent researched sources but what is the greater idea behind this publication? In these imbalanced times of European unity, the Netherlands and Belgium have to be further embedded in a more European context, resulting in the difference being less pronounced. The authors stayed well clear of large narrative liberties as Simon Schama used in his voluminous book on Rembrandt and Rubens.⁶ On the contrary, the authors remain close to the facts and do not dwell on theories, except that there would have been continuity and discontinuity after all and that too much attention would have been focused on the latter. The name of the series in which de Jonge and Ottenheim's book is published, 'Architectura Moderna', refers to the first book which captured the confidence of the Dutch architecture. Whether Salomon de Bray, author of the book, also tried to create

a distance from the ancient architecture, as described in many Italian architecture books, remains the question. According to Ottenheim, he is not, although he does say 'whereas De Bray preaches the true and eternal validity of the classical principles, the engravings receive praise for the novelty of the ornament and the designers' ingenuity'. The inherent contradiction is not further elaborated upon. As De Bray indicated: Did this book present 'only the first examples of the movement towards a pure and ancient architecture'? Why the subtitle 'Ofte Bouwinge van onsen tyt' ('Or Buildings of our time')? What era did they have in mind? What is meant by 'modern' and what was De Keyser's image? It is clear that the Dutch architecture, and particularly that of the late Hendrick de Keyser, is placed on a pedestal. Whether there really is a 'systemization of architectural ornament around 1600', as Ottenheim claims, remains the question. He argues that 'the term *Architectura Moderna* referred to modern architecture that applied ancient architectural forms according to modern ideas', but what are they and how does this transition take place? According to Stevin and also De Bray, 'mathematical' ideas played an important role; however, reality proves that major irregularities in shapes and ideas continued to exist. An overall unity is sometimes clearly missing.

Calling upon the rhetoric of classic architecture, as was canonised in Italy, was of extreme importance to the South Low Countries in order to historically support the continuity of reasoning. The matter was more complicated for the North Low Countries. They had to try to indicate that they could call upon their own culture, which may have had similarities to those in other countries, as well as differences and its own existence, which was not derived from the existing balance of power. In this respect, Stevin's treatise was instrumental. Without taking a radical point of view, he legitimised in a reasonable and rational fashion, the revolt of the Dutch against a dominating order created by God. This order was expressed in the classical architecture. Before the revolt and Reformation we could perhaps notice an attempt to standardise the ancient architecture, as is discussed in Krista de Jonge's chapter with regard to the period 1539-1543, however after the iconoclastic outbreak, things looked significantly different. Several events become responsible for a substantial difference in the approach to architecture in the North and South Low Countries. Due to this division, the architecture will develop in different directions in both parts. In spite of using mathematical and therefore abstract principles, the Republican Dutchmen could afford liberties from an entirely different level to those permitted by the 'mannerists' in Catholic Italy or Belgium. As Novalis would later say, for them 'pure mathematics equalled religion'. On the one hand, they

definitely strived towards characterising building types, and on the other hand, the exterior was usually decorated with irregular ornaments and different orders. This was accompanied by conflicting appearances and tensions that were not revealed in the architecture. Only after the Republic became an economic power did they look for an architectural style which was less 'local', had a universal character and was easier to 'read'. The architecture had to be strict and clear. This style could be found in the equally sober though slightly boring classicism of Vincenzo Scamozzi, and even more in his treatise *L'idea dell'architettura universale* from 1615. The Dutch liked this text more than for example that of Palladio, which mainly had an influence in England. Besides the fact that Scamozzi focussed on middle-class architecture, the Dutch also liked the mixture of ideas. Furthermore, Scamozzi upgraded architecture to an exact science with representative qualities.

The historical process has continuous and discontinuous lines. It even has conflicting lines. The value of this book lies in the fact that it questions this subject matter and that it offers a large-scale overview of both the developments in the South and the North Low Countries. The history of architecture in both parts is far more interesting and exciting than generally acknowledged. By publishing this book in English, this issue could be tackled, however the standards of the book are still very much determined by what happens in Italy. As a background, Italy is over-present, which results in a slightly distorted perspective of the specific elements of the young republic's architecture. The theory that Wilhelm Worringer presents in his programmatic essay *Abstraktion und Einfühlung* ('Abstraction and Empathy') from 1908, namely that 'the essence of art on this side of the Alps only exists (...) that this art expresses what it would like to say, not using pure formal means, however that it downgrades the means to a carrier of literary content unrelated to the esthetical effect, resulting in the deprivation of the visual arts' character. (...) Until the day that his [the Northerner, *HvB*] eyes are opened up to the higher existence of the shape, which will come to him as a revelation and will turn him into an exclusive classicist, but still with a serious passion that in the Roman style, where the instinct for shapes comes naturally and therefore appears as a problem free given aspect, is unknown.⁷ The question about the difference between the art above and below the Alps is not addressed by Ottenheim and de Jonge. Nevertheless, their book is daring. Daring not to fall back into the convenient regional division and to use a united pan-Dutch angle. They try to approach the researched timeframe in a different manner, focussing more strongly on the theoretical and organisational aspects. Also the client's role receives much atten-

tion, as we are used to from Ottenheim. The cities and rich and powerful families – the middle class – take over the pioneering work from the Church. The architect's knowledge is no longer based on his experience of the practical side but on his artistic and theoretical notes and readings.

The book also offers an extensive bibliography. It must be pointed out that Wouter Kuyper's recent book is missing,⁸ possibly because Kuyper severely criticised previous work by Ottenheim and J.J. Terwen about Pieter Post. Furthermore, it needs to be mentioned that the many bad quality or poor images in this book devalue the magnificent character of this architecture. It is vital that the value of this sparkling historic inheritance, which gives colour to nearly every Dutch city, is illustrated with good photography. This could spread the interest in this inheritance to others rather than to just historians of architecture, because Louis Couperus, a lover of the ancient world, was right when he wrote: 'Our previous cultural expressions are trapped, dying under the cruel steps of our future.'⁹

Notes

1. Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*. London 1995.
2. This contribution is a summary of the study of this author: *The architectural network of the Van Neurenberg family in the Low Countries (1480-1640)*. Turnhout 2006.
3. Ernst Gombrich, *In search of cultural history*. Oxford 1969, pp. 48-49.
4. See Jo Tollebeek, *De ijkmeesters. Opstellen over de geschiedschrijving in Nederland en België (Gaugers. Essays about the historiography in the Netherlands and Belgium)*. Amsterdam 1994.
5. See P. Geyl, 'De kunsthistorie onder de ban van de moderne staat' ('History of art under the spell of the modern state'), in P. Geyl, *De Groot-Nederlandsche gedachte. Tweede bundel historische beschouwingen, kritieken en polemieken (The United Dutch vision. Second volume of historic views, criticisms and polemics)*. Antwerp/Amsterdam 1930, pp. 203-213.
6. Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*. New York 1999. In a review, Ernst Gombrich had already pointed out the liberties Schama took when telling his story; see E.H. Gombrich, 'Portrait of the Artist as Paradox', www.gombrich.co.uk.
7. Translated from the Dutch translation: W. Worringer, *Esthetica en kunst (Aesthetics and art)*. Utrecht/Antwerp 1965, pp. 56 and 58.
8. W. Kuyper, *Het monumentale hart van Holland (The monumental heart of Holland)*. Leiden 2002.
9. L. Couperus, 'Intieme impressies' ('Intimate impressions'), in L. Couperus, *Proza*. Vol. II, Amsterdam sa, p. 19.

Book review

Merlijn Hurx

E. Gerritsen

Zeventiende-eeuwse architectuurtekeningen. De tekening in de ontwerp- en bouwpraktijk in de Nederlandse Republiek ('Seventeenth-century architectural drawings. The drawing in the design and building practices in the Dutch Republic'). Zwolle, Waanders, 2006, 287 pp.

Strangely enough, hardly any books on the history of architecture tackle the subject of the actual output of architects, namely architectural drawings, as an independent theme. The standard Dutch article on this subject by architectural historian Ruud Meischke, a paper on the architectural design in the late Middle Ages and the sixteenth century (1952), remained an exception for a long time.¹ The book *Zeventiende-eeuwse architectuurtekeningen* ('Seventeenth-century architectural drawings'), which is the commercial edition of Elske Gerritsen's dissertation (Utrecht University, 2004), further fills in this gap. In four generously illustrated chapters, both the drawings and the designers are discussed at great length. The author researched a considerable amount of seventeenth-century drawings, including lesser known examples. Though the field of research is limited to civil architecture, all types of the entire production of drawing are analysed, from rough draft and proposed design to contract drawing.

As can be expected from a good dissertation, the book is not just the opening up of the various consulted collections of drawings. The goal was to explain the development of the architectural drawing by means of linking it to the changes occurring in the responsible groups of designers and the variations in the design and building practices. Three factors are linked to this: a larger diversity of designers, an increasing interest of clients in architecture and the growing gap between designers and builders, all resulting in an increasingly important role for the drawing as a communication tool. An exceptional role is reserved for the painter-architects who enjoyed their education outside the building trade, with Jacob van Campen as a key figure.

The first chapter outlines the emerging new groups of designers in the sixteenth century, who thanks to their intellectual baggage and knowledge of the language of classical style could better meet the changing demand of the client. Not the stonemasons, but surveyors, goldsmiths, sculptors and painters were in charge of the architectural design of top commissions. The new term *architect*, which appeared in this period, is linked to the term free designer: someone who is unrelated to the traditional

building trade and who is not bound by restricting rules of the guild. The chapter gives a clear overview of the status quo of the research and offers a good introduction to the remaining part.

The second chapter lays down the question whether a univocal profile of the designer's profession came into being in the seventeenth century. Although in theory a clear image of the qualities of the architect existed in the Republic, a separate profession never developed. An important reason was the lack of an institution for education. Just as in the sixteenth century, a large diversity of designers existed, of whom only the top layer of painter-architects, who had fully specialised in designing, met the theoretical formulation. Most of the architecture was still designed by craftsmen working in the building trades. Nevertheless, in practice, there was a consensus on the meaning of the term *architect*, namely someone who was trained in architectural theory, while possessing excellent drawing skills.

Chapters three and four expand more on the drawings themselves and take up the largest part of the book. The third chapter focuses on the role of the drawing as a means of communication between the designer, client and builder and its importance in the process of planning and realisation. The author ascertains an increase in the use of drawings in the seventeenth century. Moreover, its importance also increased in relation to written contracts. During the preparations of a complex building, nothing was left to chance and nearly all sections were put on paper in great detail.

The last chapter looks at the appearance of the drawings and consists of two parts. One focuses on the projections used and the systematic link between elevation, floor plan and cross-section, the other on the actual realisation of the drawing. The images in Italian tracts and Dutch land surveying practices are held responsible for the changes in projection and the link between elevation, floor plan and cross-section. This strict depicting manner led to the standardisation of the architectural drawing in the seventeenth century.

The second part investigates how the drawings were made in practice. The draft phase is not discussed, as this category of drawings from the seventeenth century did not survive. An interesting section is the explanation of how proposed designs were created. Making use of a simple coordinate system, mainly utilising concrete measures in feet and inches, they came into being. With this observation, Gerritsen adds an important differentiation to the belief that a system of geometric constructions was used when creating designs in the seventeenth century. She believes that the design principles, as described by Jan Terwen and Koen Ottenheim, probably served as a theoretical model when conceptualising a design, but

that the conversion from a geometric construction to real measures had already taken place when creating the proposed design. The reason for this is obvious, as these drawings were also used by the builder who had to be able to read the exact usable measures.

The final interesting observation of this chapter is that the Dutch seventeenth-century design practice is exceptional in applying colour to the drawings. As a possible source for the typical use of colours, a reference is made to Dutch surveyors colouring maps.

Elske Gerritsen's book is worth it, even just for the large amount of drawings. The author has conducted in-depth research and did not get lost in the details. The structure of the book is clear and its use of language is fluent. An additional positive aspect is that the amount of new resources, both in images and text, go together with a wider and international perspective. The developments leading up to the 'standardisation of the drawing' can scrupulously be followed.

However, there are certain elements in Gerritsen's work that still raise questions. She should have adapted a more critical attitude towards Meischke's article. Certain assumptions from the article from 1952 are in need of review. For example, the shift from stonemasons to painter-architects as top designers still seems to be up for discussion. The assumption that men from the building trades were by definition less skilled than painters to meet the new demand from clients is unsatisfactory. Firstly, several stonemasons from Brabant had managed to become courtiers in the sixteenth century. Secondly, Italian examples such as Palladio and Scamozzi also originated from a milieu of stonemasons. It is necessary to pay attention to such contradictions where the risk exists of bringing all stonemasons down to the same level as working craftsmen with a conservative inclination. Perhaps other reasons can be indicated which would be able to offer an explanation why stonemasons became part of the top layer of designers increasingly less. The North Low Countries only knew a small tradition with regard to stonemasons. For example, in the sixteenth century in Holland, there were hardly any mason's guilds, while nearly every city had a large guild of carpenters. Future research opting for a more sociological and economic-historical approach will possibly shed a different light on this issue. Potential aspects for research could be matters such as whether the amount and manner of payment when supplying drawings changed; were designers paid an hourly rate or did expertise and artistic qualities determine the price, etc.

Furthermore, it would be interesting to study the conspicuously continuous characteristics in the design and building trade.

In the fifteenth century, the building trade was already considerably specialised and in many cases, the designer was not permanently present on the building site. This is not the place to go further into detail about this; however one can wonder which strategic similarities existed in order to avoid communication problems in the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries. It would be interesting to see what can be deduced from the comparison between the designs of Alart Duhamel for a monstrance and canopy (now in Vienna), where a front view and part of the cross-section are presented on the same scale (pointed out by Krista De Jonge) and the standardisation as described so well by Gerritsen.²

In order to come to a critical view of these issues, in-depth and new research should be undertaken, which largely falls outside the selected point of discussion. This does not alter the strong reasoning of this book, which belongs on the shelves of every architectural historian. Although the book is based on strong academic traditions, both the subject and style are suitable for a wider audience. For architects in particular, the book offers interesting material, since the drawing is still the most important medium for the architect. In addition to this, the book focuses on a professional group which possibly became the first in Dutch history to be able to solely live on creating designs.

Finally, it should be mentioned that the follow-up research of the eighteenth century, currently being completed by Eva Röell of the architectural history department of Utrecht University, is to be expected in the near future.

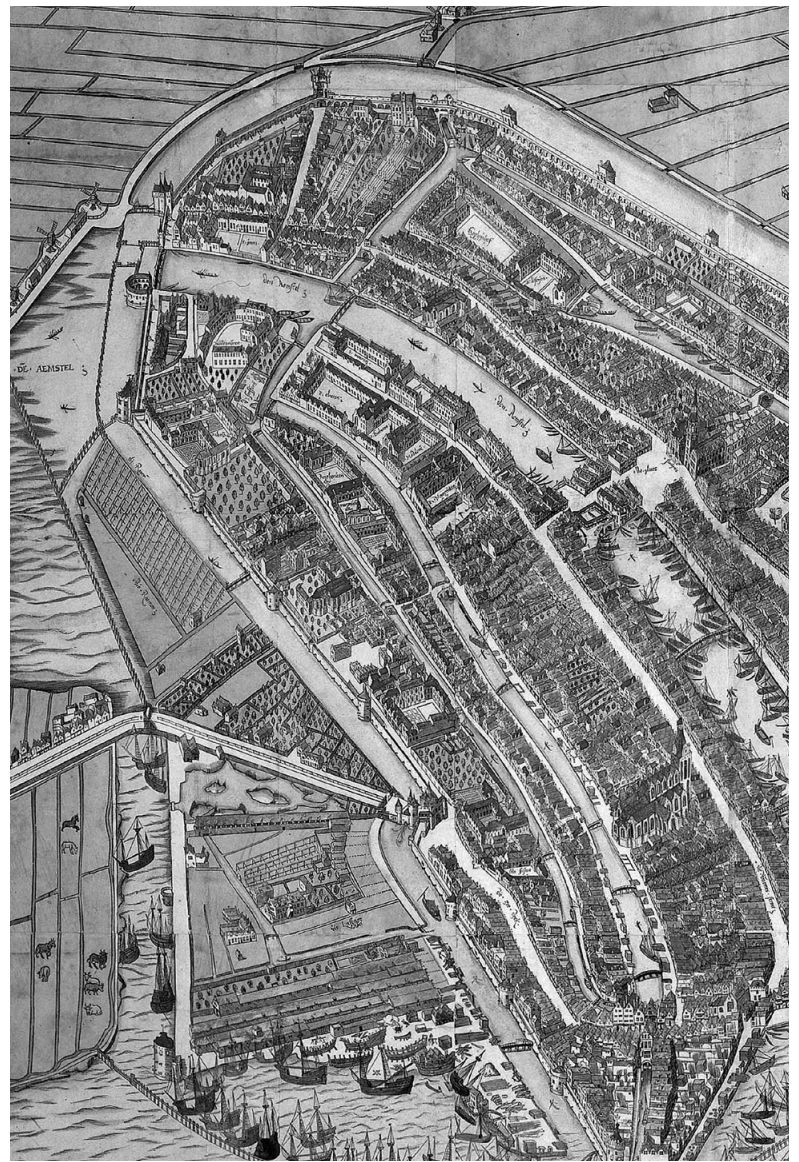
Notes

1. R. Meischke, 'Het architectonische ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw' ('The architectural design in the Netherlands during the late Middle Ages and the 16th century'), *Bulletin KNOB*, 5 (1952), pp. 161-230.
2. K. De Jonge, K. Ottenheim (eds.), *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700*. Architectura Moderna 5, Turnhout, Brepols, 2007, p. 49 note 157.



001
Balthasar Florisz. van Berckenrode, *Amstelredam*, kopergravure uit 1625, fragment.

001
Balthasar Floriszoon van Berckenrode, *Amstelredam*, copper engraving from 1625, fragment.



002
Cornelis Anthonisz., hout-sneede uit 1544, fragment.

002
Cornelis Anthoniszoon, woodcut from 1544, fragment.

Verborgen Amsterdam: het Binnengasthuis en de transformatie van de voormalige kloosterterreinen na de Alteratie

Esther Gramsbergen

In de studie over het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam, gepubliceerd in *Overholland 3*, werd de stelling geponeerd dat publieke bouwwerken als generatoren van stadswording en stedelijke ontwikkeling kunnen worden gezien. Vestiging en differentiatie van stedelijke instellingen die in publieke gebouwen gestalte krijgen, werden beschouwd als indicatoren van verschillende ontwikkelingsfasen van de stad. In de studie werden in het bijzonder de openbare gebouwen voor stadsbestuur en handel in Amsterdam onder de loep genomen: het oude stadhuis op de Dam, de waaggebouwen, de gebouwen rond de vismarkt en de koopmansbeurs van De Keyser. Onderzocht werd de bijdrage van deze gebouwen aan de ruimtelijke transformatie van het gebied rond de Dam in de periode van stadswording tot begin zeventiende eeuw.¹

De ontwikkeling van openbare gebouwen voor zieken- en armenzorg kwam daarbij slechts zijdelings aan de orde. Er werd geopperd dat het eerste gasthuis van Amsterdam, het Oude of Sint-Elisabethgasthuis, de kiem zou zijn geweest van de latere ontwikkelingen van het bestuurs- en handelscentrum aan de westzijde van de Dam. Immers, nog vóór de bouw van een apart gebouw voor het stadsbestuur werd het Sint-Elisabethgasthuis opgericht aan de Middendam.² In 1395 kocht het stadsbestuur een stuk grond van het gasthuis voor de bouw van het eerste deel van het stadhuis. Aan het eind van de vijftiende eeuw legde het uitdijende stadhuis beslag op de gebouwen van het gasthuis, dat hiermee zijn prominente positie aan de Middendam verloor. Zo werd de weg geëffend voor de verdere specialisatie van het gebied rond de Dam als bestuurs- en handelscentrum. De rol van het eerste gasthuis en van later gestichte charitatieve instellingen in de ontwikkeling van de stad is in de studie niet verder behandeld. Deze instellingen bevinden zich immers vanaf het einde van de vijftiende eeuw buiten het centrumgebied in enge zin.³

Om de betekenis van de charitatieve instel-

lingen voor de stedelijke ontwikkeling van Amsterdam nader te onderzoeken moeten we onze aandacht verplaatsen van de Dam naar de rand van de middeleeuwse stad. De concentratie van de belangrijkste gebouwen voor bestuur en handel rond de Dam had namelijk als neveneffect dat andere activiteiten, waaronder het gasthuis, moesten worden verplaatst.⁴ In eerste instantie verhuisde het Sint-Elisabethgasthuis naar de Nes, waar het werd samengevoegd met het aldaar gelegen Sint-Pietersgasthuis. In een tweede reorganisatiegolf aan het eind van de zestiende eeuw verhuisden de gasthuizen naar het gebied ten zuiden van de Grimburgwal. Deze laatste verhuizing was onderdeel van een grootschalige reorganisatie van de charitatieve instellingen, waarvan de aanleiding gelegen was in de politieke omwenteling van 1578, de Alteratie.⁵

Als gevolg van de Alteratie kreeg het stadsbestuur de beschikking over alle katholieke eigendommen in de stad, waaronder de beide parochiekerken en de talrijke stadskloosters gelegen aan de rand van de stad. De vrijgekomen kloostergebieden maakten bijna 25 procent uit van het grondoppervlak binnen de stadsmuren en waren in vergelijking met andere stadsdelen veel minder dicht bebouwd.⁶ Nog voordat nieuwe stadsuitbreidingen gerealiseerd konden worden, leverde het hergebruik van de voormalige kloostergebieden een oplossing voor het ruimtegebrek in de stad.⁷ Een deel van deze stadskloosters werd in beheer gegeven aan de belangrijkste charitatieve instellingen in de stad.⁸

Wat was nu de invloed van de charitatieve instellingen op de ontwikkelingen van de voormalige kloosterterreinen? Bestudering van de bekende kaart van Balthasar Florisz. van Berckenrode uit 1625 geeft een eerste aanzet voor een antwoord. Wanneer we deze kaart namelijk vergelijken met de kaart van Cornelis Anthonisz. uit 1544, waarop de stadskloosters duidelijk staan ingetekend, dan valt op dat in de decennia na de Alteratie de ruim opgezette kloosterterreinen zijn

¹
Engel en Gramsbergen 2006, p. 59.

²
Het Sint-Elisabethgasthuis werd vermoedelijk opgericht rond het midden van de veertiende eeuw; zie hiervoor De Melker 2002.

³
Engel en Gramsbergen 2006.

⁴
Op dit mechanisme wordt uitgebreid ingegaan in Von der Dollen 1990.

⁵
De politieke omwenteling in 1578 waarbij het Amsterdamse stadsbestuur de zijde van de Opstand en de reformatie koos, wordt gewoonlijk aangeduid met de term Alteratie. De Opstand is gericht tegen de Spaanse overheersing en de daarmee verbonden katholieke repressie. Amsterdam sluit zich vervolgens aan bij de opstandige provincies onder leiding van Willem van Oranje.

⁶
Zie Schilder 1997; zie ook Van Eeghen 1941.

⁷
Voor het tempo en de wijze waarop de stad zich uitbreidde na de Alteratie, zie Bakker 2005.

⁸
Het stadsbestuur had niet helemaal de vrije hand in het herbestemmen van de katholieke eigendommen. De Staten Generaal dwongen de stadsbesturen het principe te hanteren dat de opbrengsten van deze eigendommen bestemd werden 'ad pios usus'. Dat wil zeggen dat met het geld de goede werken moesten worden voortgezet die voordien werden uitgevoerd door de parochies. Concreet betekende dit het zorgen voor de armen en het in stand houden van de kerkgebouwen. Zie Parker 1998, p. 90. Opvallend is dat het stadsbestuur de mogelijkheid aangrijpt om de belangrijkste sociale instellingen in de stad te reorganiseren. Het Oudemannenhuis, het Burgerweeshuis, het Sint-Pietersgasthuis en

het Onze Lieve Vrouwegasthuis kregen het recht op gebruik en beheer van een deel van de voormalige kloosterbezittingen. Daarnaast werden nieuwe instellingen als het Spinhuis en het Rasphuis, de zogenaamde werkhuisen, ondergebracht in voormalige kloostergebouwen. Al eerder, in 1560, was een 'Dolhuys' opgericht op land van het Paulusconvent. Na de Alteratie kreeg het Dolhuys de mogelijkheid uit te breiden. Zie voor hergebruik van kloosterterreinen: Bakker 2005, pp. 25-26.

getransformeerd in compacte stedelijke gebieden. Deze gebieden onderscheiden zich van de andere delen van de stad door een afwijkende stedelijke vorm, een nieuw type bouwblok. Anders dan het geval is bij de reguliere bouwblokken zijn de binnengebieden van dit nieuwe bouwblok niet verkaveld in private tuinen, maar opgedeeld in verschillende hoven. De hoven worden gevormd door smalle, langgerekte gebouwenlichamen. Er is sprake van een soort 'superblok'.⁹ Het lijkt er dus op dat de charitatieve instellingen de stedelijke verdichting van de kloosterterreinen op zodanige wijze beïnvloed hebben dat zich hier een hofvormige bouwstructuur heeft ontwikkeld.

Hoewel niet al deze hoven bewaard zijn gebleven, kenmerken de voormalige kloostergebieden zich nog steeds door een uitzonderlijk stedelijk patroon. Het best overgeleverd is het bouwblok aan de Kalverstraat dat ontstond op het kloosterterrein van het Sint-Lucienklooster. Hier werd in 1579 het Burgerweeshuis gevestigd. Het complex is op dit moment in gebruik door het Amsterdams Historisch Museum. De verschillende hoven en de schilderijenpassage zijn overdag publiek toegankelijk. Een ander voorbeeld is het Binnengasthuisterrein met de aangrenzende Oudemanshuispoort. Het Binnengasthuis ontstond na de Alteratie uit een fusie van het Sint-Pietersgasthuis en het Onze Lieve Vrouwegasthuis. De instellingen kregen de beschikking over de terreinen van het Oude en Nieuwe Nonnenklooster, gelegen ten zuiden van de Grimburgwal. Het Binnengasthuis besloeg daarmee een groot, aaneengesloten terrein in de zuidoosthoek van de middeleeuwse stad en domineerde de stedelijke ontwikkeling van het gebied gedurende een lange periode. Het Binnengasthuisterrein onderging in de negentiende eeuw een radicale transformatie, waardoor de kenmerkende hofstructuur uit het gebied verdween.¹⁰ Alleen het deel van het terrein dat eind zestiende eeuw werd verkocht aan de regenten van het Oudemannen- en Vrouwengasthuis, heeft nog de kenmerken van een 'superblok'. In dit bouwblok, gelegen tussen Kloveniersburgwal en Oudezijds Achterburgwal ter plaatse van de Oudemanshuispoort, verrees in 1601 een nieuw Oudemannen- en Vrouwengasthuis. Het gebouw werd in de achttiende eeuw vernieuwd en is nu het hoofdkwartier van de Universiteit van Amsterdam. Uniek aan het complex zijn de statige binnenplaats en de Oudemanshuispoort, een achttiende-eeuwse passage met stalletjes voor boekverkopers.¹¹

Sinds de publicatie in 1975 van een monografie over het Burgerweeshuis door R. Meischke heeft een reeks boeken gewijd aan de belangrijkste zeventiende-eeuwse gebouwen voor charitatieve instellingen in Amsterdam het licht gezien.¹² Zonder uitzondering richtten de auteurs zich daar-

bij op de architectonische objecten zelf en beschrijven zij de unieke geschiedenissen van deze gebouwen. Tot nog toe bestaat er geen studie die deze gebouwen voor charitatieve instellingen beschrijft als een typologisch homogene groep gebouwen met overeenkomstige morfologische kenmerken.

De bedoeling van deze studie is om de charitatieve instellingen in zeventiende-eeuws Amsterdam te beschrijven vanuit dit perspectief en het mechanisme bloot te leggen dat heeft geleid tot de specifieke vorm van stedelijke verdichting in de voormalige kloostergebieden. De ontwikkelingen van het Binnengasthuis en het Binnengasthuisterrein zijn hierbij als representatief voorbeeld genomen. De manier waarop de bestuurders van het Binnengasthuis de middelen hebben verworven om aan hun sociale verplichtingen te voldoen, is illustratief voor alle zeventiende-eeuwse charitatieve instellingen in Amsterdam en tegelijkertijd ook de sleutel om de ruimtelijke transformatie van de kloosterterreinen te begrijpen. De formatie van het 'superblok' zal in de onderstaande paragrafen in vier stappen worden beschreven. Het eerste gedeelte behandelt het gasthuis als stedelijke instelling, het tweede gedeelte spitst zich toe op de middeleeuwse gasthuizen in Amsterdam. Het onderwerp van het derde deel zijn de confiscatie van de stadskloosters en de reorganisatie van de charitatieve instellingen ten gevolge van de Alteratie. In het laatste gedeelte wordt ingegaan op de gebouwen van het Binnengasthuis in de zeventiende eeuw.

Het gasthuis als stedelijke instelling

De stichting van charitatieve instellingen in de middeleeuwen vindt haar oorsprong in de middeleeuwse, religieuze opvattingen over armoede en liefdadigheid. Volgens de kerkelijke leer was liefdadigheid een heilige plicht van alle christenen. Concreet betekende dit het verrichten van de 'zeven daden van barmhartigheid', namelijk de hongerigen voeden, de dorstigen te drinken geven, de naakten kleden, de vreemdelingen onderdak bieden, de zieken verzorgen, de gevangenen bezoeken en de doden begraven.¹³

De eerste instellingen die zich toeleiden op het verstrekken van deze zorg waren de kloosters. Vanaf ongeveer 800 werden bij de abdijen gastenverblijven ingericht voor reizigers, pelgrims, armen, zieken, bejaarden en invaliden. Uit ongeveer diezelfde tijd dateert een kerkelijke bepaling die bisschoppen verplicht om een hospitaal te stichten voor armen en zieken en tien procent van hun inkomen hieraan te besteden. Zo ontstonden de eerste stadshospitalen in de bisschopssteden.¹⁴

9

Het begrip 'superblok' werd aan het begin van de twintigste eeuw door Eberstadt (1914) gebruikt om deze vorm van ontwikkeling in de Hollandse stad te typeren.

10

De belangrijkste reden hiervoor is dat het Binnengasthuis in de negentiende eeuw overging tot het afbreken van de zeventiende-eeuwse gasthuisgebouwen. Hiervoor in de plaats kwamen typische negentiende-eeuwse ziekenhuisgebouwen, ontworpen, zo goed en zo kwaad als het ging, als vrijstaande paviljoens in een parkachtige omgeving. Zie hiervoor Meischke 1981.

11

Zie hiervoor De Haan en Haagsma 2000, pp. 54-56.

12

Bedoeld zijn de studies: Meischke 1975; Moulin, Van Eeghen en Meischke 1981; Jeeninga 1995; Vis 2002.

13

Querido 1960, p. 8.

14

Een bekend voorbeeld van een door een bisschop gesticht hospitaal is het Hôpital-Dieu in Parijs, dat vanaf 829 wordt vermeld en naast de Notre-Dame op het Île de la Cité stond. Zie Pevsner 1976, p. 139.

Het is opvallend dat in de bisschops- en kloosterhospitalen het gasten- en ziekenverblijf vorm kreeg als een hallenbouw, een ongedeelde grote zaal. In het Nabije Oosten kende dit soort instellingen juist een opbouw in individuele cellen. Een ander typologisch kenmerk was de verbinding tussen grote zaal en kapel of altaarnis. Deze vloeiende voort uit de wens de zieken en stervenden deel te laten nemen aan de mis.¹⁵

Door het ontstaan van de Orde van de Heilige Geest, een orde van lekenbroeders gespecialiseerd in ziekenverzorging, nam de kerkelijke bemoeienis met de hospitalen af. De hospitalen van deze orde vielen vanaf 1200 onder het wereldlijke gezag. Dit gold met name het zakelijke gedeelte van het hospitaal, want de in het hospitaal werkende priesters vielen nog steeds onder de verantwoordelijkheid van de paus. Voor het oprichten van altaren, kapellen en begraafplaatsen bleef zijn toestemming vereist.¹⁶

De verburgerlijking van het hospitaal moet worden gezien in het licht van de opkomst van de steden en de groeiende macht van de burgerij in het begin van de dertiende eeuw. Met name in Duitse en Italiaanse steden werden door de Orde van de Heilige Geest op grote schaal stedelijke hospitalen opgericht. Bestaande bisschoppelijke of kloosterlijke hospitalen werden overgenomen, zoals bijvoorbeeld het Ospedale Santo Spirito in Rome (vanaf 1204).¹⁷ In de Hanzestad Lübeck verrees eind dertiende eeuw het magnifieke Heilige-Geist-Hospital. Direct na de stichting in 1286 door de Duitse Orde werd het bestuur van het hospitaal overgenomen door de burgerij.¹⁸

Het middeleeuwse stedelijke hospitaal was zowel in bouwvorm als in organisatievorm een amalgaam van kerkelijke en wereldlijke invloeden. De instellingen stonden onder gezag van de wereldlijke overheid en werden gesticht en in stand gehouden met giften van burgerij en adel. De 'dienstverlening' bleef sterk gekleurd door religieuze opvattingen. Het opdragen van de heilige mis en de nabijheid en verering van relikwieën bleven belangrijke praktijken voor de behandeling van de zieken en de stervensbegeleiding. Een directe verbinding tussen kapel en ziekenzaal was hiervoor essentieel.¹⁹ Daarbij kwam dat in veel gevallen het dagelijkse werk in het hospitaal werd verricht door religieuze broederschappen. Het 'kloosterachtige' leven van deze broeders of zusters stelde eisen aan de religieuze begeleiding en aan de opzet van het hospitaalgebouw. Naast een ziekenzaal en een kapel maakte soms een kloostergang deel uit van het hospitaalgebouw.²⁰

Voor het ontstaan en de ontwikkeling van de hospitalen (in Nederland meestal aangeduid als gasthuizen) in de Hollandse steden waren kloosterstichtingen niet of nauwelijks van belang. An-

ders dan in de ons omringende landen werden in de Hollandse steden pas in de vijftiende eeuw op grote schaal kloosters gesticht. Op dat moment bestond er al een goed georganiseerd systeem van armen- en ziekenzorg. Dit systeem had zijn oorsprong in de parochiekerken, maar werd voor een groot deel gecoördineerd door het stadsbestuur.²¹ De armen- en ziekenzorg viel uiteen in 'externe' hulp aan de 'huizittende armen' en 'interne' hulp aan de bezoekers van de gasthuizen.²² Zoals gezegd in de inleiding werden de kloosterstichtingen in de Hollandse stad pas na de reformatie een belangrijke factor in de verdere ontwikkeling van de charitatieve instellingen.

Vanaf ongeveer 1250 werden in de Hollandse steden de eerste stedelijke gasthuizen opgericht. In veel gevallen werd het initiatief hiertoe genomen door de graaf of een van de leden van de grafelijke familie.²³ In de loop van de dertiende eeuw namen de stadsbesturen de zakelijke leiding over door de aanstelling van een gasthuismeester, een stedelijke official die belast werd met de financiële controle van het gasthuis. De controle op de gasthuizen was voor de stadsbesturen om verschillende redenen van belang: ten eerste vanwege de bewaking van de volksgezondheid en ten tweede vanwege de handhaving van de openbare orde; in het gasthuis kwamen zwervers en ander gespuis onderdak vragen en dat kon nog wel eens uit de hand lopen. Een laatste reden dat het stadsbestuur toezicht wilde op de besteding van de gelden, was dat het gasthuis op schenkingen uit de burgerij draaide.

Van de vroegste gasthuizen zijn nauwelijks bouwkundige gegevens bekend. Ze zijn in stadsbranden verwoest of zo veranderd dat de oorspronkelijke bouw niet te reconstrueren valt.²⁴ De meeste onderzoekers vermoeden dat de vroegste gasthuizen uit simpele, eenbeukige hallen bestonden, waarin gasten- en ziekenzaal en kapel (koor) in elkaar overliepen.²⁵ Van buiten leken deze gebouwen op kapellen en Craemer wijst erop dat dit vaak aanleiding is geweest voor verwarring. Wat aangezien werd voor de kapel van een gasthuis, was in feite het gasthuis zelf.²⁶ Deze verwarring is niet zo gek als men bedenkt dat de gasthuizen in de loop van de middeleeuwen uitgroeiden tot gebouwcomplexen, met aparte afdelingen voor passanten, de beierd en proveniers, ouden van dagen die zich tegen betaling in het gasthuis lieten verzorgen.²⁷ Een overzicht van de bouwtypologische ontwikkeling van middeleeuwse gasthuizen is in Nederland niet voorhanden. Ik vermoed dat deze ontwikkeling grotendeels parallel loopt met de ontwikkelingen van de kleinere stedelijke gasthuizen in Duitsland, die door Craemer zorgvuldig zijn gedocumenteerd.²⁸

15
Craemer 1963, pp. 13 en 17.
16
In 1204 draagt paus Innocentius III het in 727 in Rome gebouwde hospitaal S. Maria in Sassia over aan de orde. Als Ospedale Santo Spirito werd dit de hoofdzetel van de orde. Zie ibidem, p. 54.

17
Ibidem.
18
Ibidem, pp. 42-43.
19
Zie voor de middeleeuwse opvattingen over genezing: Bowers 2007, met name het boeiende artikel van Lynn Courtenay, 'The Hospital of Notre-Dame des Fontenilles at Tonnerre: Medicine as Misericordia', pp. 77-106.

20
Zie het Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck.

21
Parker 1998, pp. 20-59.

22
De 'huizittende armen' waren arme inwoners van de stad die, in tegenstelling tot de meeste bezoekers van het gasthuis, wel een eigen onderkomen hadden.

23
Het gasthuisje van 's-Gravenzande werd vóór 1255 gesticht voor een lid van het Hollandse gravenhuis; zie Kossmann-Putto 1982, p. 255. Het eerste gasthuis in Dordrecht werd voor 1284 gesticht, vermoedelijk door graaf Floris V; zie Kool-Blokland 1995, pp. 8-10. De oudste gasthuisinstelling van Gouda is het Sint-Catharina Gasthuis, vermoedelijk opgericht in de dertiende eeuw door de heren Van der Gouwe. Het eerste Delftse gasthuis is een apart geval. In 1252 werd op initiatief van Ricardis, een tante van de Hollandse graaf Willem II, in Delft een premonstratenzer klooster gesticht. Gelijktijdig en gelieerd aan dit klooster werd een gasthuis opgericht. Zie Oosterbaan 1954, pp. 3-14.

24
Als instellingen hebben deze eerste gasthuizen vaak

wel overleefd. In bijna alle Hollandse steden zijn de huidige gemeenteziekenhuizen terug te voeren op de eerste stedelijke gasthuizen ter plaatse. Zie de literatuur in noot 23.

25
Dit vermoeden is in het geval van Dordrecht gebaseerd op oude kaarten, in het geval van Delft en Gouda op omschrijvingen in historische documenten. Zie Kool-Blokland 1995, p. 11; zie ook Oosterbaan 1954, p. 28. Ook van het gasthuis van Gouda wordt gezegd dat er in het begin geen sprake was van een aparte kapel, en het altaar zou in de ziekenzaal hebben gestaan. Zie Denstlagen 2001, p. 144.

26
Craemer 1963, p. 97.

27
Zie hiervoor bijvoorbeeld het Catharina Gasthuis in Gouda, goed gedocumenteerd in tekeningen en tekst in Denstlagen 2001, pp. 141-147 en 270.

28
Net als in Duitsland waren de gasthuizen in de Nederlandse steden in handen van de burgerij. In Frankrijk daarentegen bleven de hospitalen gedurende de hele middeleeuwen onder toezicht staan van de Kerk. Zie Craemer 1963, pp. 54-93.

Middeleeuwse gasthuizen in Amsterdam

In de middeleeuwen bevonden zich in Amsterdam zes gasthuizen. Zoals opgemerkt werd halverwege de veertiende eeuw aan de Middendam het Oude of Sint-Elisabethgasthuis opgericht. Later volgden het Sint-Pietersgasthuis (kort voor 1395) in de Nes, het Onze Lieve Vrouwegasthuis (tussen 1413-1420) tegenover de Onze Lieve Vrouwekapel aan de Nieuwe Lange Dijk en het Heilig-Sacramentsgasthuis (1422) in de Kalverstraat tegenover de kapel van de Heilige Stede. Het Sint-Jorisgasthuis (1403) lag als leprozengasthuis ten westen van het Rokin, buiten de stadsmuur, net als het Sint-Nicolaasgasthuis (1403), dat zich aan de Zeedijk bevond.²⁹ Dit laatste was eigenlijk geen klassiek gasthuis dat zowel passanten als zieken opving, maar was gespecialiseerd in het opvangen van proveniers.³⁰ In de loop van de zestiende eeuw werden nog twee andere sociale instellingen opgericht, die een deel van de taken van de gasthuizen overnamen: een weeshuis in 1523 en een Oudemannenhuys in 1548, beide gelegen in de buurt van de kapel van de Heilige Stede.

In de literatuur over de Amsterdamse gasthuizen wordt alleen vermeld dat de gasthuizen werden gesticht door religieuze broederschappen.³¹ Toch is het de vraag of wij de zes middeleeuwse gasthuizen wel over één kam mogen scheren. Was het Oude of Elisabethgasthuis niet vooral een stedelijke instelling, dat een andere verhouding tot het stadsbestuur had dan de overige gasthuizen en een andere rol in de maatschappij? In haar beschrijving van het Heilig-Sacramentsgasthuis in Dordrecht betoogt Kool-Blokland dat dit gasthuis primair als een stedelijke instelling moet worden beschouwd. Zij voert een aantal interessante aspecten aan waarin dit gasthuis zich onderscheidt van de elf andere middeleeuwse gasthuizen van Dordrecht. Zij wijst erop dat het Heilig-Sacramentsgasthuis het eerste gasthuis van de stad was, dat het gebouwd werd op een prominente plaats in de stad en dat sommige stedelijke belastingopbrengsten rechtstreeks ten goede kwamen aan het gasthuis. Daarnaast voert zij typologische verschillen in de gasthuisgebouwen als argument voor haar bewering aan. 'De latere gasthuizen waren door de gilden gesticht, voornamelijk ten behoeve van passanten die er konden overnachten. Deze gasthuizen, in de letterlijke betekenis van het woord tehuizen voor gasten, werden bij of in een kapel gevestigd en vielen onder de verantwoordelijkheid van het gilde of de broederschap die voor de materiële verzorging van de klanten zorgden.'³² Opmerkelijk is dat van deze gasthuizen de kapellen dus eerder bestonden dan de gasthuisfunctie.

In veel gevallen leidde dit tot een typologisch onderscheid, waarbij de gildegasthuizen werden gekenmerkt door de bouwkundige scheiding van kapel en gasthuiszaal. Dit was nadrukkelijk niet het geval in het oudste stedelijke gasthuis, waar, zoals Kool-Blokland beschrijft, 'de zieken in een kerkgebouw' lagen.³³

Wanneer we met deze ogen naar de Amsterdamse gasthuizen en het Sint-Elisabethgasthuis kijken, dan vallen een aantal parallellen op. Interessant is de typologische invalshoek. Zoals we al zagen werden het Sint-Pietersgasthuis, het Onze Lieve Vrouwegasthuis en het Heilig-Sacramentsgasthuis opgericht bij een reeds bestaande kapel, die in deze gevallen zelfs aan de overkant van de straat lag, wat een ruimtelijke verbinding tussen kapel en ziekenzaal uitsloot. De Melker noemt dit in zijn dissertatie *Metamorfose van stad en devotie de gasthuisconstructie*. Hij veronderstelt dat de gasthuizen bij de kapellen zijn opgericht uit financiële overwegingen: 'De introductie van het gasthuis annex aan de kapel schiep de mogelijkheid nieuwe inkomsten te genereren, bijvoorbeeld door de verkoop van proven aan proveniers.'³⁴

Hoe zag het Sint-Elisabethgasthuis er eigenlijk uit? Wat kunnen we zeggen over de relatie tussen kapel en ziekenzaal? Gaat hier de parallel met Dordrecht nog op? Bouwkundige gegevens van het Sint-Elisabethgasthuis dateren uit de zeventiende eeuw, uit de tijd dat de gebouwen van het gasthuis al gebruikt werden door het stadsbestuur. Het schilderij van Saendredam, *Het Oude Stadhuis te Amsterdam* uit 1657, geeft ons een indruk van het gasthuis. Aan de linkerkant van het stadhuiscomplex zien we een karakteristieke halvenbouw met de voor gasthuizen gangbare dakruiter.³⁵ Combineren we deze informatie met de plattegrond van het oude stadhuis uit 1639, waarop in de grote zaal langs de gasthuissteeg 'gasthuis' vermeld staat, dan zouden we kunnen aannemen dat het Sint-Elisabethgasthuis een lineair georganiseerd gasthuis was, waarin kapel en ziekenzaal in elkaar overliefen. De Melker beweert dat nadat de gebouwen van het gasthuis in het stadhuis werden geïntegreerd, alleen de kapel van het gasthuis haar oorspronkelijke vorm en functie als kapel voor de magistraten behield. Of hierbij de gangbare verwarring van gasthuis met gasthuiskapel een rol heeft gespeeld, verdient nader onderzoek.³⁶

De Melker wijst op nog een aantal opmerkelijke verschillen tussen het Sint-Elisabethgasthuis en de overige gasthuizen. Ten eerste noemt hij het relatief grote aanvangskapitaal van het gasthuis, dat vele malen groter was dan dat van de andere gasthuizen in Amsterdam.³⁷ Ten tweede, en dit is misschien wel het meest overtuigende bewijs dat wij het Sint-Elisabethgasthuis als stedelijke instel-

29

Leprozen werden in de middeleeuwen uit de gemeenschap geweerd. Er werden voor hen aparte gasthuizen ingericht buiten de stad. Zie Kossmann-Putto 1982, pp. 263-264.

30

De Melker 2002, p. 264.

31

Carasso-Kok en Verkerk 2004, p. 243. Tang en Wiggard 1994.

32

Kool-Blokland 1995, p. 12.

33

Ibidem, p. 11.

34

De Melker 2002, p. 259.

35

Craemer 1963, p. 58.

36

De Melker 2002, p. 66.

37

Ibidem, p. 283.



003
Balthasar Florisz. van Berckenrode, *Vogelvluchtgezicht van het Burgerweeshuis in de Kalverstraat*, 1631. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

004
Computermodel Oudemannen- en Vrouwengasthuis in 1602, studenten TU Delft, december 2007.

005
Jacob van Deventer, stadsplattegrond Amsterdam, circa 1560. Aangegeven zijn de locaties van de drie gasthuizen die aan de basis lagen van het Binnengasthuis van de stichtingsdatum tot aan 1578.

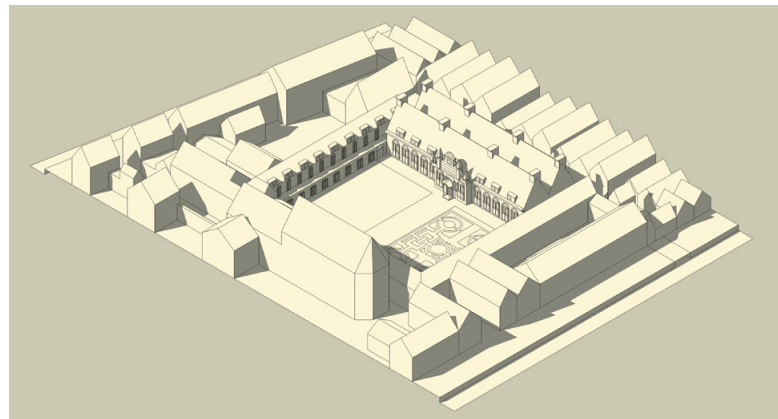
1. Sint-Elisabethgasthuis van circa 1360 tot 1492
2. Sint-Pietersgasthuis van 1395 tot 1578, vanaf 1492 samengevoegd met het Sint-Elisabethgasthuis
3. Onze Lieve Vrouwegasthuis van circa 1420 tot 1578
4. Vanaf 1578 locatie van het binnengasthuis, een fusie van het voormalige Sint-Pietersgasthuis en Onze Lieve Vrouwegasthuis

003
Balthasar Floriszoon van Berckenrode, *Bird's eye view of the Burgerweeshuis in the Kalverstraat*, 1631. Source: Amsterdam City Archives.

004
Computer model of the Oudemannen- en Vrouwengasthuis in 1602, Delft University of Technology students, December 2007.

005
Jacob van Deventer, city map of Amsterdam, around 1560. The locations of the three hospitals are indicated, which made up the basis of the Binnengasthuis from the founding date until 1578.

1. Sint-Elisabethgasthuis from around 1360 to 1492
2. Sint-Pietersgasthuis from 1395 to 1578, as of 1492 merged together with the Sint-Elisabethgasthuis
3. Onze Lieve Vrouwegasthuis from around 1420 to 1578
4. As of 1578 location of the Binnengasthuis, a merger of the former Sint-Pietersgasthuis and Onze Lieve Vrouwegasthuis



006a-b

a. Isometrie van het hospitaal La Biloke in Gent. Tekening overgenomen uit U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*.

b. Plattegrond van het hospitaal La Biloke. Het hospitaal werd in 1229 gesticht door graaf Ferdinand. De dagelijkse leiding kwam in handen van een cisterciënzer vrouwenklooster. Het gebouw bestaat uit een grote ziekenzaal met parallel daaraan een kleine kapel. De ziekenzaal is 55 meter lang en 16 meter breed en wordt overspannen door een indrukwekkend houten tongewelf. De kapel staat door middel van grote bogen in verbinding met de ziekenzaal.

007a-b

a. Isometrie van het Heiligen-Geist-Hospital te Lübeck. Tekening overgenomen uit U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*.

b. Plattegrond van het Heiligen-Geist-Hospital te Lübeck. Het hospitaal werd in 1286 gesticht door de Duitse Orde, een religieuze orde die zich toelegde op ziekenverzorging. Het complex bestaat uit een grote eenbeukige ziekenzaal, een kapel en woonvertrekken voor de kloosterlingen. De woonvertrekken zijn rondom een kloosterhof georganiseerd en door middel van een kloostergang met de ziekenzaal verbonden. De kapel ligt ten westen van de ziekenzaal en bestaat uit drie beuken, waarvan de middelste doorloopt in de ziekenzaal. De toegang tot de ziekenzaal loopt via de kapel. In de vijftiende eeuw is de ziekenzaal met enkele traveeën naar het oosten verlengd.

006a-b

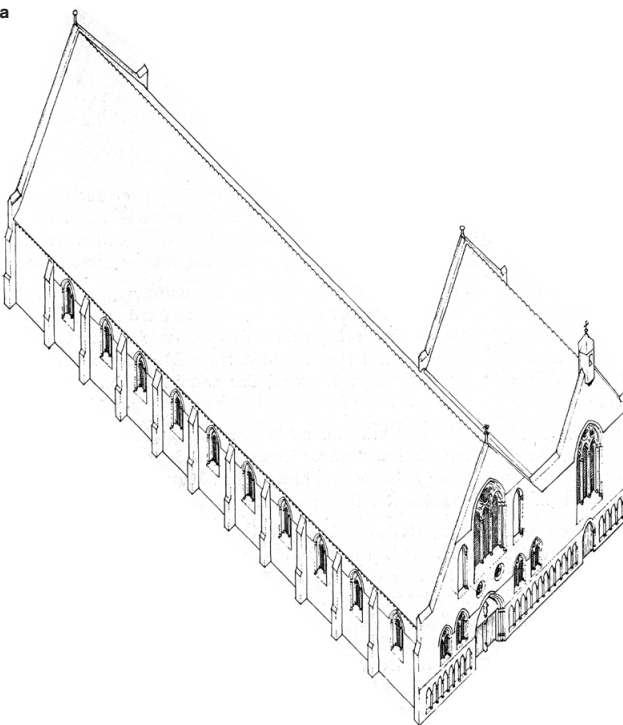
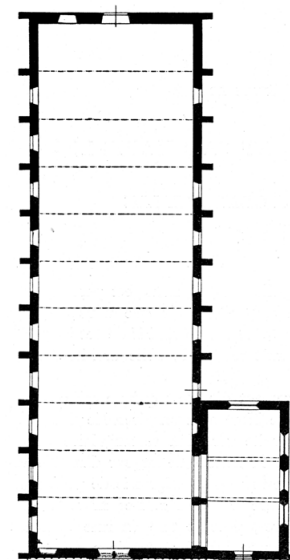
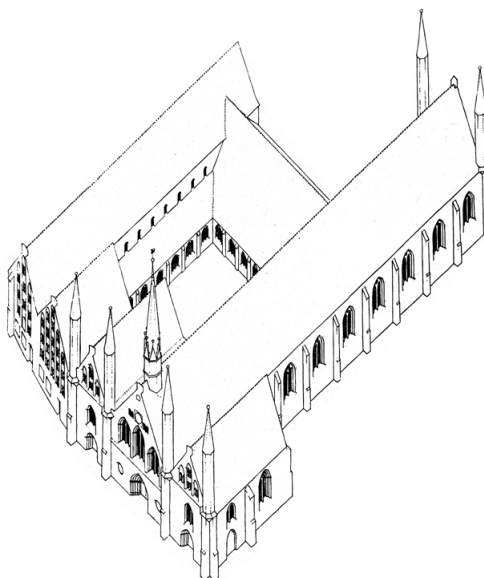
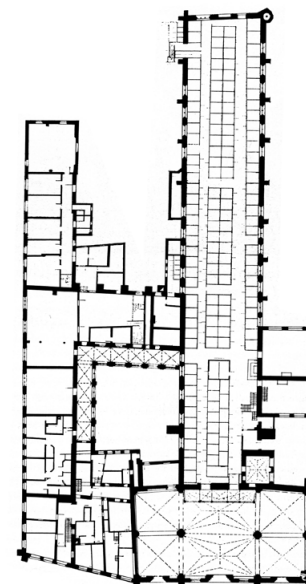
a. Isometry of the La Biloke hospital in Ghent. Drawing taken from U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*.

b. Plan of the La Biloke hospital in Ghent. Count Ferdinand founded the hospital in 1229. A Cistercian nunnery carried out the daily work. The building consists of a large sick ward with a small chapel parallel to it. The sick ward is 55 metres long and 16 metres wide and spans an impressive wooden arch barrel. The chapel is connected to the sick ward by way of big arches.

007a-b

a. Isometry of the Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck. Drawing taken from U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters (The hospital as a building type of the Middle Ages)*.

b. Plan of the Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck. The Teutonic Order, a religious order devoted to caring for the sick, established the hospital in 1286. The complex consists of a big bay hall sick ward, a chapel and quarters for the brothers. The quarters are located around a monastery courtyard and connected to the sick ward through a monastery hall. The chapel is West of the sick ward and consists of three bays, of which the centre one extends into the sick ward. Access to the sick ward is gained through the chapel. In the 15th century, the sick ward was extended with a few bays to the East.

006a**006b****007a****007b**

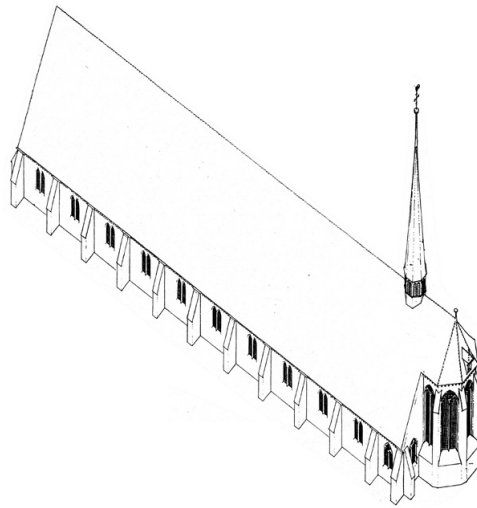
008a-d

a. Isometrie van het Hôtel-Dieu du Saint-Esprit in Tonnerre. Tekening overgenomen uit U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*.
 b. Plattegrond van het Hôtel-Dieu du Saint-Esprit. Het hospitaal werd in 1293 door Marguërite de Bourgogne gesticht. De dagelijkse leiding was in handen van de Orde van de Heilige Geest. Het gebouw bestaat uit een langgerekte ziekenzaal, die uitmondt in een kleine kapel. De kapel staat door middel van drie bogen in verbinding met de ziekenzaal. Net als in La Biloke wordt de ziekenzaal overspannen door een magnifiek houten tongewelf. De woonvertrekken van de stichteres en het personeel – de broeders van de Orde van de Heilige Geest – bevonden zich in de naastgelegen gebouwen, die door middel van luchtbruggen verbonden waren met een galerij in de ziekenzaal. Tekening door Viollet-le-Duc, uit *Dictionnaire raisonné de l'architecture française de Xle au XVIe siècle*, deel VI.
 c. Interieurperspectief van het Hôtel-Dieu du Saint-Esprit door Viollet-le-Duc.
 d. Doorsnede van het Hôtel-Dieu du Saint-Esprit door Viollet-le-Duc.

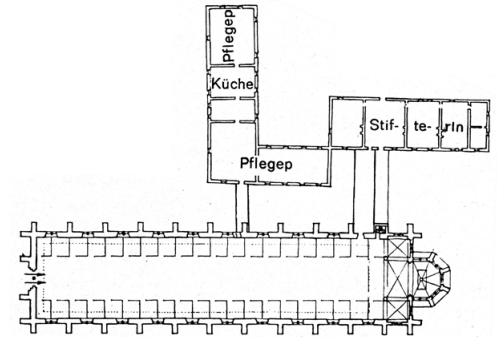
008a-d

a. Isometry of the Hôtel-Dieu du Saint-Esprit in Tonnerre. Drawing taken from U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters* (*The hospital as a building type of the Middle Ages*).
 b. Plan of the Hôtel-Dieu du Saint-Esprit. Marguerite de Bourgogne founded the hospital in 1293. The daily management was in the hands of the Order of the Holy Spirit. The building consists of an extended sick ward, which led to a small chapel. The chapel is connected to the sick ward by way of three arches. Just like in La Biloke, a magnificent wooden arch barrel spans the sick ward. The founder's and personnel's quarters – the Brothers of the Order of the Holy Spirit – were in the nearby buildings, which was connected to a gallery in the sick ward by walkways. Drawing by Viollet-le-Duc, from *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (*Dictionary of French architecture from the 11th to the 16th century*), vol. 6.
 c. Interior perspective of the Hôtel-Dieu du Saint-Esprit by Viollet-le-Duc.
 d. Section of the Hôtel-Dieu du Saint-Esprit by Viollet-le-Duc.

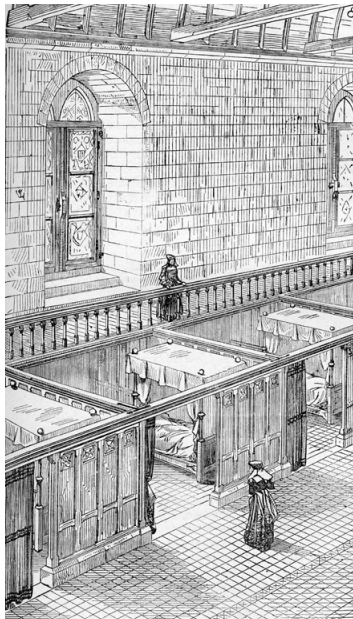
008a



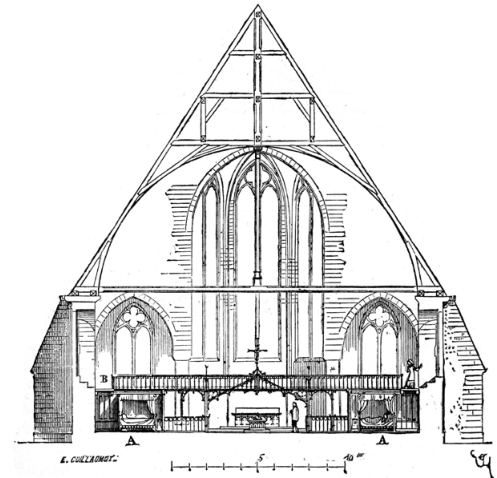
008b



008c



008d





009
 Pieter Jansz. Saendredam,
*Het oude stadhuis te Am-
 sterdam*, 1657. Het linker-
 gebouwdeel, toegankelijk
 via het trapje, is het voorma-
 lige Sint-Elisabethgasthuis.

009
 Pieter Janszoon Saendre-
 dam, *The Old Town Hall in
 Amsterdam*, 1657. The left-
 hand part, accessible by the
 stairs, is the former Sint-
 Elisabethgasthuis.

ling mogen beschouwen, noemt hij het feit dat het Sint-Elisabethgasthuis al in de late veertiende eeuw als enige charitatieve instelling onder financieel toezicht van de vier raden (de latere burgemeesters) stond.³⁸

In de inleiding hebben we al vermeld dat het Sint-Elisabethgasthuis aan het einde van de vijftiende eeuw fuseerde met het Sint-Pietersgasthuis. Na de Alteratie ontstond het Binnengasthuis uit een fusie van het Sint-Pietersgasthuis met het Onze Lieve Vrouwegasthuis. Het eerste gasthuis van Amsterdam speelde een continue rol in de ontwikkeling van Amsterdam en groeide uit tot het gemeentelijke Binnengasthuis. Ik kom hierop terug in de laatste paragraaf.

De Alteratie: Opstand en reformatie

Het jaar 1578 is een belangrijk jaar in de geschiedenis van Amsterdam. In dat jaar sloot Amsterdam zich aan bij de Opstand tegen de Spaanse koning en ging de stad deel uitmaken van de opstandige provincies, die door Willem van Oranje werden aangevoerd en door militante calvinisten worden gesteund. Deze overgang van Amsterdam wordt gewoonlijk aangeduid als de Alteratie. De Staten van Holland en Zeeland beloonden de calvinisten voor hun steun door in 1572 het gereformeerde geloof te verheffen tot de publieke religie van de opstandige provincies. De calvinistische kerk heeft echter nooit de status van formele staatskerk verworven. Na de overheersing door de Spaanse kroon en de religieuze discipline van de contrareformatie bestreden de stadsbesturen elke politieke inbreuk door een stadhouder, provinciale staten of een calvinistische synode. De vroegere eigendommen van de katholieke kerk (van parochies en kloosters) werden onder beheer gebracht van burgerlijke autoriteiten en werden nooit door de gereformeerde kerk beheerd.³⁹

Door verwerving van de katholieke eigendommen verkregen de Amsterdamse magistraten de volledige controle over alle instellingen en stichtingen voor de armenzorg. Onmiddellijk na de Alteratie werd het gefragmenteerde systeem van per parochie georganiseerde armenzorg omgezet in een gecentraliseerd, door de stedelijke overheid georganiseerd systeem. Vooral de beschikbaarheid van talrijke kloostercomplexen in de stad bood een unieke gelegenheid om de accommodatie van de gasthuizen te reorganiseren en deze oude stichtingen in nieuwe stedelijke instellingen te veranderen.⁴⁰ Eerst toen werden de indeling van de kloostercomplexen, hun ligging in de stad en hun gebouwen van belang voor de geschiedenis van de instellingen voor armenzorg.

Zoals eerder opgemerkt is de ontwikkeling van de kloosters in de Nederlandse steden relatief laat op gang gekomen. Geert Groote, een katholieke prediker uit Deventer, stichtte aan het einde van de veertiende eeuw een nieuwe religieuze beweging, 'Devotio Moderna' geheten, in het Nederlands Moderne Devotie. De beweging propageerde het stichten van religieuze gemeenschappen voor leken, de zogeheten Broeders (of Zusters) des gemeenen levens. De leden legden geen geloften af, bedelden niet en namen ook geen aalmoezen aan. Hun eerste doel was het innerlijke leven te cultiveren. Zij werkten voor hun dagelijks brood. De beweging werd heel populair in Nederland en in de vijftiende eeuw werden in de Nederlandse steden talrijke gemeenschappen gevestigd. Deze gemeenschappen sloten zich na verloop van tijd vaak bij bestaande kloosterordes aan. In Amsterdam werden aan het eind van de veertiende en in de loop van de vijftiende eeuw 22 kloosters gesticht: negentien binnen de stadsgrenzen en drie in de onmiddellijke omgeving van de stad. De priester Gysbrecht Douwe was verantwoordelijk voor de populariteit van de Moderne Devotie in Amsterdam. Douwe was een volgeling van Geert Groote en een telg uit een Amsterdamse patriciersfamilie. Hij was de stichter van de twee eerste kloosterinstellingen in Amsterdam, een voor mannen en een voor vrouwen: het Reguliersklooster en het Oude Nonnenklooster.⁴¹

De vogelvlucht van Cornelis Anthonisz. uit 1544 geeft een nauwkeurig beeld van de vorm van de stad Amsterdam op dat moment en van de plaats van de negentien kloosters in de stad. De grijsgekleurde daken – de daken van de gewone stadshuizen waren rood – geven een duidelijke indicatie van de ligging van de nonnen- en mannenkloosters. Met uitzondering van twee kloosterkapellen en een kelder zijn er van deze kloostercomplexen geen gebouwen of delen van gebouwen overgebleven. Enkel een plattegrond uit 1578 van het franciscaner klooster heeft de tand des tijds doorstaan.⁴² Bijgevolg is de kaart van Anthonisz. de beste informatiebron over de vorm van de stadskloosters. De grondelementen van de kloosters zijn de kloosterkapel en de woonvertrekken. De woonvertrekken zijn gelegen rond een binnenplaats, soms afgesloten als een kloostergang, soms open. Naast de woonvertrekken bezaten de meeste kloostergemeenschappen tuinen en boomgaarden. Aangezien de kloosters als autarische gemeenschappen functioneerden, maakten ook dienstgebouwen, werkplaatsen, schuurtjes enzovoort deel uit van de kloostercomplexen. Het franciscaner klooster vertoont veruit de meest kloosterachtige indeling. In het algemeen zijn de complexen eenvoudig en onregelmatig van vorm. Zij lijken te zijn aangepast aan de vorm van het

- 38
Ibidem, p. 66.
39
Parker 1998, pp. 4-7.
40
Ibidem, p. 90.
41
De Melker 2004, pp. 271-277.
42
Vermeer 1997, p. 21-46, grondplan franciscanen-klooster p. 28.

grondstuk en de bestaande gebouwen.

Opvallend is dat de meeste kloostercomplexen in de zuidoosthoek van de stad gelegen zijn. Van de negentien kloosters bevinden er zich zestien in het stadsdeel ten oosten van de Amstel, de zogenaamde Oude Zijde. Slechts drie kloosters lagen ten westen van de Amstel, het stadsdeel dat als de Nieuwe Zijde bekendstond. In zijn artikel ‘Burgers en devotie’ verklaart Bas de Melker dit opmerkelijke verschil uit het feit dat Gysbrecht Douwe zelf aan de Oude Zijde woonde en daar zijn eerste gemeenschap stichtte. Zijn familie bezat daar waarschijnlijk al land. Wanneer een religieuze broederschap grond of huizen bezat, boden zij hulp aan nieuwe groepen. Zo begonnen de nonnen van het Nieuwe Nonnenklooster hun leven in gemeenschap in een van de huizen van de nonnen van het Oude Nonnenklooster op hun grond.⁴³ Dankzij schenkingen, erfenissen, inkomsten uit grondbezit en door het stadsbestuur toegekende privileges konden de kloosterinstellingen hun bezittingen uitbreiden. Tijdens hun bloei bezaten zij 25 procent van het gebied binnen de stadsmuren en daarnaast nog landbouwgrond buiten de stad.⁴⁴

Binnengasthuis, het stedelijke gasthuis

In oktober 1578 besloot het stadsbestuur om twee grote gasthuizen, het Onze Lieve Vrouwegasthuis en het Sint-Pietersgasthuis, onder te brengen in de bezittingen van respectievelijk het Oude Nonnenklooster en het Nieuwe Nonnenklooster. De toewijzing van juist deze bezittingen, die een groot, aaneengesloten gebied aan de zuidrand van de Oude Zijde besloegen, schiep de voorwaarden voor een toekomstig samengaan. De eerste stap was de omvorming van het Onze Lieve Vrouwegasthuis in een vrouwegasthuis en van het Sint-Pietersgasthuis in een mannengasthuis. De fusie vond ten slotte plaats in 1582. Vanaf dat moment begon de ontwikkeling van één groot stedelijk gasthuis. Deze nieuwe instelling beheerde de bezittingen van de twee oorspronkelijke gasthuizen alsmede die van het Oude en het Nieuwe Nonnenklooster. In vergelijking met de bezittingen van de kloosters waren die van de gasthuizen klein. Uit de overgebleven boekhouding is het mogelijk gegevens af te leiden over de bezittingen van het Nieuwe Nonnenklooster. We weten dat in 1578 het Nieuwe Nonnenklooster 2,5 hectare land in de stad en 92 hectare landbouwgrond buiten de stad bezat, naast de grond waarop zij woonden. Van Eeghen schat de bezittingen van het Oude Nonnenklooster dubbel zo groot.⁴⁵

Het was de taak van de beheerders van het gasthuis om armen, zieken en ouderen op te ne-

men en vreemdelingen onderdak te verlenen binnen de door het plaatselijke stadsbestuur voorgeschreven regels. De uitgaven van het gasthuis moesten worden betaald uit de inkomsten van het bezit. Om aan hun taken te kunnen voldoen ontwikkelden de beheerders twee soorten bouwactiviteiten: de eerste concentreerde zich op de aanleg van de verschillende ziekenzalen van het gasthuis en de tweede op het genereren van inkomsten door het oprichten van huurhuizen.

De bouwactiviteit ten behoeve van de aanpassing van het gasthuis begon met de verbouwing van de vroegere kloostergebouwen tot ziekenzalen. Als we even aan de vroege ziekenhuistypologie terugdenken, dan verbaast het ons niet dat vooral de vroegere kapellen perfect geschikt waren om tot ziekenzalen te worden omgebouwd. Waarschijnlijk werd er slechts een houten galerij op de eerste verdieping aangebracht, zodat het personeel de hooggeplaatste ramen kon openen. Onder de galerij werden bedden tegen de muren geplaatst, gescheiden door gordijnen. Er waren echter meer aanpassingen nodig om de vroegere slaap- en woonvertrekken om te vormen tot hetzelfde type zaal.⁴⁶ Vanaf het begin werden de hulpbehoevenden onderverdeeld in vier verschillende groepen en ondergebracht in verschillende delen van het complex. Er werden een afdeling voor mannen, een voor vrouwen, een passantenafdeling en een zaal voor pestlijders ingericht. Een nadere uitsplitsing van de verschillende gebruikersgroepen kwam tot stand toen in 1587 het eerste nieuwe gebouw werd opgetrokken, een soldatenhuis, bedoeld voor gewonde of oude soldaten. Het gebouw bestond uit een langwerpige bouwvolume met een zadeldak, wat constructie betreft vergelijkbaar met het middeleeuwse gasthuis van het zaaltype, maar dan zonder kapel en altaar. De doorsnede van het gebouw kwam overeen met de ordening van de omgebouwde kapellen met de houten galerijen en de opstelling van de bedden langs de muren. Het gebouw was uniek in zijn afmetingen: met een lengte van 50 meter, een breedte van 8 meter en een hoogte van 9 meter bood het plaats aan ongeveer vijftig bedden.⁴⁷ In de loop van de zeventiende eeuw richtte het gasthuis een nieuwe afdeling in, voornamelijk voor medische behandeling: het verbandhuis. Om ruimte te maken voor deze nieuwe afdeling werden de pestpatiënten naar een nieuw gebouw buiten de stadsmuren verhuisd. Bovendien werden er dienstgebouwen en woonverblijven voor personeelsleden opgericht. Alle nieuwe bijgebouwen werden zo geplaatst dat de ruimte tussen de twee kloostercomplexen werd opgevuld, waardoor een groot netwerk van zalen en binnenplaatsen ontstond, onderling verbonden door galerijen. De binnenplaatsen werden voor allerlei doeleinden

43
De Melker 2004, p. 279.

44
Van Eeghen 1941.

45
Van Eeghen 1981, pp. 54-58.

46
Meischke 1981, p. 105.

47
Een gedetailleerde beschrijving van het gebouw vindt u in Meischke 1955, afl. 2, kol. 49-52.

gebruikt: kruidentuinen, bleekvelden, een kerkhof en zelfs een formele tuin maakten deel uit van het complex.⁴⁸

Ondertussen werd ook een begin gemaakt met de bouwactiviteit die bedoeld was om geld te genereren. Als eerste werd een deel van de vroegere woonruimten van het Nieuwe Nonnenklooster omgebouwd tot kleine huureenheden, het Gasthuishof. Nadien werd de grote boomgaard van het Oude Nonnenklooster op een speciale manier verkocht. Het terrein werd verdeeld in een centraal deel en een zone langs de rand. Het centrale deel werd aan de beheerders van het bejaardenhuis verkocht, die er een nieuwe accommodatie wilden bouwen. Het ging hier om de herhuisvesting van het in 1548 opgerichte Oudemannenhuis, dat inmiddels ook vrouwen opnam. De randen van het terrein, goed toegankelijk vanaf de Oudezijds Achterburgwal en de Kloveniersburgwal, behield men; ze werden ontwikkeld voor eigen doeleinden. Er werden rijen huurhuizen neergezet. Bijgevolg werd het nieuwe bejaardenhuis, gebouwd in 1602, een volledig ingesloten gebouw, dat enkel door een gang toegankelijk was. Deze gang leidde naar een grote binnenplaats van ongeveer 30 x 40 meter, omsloten door de gebouwen van het bejaardenhuis. Het gebouw werd onderverdeeld in drie vleugels met woonvertrekken en een hoofdgebouw met gemeenschappelijke dienstruimten, zoals regentenkamers en de eetkamers. De voorgevel van het hoofdgebouw was op de binnenplaats georiënteerd.⁴⁹

De beheerders van het gasthuis pasten het principe van gebiedsontwikkeling langs de randen van hun terrein ook toe op andere plaatsen van hun bezit. Aan de westkant ervan werden tussen 1603 en 1611 langs de Kloveniersburgwal eenvoudige rijen huurhuizen neergezet. Deze huizen werden nummerhuizen genoemd, omdat zij de eerste huizen in de stad waren die met huisnummers werden aangeduid. In tegenstelling tot de kleine huureenheden rond het Gasthuishof behoorden de nummerhuizen door hun afmeting en ligging tot de hoogste categorie huureenheden in Amsterdam.⁵⁰ Na de afbraak van de stadsmuur langs de Kloveniersburgwal rond 1600 werd de vroegere stadsgracht omgetoverd tot een luxe 'woongracht'. Het neerzetten van elf grote huureenheden was daar zeker de moeite waard en kan worden beschouwd als een teken van het rationele economische beleid van de beheerders. Nog prestigieuzer was de bouw van een rij van negen herenhuizen langs de Turfmarkt, de kade aan de oostkant van het Rokin, ontworpen door de bekende Nederlandse classicistische architect Philips Vingboons en gebouwd in 1643. Met hun indeling in voor- en achterhuizen leken deze huizen typologisch sterk op de herenhuizen van de rijkste

kooplieden in Amsterdam.⁵¹

We kunnen de conclusie formuleren dat het eerste soort bouwactiviteit (voor de accommodatie van het gasthuis) naar binnen en het tweede soort bouwactiviteit naar buiten was gericht. Door dit proces ontstond het 'superblok', een stedelijke vorm die twee verschillende werelden combineerde: aan de ene kant de zeer vertrouwde wereld van rijen smalle stadshuizen, de huurhuizen, en daarachter de verborgen wereld van ziekenzalen, binnenplaatsen en galerijen.

Zoals in de inleiding al werd vermeld, bestaat het Binnengasthuiscomplex zoals het hier werd beschreven niet meer. Vanwege de economische neergang en de politieke veranderingen moesten de beheerders hun bezittingen stukje voor stukje verkopen. In de negentiende eeuw was nog enkel het terrein rond de gasthuisgebouwen over. Het gasthuis, oorspronkelijk een middeleeuwse instelling, was tegen die tijd al omgevormd tot een modern ziekenhuis. De oude gebouwen konden niet voldoen aan de nieuwe eisen en werden door nieuwe ziekenhuisgebouwen vervangen. Toch werd het verkleinde terrein al snel een obstakel. Wegens gebrek aan ruimte is het ziekenhuis uiteindelijk naar de rand van de stad verhuisd. De negentiende-eeuwse ziekenhuisgebouwen werden in de jaren tachtig van de twintigste eeuw door de Universiteit van Amsterdam overgenomen.⁵²

Tot besluit

Het Sint-Elisabethgasthuis aan de Middendam was als stedelijke charitatieve instelling een indicator van de eerste fase van stadswording. De noodzaak een gasthuis op te richten wijst op de aantrekkingskracht van de nederzetting voor vreemdelingen: handelaren, pelgrims, gelukzoekers en armoedzaaiers.⁵³ Aan het eind van de zestiende eeuw markeert de verplaatsing van de charitatieve instellingen naar de voormalige kloosterterreinen een nieuwe fase in de stadsontwikkeling. Door concentratie en accumulatie van kapitaal groeiden de charitatieve instellingen uit tot de stuwende kracht achter de verstedelijking van deze gebieden. Projectontwikkeling op voorheen onbekende schaal resulteerde in een bijzonder type stedelijk bouwblok, een 'superblok'.⁵⁴ Dit bouwblok ontwikkelde zich van binnenuit, waarbij de kern werd gevormd door de bestaande kloostergebouwen. Op omliggende grond, voorheen in gebruik als tuinen en boomgaarden voor de kloosters, ontwikkelden de instellingen huurwoningen, waarvan de inkomsten ten goede kwamen aan de instelling.⁵⁵ Zo raakten de gebouwen voor de instelling zelf ingekapseld in een bouwblok, dat op het eerste gezicht niet verschilde van een gang-

48

Deze informatie is afgeleid van het bovenzicht van het *Binnengasthuis* door Johannes Leupenius uit 1680.

49

Een gedetailleerde beschrijving van het gebouw vindt u in Meischke 1955, kol. 53-59.

50

Lesger, *Huur en conjunctuur. De woningmarkt in Amsterdam, 1550-1850*, 1986, pp. 90-92.

51

Deze opsomming is onvolledig. Een volledige lijst met alle gebouwen die op het terrein door de beheerders van het Binnengasthuis werden opgetrokken, is te vinden in: Meischke 1955.

52

In het begin van de jaren tachtig werd het grote Academisch Medisch Centrum (AMC) gebouwd in Bullewijk, Bijlmermeer, Amsterdam ZO. Alle ziekenzalen van het Binnengasthuis werden toen naar het nieuwe complex verhuisd. Zie De Haan en Haagsma 2000, pp. 138-139.

53

Zie hiervoor ook Kool-Blokland 1995, p. 8 tot 54. In zijn onderzoek naar de huurprijsontwikkeling in Amsterdam van 1550 tot 1850 baseert Clé Lesger zich geheel op de huurwoningen die door de charitatieve instellingen zijn ontwikkeld. Dit heeft vooral te maken met het feit dat de keurig bijgehouden archieven van deze instellingen de beste voorhanden bron voor zijn onderzoek zijn. Zie Lesger 1986.

55

Voor McCants (1997) is het duidelijk dat de katholieke erfenis (in de vorm van land en gebouwen) de financiële basis vormde van de zo goed functionerende charitatieve instellingen in Amsterdam ten tijde van de Republiek: 'Taken together, the financial records of the Burgerweeshuis discussed so far point to the overwhelming importance of the Catholic legacy in the endowment of one of Am-

sterdam's most famous reformed institutions in the seventeenth century.' (p. 165)

baar stedelijk bouwblok in Amsterdam, maar achter de woningen charitatieve instellingen verborg. Nieuwe architectonische opgaven deden hiermee hun intrede in Amsterdam. Ten eerste was seriematige woningbouw een nieuwe opdracht voor architecten, en ten tweede vormde de publieke toegankelijkheid van de in de bouwblokken gelezen instellingen een nieuwe ontwerpogave. Instellingspoorten, gaanderijen en publiek toegankelijke hoven waren de nieuwe architectonische elementen die in de stad verschenen.⁵⁶

Het is interessant de verschijningsvorm van de zeventiende-eeuwse charitatieve instellingen in Amsterdam te plaatsen in Europees perspectief. Hoewel deze instellingen door buitenlandse tijdgenoten als voorbeeldig werden beschouwd, valt op dat in studies over de ontwikkelingen van hospitaalgebouwen de Nederlandse voorbeelden nauwelijks aandacht krijgen.⁵⁷ Uit de paar alinea's die Dieter Jetter in zijn boek *Das Europäische Hospital von der Antike bis 1800* aan Nederland besteedt, blijkt wel een zeer geringe kennis van zaken.⁵⁸ In zijn ogen is de godsdienstvrijheid na de reformatie de reden van een versnipperd 'zorgstelsel', dat de bouw van hospitalen niet ten goede kwam. Het complexe, gefragmenteerde karakter van de gebouwen van het Binnengasthuis en het Burgerweeshuis zou wel eens de reden kunnen zijn dat onderzoekers, geïnteresseerd in de bouwtypologische ontwikkeling van ziekenhuizen en aanverwante instellingen, ze links laten liggen. Pas wanneer deze instellingen bestudeerd worden vanuit stedelijk morfologisch perspectief, krijgen we inzicht in hun ware aard en blijken ze niet zo onbeduidend en kapitaalzwak als Jetter beweert.⁵⁹

Recente studies van McCants (1997) en Parker (1998) verraden de buitenlandse belangstelling voor de Hollandse charitatieve instellingen ten tijde van de Republiek. Geschreven vanuit sociale (Parker) en economische (McCants) gezichtspunten benadrukken de schrijvers de unieke wijze waarop de liefdadigheid ten tijde van de Republiek in Nederland was georganiseerd.⁶⁰ De stedelijke morfologische en bouwtypologische implicaties hiervan zijn tot nog toe onvoldoende onderzocht. Met dit artikel heb ik getracht een aanzet te geven tot een dergelijk onderzoek.

We hebben gezien dat de architect Philips Vingboons verantwoordelijk was voor het ontwerp van de negen herenhuizen aan de Turfmarkt. Onbekend zijn de ontwerpers van de nummerhuizen, het soldatengasthuis en de andere bouwprojecten van het Binnengasthuis. Was misschien de Stadsfabriek bij deze bouwopdrachten betrokken? Veel meer gegevens zijn bekend van de architecten die betrokken waren bij de bouwprojecten van het Burgerweeshuis. Behalve Philips Vingboons werkten Hendrick de Keyser en Jacob van Campen voor het weeshuis. Zie hiervoor Meischke 1975. Wat betreft de ontwikkeling van seriematige woningbouw door de managers van de charitatieve instellingen in Amsterdam is het project van de Weeverswoningen in het Noordse Bos, ontworpen door Philips Vingboons, een mooi voorbeeld. Zie hiervoor o.a. McCants 1997, p. 158.

Ibidem, p. 10.

Jetter 1987.

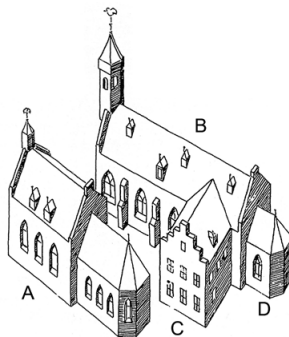
Ibidem, p. 113. Zie ook hierboven noot 55.

McCants 1997 en Parker 1998.

010



011



010

Braun en Hogenberg, stadskaart van Dordrecht uit 1572, fragment.

A. Heilig-Sacramentsgasthuis
B. Kerk Minderbroedersklooster

011

Het Sint-Barbaragasthuis of Onze Lieve Vrouwegasthuis in Middelburg, gesticht eind dertiende eeuw.

A. Hoofdgebouw
B. St. Bararakapel
C. Beierd
D. Koor

010

Braun and Hogenberg, city map of Dordrecht from 1572, fragment.

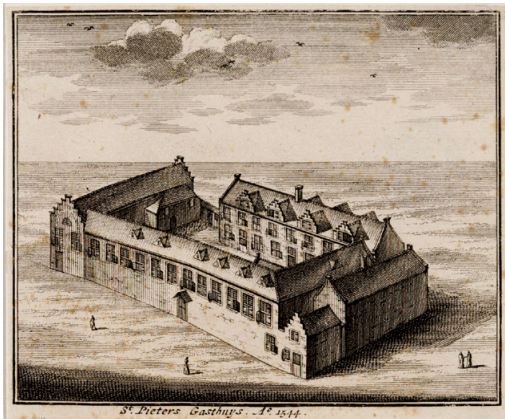
A. Heilig-Sacramentsgasthuis
B. Minderbroedersklooster church

011

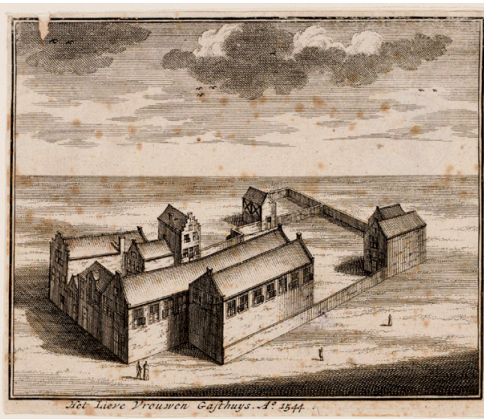
The Sint-Barbaragasthuis or Onze Lieve Vrouwegasthuis in Middelburg, founded at the end of the 13th century.

A. Main building
B. St. Barbara chapel
C. Section for transients
D. Choir.

012



013



Het oudste deel van het gasthuis, het hoofdgebouw of de opperkerk (A), dateerde vermoedelijk uit 1396. Deze ruimte was kerk en ziekenzaal ineen. Het is hiermee een goed voorbeeld van een eenvoudig middeleeuws gasthuis, waarin gasten- en ziekenzaal en kapel in elkaar overlappen. Reconstructietekening middeleeuws gebouwencomplex uit J.L. Kool-Blokland, *De zorg gewogen. Zeven eeuwen godshuizen in Middelburg*.

012

Joh. Van Septeren (uitgever), *Het Sint-Pietersgasthuis anno 1544*, gravure uit 1729. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

013

Joh. Van Septeren (uitgever), *Het Onze Lieve Vrouwegasthuis anno 1544*, gravure uit 1729. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

The oldest part of the hospital, the main building (A) probably dates back to 1396. This space was a church and sick ward in one. It is a good example of a simple Middle Age hospital in which guest areas and sick ward and also chapel overlapped. Reconstruction drawing medieval building complex from J.L. Kool-Blokland, *De zorg gewogen. Zeven eeuwen godshuizen in Middelburg*.

012

J. Van Septeren (publisher), *Het Sint-Pietersgasthuis anno 1544*, engraving from 1729. Source: Amsterdam City Archives.

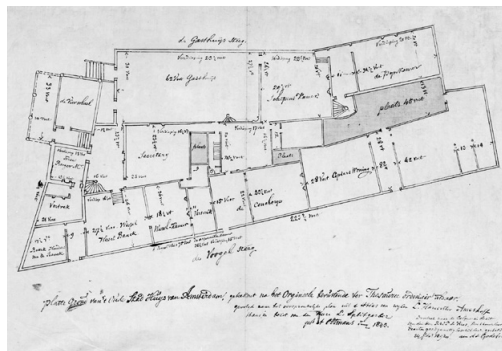
013

J. Van Septeren (publisher), *Het Onze Lieve Vrouwegasthuis anno 1544*, engraving from 1729. Source: Amsterdam City Archives.

014



015



014

Claes Janszoon Visscher, *Het Oude stadhuis op de Dam*, gravure, 1630. Links, parallel aan de steeg, is het voormalige Sint-Elisabethgasthuis te herkennen aan de dakruiter en het toegangstrapje.

015

Plattegrondtekening van het oude stadhuis, 1639; anonieme kopie naar een opmeting door Cornelis Dancerkertsz. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

014

Claes Janszoon Visscher, *Het Oude Stadhuis op de Dam* (*The Old City Hall on the Dam*), engraving, 1630. On the left, parallel to the alley, the former Sint-Elisabethgasthuis can be recognised by the ridge turret and the access stairs.

015

Plan of the old City Hall, 1639; anonymous copy of an area measurement by Cornelis Dancerkertszoon. Source: Amsterdam City Archives.

016

De kloostergebieden binnen de stadsmuren rond 1578, tekening van I.H. van Eeghen

016

The monastery areas inside the city walls around 1578, Drawing of I.H. van Eeghen.

017a-c

a. De voormalige kloostergebieden in de zuidoosthoek van de binnenstad ingetekend in de kadastrale minuut van 1835. De nummers verwijzen naar de volgorde van stichting.
b. Het hergebruik van de voormalige kloostergebieden na de *Alteratie*. Bruin: woningen; oranje: commerciële, militaire en culturele functies; geel: sociale instellingen.
c. Het Oude Nonnenklooster gesticht in 1389 en het Nieuwe Nonnenklooster gesticht in 1403 werden oorspronkelijk buiten de stadswal aangelegd. Met de stadsuitbreiding van 1420 komen de beide kloosterterreinen binnen de stad te liggen, maar houden een perifere ligging omdat zij aan de oostzijde aan de nieuwe stadsmuur grenzen. Pas met de sloop van de stadsmuur rond 1600 wordt een betere ligging verkregen en komt de oostzijde van het gebied tot ontwikkeling.

017a-c

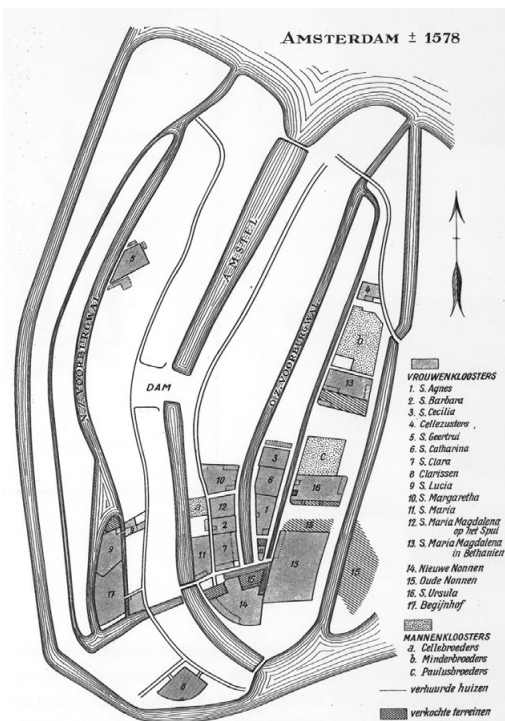
a. The former monastery areas in the Southeast corner of the city centre in the cadastral survey of 1835. The numbers indicate the foundation sequence.
b. The re-use of the former monastery areas after the *Alteratie*. Brown: residences; orange: commercial, military and cultural facilities; yellow: social institutions.
c. The Oude Nonnenklooster founded in 1389 and the Nieuwe Nonnenklooster founded in 1403 were originally built outside the city walls. With the city expansion of 1420, both monastery areas ended up inside the city, but kept a peripheral location because they bordered new city walls to the East. Only when the city walls were destroyed around 1600 did they get a better location and the East side of the area was then developed.

018a-c

a. Reconstructie van het Binnengasthuisterrein aan het begin van de vijftiende eeuw. Ingetekend zijn de kapellen en rectoraatswoningen van beide kloosters. Deze onderdelen van de kloostercomplexen waren publiek toegankelijk. De tekening is speculatief, er zijn geen bouwkundige gegevens bekend van de kloosters uit deze tijd.
b. Reconstructie van het Binnengasthuisterrein vlak voor de *Alteratie* in 1578. De terreinen en gebouwen van de beide kloosters zoals ze door het Binnengasthuis werden overgenomen.
c. Het Binnengasthuis rond 1680.

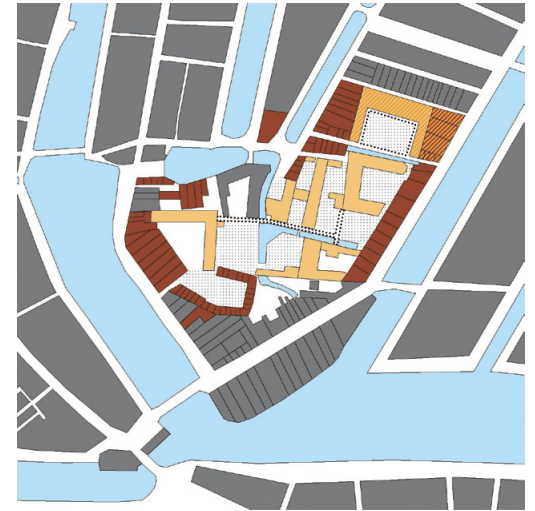
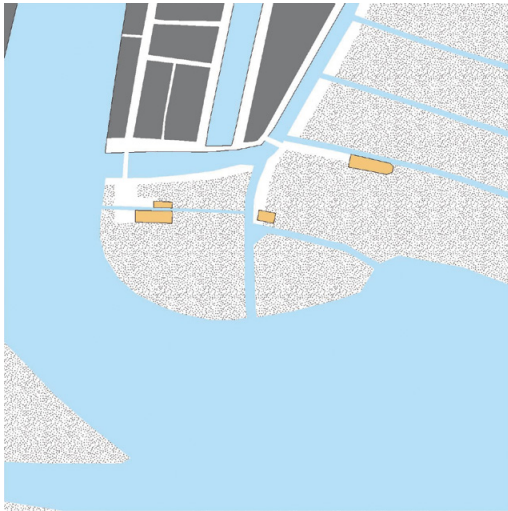
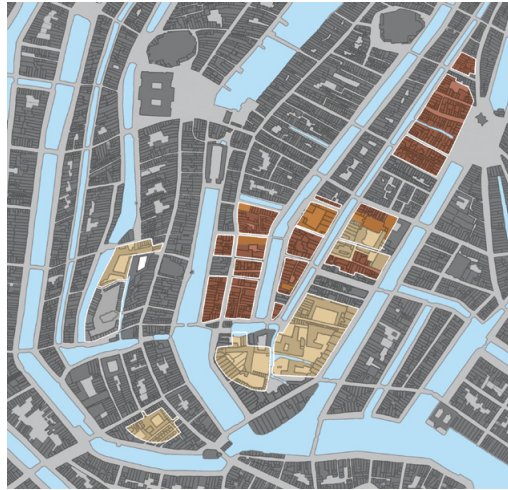
018a-c

a. Reconstruction of the Binnengasthuis grounds at the beginning of the 15th century. The drawing shows the chapels and rectory residences of both monasteries. These parts of the monastery complexes were accessible to the public. The drawing is speculative, there are no construction data known of the monasteries from this period.
b. Reconstruction of the Binnengasthuis grounds right before the *Alteratie* in 1578. The grounds and buildings of both monasteries as taken over by the Binnengasthuis.
c. The Binnengasthuis around 1680.

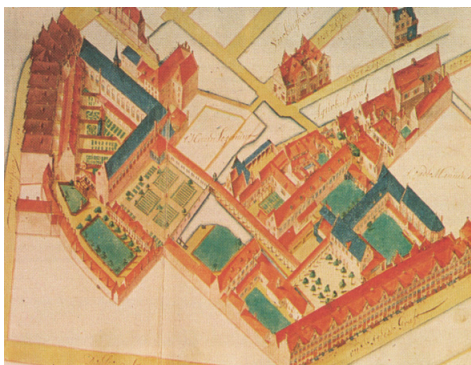


De vestiging van kloosters in het zuidelijk en oostelijk deel van de stad, 1578





019



021



019
Vogelvlucht uit het kaartenboek van het Binnengasthuis uit 1680, tekenaar Johannes Leupenius. Bron: Stadsarchief Amsterdam

020
De binnenplaats van het Oudemannen- en Vrouwen-gasthuis, gravure uit 1663. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

021
Ontwerptekening voor de gasthuishuizen aan de Turfmark door Philips Vingboons. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

022
Interieur van de Binnengasthuiskerk, de voormalige kapel van het Nieuwe Nonnenklooster. Na de Alteratie werd de kapel ingericht als ziekenzaal. Uit deze tijd dateren vermoedelijk de galerijen. De galerijen waren enerzijds bedoeld om de ramen op de verdieping te kunnen bedienen, anderzijds vormden zij de plafonds van de bedsteden, die met gordijnen konden wor-

den afgesloten. Na de brand in de Nieuwe Kerk in 1645 werd de ziekenzaal ontruimd en ging de voormalige kapel wederom dienstdoen als kerkgebouw. Gravure uit 1774. Bron: Stadsarchief Amsterdam.

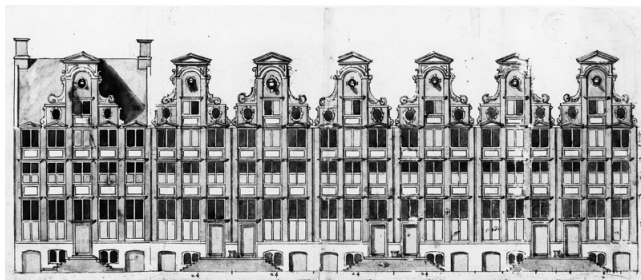
019
Bird's eye view of the drawing book of the Binnengasthuis from 1680, drawing by Johannes Leupenius. Source: Amsterdam City Archives.

020
The inner courtyard of the Oudemannen- en Vrouwen-gasthuis, engraving from 1663. Source: Amsterdam City Archives.

021
Design drawing for the hospital residences on the Turfmark by Philips Vingboons. Source: Amsterdam City Archives.

022
Interior of the Binnengasthuis church, the former chapel of the Nieuwe Nonnenklooster. After the Alte-

020



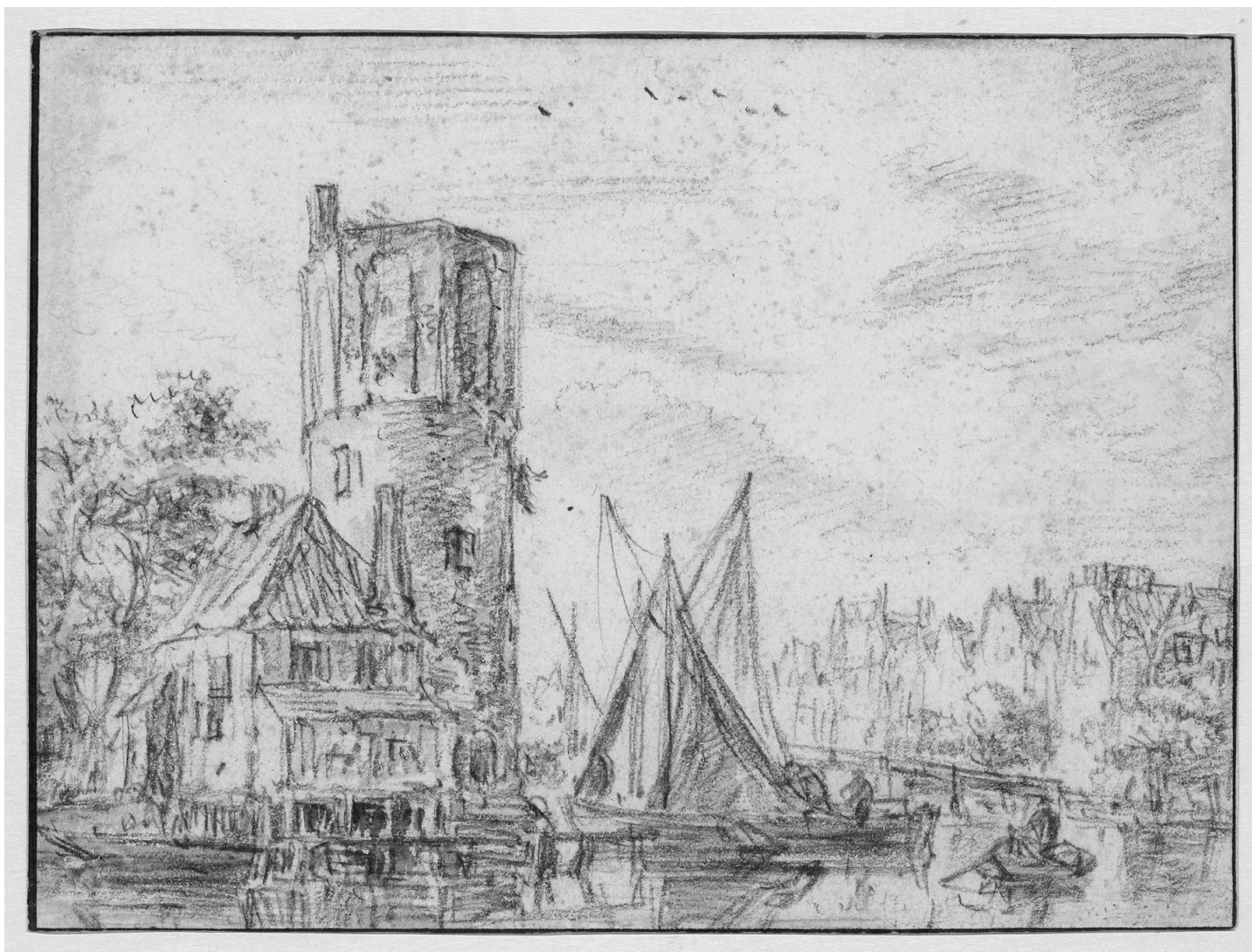
022



ratie, the chapel was established as a sick ward. The galleries probably date from this period. The galleries were meant to be able to use the windows on the first floor. They also formed the ceilings of the row of beds, which could be curtained off. After the fire in the Nieuwe Kerk in 1645, the sick ward was cleared out and the former chapel started being used as a church building. Engraving from 1774. Source: Amsterdam City Archives.

Bibliografie

- Bakker, B., 'De zichtbare stad 1578-1813', in: Willem Frijhoff en Maarten Prak (red.), *Geschiedenis van Amsterdam 1578-1650*. Deel II-1, *Centrum van de wereld*. Amsterdam (SUN) 2005, pp. 17-101.
- Bowers, B.S. (red.), *The Medieval Hospital and Medical Practice*. AVISTA Studies in History of Medieval Technology, Science and Art 3, Aldershot, Hampshire (Ashgate) 2007.
- Carasso-Kok, M., en C.L. Verkerk, 'Eenheid en verdeeldheid. Politieke en sociale geschiedenis tot in de zestiende eeuw', in: Marijke Carasso-Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578*. Deel I, *Een stad uit het niets*. Amsterdam (SUN) 2004, pp. 205-249.
- Craemer, U., *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*. Keulen (W. Kohlhammer) 1963.
- Denslagen, W., *Gouda*. Zwolle (Waanders) 2001.
- Dollen, Busso von der, 'An historico-geographical perspective on urban fringe-belt phenomena', in: T.R. Slater (red.), *The Built Form of Western Cities. Essays for M.R.G. Conzen on the occasion of his eightieth birthday*. Leicester (Leicester University Press) 1990, pp. 319-345.
- Eberstadt, R., *Städtebau und Wohnungswesen in Holland*. Jena (Fischer) 1914.
- Eeghen, I.H. van, *Vrouwenkloosters en Begijnhof in Amsterdam, van de 14e tot het eind der 16e eeuw*. Dissertatie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1941.
- Eeghen, I.H. van, 'Van Gasthuis tot academisch ziekenhuis', in: Moulin, Van Eeghen en Meischke, *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis*, 1981.
- Engel, H.J., en E.H. Gramsbergen, 'Het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam', in: *OverHolland* 3. Amsterdam (SUN) 2006, p. 59.
- Haan, H. de, en I. Haagsma, *Al de gebouwen van Universiteit van Amsterdam*. Haarlem (Architext) 2000.
- Jeeninga, W., *Het Oostindisch Huis en het Sint Jorishof te Amsterdam*. Zwolle (Waanders) 1995.
- Jetter, D., *Das europäische Hospital, von der Spätantike bis 1800*. Keulen (DuMont) 1987.
- Kool-Blokland, J.L., *Zeven eeuwen ziekenverzorging in Dordrecht en Sliedrecht. Van Heilig-Sacramentsgasthuis tot Merwedeziekenhuis*. Dordrecht (Morks) 1995.
- Kossmann-Putto, J.A., 'Armen- en ziekenzorg in de Noordelijke Nederlanden', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, Deel 2. *Middeleeuwen*. Haarlem (Fibula-Van Dishoeck) 1982, pp. 254-267.
- Lesger, Cl., *Huur en conjunctuur. De woningmarkt in Amsterdam, 1550-1850*. Amsterdamse Historische Reeks 10, Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1986.
- McCants, A.E.C., *Civic Charity in a Golden Age. Orphan care in early modern Amsterdam*. Urbana (University of Illinois Press) 1997.
- Meischke, R., 'De geschiedenis van het terrein van het St. Pieters- of Binnengasthuis te Amsterdam', in: *Bulletin KNOB*, 8 (1955), nr. 1, februari 1955, kol. 1-20, en afl. 2, april 1955, kol. 49-84.
- Meischke, R., *Amsterdam Burgerweeshuis*. 's-Gravenhage (Staatsuitgeverij) 1975.
- Meischke, R., 'De gebouwen van het Binnengasthuis in de 19e en 20e eeuw', in: Moulin, Van Eeghen en Meischke, *Vier eeuwen Amsterdams binnengasthuis*, 1981, pp. 105-157.
- Melker, B.R. de, *Metamorfose van stad en devotie. Ontstaan en conjunctuur van kerkelijke, religieuze en charitatieve instellingen in Amsterdam in het licht van de stedelijke ontwikkeling, 1385-1435*. Ongepubliceerde dissertatie, Universiteit van Amsterdam, 2002.
- Melker, B.R. de, 'Burgers en devotie 1340-1520', in: M. Carasso-Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578. Deel I, Een stad uit het niets*. Amsterdam (SUN) 2004, pp. 251-311.
- Moulin, D. de, I.H. van Eeghen en R. Meischke, *Vier eeuwen Amsterdams Binnengasthuis. Drie bijdragen over de geschiedenis van een gasthuis*. Wormer (Immerc) / Amsterdam 1981.
- Oosterbaan, D.P., *Zeven eeuwen. Geschiedenis van het Oude en Nieuwe Gasthuis te Delft*. Delft (Gaade) 1954.
- Parker, Ch.H., *The Reformation of Community. Social Welfare and Calvinist Charity in Holland, 1572-1620*. Cambridge (Cambridge University Press) 1998.
- Pevsner, N., *A History of Building Types*. Princeton (Princeton University Press) 1976.
- Querido, A., *Godshuizen en gasthuizen*. Amsterdam (Wetenschappelijke Uitgeverij) 1960.
- Schilder, M. (red.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen*. Amsterdam (Vossiuspers, AUP) 1997.
- Tang, F., en M. Wigard, *Amsterdamse gasthuizen vanaf de Middeleeuwen*. Amsterdam (Amsterdam University Press) 1994.
- Vermeer, G., 'De Amsterdamse kloosters stedenbouwkundig en architectuurhistorisch belicht', in: Schilder (red.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen*, 1997, pp. 21-46.
- Vis, J., *De Poort. De Oude manhuispoort en haar gebruikers, 1602-2002*. Amsterdam (Boom) 2002.



001
Jacob van Ruisdael, *De Montelbaanstoren in Amsterdam*. Tekening in zwart krijt met grijze wassing, 1655-1658. Parijs, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Collection Edmund Rothschild. Ruisdael liet de moderne spits van De Keyser waarschijnlijk met opzet weg.

001
Jacob van Ruisdael, *De Montelbaanstoren in Amsterdam*. Drawing in black chalk, grey wash, 1655-1658. Parijs, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Collection Edmund Rothschild. Ruisdael probably intentionally omitted De Keyser's modern spire.

Zeventiende-eeuwse Hollandse architectuur in de schilder- en tekenkunst*

Everhard Korthals Altes

In de tweede helft van de zeventiende eeuw waren schilderijen van kerkinterieurs en stadsgezichten ongekend populair in de Republiek. Kunstenaars als Pieter Saenredam, Emanuel de Witte, Gerrit Berckheyde en Jan van der Heyden maakten talrijke afbeeldingen van kerken, stadhuisen en stadspleinen in onder andere Amsterdam, Utrecht, Delft en Haarlem. De vraag die in dit artikel centraal staat, is of bij de keuze van het motief van een schilderij of tekening de stijl van de architectuur een rol heeft gespeeld, een onderwerp dat tot nu toe enigszins onderbelicht is gebleven in de kunsthistorische literatuur.

Het is opmerkelijk dat kunstenaars vaak middeleeuwse gebouwen in plaats van eigentijdse architectuur tot onderwerp kozen. Vooral bij schilders van kerkinterieurs is deze voorkeur overduidelijk: in het oeuvre van Saenredam nemen de interieurs van de Sint-Bavo in Haarlem en de romaanse en gotische kerken in Utrecht de belangrijkste plaats in (afb. 2). Het enige eigentijdse gebouw dat hij heeft geschilderd was de Nieuwe Kerk in Haarlem, ontworpen door Jacob van Campen.¹ Emanuel de Witte schilderde vrijwel altijd oude gebouwen als de Oude en Nieuwe Kerk in Delft en Amsterdam (afb. 3). Slechts bij uitzondering beeldde hij een zeventiende-eeuws gebouw af, zoals de Beurs in Amsterdam (afb. 4) of de Portugees-Israëlitische Synagoge van de hand van Elias Bouman. Het is heel merkwaardig dat schilders nooit de interieurs van de Westerkerk of Zuiderkerk tot onderwerp kozen, de twee belangrijkste Amsterdamse kerken van Hendrick de Keyser.²

Hoewel ook de schilders van exterieurs van kerken aanvankelijk vooral oudere, vaak middeleeuwse gebouwen afbeeldden, lijken zij in de loop van de zeventiende eeuw steeds meer aandacht voor eigentijdse architectuur te hebben gekregen. In dit artikel wordt nader op deze problematiek ingegaan, waarbij onderzocht zal worden welke kunstenaars oog hadden voor de architectuur van onder anderen Hendrick de Keyser, Jacob van Campen en Pieter Post. Op welke wijze beeldden

kunstenaars die architectuur uit en wat zegt dit over de waardering voor eigentijdse architectuur in de zeventiende eeuw? En ten slotte: kan de betrekkelijk geringe aandacht voor het werk van De Keyser worden verklaard?

Hendrick de Keyser

De populariteit van Hendrick de Keyser in de zeventiende eeuw stoelde vooral op zijn magnum opus, het grafmonument van Willem van Oranje in de Nieuwe Kerk in Delft.³ Onder anderen de dichters Joost van den Vondel en Jan Vos prezen dit beeldhouwwerk en talloze binnen- en buitenlandse reizigers kwamen speciaal naar Delft om het monument te bewonderen. Het werd bovendien regelmatig door kunstenaars als Gerard Houckgeest, Emanuel de Witte en Hendrick van Vliet geschilderd (afb. 5). Niet alleen De Keyzers beeldhouwwerk, maar ook zijn architectuur droeg bij aan zijn roem. In 1631 gaven Cornelis Danckertsz van Seevenhove en Salomon de Bray een boek uit onder de titel *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt*, waarin het belangrijkste deel van De Keyzers architectuur uitvoerig wordt beschreven en afgebeeld.⁴ Tien jaar na zijn dood werden deze gebouwen kennelijk nog zo gewaardeerd dat een dergelijke uitgave mogelijk was. Toch was de stijl van zijn architectuur toen waarschijnlijk al enigszins achterhaald en had een strengere vorm van classicisme zijn intrede gedaan.⁵ Een indicatie van De Keyzers tanende roem is misschien te vinden in Amsterdamse stadsbeschrijvingen uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, waarin de architectuur van de Wester-, Zuider- en Noorderkerk weliswaar werd afgebeeld, beschreven en geprezen, maar de naam van de architect meestal niet werd genoemd.⁶ Opvallend is ook dat de door De Keyser ontworpen kerken in de zeventiende-eeuwse kunst relatief weinig werden afgebeeld. De exterieurs trokken weinig belangstelling van kunstenaars en de interieurs zelfs helemaal niet. De torens van de kerken verschenen wel regelma-

* Graag wil ik Boudewijn Bakker bedanken voor het commentaar en de suggesties die hij gaf naar aanleiding van een eerdere versie van dit artikel.

1

G. Schwartz en M.J. Bok, *Pieter Saenredam. De schilder in zijn tijd*. Maarssen/Den Haag 1989, pp. 215-228.

2

I. Manke, *Emanuel de Witte 1617-1672*. Amsterdam 1963, pp. 43-44, noemt enkele kerkinterieurs van Emanuel de Witte die iets weg hebben van de Wester- en Zuiderkerk, maar die het beslist niet zijn (afb. 76, 77 en 109).

3

N. Ex en F. Scholten, *De Prins en De Keyser*. Bussum 2001, pp. 110-118 en 126-132; F. Scholten, *Sumptuous memories. Studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture*. Zwolle 2003, pp. 211-231. Zie ook E. Neurdenburg, *Hendrick de Keyser, beeldhouwer en bouwmeester van Amsterdam*. Amsterdam z.j. [ca. 1930].

4

S. de Bray en C. Danckertsz, *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt*. Amsterdam 1631.

5

Zie onder anderen F.R.E. Blom, H.G. Bruin en K. Ottenheim, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*. Zutphen 1999, p. 101.

6

Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der wijdt-vermaarde koop-stadt Amstelredam*. Amsterdam 1663, pp. 226-232; Philips von Zesen, *Beschreibung der Stadt Amsterdam*. Amsterdam 1664, pp. 307-308 (Zuiderkerk), pp. 360-361 (Westerkerk), pp. 369-370 (Noorderkerk); Tobias van Domselaer, *Beschryvinge van Amsterdam*. Amsterdam 1665, pp. 77-82, 255-256 en 262, noemt De Keyser niet als architect van de Zuider-, Wester- en Noorderkerk, de Montelbaans- en Haringpakkertoren; op p. 258 noemt hij hem wel als architect van een deel van de Jan

Roodenpoortstoren. Olfert Dapper, *Historische beschrijvinge van Amsterdam*. Amsterdam 1663, p. 397, noemt Hendrick de Keyser wel als architect van de Wester-, Zuider- en Noorderkerk, Beurs, Jan Roodenpoortstoren en Haarlemmerpoort.

tig op de achtergrond van een stadsgezicht of stadsprofiel. In het nu volgende zullen vooral die schilderijen en tekeningen worden beschreven waarop De Keyzers architectuur prominent aanwezig is.

Met de bouw van de Westerkerk werd in 1620 begonnen. Hendrick de Keyser had het ontwerp gemaakt, maar hij stierf al een jaar later. Onder leiding van zijn zoon Pieter werd de kerk in 1631 voltooid en de toren, mogelijk een ontwerp van Cornelis Danckerts, kwam pas in 1638 af. Het exterieur van de Westerkerk komt als hoofdonderwerp voor op een aantal schilderijen van Jan van der Heyden. Omstreeks 1660 schilderde deze kunstenaar op uiterst precieze wijze en met een groot gevoel voor detail een haast frontaal gezicht op de oostelijke zijde van de kerk vanaf de overkant van de Keizersgracht (afb. 6).⁷ Links is de Westermarkt en geheel links de hoek van de Westeral zichtbaar. Het schilderij, dat waarschijnlijk door de kerkmeesters van de Westerkerk werd besteld, geeft op enkele details na de werkelijkheid accuraat weer. Er bestaat ook een getekende voorstudie van dit voor Van der Heyden uitzonderlijk grote werk (Amsterdam, Stadsarchief).⁸ Ongeveer tien jaar later schilderde hij een overeenkomstig gezicht op de kerk, maar van iets dichterbij (Londen, Wallace Collection).⁹ Ten slotte maakte hij omstreeks 1667-1670 *Het gezicht op de Keizersgracht met de Westerkerk vanuit het Zuid-Oosten gezien en de Oude Waag* (afb. 7).¹⁰ Dit schilderij heeft niet het karakter van een architectonisch portret, maar is eerder een weergave van de omgeving van de kerk en de plaats van het gebouw daarin. Door het lage standpunt benadrukte de kunstenaar het verschil in hoogte tussen de huizen aan de gracht en de kerk en de toren, de hoogste van Amsterdam. Jan van Kessel deed iets soortgelijks in zijn schilderij *De Keizersgracht met de Westeral en de Westerkerk* (afb. 8).¹¹ Ook hij koos voor een laag standpunt, waardoor de toren van de Westerkerk hoger lijkt dan in werkelijkheid. De lichtval vestigt echter de aandacht op de Westeral, wat tot gevolg heeft dat de toren minder belangrijk is voor de compositie. Dat geldt ook voor een ander schilderij van Van Kessel, waarop de helder belichte bomen aan de gracht het schilderij domineren, terwijl de kerk en de toren, die net boven de bomen uitsteken en bovendien in de schaduw van een wolk vallen, minder opvallen (Brussel, Musée d'Ixelles).¹²

Niemand in de zeventiende eeuw maakte een gedetailleerdere studie van de Westertoren dan een onbekende leerling van Rembrandt van Rijn (afb. 9), misschien Samuel van Hoogstraten.¹³ Deze beroemde tekening, die lange tijd aan de meester zelf werd toegeschreven, is een gezicht op de kerk vanaf de Leliebrug. Opvallend lijkt op

het eerste gezicht de nauwkeurigheid in de weergave van de details. Precisie was echter nooit de opzet van Rembrandts tekeningen. Hij had meer oog voor het karakteristieke en sfeervolle dan voor topografische accuratesse. Ook in deze tekening zijn enkele afwijkingen van de werkelijkheid waar te nemen. Wat vooral opvalt, is dat de toren wat te plomp is neergezet. Een andere tekening die in de negentiende eeuw aan Rembrandt werd toegeschreven, is *Het gezicht op de Westerkerk en omgeving*, mogelijk van de hand van Philips Koninck (afb. 10).¹⁴ Het standpunt van deze kunstenaar was verder weg, waarschijnlijk het bolwerk Osdorp of Nieuwkerk, ter hoogte van de Elandsgracht. Rembrandt zelf schetste *De Keizersgracht met op de achtergrond de Westertoren* (Parijs, Musée du Louvre). Volgens Boudewijn Bakker heeft Rembrandt zitten tekenen op de tweede brug over de Keizersgracht ten noorden van de Westermarkt en is de brug die wij voor ons zien die bij de Leliegracht.¹⁵ Op grond van de typische bekroning van de toren is uit te maken dat het om de Westertoren gaat. In de achttiende eeuw werd de Westerkerk vaker dan in de voorafgaande eeuw afgebeeld, een enkele keer geschilderd, door bijvoorbeeld Isaak Ouwater, maar vooral getekend of gedrukt, onder anderen door Jan de Beyer en Reinier Vinkeles.¹⁶

De Zuiderkerk, de eerste grote, nieuw gebouwde protestantse kerk in Amsterdam (1603-1611), is als centraal motief maar weinig in beeld gebracht in de zeventiende eeuw. De duidelijkste afbeelding is een schilderij van Reinier Nooms, genaamd *Zeeman*, uit 1659, waarop ook de Zwanenburgwal is te zien (afb. 11). Er zijn wel nogal wat afbeeldingen waarop de toren op de achtergrond is te zien, zoals op *Het gezicht op de Nieuwmarkt met de Zuiderkerk* van Gerrit Adriaensz. Berckheyde.¹⁷ Rechts is het oude middeleeuwse gebouw van de Waag te zien en daarachter verheft zich hoog boven de huizen de Zuiderkerkstoren. De hoogte van de toren lijkt iets te zijn overdreven. Andere voorbeelden zijn twee schilderijen van Jan van der Heyden, waarop de toren boven de huizen uitsteekt die in de omgeving van de Sint Anthonispoort zijn gesitueerd (Sint-Petersburg, Hermitage, en particuliere collectie).¹⁸ Overigens was deze poort in 1636 gebouwd naar een ontwerp van Pieter de Keyser. Met geringe aandacht voor accuratesse gaf Jacob van Ruisdael hetzelfde standpunt weer in een tekening (Bremen, Kunsthalle), die Abraham Blooteling vervolgens in prent bracht.¹⁹ Ook de achtergrond van het schilderij *Het gezicht op de Binnenamstel*, eveneens van Jacob van Ruisdael, wordt gedomineerd door de Zuiderkerkstoren (Boedapest, Szépművészeti Múzeum).²⁰ De beschouwer kijkt hier langs de rechteroever van de Amstel in de richting van de

7
H. Wagner, *Jan van der Heyden*. Amsterdam/Haarlem 1971, p. 69, nr. 8; N. MacLaren en C. Brown, *The Dutch School 1600-1900*. National Gallery, Londen 1991, p. 557, nr. 6526; P.C. Sutton, *Jan van der Heyden (1637-1712)*. Tentoonstellingscatalogus Bruce Museum, Greenwich (Conn.) / Rijksmuseum, Amsterdam 2006, pp. 37-38.

8
B. Bakker e.a., *De verzameling Van Eeghen. Amsterdamse Tekeningen 1600-1900*. Gemeentearchief, Amsterdam 1989, pp. 99-101, nr. 39.

9
Wagner, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 67, nr. 7; J. Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of pictures*. Londen 1992, pp. 147-149, 225; Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), pp. 38-39.

10
Wagner, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 69, nr. 9; Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), cat.nr. 13, pp. 133-134. Een ander voorbeeld is een gefantaseerd stadsgezicht van Van der Heyden in Bridgewater House, Londen, waarop de Westertoren heel klein op de achtergrond is afgebeeld. Zie Wagner, *Jan van der Heyden*, nr. 16.

11
A. Davies, *Jan van Kessel (1641-1680)*. Doornspijk 1992, pp. 113-115, cat.nr. 7.

12
Ibidem, pp. 118-119, cat.nr. 10.

13
B. Broos, *Rembrandt en tekenaars uit zijn omgeving*. Tentoonstellingscatalogus Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam 1981, cat.nr. 19, pp. 82-86; B. Binstock, 'Samuel van Hoogstraten's Westertoren', *Master Drawings*, 45 (2007), pp. 187-200.

14
Broos, *Rembrandt* (noot 13), cat.nr. 44, pp. 159-161. Broos noemt ook een andere zeventiende-eeuwse tekening van vrijwel hetzelfde standpunt (Wenen,

Albertina). Op een andere tekening van Philips Koninck is geheel rechts net een glimp van de Westertoren te zien, veiling Amsterdam (Sotheby), 12 november 1996, nr. 75.

15
B. Bakker e.a., *Het landschap van Rembrandt. Wandelingen in en om Amsterdam*. Gemeentearchief Amsterdam / Fondation Custodia, Parijs, Bussum 1998-1999, pp. 171-173, afb. 2.

16
Ouwaters versie uit 1778 bevindt zich in de National Gallery of Canada, Ottawa. Een andere versie maakte hij in 1779 en deze werd geveild in Londen (Sotheby's), 3 oktober 1997. Voor De Beijer, zie H. Romers, *J. de Beijer. Oeuvre-catalogus*. 's-Gravenhage 1969, pp. 87-88.

17
Veiling Londen (Bonhams), 7 juli 2004, paneel, 29,5 x 41 cm.

18
Wagner, *Jan van der Heyden* (noot 7), nrs. 17 en 19. Zie ook Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 45; veiling Londen (Sotheby's), 6 december 2006, nr. 20.

19
S. Slive, *Jacob van Ruisdael. A complete catalogue of his paintings, drawings and etchings*. New Haven/Londen 2001, pp. 516-517, nr. D 32.

20
Ibidem, p. 15, nr. 2.

002

Pieter Saenredam, *Het middenschip en het koor van de Mariakerk te Utrecht, gezien vanuit het westen*. Olieverf op paneel, 1641. Amsterdam, Rijksmuseum. Saenredam schilderde vrijwel altijd middeleeuwse gebouwen. Vooral de romaanse kerken in Utrecht waren een geliefd onderwerp.

003

Emanuel de Witte, *Interieur van een protestantse gotische kerk met motieven van de Oude en de Nieuwe Kerk in Amsterdam*. Olieverf op paneel, ca. 1680. Amsterdam, Rijksmuseum. Ook De Witte schilderde meestal oude gebouwen en weinig eigentijdse architectuur.

004

Emanuel de Witte, *De binnenplaats van de Beurs in Amsterdam*. Olieverf op paneel, 1653. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Stichting Willem van der Vorm. Zeventiende-eeuwse architectuur van bijvoorbeeld Hendrick de Keyser beeldde De Witte slechts bij uitzondering uit.

005

Gerard Houckgeest, *De Nieuwe Kerk in Delft met het graf van Willem de Zwijger*. Olieverf op paneel, 1650. Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

002

Pieter Saenredam, *Het middenschip en het koor van de Mariakerk te Utrecht, gezien vanuit het westen* (*The nave and chancel of the Mariakerk (Maria Church) in Utrecht, seen from the West*). Oil on panel, 1641. Amsterdam, Rijksmuseum. Saenredam nearly always painted mediaeval buildings. The Romanesque churches in Utrecht in particular were his favourite subject.

003

Emanuel de Witte, *Interieur van een protestantse gotische kerk met motieven van de Oude en de Nieuwe Kerk in Amsterdam* (*Interior of a protestant Gothic church with themes from the Oude Kerk and Nieuwe Kerk in Amsterdam*). Oil on panel, around 1680. Amsterdam, Rijksmuseum. De Witte usually also painted old buildings and hardly any contemporary architecture.

004

Emanuel de Witte, *De binnenplaats van de Beurs in Amsterdam* (*The courtyard of the Commodity Exchange in Amsterdam*). Oil on panel, 1653. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Willem van der Vorm Foundation. De Witte rarely depicted 17th-century architecture from Hendrick de Keyser, for example.

005

Gerard Houckgeest, *De Nieuwe Kerk in Delft met het graf van Willem de Zwijger* (*The Nieuwe Kerk in Delft with William the Silent's tomb*). Oil on panel, 1650. Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

002



003



004



005



006



008



007



009



006

Jan van der Heyden, *De Westerkerk in Amsterdam*. Olieverf op paneel, ca. 1660. Londen, National Gallery. Jan van der Heyden portretteerde slechts enkele keren de architectuur van Hendrick de Keyser.

007

Jan van der Heyden, *De Keizersgracht en de Westerkerk in Amsterdam*. Olieverf op paneel, ca. 1667-1670. Particuliere collectie.

008

Jan van Kessel, *De Keizersgracht met de Westerhal en de Westerkerk in Amsterdam*. Olieverf op doek, ca. 1665-1672. Particuliere collectie.

009

Onbekende leerling van Rembrandt, mogelijk Samuel van Hoogstraten, *De Westerkerkstoren in Amsterdam*. Tekening in pen en penseel in bruin, midden zeventiende eeuw. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

010

Philips Koninck (?), *De Westerkerk en omgeving in Amsterdam*. Tekening in zwart krijt, pen en penseel in bruin, in bruin gewassen. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

006

Jan van der Heyden, *De Westerkerk in Amsterdam* (*The Westerkerk in Amsterdam*). Oil on panel, around 1660. London, National Gallery. Jan van der Heyden depicted Hendrick de Keyser's architecture only on a few occasions.

007

Jan van der Heyden, *De Keizersgracht en de Westerkerk in Amsterdam* (*The Keizersgracht and the Westerkerk in Amsterdam*). Oil on panel, around 1667-1670. Private collection.

008

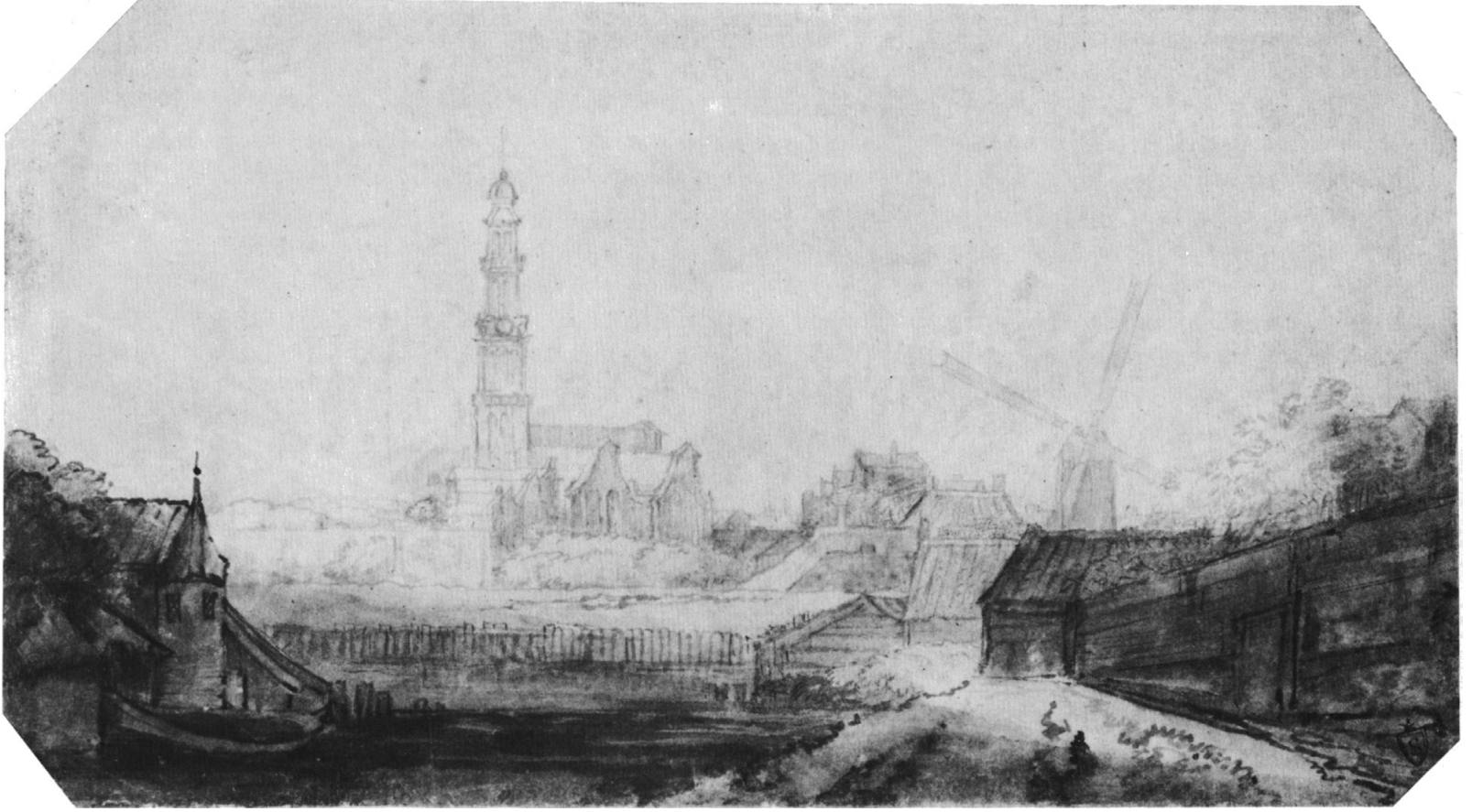
Jan van Kessel, *De Keizersgracht met de Westerhal en de Westerkerk in Amsterdam* (*The Keizersgracht with the Westerhal and the Westerkerk in Amsterdam*). Oil on canvas, around 1665-1672. Private collection.

009

Unknown student of Rembrandt, possibly Samuel van Hoogstraten, *De Westerkerkstoren in Amsterdam* (*The Westerkerkstoren in Amsterdam*). Pen and brush drawing in brown, mid 17th century. Amsterdam, Amsterdam Historical Museum.

010

Philips Koninck (?), *De Westerkerk en omgeving in Amsterdam* (*The Westerkerk and surroundings in Amsterdam*). Drawing in black chalk, pen and brush in brown, brown wash. Amsterdam, Amsterdam Historical Museum.



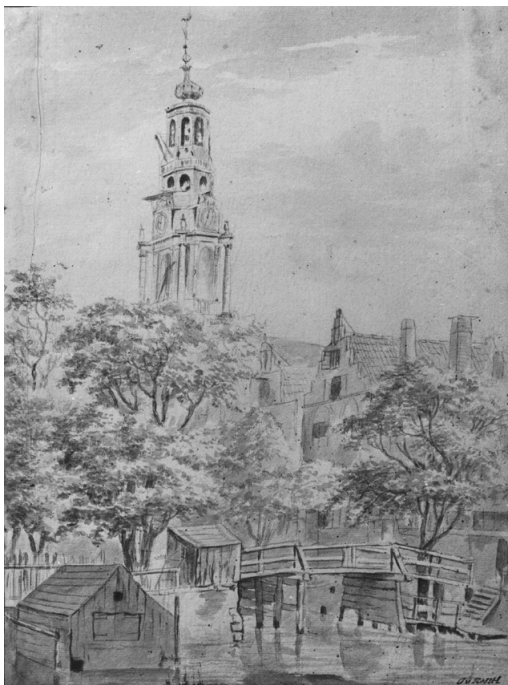
011



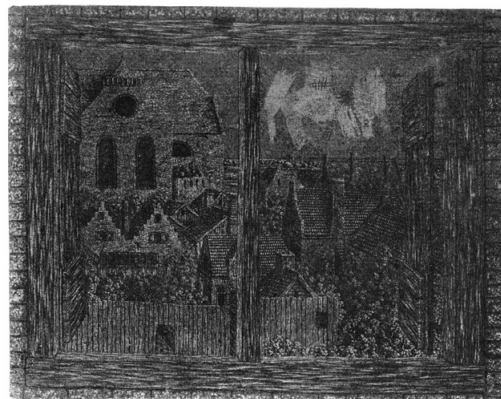
013



012



014



011

Reinier Nooms, genaamd Zeeman, *De Zuiderkerk en de Zwanenburgwal in Amsterdam*. Olieverf op doek, 1659. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

012

Jan van Kessel, *De Raamgracht met Zuiderkerkstoren in Amsterdam*. Tekening in zwart krijt, grijze wassing, ca. 1660-1670. Parijs, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais.

013

Abraham Beerstraaten, *De Noorderkerk in de winter in Amsterdam*. Olieverf op doek, 1654-1666. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

014

Hercules Seghers, *De Noorderkerk in Amsterdam*. Ets en droge naald, druk in zwart papier op groen geprepareerd linnen, ca. 1623-1631. Amsterdam, Rijksmuseum.

015

Job Berckheyde, *De binnenplaats van de Beurs in Amsterdam*. Olieverf op doek, ca. 1680. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

011

Reinier Nooms, known as Zeeman, *De Zuiderkerk en de Zwanenburgwal in Amsterdam* (*The Zuiderkerk and the Zwanenburgwal in Amsterdam*). Oil on canvas, 1659. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

012

Jan van Kessel, *De Raamgracht met Zuiderkerkstoren in Amsterdam* (*The Raamgracht with Zuiderkerkstoren in Amsterdam*). Drawing in black chalk, grey wash, around 1660-1670. Paris, Frits Lugt Collection, Institut Néerlandais.

013

Abraham Beerstraaten, *De Noorderkerk in de winter in Amsterdam* (*The Noorderkerk in winter in Amsterdam*). Oil on canvas, 1654-1666. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.

014

Hercules Seghers, *De Noorderkerk in Amsterdam* (*The Noorderkerk in Amsterdam*). Dry-point etching, black paper print on green prepared linen, 1623-1631. Amsterdam, Rijksmuseum.

015

Job Berckheyde, *De binnenplaats van de Beurs in Amsterdam* (*The courtyard of the Commodity Exchange in Amsterdam*). Oil on canvas, around 1680. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum.



016



016

Jan van Goyen, *De Oude Schans met de Montelbaanstoren en de Zuiderkerkstoren in Amsterdam*. Tekening in zwart krijt met grijze wassing, ca. 1650-1651. Amsterdam, Rijksmuseum. Van Goyen tekende de Montelbaanstoren inclusief de moderne, zeventiende-eeuwse spits.

017

Rembrandt van Rijn, *De Montelbaanstoren in Amsterdam*. Tekening in rietpen en penseel in bruine inkt, 1644-1645. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis. Rembrandt liet de moderne spits van De Keyser met opzet weg, wellicht omdat hij die niet schilderachtig vond.

018

Gerrit Adriaenz Berckheyde, *Het stadhuis op de Dam in Amsterdam*. Olieverf op paneel, 1673. Amsterdam, Rijksmuseum. De classicistische architectuur van Jacob van Campens, Amsterdamse stadhuis werd in de zeventiende eeuw talloze keren geportretteerd.

016

Jan van Goyen, *De Oude Schans met de Montelbaanstoren en de Zuiderkerkstoren in Amsterdam* (*The Oude Schans with the Montelbaanstoren and the Zuiderkerkstoren in Amsterdam*). Drawing in black chalk, grey wash, around 1650-1651. Amsterdam, Rijksmuseum. Van Goyen drew the Montelbaanstoren including the modern, 17th-century spire.

017

Rembrandt van Rijn, *De Montelbaanstoren in Amsterdam* (*The Montelbaanstoren in Amsterdam*). Reed pen and brush drawing in brown ink, 1644-1645. Amsterdam, Rembrandthuis Museum. Rembrandt intentionally omitted De Keyser's modern spire, as he potentially did not consider it to be picturesque.

018

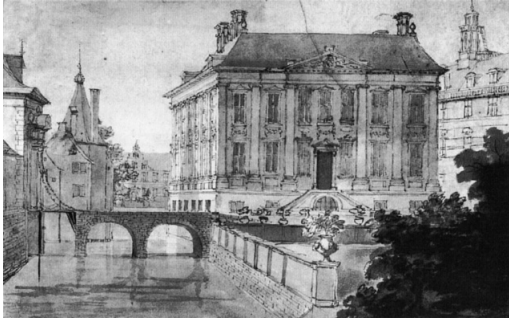
Gerrit Adriaenz Berckheyde, *Het stadhuis op de Dam in Amsterdam* (*The town hall on the Dam in Amsterdam*). Oil on panel, 1673. Amsterdam, Rijksmuseum. The classicistic architecture of the town hall of Amsterdam, designed by Jacob van Campen, was depicted many times in the 17th century.

017





019



020



019

Jan de Bisschop, *Het Mauritshuis in Den Haag*. Tekening in pen, gewassen, ca. 1660. Dresden, Kupferstichkabinett. De classicistische kunstenaar De Bisschop had veel belangstelling voor classicistische gebouwen als het Mauritshuis.

020

Gerrit Adriaenz Berckheyde, *Het Mauritshuis in Den Haag*. Olieverf op doek, ca. 1690. Louisville, Speed Art Museum.

021

Jan van der Heyden, *Het Huis Ten Bosch bij Den Haag*. Olieverf op paneel, ca. 1670. Londen, National Gallery. Het classicistische Huis Ten Bosch van Pieter Post werd door Van der Heyden verschillende keren geschilderd.

022

Jan de Bisschop, *Het Huis ter Nieuburch in Rijswijk*. Tekening in pen en penseel in bruin, ca. 1665-1670. Amsterdam, Rijksmuseum.

019

Jan de Bisschop, *Het Mauritshuis in Den Haag (The Mauritshuis in The Hague)*. Pen drawing, washed, around 1660. Dresden, Kupferstich-Kabinett. The classicistic author De Bisschop was highly interested in classicistic buildings such as the Mauritshuis.

020

Gerrit Adriaenz Berckheyde, *Het Mauritshuis in Den Haag (The Mauritshuis in The Hague)*. Oil on canvas, around 1690. Louisville, Speed Art Museum.

021

Jan van der Heyden, *Het Huis Ten Bosch bij Den Haag (Huis ten Bosch near The Hague)*. Oil on panel, around 1670. London, National Gallery. The classicistic Huis Ten Bosch designed by Pieter Post was depicted on several occasions by Van der Heyden.

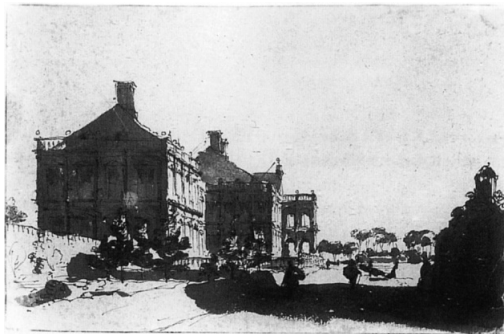
022

Jan de Bisschop, *Het Huis ter Nieuburch in Rijswijk (Huis ter Nieuburch in Rijswijk)*. Pen and brush drawing in brown, around 1665-1670. Amsterdam, Rijksmuseum.

021



022



Blauwbrug. Van de hand van Abraham Beerstraaten is een uiterst gedetailleerde tekening met een *Gezicht op de Binnenamstel met de Kloveniersdoelen en de Kloveniersburgwal* (Amsterdam, Stadsarchief).²¹ Hierop speelt de Zuiderkerkstoren slechts een bijrol op de achtergrond. De toren krijgt echter een veel prominenter rol op een blad van de hand van Jan van Kessel (afb. 12), waarin hij op een schetsmatige wijze de Raamgracht weergaf met de toren die hoog boven de huizen en bomen uitsteekt.²² Uit de achttiende eeuw is het aantal afbeeldingen van de Zuiderkerk groter. Zo verschijnt de toren enkele keren in het oeuvre van Jan de Beyer: op een schilderij en een tekening uit 1758 is bijvoorbeeld de Houtgracht met de Zuiderkerkstoren te zien (beide Amsterdams Historisch Museum).²³ Vreemd is dat niemand in de zeventiende en achttiende eeuw voor het voor de hand liggende standpunt van de schilderachtige Groenburgwal koos, terwijl vele kunstenaars in later eeuwen (onder wie Claude Monet in een schilderij in het Philadelphia Museum of Art) dit wel deden.

Ook de Noorderkerk, die door Hendrick de Keyser is ontworpen en tussen 1620 en 1623 werd gebouwd, had in de zeventiende eeuw nauwelijks aandacht van kunstenaars. Uitzondering was Abraham Beerstraaten, die de kerk een belangrijke plaats gaf in een wintergezicht (afb. 13).²⁴ Terwijl een menigte mensen zich op het ijs vermaakt, verschijnen donkere wolken aan de hemel boven de stad. Het dak van de kerk en de takken van de bomen zijn met sneeuw bedekt. Het zonlicht belicht de kerk, die daardoor in het centrum van de aandacht komt te staan. Ook Hercules Seghers beeldde de Noorderkerk af in een fascinerende prent (afb. 14).²⁵ Zijn standpunt moet in een hoog huis dicht bij de kerk zijn geweest, mogelijk zijn eigen huis aan de noordzijde van de Lindengracht. Door een hooggelegen venster keek hij op de noordzijde van het gebouw en op de daken van de huizen rondom de kerk. Dan moet er nog een schilderij van Seghers met de Noorderkerk hebben bestaan. Het werd op 18 april 1709 verkocht, maar sindsdien is er geen spoor van dit werk meer gevonden.

In 1607 besloot men tot de bouw van de Beurs, een gebouw dat doorgaans aan Hendrick de Keyser wordt toegeschreven.²⁶ Ook de Beurs is in de zeventiende eeuw relatief weinig geschilderd en getekend, maar wel regelmatig in prent gebracht. Er bestaan schilderijen van Philips Vingboons, Job Berckheyde en Emanuel de Witte (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum; Frankfurt am Main, Stadel (afb. 15)).²⁷ Deze schilders kozen meestal de binnenplaats tot onderwerp. Het schilderij in Frankfurt laat echter de

noordelijke façade van het gebouw zien met de poort die naar de binnenplaats leidt. Voor de meeste van deze schilderijen geldt dat niet alleen de architectuur is afgebeeld, maar ook grote aantallen handelaren, die het belang van de Amsterdamse beurs als internationaal handelscentrum onderstrepen. Ook Jan van der Heyden schilderde de Beurs, maar hij koos een ongewoon en weinig voor de hand liggend standpunt aan de achterzijde van het gebouw en voegde bovendien een gedeeltelijk imaginaire omgeving toe (Stuttgart, Staatsgalerie).²⁸ Reinier Nooms, genaamd Zee-man, beeldde een aantal keer het Rokin en de Beurs af, in zowel getekende als geëtste versies.²⁹ Daarnaast is er ook van de Rembrandt-school een tekening van het Rokin met de beurs (Wenen, Albertina).

Opmerkelijk is dat de oude stadstorens van Amsterdam, de Montelbaanstoren, de Jan Roodenpoortstoren en de Haringpakkerstoren, die Hendrick de Keyser alle had gerenoveerd, wel heel regelmatig voorkomen in de zeventiende-eeuwse kunst. De Montelbaanstoren werd onder andere door Reinier Nooms, Jan Abrahamsz. Beerstraaten, Aert van der Neer, Thomas Heeremans en Abraham en Jacobus Storck geschilderd, en door Roelant Saverij, Jan van Goyen (afb. 16), Rembrandt, Pieter de la Tombe, Aert van der Neer, Jan van Kessel (?), Jacob van Ruisdael en Ludolf Backhuizen getekend.³⁰ Vaak is in deze werken de Zuiderkerkstoren klein op de achtergrond afgebeeld. De Jan Roodenpoortstoren werd onder andere door Reinier Nooms, Jacobus Storck, Gerrit Berckheyde en een anonymus (wellicht Job Berckheyde) geschilderd. De Haringpakkerstoren werd geschilderd door Jan van Goyen, Abraham Beerstraaten, Jacobus en Abraham Storck, Thomas Heeremans en Meindert Hobbema, en getekend door onder anderen Claes Jan Visscher, Jan van Goyen en Jacobus Storck.

Waarom genoten deze drie markante stadstorens zoveel meer belangstelling dan de kerken van De Keyser? De torens van de Wester- en Zuiderkerk zijn veel hoger en in onze ogen minstens even schilderachtig. Een factor van betekenis was wellicht het feit dat deze kerken relatief nieuw waren, terwijl de Montelbaans-, Jan Roodenpoorts- en Haringpakkerstoren meer dan een eeuw oud waren. Zij stamden uit de vijftiende en zestiende eeuw en juist hun ouderdom werd door sommige kunstenaars benadrukt. De beste voorbeelden daarvan zijn drie tekeningen van de Montelbaanstoren. Zowel Roelant Saverij en Rembrandt als Jacob van Ruisdael lieten de hoge spits – een latere, moderne toevoeging van De Keyser – bewust weg (afb. 17 en 1).

Andere gebouwen (in de stijl) van Hendrick de Keyser, zoals de Munttoren, het Huis Bartolotti,

21
Voorheen Museum Fodor, zie catalogus 1874, nr. 240.

22
Davies, *Jan van Kessel* (noot 11), pp. 232-233, cat. nr. d11, afb. 194, waar wordt vermeld dat er in de loop van de tijd drie schilderijen met de Zuiderkerk van Van Kessel verloren zijn gegaan.

23
Romers, *Jan de Beijer* (noot 16), pp. 78-84; I. Oud en L. van Oosterzee, *Oude tekeningen in het bezit van het Amsterdams Historisch Museum. Nederlandse tekenaars geboren tussen 1660 en 1745*. Amsterdam/Zwolle 1999, p. 30, nr. 14.

24
G. van der Most, *Beerstraaten. Kunstschilders uit de zeventiende eeuw*. Noorden 2002, p. 26 (als Jan Abrahamsz. Beerstraaten).

25
E. Haverkamp Begemann, *Hercules Seghers*. Den Haag 1973, pp. 87-88, nr. 41.

26
H. Engel en E. Gramsbergen, 'Het eerste beursgebouw en de vorming van het centrum van Amsterdam', *OverHolland 3* (2006), pp. 57-87.

27
J. Giltaij en G. Jansen, *Perspectieven. Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1991, pp. 188-191 en 278-281, nrs. 35 en 59; L. Krempel, *Holländische Gemälde im Stadel 1550-1800*. Petersberg 2005, pp. 30-36.

28
Wagner, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 68, nr. 5; Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), pp. 46-47.

29
Bakker e.a., *De verzameling Van Eeghen* (noot 8), p. 77, nr. 23.

30
Zie Bakker, *Het landschap van Rembrandt* (noot 15), pp. 156-161; S. Slive, *Jacob van Ruisdael. Master of Landscape*. Los Angeles County Museum of Art / Royal Academy Londen 2005,

pp. 184-185, nr. 70. Bakker e.a., *De verzameling Van Eeghen* (noot 8), p. 61, nr. 5, p. 87, nr. 34; Most, *Beerstraaten* (noot 24), p. 33; W. Schulz, *Aert van der Neer*. Doornspijk 2002, pp. 151 en 484, nr. 99 en D 4.

het Huis de Dolfijn, Singel 140-142, de Haarlemmerpoort, het Spin- en Rasphuispoortje en het Oost-Indisch Huis (VOC), het 'Huis met de Hoofden' en het Stadhuis in Delft, werden in de zeventiende eeuw nog minder vaak in beeld gebracht dan de Amsterdamse kerken.³¹

Schilderachtig

Hoe is de geringe aandacht voor de architectuur van Hendrick de Keyser in de beeldende kunst te verklaren? Gedurende een groot deel van de zeventiende eeuw kozen kunstenaars vaker middeleeuwse dan eigentijdse architectuur als onderwerp. Deze voorkeur kan wellicht worden verklaard door de waardering van veel kunstliefhebbers voor het 'schilderachtige' karakter van oude architectuur. Boudewijn Bakker heeft onderzoek gedaan naar deze term, die in de zeventiende eeuw regelmatig voorkwam in de (kunsthistorische) literatuur.³² De neutrale betekenis van het woord was 'geschikt om te schilderen'. In het begin van de zeventiende eeuw betekende schilderachtig echter vooral kleurrijk, door de tijd getekend en onregelmatig van structuur. Men vond een gebouw schilderachtig als het vervallen of ongeschikt was geraakt. Karakteristiek, bijzonder of zonderling, afwijkend of zelfs lelijk, rijk gevarieerd, afwisselend, opmerkelijk, typisch en eigenaardig zijn andere mogelijke betekenissen. In de loop van de zeventiende eeuw grepen classicistische auteurs als de amateur-kunstenaar Jan de Bisschop (in zijn *Paradigmata* uit 1671) terug op de oorspronkelijke neutrale betekenis, om vervolgens aan te geven wat in hun ogen schilderwaardig was, namelijk recht, schoon, nieuw, helder, evenwichtig en opgebouwd in streng-geometrische vormen, terwijl anderen het woord ondertussen gewoon bleven gebruiken in de traditionele betekenis. Ten slotte kwam er wat meer ruimte voor de (mildere) variant die de schilder en kunsttheoreticus Gerard de Lairese in zijn *Groot Schilderboek* (1707) aanpreekt, namelijk levendig, charmant en natuurgetrouw, maar dankzij een 'juiste' verkiezing ook keurig, ordentelijk en zedig. Deze opvatting heeft het karakter van het achttiende-eeuwse landschap en stadsgezicht bepaald. Mogelijk waren de verschillende manieren waarop de term schilderachtig werd ingevuld, het gevolg van een smaakverandering. In de loop van de zeventiende eeuw 'veradellijkte' de burgerij, en vervolgens ook de schilderkunst die burgers wensten.³³

Het is aannemelijk dat met de veranderende betekenis van de term 'schilderachtig' ook de frequentie waarmee bepaalde gebouwen in de beeldende kunst voorkwamen veranderde. Het aantal voorstellingen van eigentijdse, classicistische architectuur nam in de tweede helft van de zeven-

tiende eeuw inderdaad toe, terwijl het aantal afbeeldingen van middeleeuwse architectuur juist afnam. Vooral het nieuwe stadhuis in Amsterdam van Jacob van Campen werd bijzonder vaak afgebeeld, onder andere door Jacob van der Ulf, Jan van Heyden en Gerrit Adriaensz. Berckheyde.³⁴ Een mooi voorbeeld is de frontale weergave van het stadhuis van de hand van Berckheyde, die veel aandacht aan de classicistische architectuur schonk (afb. 18). Overigens speelden niet alleen de moderne stijl, maar ook de uitzonderlijke grootte en de functie van het stadhuis als symbool van de Amsterdamse burger trots een belangrijke rol in de enorme populariteit van dit onderwerp. Toch komen ook andere classicistische gebouwen van onder anderen Jacob van Campen en Pieter Post regelmatig voor op schilderijen en tekeningen uit de laatste decennia van de zeventiende eeuw, zoals de Heiligewegspoort in Amsterdam en het Mauritshuis en het Huis Ten Bosch in Den Haag. Jan de Bisschop en Jan van Call tekenden bijvoorbeeld zowel het Huygenshuis als het Mauritshuis (afb. 19).³⁵ Het Mauritshuis werd door Gerrit Berckheyde verschillende keren geschilderd (afb. 20).³⁶ Steeds gaf hij de gevel aan het water van de Hofvijver weer vanaf de Lange Vijverberg. Op de achtergrond is vaak nog net een stukje van het Huygenshuis te zien. Jan van der Heyden schilderde zes keer het Huis Ten Bosch, waarbij hij meestal veel aandacht schonk aan de prachtige tuinen, die hij en Pieter Florisz. van der Sallem hadden ontworpen (afb. 21).³⁷ Voorbeelden van andere classicistische paleizen zijn het Huis Honseleersdijck, dat werd geportretteerd door Abraham van Beerstraaten, en het Huis ter Nieuwburg bij Rijswijk, dat Anthony, Jacob en Pieter van der Croos verschillende keren afbeeldden en ook Jan de Bisschop een paar keer tekende (afb. 22).³⁸ Het hier getoonde blad laat goed de bijzondere loggia zien, die zich aan de zuidzijde van het huis in de hoofdas bevond.

In haar monografie over Gerrit Berckheyde merkte Cynthia Lawrence reeds op dat het vreemd is dat deze kunstenaar, die in de tweede helft van de zeventiende eeuw werkte, niet de oude kerken in Amsterdam afbeeldde, zoals de Oude Kerk, en ook geen belangstelling toonde voor de Wester-, Zuider- en Noorderkerk van De Keyser, maar zich in plaats daarvan meer aange trokken voelde door eigentijdse architectuur, zoals De Ronde Lutherse Kerk, het Oudezijds herenlogement, de synagoge en natuurlijk het nieuwe stadhuis.³⁹ Waarschijnlijk koos Berckheyde voor eigentijdse architectuur omdat die in zijn ogen schilderachtiger was, dat wil zeggen helder en evenwichtig. De Keyzers kerken waren gemaakt in een stijl die in de loop van de zeventiende eeuw achterhaald en uit de mode was geraakt door de op-

31

De Munt werd o.a. door Jacobus Storck en Pieter de la Tombe afgebeeld. Zie *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de 17de eeuw*. Tentoonstellingscatalogus Art Gallery of Ontario, Toronto / Amsterdams Historisch Museum 1977, nr. 86. Voor het Huis Bartolotti, zie Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 47. De Haarlemmerpoort werd o.a. afgebeeld in een schilderij van Hendrick Cornelisz. Vroom (Amsterdams Historisch Museum), Jan van Goyen (particulier bezit), Jan van der Heyden (Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin) en in een tekening van Gerbrand van den Eeckhout (Haarlem, Teylers Museum).

32

B. Bakker, 'Schilderachtig': discussies over term en begrip in de zeventiende eeuw', in: C. van Eck e.a. (red.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunst, theorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, pp. 11-24; B. Bakker, 'Schilderachtig: discussions of a seventeenth-century term and concept', *Simiolus*, 23 (1995), pp. 147-162. Zie ook J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968, pp. 124-129; B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussum 2004, pp. 319-338; B. Bakker, 'Natuur of kunst? Rembrandts esthetica en de Nederlandse traditie', in: C. Vogelaar en G.J.M. Weber, *Rembrandts landschappen*. Tentoonstellingscatalogus Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel / Museum de Lakenhal, Leiden, Zwolle 2006, pp. 145-171.

33

G. Weber, 'Een steile klim. Enkele aspecten van de "veradellijking" van de schilderkunst rond 1700', in: E. Mai, S. Paarlberg en G. Weber, *De Kroon op het werk. Hollandse schilderkunst 1670-1750*. Wallraf-Richartz-Museum, Keulen

/ Dordrechts Museum, Dordrecht / Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel 2006, pp. 51-60.

34

J. Peeters e.a., *Het paleis in de schilderkunst van de Gouden Eeuw*. Stichting Koninklijk Paleis, Amsterdam, Zwolle 1997; C. Lawrence, *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638-1698)*. Doornspijk 1991, pp. 49-60, afb. 48, 49, 52, 54, 56 en 57.

35

J. Huisken, K. Ottenheim en G. Schwartz, *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1995; J.J. Terwen en K.A. Ottenheim, *Pieter Post (1608-1669), architect*. Zutphen 1993; J.G. van Gelder, 'Jan de Bisschop 1628-1671', *Oud Holland*, 86 (1971), pp. 201-288, met name pp. 268-269; R.E. Jellema en M. Plomp, *Jan de Bisschop (1628-1671). Episcopus, advocaat en tekenaar*. Rembrandthuis Amsterdam, Zwolle 1992, pp. 9, 33 en 36; C. Dumas, *Haagse stadsgezichten 1550-1800*. Zwolle 1991, p. 167, waar ook een tekening van het Huygenshuis van de hand van Hendrik Hondius naar Pieter Post is afgebeeld. Voor de Heiligewegspoort zie o.a. schilderijen van Jan van Kessel (Davies, *Jan van Kessel* (noot 11), pp. 109-113) en Jan Abrahamsz. en Abraham Beerstraaten en tekeningen van Jan Abrahamsz. Beerstraaten en Jacob van Ruisdael (Bakker e.a., *De verzameling Van Eeghen* [noot 8], pp. 72-73, nr. 17, en pp. 85-86, nr. 32). Overigens is het opmerkelijk dat sommige gebouwen van Post en Van Campen (vrijwel) nooit werden geschilderd of getekend, terwijl andere juist heel vaak zijn weergegeven.

36

Lawrence, *Berckheyde* (noot 34), afb. 79; Dumas, *Haagse stadsgezichten* (noot 35), pp. 115-116 en 192-197.

37

Wagner, *Jan van der Heyden* (noot 7), pp. 96-98, nrs. 133-139; Sutton, *Jan van der Heyden* (noot 7), p. 158-

komst van een strengere vorm van classicisme. Schilders vonden De Keyzers architectuur dus waarschijnlijk aanvankelijk niet oud genoeg en later in de zeventiende eeuw juist te ouderwets om 'schilderachtig' gevonden te worden. Dat verklaart wellicht het geringe aantal schilderijen en tekeningen waarin zijn architectuur nadrukkelijk voorkomt. Bij de keuze van het onderwerp van een schilderij of tekening moet de stijl van de architectuur een grote rol hebben gespeeld.

163, nrs. 22-23. Dumas, *Haagse stadsgezichten* (noot 35), pp. 322-329 en 364, noemt ook nog enkele schilderijen en tekeningen van andere kunstenaars, onder wie Jacob en Anthony van der Croos, Jan van Call en Valentijn Klotz.

38

Dumas, *Haagse stadsgezichten* (noot 35), p. 23, afb. 15, en pp. 344-349 en 520-527.

39

Lawrence, *Berckheyde* (noot 34), p. 52.

Ungers en Koolhaas: stedelijke condities en architectonische vorm

Lara Schrijver

1
Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer.
's-Gravenhage (Staatsuitgeverij) 1978, p. 25.

'Als de moderniteit zich afspeelt in een spanningsveld tussen overgave en schrapzetten, overgave aan de maalstroom van modernisering, of schrapzetten tegen diezelfde maalstroom, dan heeft de Nederlandse architectuur zich al voor de oorlog minimaal overgegeven en zich maximaal schrapgezet.'

Rem Koolhaas, *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* Rotterdam (010) 1990, p. 15

'The great originality of the Generic City is simply to abandon what doesn't work – what has outlived its use – to break up the blacktop of idealism with the jackhammers of realism and to accept whatever grows in its place.'

Rem Koolhaas, 'Generic City 6.1', in: *S,M,L,XL*. Rotterdam (010) 1995, p. 1232

De kritiek die Koolhaas in 1990 op het symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* uit, gaat over het krampachtige van de Nederlandse architectuur. Hij hekelt de veiligheid, de keurigheid en vooral het alles onder controle willen houden. Dit staat lijnrecht tegenover de mogelijkheden die zouden kunnen ontstaan als het vak 'accepteert' wat er ontstaat buiten de regeltjes om. Tegelijkertijd merkt hij tijdens het symposium op dat Nederlandse steden te lijden hebben onder een mythevorming van de 'sympathieke' historische kern, en dat daarbuiten alles maar aan zijn lot wordt overgelaten. De krampachtigheid in de binnensteden leidt tot verwaarlozing daarbuiten. In deze optiek is de verrommeling van het landschap iets wat niet ondanks, maar juist door het verzet tegen de 'maalstroom van de modernisering' ontstaat. Tegenover de extreme vorm van sociaal-ruimtelijk determinisme die hij ziet in Nederland, probeert Koolhaas alternatieven te schetsen.

Het vroege werk van Koolhaas bevat hier al aanzetten toe. Tot aan de publicatie van *Delirious New York* staat zijn werk sterk in het teken van de dan optredende verschuivingen in stedelijke en architectonische paradigma's. Dit uit zich onder

andere in de verwantschap met het werk van Oswald Mathias Ungers, die zowel een losse verbintenis had met Team X als een aantal standpunten deelde met Aldo Rossi. Koolhaas heeft in eerste instantie bij Ungers gestudeerd en daarna ook aan projecten voor Ungers gewerkt. Beiden opperen een andere rol van het architectonische object in de stad dan hun collega's op dat moment propageren. Het gebouw staat centraal als object, niet als een geconcretiseerd ideaal. Hiermee biedt het werk van Koolhaas en Ungers tussen 1968 en 1978 een ander perspectief op de hedendaagse Europese stad. Het spanningsveld van tegenstrijdigheden dat zij steeds opnieuw oproepen, creëert de ruimte om de mogelijkheden van het 'realisme' waarnaar *Generic City* verwijst, te onderkennen.

Het werk van Koolhaas roept nogal eens vragen op, en in Nederland in het bijzonder heeft zijn werk regelmatig haaks op de dan geldende inzichten gestaan. Daarmee stelde hij de architectuurkritiek ook regelmatig voor dilemma's. Te denken valt aan de ambivalentie die spreekt uit het juryrapport over de uitbreiding van de Tweede Kamer: 'Het is in deze omgeving een hard plan waarvan de intellectuele pretentie in de architectonische doorwerking niet wordt waargemaakt... Omdat dit ontwerp door een shockeffect de gedachten over ontwerp en situatie, ook voor de algemene discussie over de waarden van architectuur en stedenbouw, in beweging kan zetten, heeft de jury gemeend dit plan met een premie te belonen.'¹ Zijn eigen verhouding tot de Nederlandse context komt onomwonden tevoorschijn in een vroeg interview met Hans van Dijk. Op de vraag of hij de onderwijscontexten van New York, Londen en Delft wil vergelijken antwoordt hij: 'Van Delft kan ik zeggen dat het de meest verloederde onderwijssituatie is die ik ooit in mijn leven ben tegengekomen. Er heerst hier een groot wederzijds negeren. Ook heeft juist de aandacht voor het menselijke, het warme, het sociaal-bewogene en het politieke geleid tot een volkomen wegebben

van het bewustzijn van de architectuur als een formele kunst. Vandaar dat alle formele theorieën hier ontstellend primitief zijn. Dat zogenoemde Hollandse Structuralisme is toch van een ontstellende plompverlorenheid en naïviteit?² Dit alles weerhield hem er echter niet van om een tijdelijk hoogleraarschap te aanvaarden aan de TU Delft. Hier kreeg hij tijdens het symposium *Hoe modern is de Nederlandse architectuur?* de kans om vragen te stellen die het ongemak blootlegden waarmee de TU Delft omging met het modernisme in de architectuur. Het maakbaarheidsideaal was nog te prominent aanwezig om zich te kunnen verenigen met een aanvaarden van de werkelijkheid zoals Koolhaas die zou voorstaan in teksten zoals *Delirious New York* en het latere *Generic City* (afb. 1-3).

De gecompliceerde verhouding tussen het Nederlandse architectuurdebat, eind jaren zestig voornamelijk gedomineerd door Van Eyck, en het werk (en ook de ongrijpbare persoonlijkheid) van Rem Koolhaas heeft misschien wel bijgedragen aan een interpretatie van zijn werk, waarin zijn weigering om expliciet over de formele kanten van de architectuur te spreken wordt ondersteund – juist dit architectuurdebat richt zich graag primair op functie en programma. Daarmee wordt wel vaak de aandacht gericht op zijn achtergrond als scenarioschrijver, en te weinig gesproken over zijn werk als architect.

Tegen de stroom van het idealisme

Rem Koolhaas begon na een studie aan de film-academie en journalistiek werk bij de *Haagse Post* zijn studie architectuur in 1968 aan de Architectural Association (AA) in Londen. Daar werd hij meteen geconfronteerd met een jarenzestigcultuur van 'rice-cooking hippies', die zich liever bezighielden met radicale gedachten dan met het leren van tekentechnieken. Deze school was in zekere zin een teleurstelling voor Koolhaas, die had gehoopt een vak te leren, met concrete kennis en technieken, van ervaren docenten. Toch zou hij later opmerken dat deze omgeving juist heeft geholpen om zijn ideeën over de architectuur beter te ontwikkelen.³

In de zomer van 1971 ging hij als onderdeel van zijn studie naar Berlijn. De 'Summer Study' was een traditioneel onderdeel van de studie aan de AA, waarin de studenten werd gevraagd een bestaand architectonisch object te documenteren. Doorgaans werd gekozen voor een 'klassiek' studieobject, zoals een rustieke villa in Italië. Koolhaas besloot om de Berlijnse muur te bestuderen, die toen al tien jaar bestond. Hoewel dit een opmerkelijke keuze leek, mogelijk zelfs in strijd met

de opdracht, bleek zijn interpretatie van de muur precies wat gevraagd werd: een nauwkeurige analyse van de architectuur van het object. Zijn aanpak van het project is ook een voorbode van zijn latere werk. Hij maakte een grondige studie van de muur als architectonisch object, maar schreef ook (script-achtige) speculaties over hoe deze tot stand was gekomen, en de scenario's die zich erlangs hebben afgespeeld. Zo presenteerde hij de Berlijnse muur als de belichaming van een stedelijke *conditie*. In dit geval was het juist zijn specifieke architectonische blik op de muur die een fundamentele vraag stelde over de architectuur als discipline: hier werd gevraagd of er wel een direct verband bestond tussen de architectonische vorm en de betekenis die daaruit voortvloeide. Zijn projectkeuze en de interpretatie daarvan volgden geen traditionele opzet, waardoor deze studie ook een sleutel lijkt te bieden voor de vragen waar hij zich nog steeds mee bezighoudt. De muur stelde hem voor vragen over de (blijvende) architectonische vorm tegenover de (tijdelijke) gebeurtenis die erin plaatsvond; over schaal en grootsheid; over de spanning tussen het geheel en de elementen die daar onderdeel van zijn; over de verschillende vormen die het object aannam langs de hele lijn, van symbolisch tot 'nonchalant' of banaal; over de levendigheid van dit object zonder programma. Om het in zijn eigen woorden te zeggen: hij zag in de muur 'het wezen van de architectuur', dat hij definieerde in een korte reeks van vijf 'omgekeerde openbaringen'. Deze stellingen over de Berlijnse muur impliceren een grens aan de macht van de architectuur, terwijl ze toch een extreme gevoeligheid tonen voor de onmiskenbare aanwezigheid van het architectonische object. Ten eerste kwam hij tot de conclusie dat architectuur niet zozeer draaide om bevrijding, zoals hem geleerd was, maar juist om onderscheid en uitsluiting. Architectuur had misschien wel een soort potentie, maar deze lag niet op het vlak van de sociaal-politieke emancipatie. Vervolgens gaf hij vier herzieningen van gangbare opvattingen in de architectuur. Hij concludeerde dat de schoonheid van de muur in verhouding stond tot zijn gruwelijkheid; dat er geen causaal verband bestond tussen vorm en betekenis; dat belang en massa van het object niet hetzelfde waren; en dat de muur de belichaming was van een wezenlijk modern project, dat tegelijkertijd gevormd werd door oneindige en vaak tegenstrijdige vervormingen.⁴

De foto's bij het project dragen bij aan de beschreven spanning tussen programma en vorm en vertonen een architectuur die tegelijk machteloos en almachtig is. Sommige beelden laten alledaagse momenten zien van verzet tegen de muur: een bruidspaar dat over de betonblokken en door het prikkeldraad heen kijkt naar mensen

2

Hans van Dijk, interview met Rem Koolhaas. in: *Wonen-TABK*, 11 (1978), pp. 17-20.

3

'Man profitiert mehr von einer Unterweisung, mit der man nicht übereinstimmt: Das zwingt zu tüchtigen Reflexen. Isoliert muß man seine Standpunkte dauernd begründen.' R. Koolhaas, 'Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts', *Arch+* (augustus 1986), nr. 86, pp. 34-43.

4

'Field trip, A(A) Memoir', in: *S, M, L, XL*, pp. 215-232. Deze herinneringen werden opgetekend in 1993, wat misschien verklaart waarom de publicatie *Architecture: Action and Plan* toegeschreven is aan Peter (en Alison) Smithson. Dit boekje werd echter door de andere Peter aan de AA geschreven: Peter Cook.

die het toewuiven. Of een object (mogelijk een tas) dat tussen de hekken en het prikkeldraad door wordt geduwd (afb. 4, 5). Andere beelden zijn donkerder, beangstigender en tegelijk geësthetiseerd, zoals de antitankversperring die een impliciet geweld benadrukt, maar ze worden door Koolhaas ook beschreven als een 'eindeloze reeks Sol LeWitt-structuren' (afb. 6). De fotoserie fungeert als een 'storyboard' van verschillende gebeurtenissen, waarmee ook het scenario al impliciet aanwezig is als richtlijn voor het maken van architectuur.

De conclusies van het stuk over de Berlijnse muur bevatten inzichten en paradoxen die in het kader van zijn latere werk het herlezen waard zijn. Het optimisme van de jaren zestig over architectuur 'seemed feeble rhetorical play. It evaporated on the spot.' De muur als afwezigheid bevestigde de kracht van de leegte, van het niets: 'in architecture – absence would always win in a contest with presence'. En misschien wel het belangrijkste: de spanning tussen de verschijningsvorm van de muur en de betekenis ervan, een reden om nooit meer te geloven in 'form as a vessel for meaning'. Bij zijn presentatie aan de AA riep het project wel een aantal vragen op, en Alvin Boyarsky stelde daarvan misschien wel de moeilijkste: 'Where do you go from here?'⁵ Het antwoord daarop zou een verhuizing blijken, naar Cornell University in Ithaca, New York, om bij O.M. Ungers te studeren. Als Koolhaas werkelijk niet meer geloofde dat er een verband was tussen vorm en betekenis, moet hij op zijn minst van plan zijn geweest om deze ont koppeling te onderzoeken.

Oswald Mathias Ungers was al jaren bezig geweest met de vraag naar vorm en compositie in de architectuur, in ieder geval sinds 1963, toen hij in het artikel 'Die Stadt als Kunstwerk' vragen stelde over compositie in architectuur en stedenbouw. Hij stelde dat architectuur zelf onmogelijk politiek kon zijn, een stellingname die lijnrecht inging tegen de opvatting van veel van zijn collega's. Zijn werk had meer affiniteit met de ideeën van Aldo Rossi dan met die van Team X, waar hij zich ook nog even mee ingelaten had.⁶ Voordat Koolhaas in 1968 architectuur ging studeren, gaf Ungers nog steeds college aan de TU Berlijn over de rijkdom aan gebouwvormen en -typen in de architectuurgeschiedenis. Terwijl Ungers probeerde de bouwstenen van het vak over te brengen, stonden de studenten meestal in de gangen heftige discussies te voeren over de herstructurering van de universiteit als geheel. Tijdens een congres over architectuutheorie in 1967, georganiseerd door Ungers, verwoordden de studenten hun bedenkingen over de architectuur op grote borden: 'Alle Häuser sind schön, hört auf zu bauen!'⁷ In 1968, terwijl Koolhaas nog gevangen zat tussen

de abstracte bespiegelingen van zijn docenten aan de AA, verhuisde Ungers naar de Verenigde Staten om te ontsnappen aan de cultuur van politiek engagement die het onderwijzen van architectuur als vak ondermijnde. In september 1972 deed Koolhaas hetzelfde: om te ontsnappen aan zijn laatste atelier onder leiding van Peter Cook, ging hij bij Ungers op Cornell studeren. Daar, in Ithaca, New York, kruisten de twee paden zich: de complementaire beweging van Koolhaas als student die een vak had willen leren op een school vol politieke activisten, en Ungers die een klas-sieke leermeester wilde zijn voor zijn studenten die alleen de revolutie wilden bewerkstelligen.

Vormen en condities

'In the end it is a pity that in this historical process, everybody has been concentrating on Rem Koolhaas for his smartness and not for his ability as a good architect.'

Elia Zenghelis, in: Martin van Schaik en Otakar Máčel (red.), *Exit Utopia, Architectural Provocations 1956-1976*, IHAU, TU Delft, München enz. (Prestel) 2005, p. 262

Voordat Koolhaas ging bouwen, werd hij bekend om zijn geschreven werk. Zijn teksten zijn op verschillende manieren gelezen, nog meer zelfs dan zijn gebouwde werk. De teksten kunnen ook worden beschouwd als een (onbewuste) versluiering van de projecten. Ze zijn vaak algemene gedachten over architectuur en de condities die eraan ten grondslag liggen, veel meer dan projectbeschrijvingen. Misschien omdat de teksten toegankelijker lijken dan de projecten, wordt vaak gedacht dat Koolhaas de architectonische vorm op het tweede plan zet, dat zijn denkwerk en de teksten die daaruit voortkomen, zijn eigenlijke werk zijn, en dat hij de vorm 'vergeet'. Dit 'vergeten' van de vorm kan inderdaad gelezen worden in de bekendste teksten van Koolhaas, zoals *Bigness* en *Delirious New York*.⁸ Dit zijn teksten die heden-daagse condities onderzoeken, andere concepten bieden voor het lezen van architectuur, zonder dat expliciet wordt ingegaan op de regels en mogelijkheden van vormgeving. In de teksten van Koolhaas verschuift de aandacht van stedelijke vorm naar stedelijke conditie. In *Delirious New York* wordt de stad die gebouwd is op pragmatische leest, zonder verwijzing naar architectuurtheorieën, begrepen vanuit het retroactieve manifest, dat de onderliggende logica blootlegt, zoals die van de verdichting ('the culture of congestion') en het 'vertical schism'. De beelden in het boek bevestigen de interesse in de vormentaal: enerzijds hoe deze condities uitgekristalliseerd zijn in specifieke architectonische vormen, en anderzijds de wildgroei

5
'Field trip, A(A) Memoir', in: *S, M, L, XL*, p. 231.

6
Rossi heeft het werk van Ungers in 1960 voor het eerst in Italië gepubliceerd, in *Casabella* 244. Ungers organiseerde in 1965 een Team X-bijeenkomst in Berlijn, maar zelfs toen werden de verschillen in aanpak al zichtbaar. Ungers had meer affiniteit met de rationalistische aanpak van stedelijke en architectonische vorm in de Italiaanse kring rondom Rossi. Het meest dramatische moment in de problemen met Team X was de boze brief van Aldo van Eyck, 'Letter to Mathias Ungers from another world', *Spazio e Società*, 8 (1979), waarin Van Eyck stelt dat Ungers volstrekt haaks staat op alles waar Team X voor staat.

7
Zie 'Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist', *Arch+* (2006), nr. 179, pp. 6-11, en E. Mühlthaler, 'Lernen von O.M. Ungers: Die Berliner Lehrzeit', in: E. Mühlthaler (red.), *Lernen von OMU*. Tentoonstellingscatalogus *Arch+* en TU Berlijn, 2006, p. 28.

8
Koolhaas schreef *Delirious New York* zonder gebruik te maken van gangbare architectonische begrippen – het boek vormde een poging tot een herdefiniëring van de manier waarop over de architectuur werd gesproken en geschreven. Rem Koolhaas in gesprek met Franziska Bollerey, *Bauwelt*, 1987, nr. 17/18, pp. 627-633 (zie ook noot 17). *Bigness* gaat over een stedelijke conditie die voortkomt uit de schaalvergroting en bestaande formele middelen overstijgt.

aan vormen die niet bedwongen worden door een algehele coherentie (afb. 7, 8).

Volgens Zenghelis vloeit de zichtbare voorkeur voor een begrip van de architectuur voort uit de vooropleiding van Koolhaas. 'As scriptwriter Rem magnified the importance of the programme in architecture. Already established from Modernism's outset in one form, amplified by Team X in another, the notion of the plan as scenario became central to the work of OMA, growing in importance to the point where it became a bureaucratic tyranny. In the present predicament – and in retrospect – it is easy to recognize the shortcoming involved in neglecting the quintessence of form. Despite our radical drives we were allergic to the label of "formalism" – the most misused, despotic and callous misrepresentation of meaning exploited by institutional modernism, in its calculating and opportunistic abuse of the "ism" classification.'⁹ Maar wordt de 'kwintessens van de vorm' ook daadwerkelijk genegeerd? Is het werkelijk een kwestie van het een of het ander, waarin een keus moet worden gemaakt tussen het 'doorborduren op het modernistische vormvocabulary' of 'het absorberen van de grootstedelijke dynamiek'?¹⁰ De teksten en stellingen lijken ook hier weer misleidend. De beperkingen en randvoorwaarden van architectuur zijn van wezenlijk belang voor Koolhaas, maar de vorm en compositie van architectuur zijn dat ook. De keuze van de foto's bij zijn werk toont een interesse in de grafische en compositorische kwaliteit van architectuur, maar ook van objecten en gebeurtenissen. Zijn overwegingen bij de ontwerpen zijn veelvuldig en (bewust) gecompliceerd. Ze kunnen niet snel in een schema worden gevat van vorm tegenover functie, noch volgen ze een lineaire logica van representatie waarin bijvoorbeeld een politieke stelling 'uitgebeeld' wordt door de architectuur. Vaak bevatten de projecten een assemblage van tegenstrijdige elementen, dat niettemin een zorgvuldig geënceneerd geheel vormt.¹¹

Zo is het vroege werk van Koolhaas tot en met de publicatie van *Delirious New York* ook te lezen als een zoektocht naar de invulling en weerslag van architectonische en stedelijke vormen. Juist de simplistische schema's die dwingen tot een keuze voor programma of vorm, ontkennen de complexiteit van een positie die zich zowel richt op vormgeving als op de ongrijpbare condities die eraan ten grondslag liggen. Juist die wisselwerking is zichtbaar in het vroege werk dat als tegenwicht diende voor de 'hippies' aan de AA, en het iets latere werk dat tot stand kwam onder de collegiale begeleiding van O.M. Ungers.

Het werk van Ungers bevat ook enige handreikingen om de onderliggende interesse in de architectonische vorm te ontsluiten die impliciet

blijft in de zoektocht naar stedelijke condities. Waar Koolhaas zijn ideeën over vorm ingebed laat in beeldkeuze, projectuitwerking en grafische weergave, onderzoekt Ungers deze vragen direct, zowel in zijn teksten als in zijn projecten. Vanaf zijn kenschets van de stad als kunstwerk in 1963 tot zijn installatie voor de tentoonstelling *Man transForms* in 1976 was Ungers steeds aan het nadenken over de technieken en instrumenten van de architectuur als (ambachtelijke) discipline.¹² Door het werk van Koolhaas en Ungers te lezen als complementair kunnen we een positie destilleren die het maken van architectuur niet gelijkstelt aan een politieke stellingname (zoals veel van de geëngageerde architectuur uit de jaren zestig deed), noch de mogelijkheid ontkent dat architectuur een sociale weerslag kan hebben (zoals de 'autonomie'-cultuur rond Eisenman wel deed). Zowel Ungers als Koolhaas zijn zich bewust van de maatschappelijke randvoorwaarden waarbinnen de architect zich begeeft. Ze tonen beiden interesse in sociale vraagstukken (zoals de ruimte voor het collectieve, de hedendaagse conditie van de metropool, de noodzaak van huisvesting) en toch werken ze binnen het vakgebied van de architectuur en de instrumenten die daarbij horen. Ongeacht hun persoonlijke insteek zijn ze zich wel degelijk bewust van de beperkingen van hun vak.¹³

Het ontginnen van de vorm

Als Koolhaas het over vorm heeft, doet hij dat doorgaans impliciet. Zijn geschriften benadrukken de randvoorwaarden van de architectuurproductie, maar veel besprekingen van zijn werk richten zich vooral op het programma, het scenario, de gebeurtenis en de analyse van stedelijke condities. Hoewel hij de lezer steeds attendeert op stedelijke en ongrijpbare condities, is dit geen indicatie dat hij geen kennis neemt van vormen. Zijn zoektocht naar nieuwe woorden en nieuwe manieren om de architectuur te benaderen is geen poging om de architectuur op te lossen in woorden of ideeën, maar eerder om bestaande vormen die in het architectuurdebat onzichtbaar zijn gebleven te kunnen conceptualiseren. Deze interesse in het begrijpen en ontrafelen van de concrete vorm is prominent op de achtergrond van *Delirious New York* aanwezig. Wanneer we dit geschrift beschouwen als een retroactief manifest vestigen we de aandacht op de verwerkelijking van een nieuwe (pragmatische en ongetheoretiseerde) architectuur, zoals die in New York zichtbaar was. Het boek verzet zich tegen het traditionele vocabulaire van de architectuur en probeert New York te benaderen vanuit een nieuw perspectief in de hoop te tonen wat er al is. Ook hier is nog een invloed te onderkennen van de studie over de Ber-

9
E. Zenghelis, in: Martin van Schaik en Otakar Máčel (red.), *Exit Utopia. Architectural provocations 1956-1976*. TU Delft, München enz. (Prestel) 2005, p. 261.

10
Hans van Dijk, *Architectuur in Nederland in de twintigste eeuw*. Rotterdam (oio) 1999, p. 177.

11
De kennis van en het inzicht van Koolhaas in het vraagstuk van de vorm zijn zichtbaar in de referentiebeelden in *S, M, L, XL*, maar ook in zijn interesse voor het werk van Leonidov, waar hij samen met Gerrit Oorthuys onderzoek naar deed. Zijn begrip van de architectonische vorm is echter wel breder dan de geratificeerde canon van 'goede architectuur'.

12
Man transForms, tentoonstelling in Cooper-Hewitt, 1976. Later werd de installatie van Ungers gepubliceerd, tezamen met een essay over beelden en metaforen, als *Morphologie / City Metaphors*. Keulen (Walther Koenig) 1982.

13
'People can inhabit anything. And they can be miserable in anything and ecstatic in anything. More and more I think architecture has nothing to do with it. Of course that's both liberating and alarming.' Interview in *Wired magazine*, juli 1996 (zie www.wired.com/wired/archive/4.07/koolhaas.html).

lijnse muur: door het object te benaderen als een studieobject, begon Koolhaas *in de gebouwde werkelijkheid* de architectonische en stedenbouwkundige consequenties te ontdekken van het object als zodanig. Dit was de verwerkelijking van architectuur als een overdonderende kracht, niet als iets dat keurig volgens de gangbare tradities en met de gangbare middelen kon worden geanalyseerd.

Daarbij is Koolhaas expliciet sceptisch over de pretentie van de jaren zestig dat architectuur de potentie heeft om een revolutie teweeg te brengen. Die pretentie was vaak gekoppeld aan een voorkeur voor programma boven vorm (want de juiste vorm zou als vanzelf voortvloeien uit het juiste programma). De krachtige tegenstellingen in de ideologische posities van de jaren zestig hadden geresulteerd in een scheiding tussen het programmatische en het formele in de architectuur. Aan de ene kant kon dat leiden tot de verregaande autonomie van de architectuur bij Eisenman, en aan de andere kant kon dat uitmonden in het sociaal-ruimtelijke determinisme dat kenmerkend is voor het werk van Van Eyck. Te midden van deze strijd vond Koolhaas in de relatief rustige sfeer van Ithaca de ruimte om na te denken, te schrijven en te ontwerpen. Daar werd tenminste een aantal vragen over de architectonische vorm expliciet aan de orde gesteld door Ungers en zijn collega aan Cornell, Colin Rowe.¹⁴ Daar, in de kring van Rowe, Ungers en tot op zekere hoogte ook Eisenman, konden de gedachten van Koolhaas over architectuur uitkristalliseren.¹⁵ De plek zelf had ook enige invloed – die had iets te maken met het niet-doordachte van New York, de naïviteit van een Amerikaanse architectuur die zich gewoon manifesteerde als gebouwde werkelijkheid zonder vooropgezet plan. Deze realiteit gaf Koolhaas de mogelijkheid om te speuren naar wat er was, om de eindeloze mogelijkheden te onderzoeken van de stad zoals ze was gebouwd.¹⁶ Daar in Manhattan liet New York als geheel zien dat architectuur ook kon ontstaan zonder het gewicht van de (politieke) manifesten die in Europa werden ontworpen. Ineens waren de verschillende aspecten van de architectonische vorm – compositie, detaillering, massa, materialisering – niet meer deel van een allesomvattende ideologie. Ineens ging het om de middelen die gebruikt konden worden, en om architectuur die gemaakt kon worden in plaats van gedacht.

Het werk van Koolhaas bevindt zich steeds in dit spanningsveld tussen maken en denken. Door zijn ambivalentie tegenover de traditionele ideeën over de architectonische vorm, schreef hij met *Delirious New York* een boek dat geen architectonische criteria in strikte zin toepaste. In een interview met Franziska Bollerey wijst hij daarop:

‘Und so habe ich ein Buch geschrieben, in dem wortwörtlich architektonische Kriterien fehlen. Kein einziges Mal ist die Rede von schön, häßlich, hoch, niedrig, weiß... Nichts über das Äußere.’¹⁷ Hij is zich bewust van een verschuiving, van iets wat hij nog niet kan beschrijven. Hij richt zich op het vermijden van traditionele architectuurbeschrijvingen en op het schrijven van een manifest voor een gebied dat (ongecompliseerd) volgens de toen heersende tijdgeest is gebouwd. Volgens Fritz Neumeyer kijkt Koolhaas net zoals de modernisten naar ‘the wrong side of architecture’.¹⁸ Alleen gaat het nu niet om de heroïek van de ingenieurs, maar juist om een onvergeeflijker kant van de moderniteit: de kant van het hedonisme en van de massacultuur, niet als vrolijke popcultuur, maar als absolute werkelijkheid (afb. 9, 10). Gaandeweg beschrijft Koolhaas de onbenoembare spanningen met behulp van begrippen als ‘lobotomy’ en ‘vertical schism’, die beide het bestaan van duidelijk gescheiden werkelijkheden en volstrecte tegenstrijdigheden binnen dezelfde omhulling mogelijk maken (afb. 11). In de wolkenkrabber wordt, doordat de vorm zich losmaakt van het programma en zich als een onloochenbare aanwezigheid van architectuur manifesteert, een nieuwe conditie geschapen, die groots en krachtig genoeg is om de complexiteit van de alledaagse werkelijkheid te omvatten.

Ondertussen was Ungers met vergelijkbare ideeën bezig. Alleen ging hij niet uit van gedachten over de vorm als onderliggende vraag, of als tegenwicht voor het programma. Hij hanteerde juist een directe vraagstelling met de bedoeling de architectuur beter te kunnen begrijpen. Evenals Koolhaas had Ungers moeite met de overmatig gepolitiseerde opvattingen van de late jaren zestig, zeker in relatie tot de architectuur. In tegenstelling tot zijn studenten geloofde Ungers dat het bouwen van mooie huizen een belangrijke opgave was, en wel een die het verdiende serieus te worden genomen. Hiermee bedoelde hij niet dat nadenken over meer dan alleen architectonische vragen onmogelijk was, maar wel dat er grenzen zijn aan de reikwijdte van de architect.¹⁹ In een recent interview merkt Koolhaas een politieke ondertoon op in het werk van Ungers, die nooit meer wordt dan een ondertoon: ‘Und eigentlich sagen Sie auch in jeder Arbeit, dass es für diese Dinge formal und morphologisch Lösungen gibt, aber nicht sozial.’²⁰ Ungers bevestigt dit met een antwoord dat gaat in de richting van de autonomie van kunst en architectuur: ‘Ich bin der Meinung, dass die soziale Probleme von Architektur nicht gelöst werden können. Wir haben keine Mittel dazu. Sie können architektonische Probleme lösen. Genauso kann Kunst die gesellschaftliche Fragen nicht lösen.’ Koolhaas verzet zich met de

14

Volgens Koolhaas gaat het werk van Rowe en Ungers in feite over hetzelfde, wat zij ongetwijfeld beiden zouden betwisten. Toch geeft deze opmerking ook zicht op een resonantie in hun werk die nog amper erkend is. Vgl. ‘Die erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts’, *Arch+* 18 (augustus 1986), nr. 86, pp. 34-43.

15

Koolhaas kreeg in 1973 van het Institute for Architecture and Urban Studies (waar Peter Eisenman directeur was) een beurs om te werken aan het manuscript van *Delirious New York*.

16

Hiermee volgt het werk een strategie die vergelijkbaar is met die van Venturi en Scott Brown in *Learning from Las Vegas* (1972): het onderzoek van de bestaande omgeving als middel om de instrumenten en het vocabulaire van de eigen discipline te heroverwegen.

17

Rem Koolhaas in gesprek met Franziska Bollerey, *Bauwelt* (1987), nr. 17/18, pp. 628-629.

18

F. Neumeyer, ‘OMA’s Berlin. The Polemic Island in the City’, *Assemblage*, 11 (1989), pp. 36-52, citaat op p. 44.

19

Ungers was juist diep geëngageerd met de maatschappelijke vragen waarmee de architectuur zich geconfronteerd zag. Hij meende echter dat de architectuur alleen architectonische problemen kon oplossen, en geen sociale vraagstukken. Daarmee raakte hij steeds verder in onmin met de leden van Team X. Zie ook www.team10online.org.

20

‘Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Rem Koolhaas und Hans Ulrich Obrist’, *Arch+*, 39 (2006), nr. 179, pp. 6-11.

001

Hoe modern is de Nederlandse architectuur? Publication of the symposium, 1990.

002

Fragment uit 'Las Vegas of the Welfare State', herstructurering Bijlmermeer, 1986 (S,M,L,XL, pp. 866-867).

003

Fragment uit 'Unlearning Holland', project Point City / South City, 1993 (S,M,L,XL, pp. 890-891).

001

Hoe modern is de Nederlandse architectuur? Publication of symposium lectures, 1990.

002

Excerpt from 'Las Vegas of the Welfare State', Bijlmermeer redevelopment, 1986. (S,M,L,XL, pp. 866-867).

003

Excerpt from 'Unlearning Holland', Point City / South City, 1993 (S,M,L,XL, pp. 890-891).

001



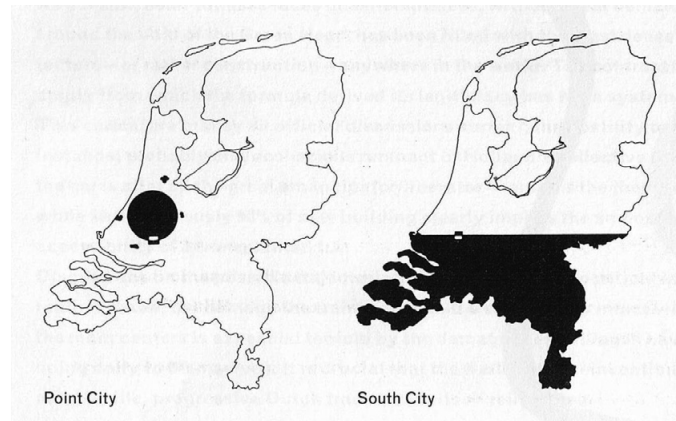
002



Remedy

Like other parts of Western Europe, Holland is now preoccupied with an architecture of social remedy—orphanages, nursing homes, community centers, student housing, etc.—a relentless production of spaces designed for specific, predictable, and “correct” forms of social intercourse that are supposed to rebuild an eroded public realm, a soft-core gulag for the *vulnerable*, an architecture that cumulatively describes a grotesque urbanism of social and physical infirmity that in its remedying zeal declares each inhabitant either mentally or physically handicapped.

003



For this investigation of different manipulations of density, we propose two radically different models for Holland—models that have as their cardinal virtues the abandonment of the repeated denial of reality that gives official thinking such a problematic and ineffective aura and the reintroduction of explicit ideological choices.

004



005



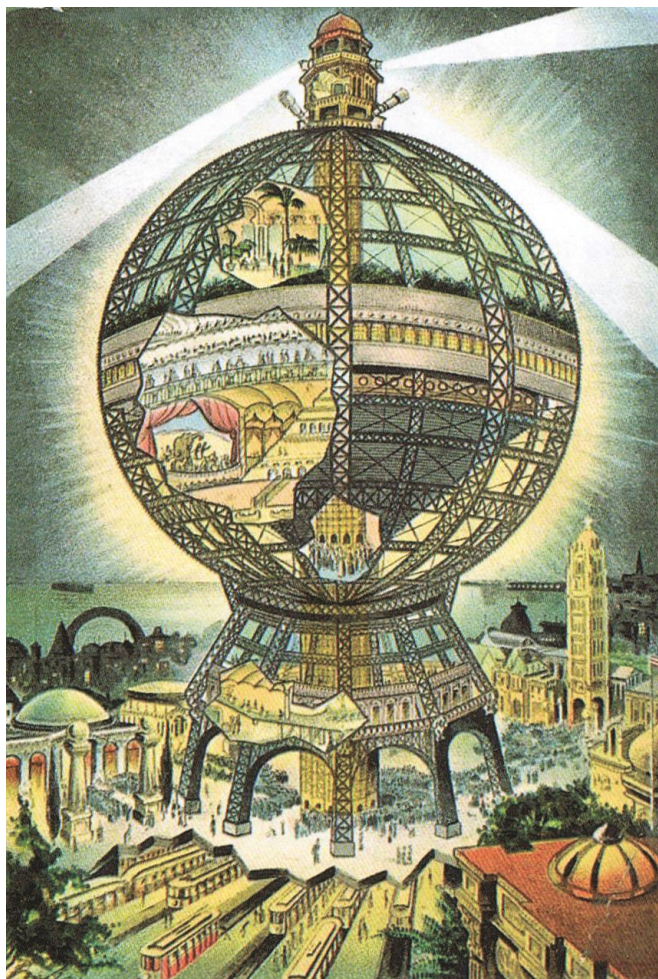
006



007



008



004
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

005
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

006
Beeld uit project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 224).

007
Tekening van de massa van wolkenkrabbers volgens het bouwreglement van New

York, Hugh Ferriss (*Delirious New York*, p. 115).

008
Globe Tower, New York (*Delirious New York*, p. 72).

004
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

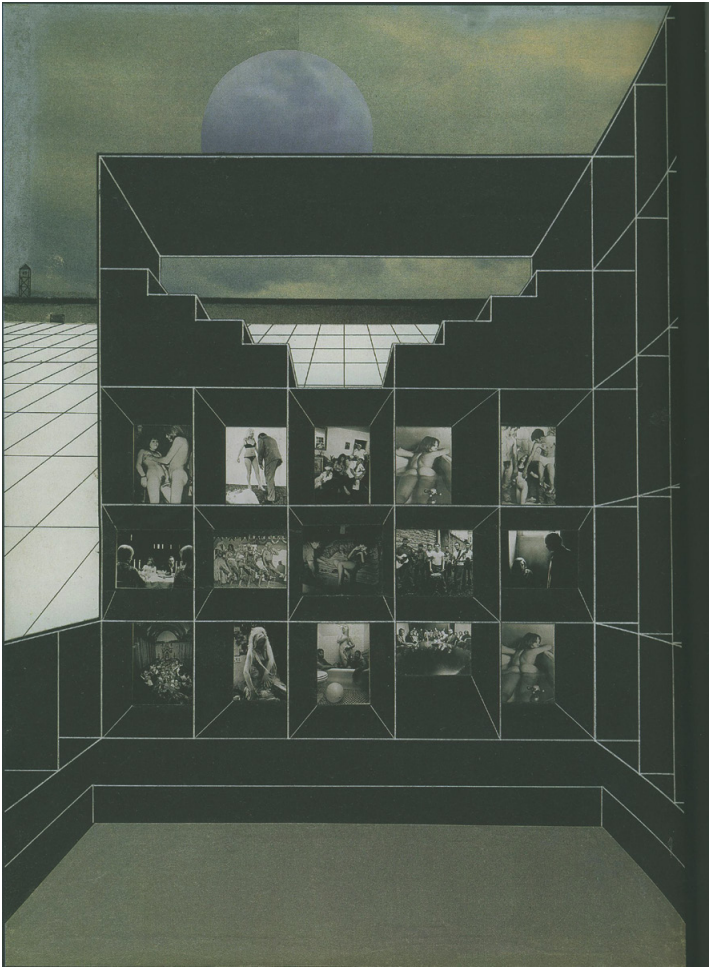
005
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 223).

006
Image from project 'The Berlin Wall as Architecture' (*S,M,L, XL*, p. 224).

007
Drawing of skyscrapers according to maximum massing permitted by New

York zoning law, Hugh Ferriss (*Delirious New York*, p. 115).

008
Globe Tower, New York (*Delirious New York*, p. 72).



009

Badhuis, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 246).

010

Individuele woningen, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 251).

011

Cartoon uit *Life* magazine, 1909, 'unlimited numbers of virgin sites on a single metropolitan location' (*Delirious New York*, p. 83).

009

The Baths, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 246).

010

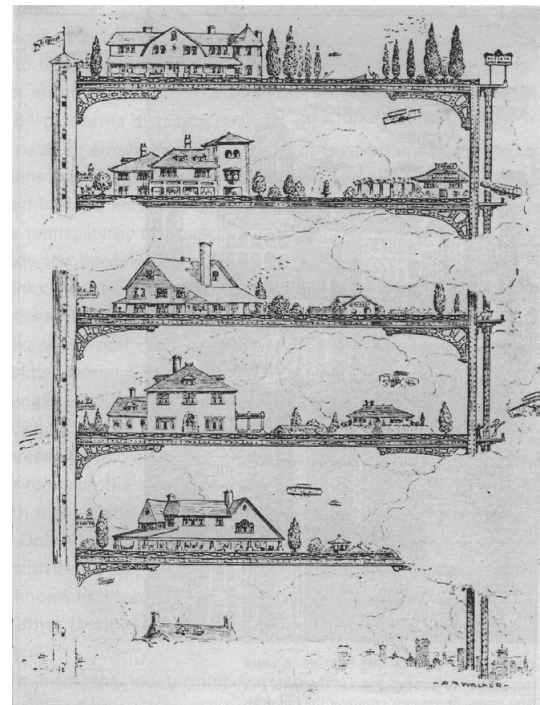
The Allotments, 'Exodus, or the voluntary prisoners of architecture', 1972 (*Exit Utopia*, p. 251).

011

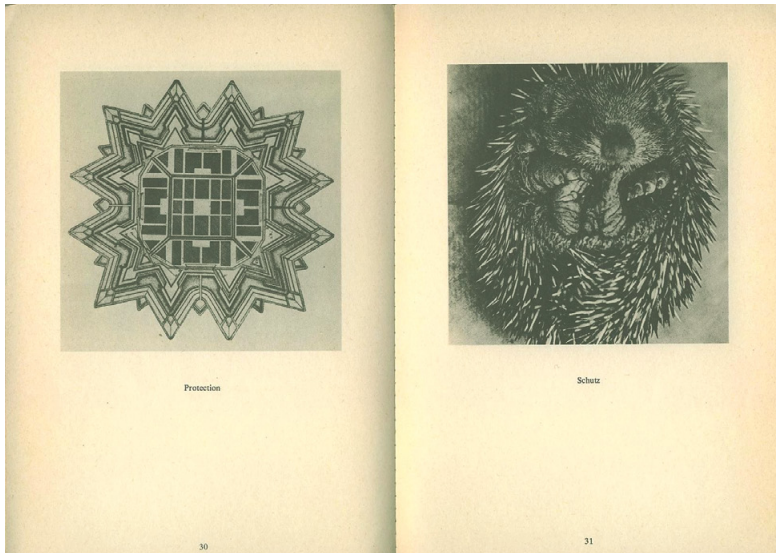
Cartoon published in *Life* magazine, 1909, 'unlimited numbers of virgin sites on a single metropolitan location' (*Delirious New York*, p. 83).



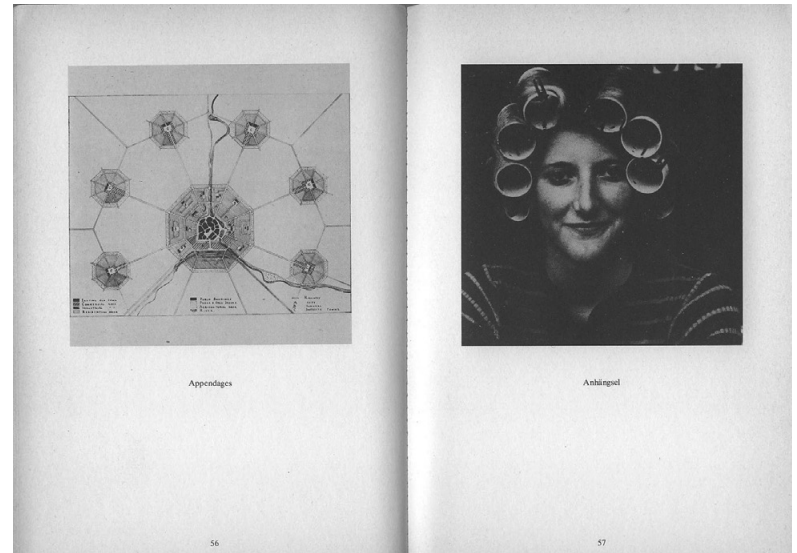
011



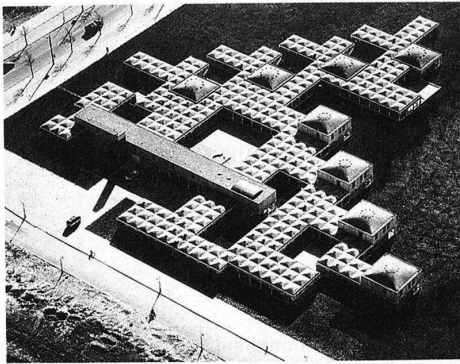
012



013



014



Aldo van Eyck, orphanage, Amsterdam, 1960: smaller components that re-establish the human scale?

name of humanism, that all larger institutions can and should be divided into smaller components that reestablish the human scale—as if each institution, whatever its nature, would become more transparent, less bureaucratic, less alienating, more understandable, and less rigid through the mere act of subdivision. But when van Eyck subdivided a large group of orphans into smaller “families,” he at least created a metaphorical correspondence between those families and the “houses” they inhabited. In later manifestations of the theme, such a connection was completely lost; subdivision became a mere mannerism. Since Herman Hertzberger’s celebrated subdivided offices for Centraal Beheer, this model has been exhausted and debased, reaching a phase of extreme decadence in which it has become responsible for an acute crisis of legibility. Today orphanages, dormitories, housing, offices, prisons, department stores, and concert halls all look the same.

60

012

‘Schutz’: Ideaalstad van Georg Rimpler (1670) met egel (*Morphologie*, pp. 30-31).

013

‘Anhängsel’: Satellietstad van Unwin (1928) met haarkrullers (*Morphologie*, pp. 56-57).

014

Fragment uit ‘Final Push’, *Uitbreiding Tweede Kamer*, 1978 (*S,M,L,XL*, pp. 286-287).

012

‘Protection’: Ideal city by Georg Rimpler (1670) with porcupine (*City Metaphors*, pp. 30-31).

013

‘Appendages’: Satellite-town by Unwin (1928) with hair rollers. (*City Metaphors*, pp. 56-57).

014

Excerpt from ‘Final Push’, *Parliament extension The Hague*, 1978 (*S,M,L,XL*, pp. 286-287).

tegenvraag of er geen morele stellingname in de architectuur vervat ligt. Hoewel Ungers beaamt dat hij persoonlijk een moreel standpunt bezit, blijft hij erbij dat dit gescheiden is van het architectonische.

Ungers spreekt het duidelijkst over de vorm en de rol daarvan in de architectuur in zijn publicatie *Morphologie / City Metaphors* uit 1982. Dit boek is gebaseerd op zijn installatie voor de tentoonstelling *Man TransForms* in het Cooper-Hewitt National Design Museum te New York in 1976, aangevuld met een essay dat is bedoeld om verder na te denken over 'vorm' in termen van beeld, analogie en metafoer, en de rol daarvan in het denken (en daarmee in het ontwerpen). Het essay geeft een aanwijzing van de architectonische vorm die als ondertoon in het werk van Koolhaas aanwezig is, omdat Ungers de verschillende technieken expliciet vergelijkt en ook ruimte overlaat voor wat niet in woorden te vatten valt. In dit essay stelt Ungers dat de vorm noodzakelijk is voor mensen om hun wereld te kunnen ordenen, en dat deze ordening gebeurt door de voorstelling en het denken. Hij gaat uit van het zicht en de (denkbeeldige) voorstelling, die de basis vormen voor het bewustzijn om de wereld te begrijpen. Hoewel wij voor het begrip van onze werkelijkheid niet zonder analyse kunnen, ziet Ungers haar tegelijk als een probleem, omdat verregerende analyse resulteert in een ongedefinieerde brij van dingen van gelijke waarde. In de noodzaak van specificiteit en onderscheid wordt voorzien door het voorstellingsvermogen en de zintuiglijke waarneming. Met andere woorden, Ungers kent aan het formele een grotere en meer structurele rol toe dan aan het 'decoratieve'. Hij ziet het ook als meer dan een enkelvoudige uitdrukking van de onderliggende idee. Hij maakt suggestief gebruik van begrippen als metafoer, analogie, symbolen en modellen om aan te geven dat er een ruimte bestaat tussen de intentie van de ontwerper en de receptie van de gebruiker. Deze ruimte is productief: het is de ruimte die Koolhaas opmerkt in de aanwezigheid van de Berlijnse muur, en die Ungers hier tot de grondslag van het vakgebied architectuur maakt.

Zowel in het boek als in de tentoonstelling wordt het belang van vormen en beelden verder uitgewerkt door het combineren van telkens twee beelden en één woord, die tezamen een nieuw geheel vormen. Elke groep bestaat uit een stedenbouwkundig plan als het architectonische beeld; een referentiebeeld, dat geen deel uitmaakt van het oorspronkelijke ontwerp, maar voornamelijk een associatief beeld is, gebaseerd op een formele gelijkenis; en het woord als de beschrijving van de conceptuele inhoud (afb. 12, 13). Volgens Ungers omvat deze combinatie een grotere complexiteit dan gangbaar is in de gebruikelijke analy-

ses in architectuur en stedenbouw, die hoofdzakelijk betrekking hebben op kwantitatieve of functionele aspecten van een plan. Deze assemblages daarentegen beschrijven niet alleen het object (het plan), maar ook 'the conceptual reality – the idea, shown as the plan – the image – the word'.²¹

Na de tentoonstelling heeft Ungers deze ideeën even laten rusten, maar ze leven onderhuids voort in de 'Cornell Summer Academies' in Berlijn van 1977 en 1978. In 1977 stonden er twee onderwerpen op de agenda: de 'urban villa' en de 'Stadt in der Stadt' (of de groene stadsarchipel). Deze zomerworkshops volgen dezelfde structuur als eerdere projecten van Ungers, waarin specifieke ideeën gestalte krijgen binnen een rigoureuze kader waarin de ontwerpgegevens worden uitgewerkt. In deze projecten wordt een fundamentele verbinding zichtbaar tussen het werk van Ungers en dat van Koolhaas: hun interesse in de tegenstellingen en tegenstellingen waarvan onze wereld is doortrokken, en het verlangen om die niet te vatten en te verzoenen in een enkel architectonisch beeld. De zomerworkshops onderzoeken hoe die veelvoudigheid kan worden gekoesterd en uitgebuit, vooral in de 'Stadt in der Stadt', waar tegenstrijdige gebieden naast elkaar liggen. Als ontwerpvoorstel is dit concept niet afhankelijk van een enkele architectonische penneestreek, maar biedt het daarentegen een structuur waarin verschillen niet alleen bestaan, maar ook worden gecultiveerd.²²

Tegenstellingen en tegenstrijdigheden

'The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposite ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function.'

F. Scott Fitzgerald, zoals geciteerd in *Delirious New York*, p. 162²³

Zowel Koolhaas als Ungers conceptualiseren de tegenstellingen die ze in de werkelijkheid aantreffen. Koolhaas bedient zich van het oxymoron, terwijl Ungers zich beroept op de *coincidentia oppositorum*, een begrip dat hij ontleent aan Nicolaas van Cusa. Hij past het toe om dingen te benoemen als 'coincidence of antitheses and not their overcoming', waarin 'these contradictions do not shut themselves up in their antithetical nature, but are integrated into an all-inclusive image'. Voor Ungers maakt dit begrip de weg vrij naar een architectuur die zich heeft bevrijd van de noodzaak tot eenheid. 'A new dimension of thought is opened up if the world is experienced in all its contradictions, that is in all its multiplicity and variety, if it is not forced into the concept of homogeneity that shapes everything to itself.'²⁴ Terwijl zijn collega's

de wereld probeerden te veranderen met behulp van de architectonische eenheid, stelde dit begrip Ungers in staat de meerduidigheid te conceptualiseren en het in formele zin toe te passen. Op een vergelijkbare manier laat het oxymoron, als een combinatie van tegenstellingen, de gelijktijdige aanwezigheid van onverenigbare werkelijkheden toe. Beide begrippen betreffen de tegenstrijdigheden die in de hedendaagse stad bestaan, en beide architecten beschouwen architectuur als een strategische interventie in de stad, met name in relatie tot het publieke domein, dat uit al die tegenstrijdige onderdelen is opgebouwd. Architectuur is op zich geen sociale of politieke stellingname, maar is in een sociaal-politieke structuur opgenomen en vormt zo het decor voor belangrijke gebeurtenissen. In die zin bevindt de architectuur zich in een spanningsveld tussen sociaal-politieke condities (bijvoorbeeld: wie heeft geld en macht om te bouwen), de geschiedenis van het vak als geheel en de receptie van de gebruikers. Architectuur wordt gedefinieerd door het bouwen als proces, dat afhankelijk is van verschillende partijen, en wordt tegelijkertijd bepaald door bestaande ideeën en de traagheid en permanentie van het gebouw.

Het vakgebied wordt door een enorme hoeveelheid factoren bepaald, maar het zijn steeds de steekwoorden en 'one-liners' die in de media de meeste aandacht krijgen. De teksten van Koolhaas vormen echter geen eenduidige uitleg van zijn projecten, noch vormen de projecten alleen maar een illustratie van de teksten. De projecten draaien om architectonische interesses: gelaagdheid, circulatie, combinatie en onderlinge botsing van verschillende materialen. De teksten bevatten veel korte en provocatieve stellingen, waarin vaak de randvoorwaarden van de architectuur worden onderzocht. De teksten van Ungers richten zich meer op een directe ondervraging van de architectuur, de stad en de vormen waaruit ze zijn opgebouwd. Toch spelen deze teksten net zo min een verklarende rol ten opzichte van de projecten als die van Koolhaas ten opzichte van zijn projecten. Ze fungeren als een breed onderzoek van de thema's en ideeën die voortkomen uit de architectuur, van verhoudingen en ordeningssystemen tot visuele metaforen en analogieën.²⁵

De projecten van OMA staan midden in een spanningsveld van tegenstrijdigheden, die ze eerder blootleggen dan verhullen. Dit kan begrepen worden als een vorm van 'realisme', als het aanvaarden van de (maatschappelijke) randvoorwaarden van de architectuur en de stad, maar het kan ook gezien worden als een serie 'kleine ideologieën', idealen die worden vormgegeven door specifieke uitwerkingen. De provocaties in het werk van Koolhaas (tegen een politieke architectuur)

zijn ook aanwezig in het werk van Ungers (als werkwijze). Beiden geven een beeld van de (on)mogelijkheden van de architectuur in de hedendaagse stad. Hierdoor zijn we in staat onze verhouding tot de stad te heroverwegen en, nog veel belangrijker, de rol die architectuur daarin speelt. En het prominentst daarbij is het belang van vormgeving in de breedste zin: het creëren van een vorm door de compositie van een gebouw, door het beeld dat het oproept, het tastbare van een detail. In het Nederlandse debat, waarin de aandacht vooral uitging naar de sociale context en de menselijke maat, werd een krachtige formele uitwerking echter al snel gezien als een indicatie dat de architect geen interesse had in de gebruiker of in de stedelijke context om hem heen.²⁶ Die eenzijdigheid roept echter ook een vraag op: hoe ver reikt een idee als het geen tastbare vorm krijgt? Juist door de vorm worden ideeën een deel van de wereld, en bovendien vatbaar voor verschillende vormen van receptie en interpretatie. Door de expliciet formele vragen die Ungers opwerpt, komt de rol van de vorm in het werk van OMA in een ander licht te staan: het gaat niet om de autonomie van de vorm als zuiver experiment en zonder acht te slaan op externe factoren. Eerder gaat het om een zoektocht naar de grootste stedelijke conditie die weer nieuwe vormen kan genereren in de architectuur. 'OMA's architecture of the city, however, did not take historical typology as a prototypical model, but rather depended on a bizarre multiplicity of forms of urban life, which desperately demanded a new architectural and urban optimism for their revival.'²⁷

Zowel Ungers als Koolhaas gaan niet direct in op het politieke. Zij onderzoeken beiden juist de formele autonomie van de architectuur, terwijl ze *gelijktijdig* de culturele implicaties ervan proberen te doorgronden. Precies hierin ligt dan ook het onderscheid tussen de denkbeelden van Koolhaas en die van zijn voormalige partner Elia Zenghelis, die van mening is dat het project Exodus 'should really have been concerned with pure architecture and its autonomy'. Voor Koolhaas daarentegen, 'there is a kind of social program underlying Exodus: "At the very least, there is a sort of overwrought insistence on collectivity."²⁸ Uiteindelijk onderschrijft Zenghelis meer de autonomie van de architectuur, terwijl Koolhaas de architectonische middelen inzet voor een strategie die flexibel is en reageert op huidige stedelijke transformaties. Zijn idee van het oxymoron als ontwerpmiddel – het laten botsen van inherente tegenstrijdigheden – scheidt een architectonische specificiteit, die haar kracht juist ontleent aan de ont koppeling van vorm en betekenis. Vorm is aanwezig, evenals betekenis, maar beide zijn autonome condities, die allebei invloed hebben op de

24

Lotus Documents (Quaderni di Lotus) nr. 1: 'Architecture as theme, O.M. Ungers'. Milaan (Electa) 1982.

25

Zie bijvoorbeeld: O.M. Ungers, 'Ordo, fondo et mensura. The Criteria of Architecture', in: Henry A. Millon (red.), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*. Londen (Thames and Hudson) 1994, pp. 307-317.

26

'De ontwerper heeft onvoldoende geluisterd naar het probleem. Hij heeft een standpunt ingenomen, waarbij de omgeving vernield wordt en hij de gebruiker ondergeschikt maakt aan zijn formele visie.' *Juryrapport prijsvraag uitbreiding Tweede Kamer*. 's-Gravenhage (Staatsuitgeverij) 1978, p. 25.

27

Neumeyer, 'OMA's Berlin' (1989), pp. 43, 46.

28

Hilde Heynen, 'The Antinomies of Utopia. Superstudio in context', in: V. Bijvanck (red.), *Superstudio. The Middelburg lectures*. De Vleeshal / Zeeuws Museum, Middelburg 2005, pp. 61-74.

ervaring van de architectuur.

Dit gegeven noopt tot een heroverweging van de eerder aangehaalde uitspraak van Koolhaas: 'I would never again believe in form as the primary vessel of meaning.' Is het denkbaar dat hij hiermee niet zozeer doelt op een irrelevantie van de vorm, als wel wil aangeven dat de relatie tussen vorm en betekenis niet zo enkelvoudig en eenduidig is als hem was geleerd? Dat het optimisme van zijn jarenzestigdocenten, een hernieuwde versie van het maakbaarheidsideaal van het modernisme, overboord diende te worden gezet voordat de architectuur haar eigen werkwijze kon terugvinden, gebaseerd op haar eigen middelen en methoden? Kan het zijn dat de ruimte die Ungers in zijn *Morphology*-essay aanbrengt tussen vorm, analogie, metafoor en betekenis, precies de meerduidigheid biedt die Koolhaas als de essentie van de architectonische vorm naar voren brengt? De vrijheid die in de *contradictio oppositorum* en het oxymoron wordt geïmpliceerd, suggereert precies die vrijheid van het voorstellingsvermogen, en van het onbepaalde (tegenover het overmatig bepaalde van het Nederlandse modernisme en zijn volgingen in de jaren zestig).

Zo er al een enkele verschuiving is vast te stellen in het werk van zowel Ungers als Koolhaas, dan betreft het de verschuiving van een begrip van de stad als totaliteit naar dat van de stad als een optelsom van verschillend ingebedde pluraliteiten, in zekere zin een aanvaarding van de postmoderne conditie. Het werk draait dus om botsingen, niet om een zoektocht naar een totaliteit. Het gaat om het vormgeven van kleine en tijdelijke utopieën, die zich handhaven in weerwil van het stedelijke veld. Zo verloopt de vormgeving van het collectieve, en zo vinden individuen de ruimte om de complexiteit van de hedendaagse stad, in eeuwige spanning tussen openbaar en privaat, te overleven. Het is die ruimte die hoopvol blijft, ondanks het feit dat de idealen van de jaren zestig on vervuld zijn gebleven. De kracht van een architectuur die noch een gemechaniseerde utopie voorstaat, noch een geïdealiseerd beeld van het creatieve individu propageert, moet wellicht worden gezocht binnen het geïndividualiseerde collectief. Dit begrip van architectuur draait om de middelen van de eigen discipline, zoals met name de vorm. Daardoor maken beide architecten deel uit van een langere traditie dan het postmodernisme waarbij ze worden ondergebracht, zoals Ungers, of zelfs het modernisme, waarbij Koolhaas wel wordt ingedeeld. In zekere zin vertegenwoordigen zij een combinatie van het klassieke en het hedendaagse. De architectuur van Ungers moge dan vertrekken vanuit een begrip van de pluraliteit van het postmoderne, maar als vorm is ze juist gebaseerd op de klassieke taal van de architec-

tuur, waarin de aandacht uitgaat naar verhoudingen en geometrische vormen. Koolhaas bespeelt dan wel de fluïde vormen van het hedendaagse met concepten als 'generic city', 'bigness' of de ontmetelijke groei van Lagos, toch maakt hij gebruik van een strategie van tegenspraken en tegenstellingen, of van het oxymoron, op een manier die doet denken aan de vroegere toepassing van harmonie of symmetrie.²⁹ De strategie gaat weliswaar vooraf aan de vorm, maar de vorm is de enige manier waarop het gebouw zich uiteindelijk kan bewijzen. Op deze wijze toont Koolhaas dan ook het ongelijk aan van Joost Meuwissen, waar deze stelt: 'Er is een zekere overeenstemming tussen Koolhaas' desinteresse voor de bespreekbare architectuurvorm (anders dan voor de inhoud) en Koolhaas' planningsopvatting als een blauwdruk voor een toekomstige omgeving waar men alleen ja of nee op kan zeggen en weinig anders. Dergelijke cultuur en planning zijn in Nederland gelukkig niet zo gebruikelijk.'³⁰

Nog altijd is de nasleep voelbaar van een architectuurdebat waarin de vorm slechts een beperkte speelruimte kreeg en de maakbaarheid van een maatschappij via de architectuur vooropstond. Juist hierom is het van belang te kijken hoe de stedelijkheid niet alleen geprogrammeerd kan worden, maar ook *vorm* kan krijgen.

Dit werd al vroeg opgemerkt door Hans van Dijk in 'Het bezwijken van tegenstellingen', *Wonen-TABK* (1982), nr. 13/14, pp. 12-19. Het oxymoron, aldus Van Dijk, is bij Koolhaas niet alleen een geliefde stijl- en denkfiguur, maar wordt door OMA juist ingezet als ontwerpmethode.

Joost Meuwissen, 'Overgeaccentueerde architectuur in Stedelijk Museum Amsterdam' (in een niet nader bekende krant van maandag 29 december 1980. Knipselarchief NAi, map Koolhaas, 1975-1980).

ZHVP 2007: Drie hybrids voor de Spoorzone Delft

Willemijn Wilms Floet

Onlangs zijn drie projecten van studenten van de Masterstudio's Architecture Hybrid Buildings aan de faculteit Bouwkunde van de TU Delft genomineerd voor de Zuid-Hollandse Vormgevingsprijs 2007.¹ De prijs is bedoeld om jong ontwerp talent te stimuleren en aandacht te vragen voor actuele opgaven in de provincie Zuid-Holland. Dit jaar konden alle Zuid-Hollandse ontwerpopleidingen (op de niveaus van universitair, hoger tot en met middelbaar beroepsonderwijs) studentenprojecten inzenden die betrekking hebben op de spoorzone in Delft. Als alles goed gaat verdwijnt in Delft in 2012 de trein uit het zicht, onder de grond. In totaal werden 42 projecten ingezonden, waarvan er vier zijn genomineerd in de categorie 'ruimtelijk ontwerp' en vier in de categorie 'productontwerp'. Er zijn dit jaar geen nominaties voor 'visuele communicatie'. Het feit dat drie nominaties – waarvan er twee in de prijzen zijn gevallen – projecten zijn van bouwkundestudenten, is een goede reden om er in deze aflevering van *OverHolland* aandacht aan te besteden.

Binnen de Masterstudio Architecture Hybrid Building wordt ontwerpend onderzoek verricht naar grootschalige gebouwen met complexe programma's op stedelijke locaties. Studenten onderzoeken de mogelijkheden van vernieuwing en transformatie in stedelijke gebieden door middel van concrete architectonische interventies. Welke bijdrage zou de architectuur kunnen leveren aan de ruimtelijke ontwikkeling van deze gebieden? Welke programma's, stedelijke morfologieën, bebouwingstypologieën en architectuur kunnen hier voor worden ontwikkeld? Negen Hollandse steden in de Randstad vormen afwisselend het studiegebied voor verschillende studio's.

De spoorzone in Delft is een concrete en actuele opgave die zich uitstekend leent voor onderzoekende ontwerpogaven van studenten architectuur in de masterfase. Wanneer het spoor in Delft is vervangen door een tunnel, komt er bovengronds een groot gebied vrij, centraal gelegen tussen de binnenstad en de uitbreidingswijken. In

het onderzoek wordt de vraag gesteld naar de identiteit van de nieuwe stadswijk, maar ook naar de nieuwe samenhang in de stad, het karakter van het nieuwe ondergrondse station met een complex knooppunt van infrastructuur, en de vormgeving van de tunnel. Ook de transformatie van de bestaande bebouwing is onderwerp van onderzoek: wat nu de achterkant is van de woonbebouwing langs het spoor, zal na het verdwijnen van het spoor veranderen in de voorkant.²

Voor de onderzoeksgroep Urban Architecture van de faculteit Bouwkunde – die onderzoek doet naar de wisselwerking tussen architectonische interventies en stedelijke transformaties in de Hollandse stad – was het project Spoorzone Delft aanleiding om te onderzoeken welke mogelijkheden ondertunneling van het spoor zou kunnen bieden in de binnensteden van vier andere steden van vergelijkbare omvang in de Randstad: Haarlem, Leiden, Gouda, Dordrecht. Dit ontwerpend onderzoeksproject met de naam '5 x 5' wordt op dit moment uitgevoerd door een aantal toonaangevende architectenbureaus, die zijn verbonden aan de faculteit Bouwkunde in Delft. Voorbereidende stads- en architectuuranalytische studies zijn reeds in *OverHolland 5* gepubliceerd.³ De Masterstudio's Architecture Hybrid Building zijn ontwikkeld als een pilot voor dit ontwerpend onderzoek project.

Sinds de invoering van het Bachelor-Masterstelsel in 2002 is de Spoorzone Delft een terugkerend onderwerp in het architectuuronderwijs aan de faculteit Bouwkunde in Delft.⁴

In de afstudeerfase van de Masterstudio Architecture Hybrid Building waren de studenten aanvankelijk vrij om projecten te kiezen langs de hele spoorlijn in Delft. Dit leverde echter zo'n grote diversiteit aan planvoorstellen op (van het ontwerp voor een woonwijk, een stationsgebouw, tot en met een kuuroord in Midden-Delfland⁵ dat de resultaten slecht vergelijkbaar waren. Uitgangspunt voor de recentere studio's is het stedenbouwkundig masterplan dat de Spaanse steden-

1

Zie www.ZHVP.nl.

2

Spoorweglocaties vormen een gewild en terugkerend thema in de ontwerpstudio's binnen het Masterprogramma Architecture Hybrid Building, zie: François Claessens, Willemijn Wilms Floet en Leen van Duin, 'Projects for the Dutch City: architectural interventions for inner city rail-road areas', in: *The Architecture Annual 2005-2006*. Delft University of Technology. Rotterdam (010) 2007, pp. 134-135.

3

Zie *OverHolland 5*. Amsterdam (SUN) 2007. De resultaten van het onderzoek worden gepubliceerd in een speciale editie van *OverHolland* die in juni 2008 wordt gepubliceerd.

4

Het schakelsemester voor instromende HTS-studenten had als stedenbouwkundige ontwerpogave een masterplan boven de spoor-tunnel door Delft; in het derde semester Bachelor-ontwerpproject is de opgave de herontwikkeling van het terrein van de Gistfabriek; in de Masterfase Architecture Hybrid Building komt de spoorzone op verschillende manieren aan bod in alle semesters.

5

Zie Leen van Duin en Willemijn Wilms Floet, 'Spoorzone Delft', in: *OverHolland 2*, Amsterdam (SUN) 2005, pp. 91-104.

bouwkundige Joan Busquets in opdracht van de gemeente Delft heeft gemaakt. Dit plan biedt studenten een kader waarbinnen ze hun eigen ontwerpogave kunnen stellen, ontwerp oplossingen kunnen toetsen en beargumenteerde alternatieve ontwerpen kunnen aandragen.

Busquets heeft voor de nieuwe stationswijk een beeld voor ogen van een binnenstedelijk milieu, waarin wonen, werken en parkeren zijn gecombineerd in bouwblokken met semi-openbare binnenterreinen. Voor de blokken zijn regels opgesteld die variatie en afwisseling zoals in de oude stad zouden moeten garanderen. Busquets ziet de wijk als een schakel tussen de historische binnenstad en de uitbreidingswijken. De bestaande doorgaande wegen in het gebied, zoals de Westlandseweg en de Phoenixstraat, worden getransformeerd tot boulevards. De vorm van de nieuwe bouwblokken is formeel bepaald door lijnen uit de omliggende wijken door te trekken in het plangebied. Deze vallen niet altijd samen met ruimtelijke en visuele verbindingen, en er is ook geen rekening gehouden met het karakter van de aansluitende bebouwing, de hiërarchie in het stratenpatroon. Het gebied boven de tunnel, dat van tunnel-eigenaar Prorail niet mag worden bebouwd in verband met verzekeringsclaims, is bestemd als park.

In het eerste semester van de Masterstudio Architecture Hybrid Building moeten studenten op basis van een gegeven programma van eisen een hybride gebouw ontwerpen. Er worden hiervoor drie lokaties aangeboden binnen het plan-Busquets, waarop het programma van eisen wordt getest door het formuleren van verschillende bouwingsalternatieven. Daarna wordt één variant uitgewerkt. De lokaties hebben een specifieke stedenbouwkundige problematiek: aan de doorgaande Westlandseweg gaat het om een project dat zich verhoudt tot de infrastructuur. Hier is ruimte voor hoogbouw. Op de lokatie ten zuiden van het oude stationsgebouw is de relatie met het nieuwe stationsplein aan de orde. De genomineerde projecten hebben betrekking op de derde lokatie: het bouwblok tussen het nieuwe gecombineerde stadskantoor/stationshal en het door Busquets gereconstrueerde bolwerk bij de Waterslootse Poort, een kruispunt waar vele wegen samenkomen. Een daarvan vormt de verbinding tussen het station en de binnenstad, met een zichtas tussen het stationsgebied en de Oude Kerk. Volgens het plan-Busquets heeft dit bouwblok een 'dienende rol', volgt het de contour van de openbare ruimten en vormt qua bebouwing en bouwhoogte een overgang naar de kleinschaligere bestaande bebouwing aan de Coenderstraat.

Studenten hebben moeite met de formele, grafische benadering van Busquets: de schuine vormen en de regels voor de bouwhoogten wor-

den zelden tot uitgangspunt genomen; de ontwerpen zijn vaker een uitwerking van een gekozen bebouwingstypologie, waarin de relatie tussen gebouw en stedelijke ruimte vanzelfsprekender is en er de mogelijkheid is aan te sluiten op bestaande architectonische culturen.

In de visie van Carien Akkermans – de eerste genomineerde student – is de oplossing van Busquets te voorzichtig, te anoniem. Zij stelt voor om tussen het station en de Waterslootse Poort een langgerekt gebouw te plaatsen. De uitgesproken vorm dient twee intenties: het begeleidt de route tussen het station en de binnenstad – vormt een oriëntatiepunt – en het presenteert zich als een eigenzinnige schakel tussen het centrum en de buitenwijken.

Het project van Oscar Arce – het tweede genomineerde plan – is te beschouwen als een uitwerking in de geest van het plan-Busquets in een eigenzinnig handschrift. Hij koos voor de vorm van golvende, stromende, lineaire bewegingen – kenmerkend voor het gebied – die het nieuwe stationsgebied een eigen identiteit moeten geven. Het ontwerp bestaat uit een aantal strips die dynamisch over elkaar heen schieten, de stedelijke ruimte vormen en reageren op de context. De vormtaal is doorgezet in de inrichting van de openbare ruimte, waardoor bebouwing en buitenruimte een driedimensionaal geheel gaan vormen. Een expressionistische bijdrage.

In de laatste twee semesters van de studio – het afstudeerproject – formuleren studenten op basis van een stedenbouwkundige analyse en architectonisch onderzoek een eigen ontwerpogave, waarin de thema's 'hybrid building' en 'urban architecture' worden betrokken op het studiegebied. Deze projecten hebben betrekking op vraagstellingen die hierboven al zijn genoemd. Het ontwerp wordt bouwkundig uitgewerkt tot op het niveau van een definitief ontwerp.

Luuk Stoltenborg – de derde genomineerde student – ziet de nieuwe stationswijk als een autonoom en uitgesproken stedelijk gebied. Hij ontwierp voor zijn afstudeerproject (waarin hij de studierichtingen architectuur en bouwtechniek combineerde) een alternatief masterplan, waarin het station en het stadhuis zich nadrukkelijk manifesteren in de traditie van belangrijke publieke voorzieningen. Ze zijn ontworpen als twee monumentale gebouwen, die samen met het oude station een plein omsluiten. In het project is onderzocht hoe zó op de treintunnel kan worden gebouwd dat ondergrondse en bovengrondse bebouwing via daglichtinval profijt van elkaar trekken, en waarin verschillende programma's ondergebracht kunnen worden.

Project 1: Centraal station Delft

(winnaar ZHVP 2007 ruimtelijk ontwerp)

Ontwerp: Luuk Stoltenborg

Docenten: Maarten Korpershoek, Leen van Duin, Henk Mihl

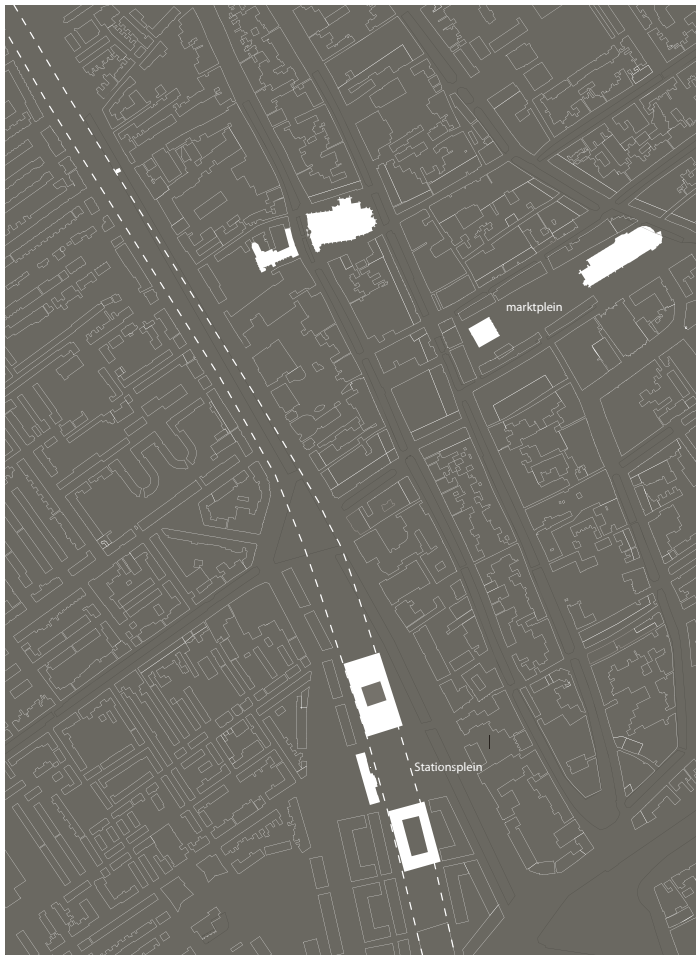
Met de komst van de spoorzone dreigt de trein in Delft voorgoed uit het stadsbeeld te verdwijnen. Het stedenbouwkundige plan van Busquets dicht het stationsgebied een bescheiden rol toe: de nieuwe wijk wordt gezien als het verlengde van de binnenstad, het Centraal Station is teruggebracht tot een bijna onzichtbaar vervoersknooppunt. Het wordt een metrohalte in het voorportaal van het nieuwe stadhuis, midden in een kilometerslange, smalle parkzone.

Het stationsgebied zou een nieuw en compleet centrum moeten zijn met een uitgesproken stedelijk karakter, geconstrueerd op en naast de tunnel. Het nieuwe station en het stadskantoor zijn prominent ondergebracht in twee autonome monumentale gebouwen, die samen met het oude station een verkeersluw plein omsluiten.

In het ontwerp voor het nieuwe station is onderzocht hoe de treintunnel, andere vormen van vervoer en een divers stedelijk programma kunnen worden gecombineerd in een 'hybride gebouw'. Uitgangspunt was een verticale organisatie: de perrons, het stationsplein en het stationsgebouw zijn gestapeld tot een efficiënte en compacte vervoersknoop. In de veronderstelling dat het station van de eenentwintigste eeuw zich meer en meer zal manifesteren als een verblijfsplaats, zijn een hotel, een restaurant en een conferentiecentrum toegevoegd. Deze zijn gebundeld in een bouwvolume, dat vijf meter boven de grond is opgetild en het station in de stad een gezicht geeft.

Tunnel en gebouw zijn ruimtelijk verbonden door een constructiesysteem, dat naar boven toe geleidelijk verandert van een dichte tunnelbuis naar een open stelsel van lighthoven. Deze lighthoven dragen het bouwvolume alsof het zweeft en voorzien tegelijkertijd het onderliggende plein en de stationshal van daglicht.

001



001

Stedenbouwkundige positionering van het nieuwe station en een stadskantoor aan weerszijden van het bestaande station.

002

Het stationsgebouw.

003

Opengewerkte langsdorsnede met de tunnel, de centrale stationshal en ruimten in de bovenbouw.

004

Plattegronden van de stationshal (0), het congrescentrum (+1) en kantoorverdieping (+3).

005

Axonometrie van de structurerende ruimtelijke en constructieve elementen: de tunnelbak, de lighthoven en de bovenbouw.

001

Urban planning of the new station and city records office on both sides of the existing station.

002

The station building.

003

Exploded longitudinal section with the tunnel, central station hall and spaces in the superstructure.

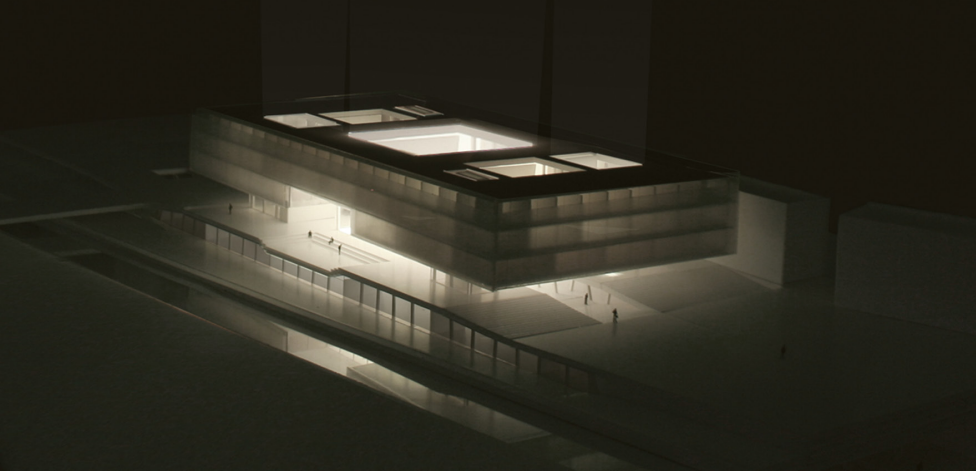
004

Maps of the station hall (0), congress centre (+1) and offices (+3).

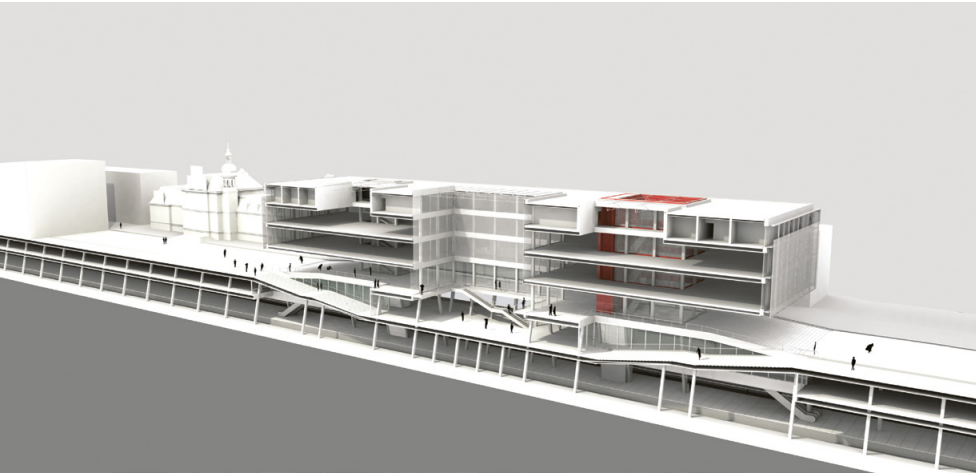
005

Axonometric perspective of the structured spatial and constructive elements: the access ramp, light wells and superstructure.

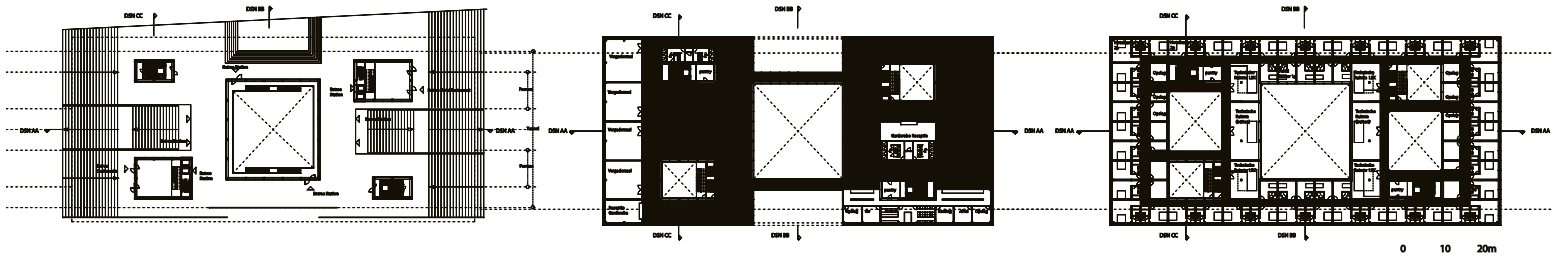
002



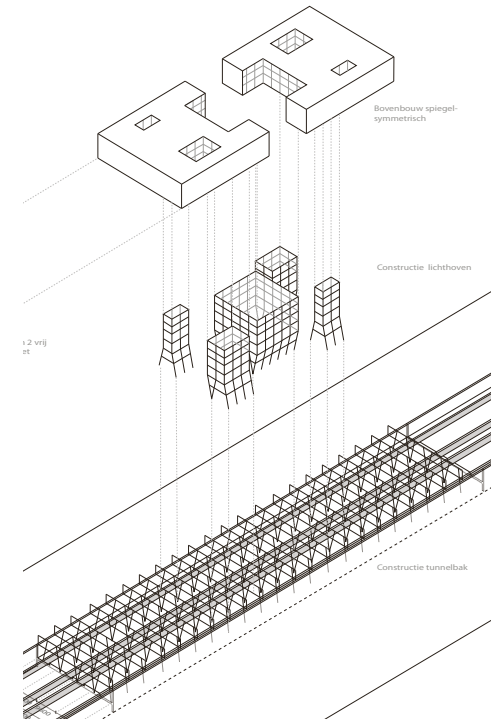
003



004



005



Project 2: Urban Gesture

(winnaar van de Publieksprijs)

Ontwerp: Carien Akkermans

Docenten: Petra Bus, Jaco Haartsen

Nu het spoor onder de grond verdwijnt doet zich de unieke kans voor om het station te verplaatsen naar de Binnenwatersloot, in historische tijden al de belangrijkste toegang tot Delft. Op de plek waar Busquets het station situeert, ontbreekt helaas de mogelijkheid een grootse entree tot de binnenstad te maken. Daarom moet er een 'geleidende wand' komen, die de bezoekers van Delft duidelijk de weg wijst.

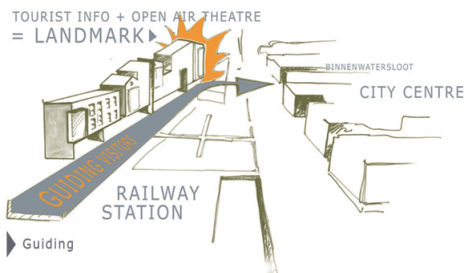
Om te voorkomen dat deze wand opnieuw een barrière wordt tussen de binnenstad en de buitenwijken, is het gebouw via een transparante plint zes meter opgetild en is het volume op verschillende plekken onderbroken. Er komen een binnenhaven, een openluchttheater, een toeristeninformatiepunt, winkels, een hotel en horeca. Op de verdiepingen zijn woningen gesitueerd.

De oostgevel aan de kant van de binnenstad reflecteert de traditionele maatverhoudingen van de Hollandse stad en is uitgevoerd in baksteen. De westgevel, aan de drukke, lawaaiige verkeersweg de Coenderstraat, heeft een ander karakter. Deze is opgebouwd uit twee lagen. De binnenste laag is gelijk aan de oostgevel, de buitenste laag is een hek waar klimop tegenaan groeit. Dit werkt geluiddempend en geeft het gebouw door het jaar heen steeds een ander aanzien.

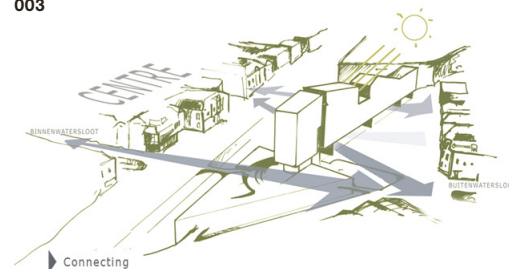
001



002



003



001
Stedenbouwkundige situering.

002
Het lineaire gebouw als gids tussen het station en de binnenstad.

003
Oostwestverbindingen.

004a-b
a. Plattegronden
b. Dwarsdoorsnede

005
Stedelijke gevel aan de zijde van de binnenstad.

006
Groene gevel aan de zijde van de negentiende-eeuwse woonwijk achter het station.

001
Urban planning siting.

002
The linear building as guide between the station and city centre.

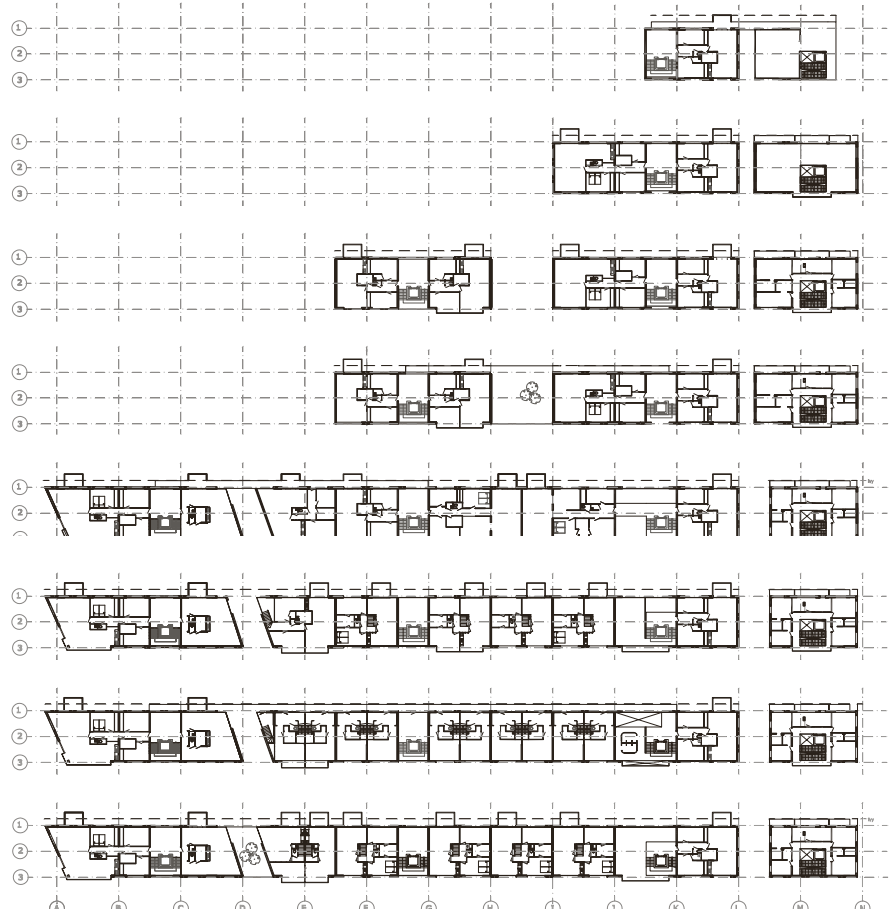
003
East-West connections.

004a-b
a. Maps
b. Cross-section

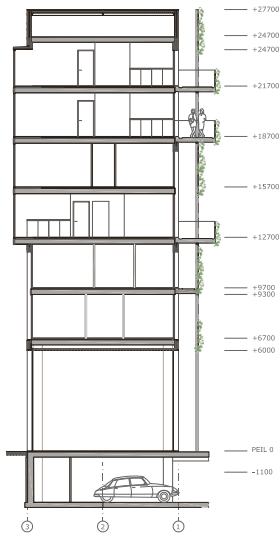
005
Urban façade on the side of the city centre.

006
Green façade on the side of the 19th-century neighbourhood behind the station.

004a



004b



005



006



Project 3: Delft Strips

Ontwerp: Oscar Arce Gonzalez

Docenten: Maarten Korpershoek, Hubert van Meel

Uitgangspunt van dit ontwerp was het gebruik van kronkelende en vloeiende bewegingen, twee aantrekkelijke karakteristieken van menselijke activiteit. Analyse van het gebied bracht het inzicht dat deze plek gaat over stromen in de noordzuidrichting. Een waterstroom aan de oostkant in de vorm van een kanaal, een stroom van auto's aan de westkant, een stroom voetgangers die vanuit het zuiden naar de oude stad gaat en de nieuwe stroom voetgangers die op gang komt door de treintunnel. Het sturende idee in dit ontwerp was om de stromen op te voeren en een compositie te maken met golvende strips, die samen één grote ruimte vormen voor verschillende activiteiten.

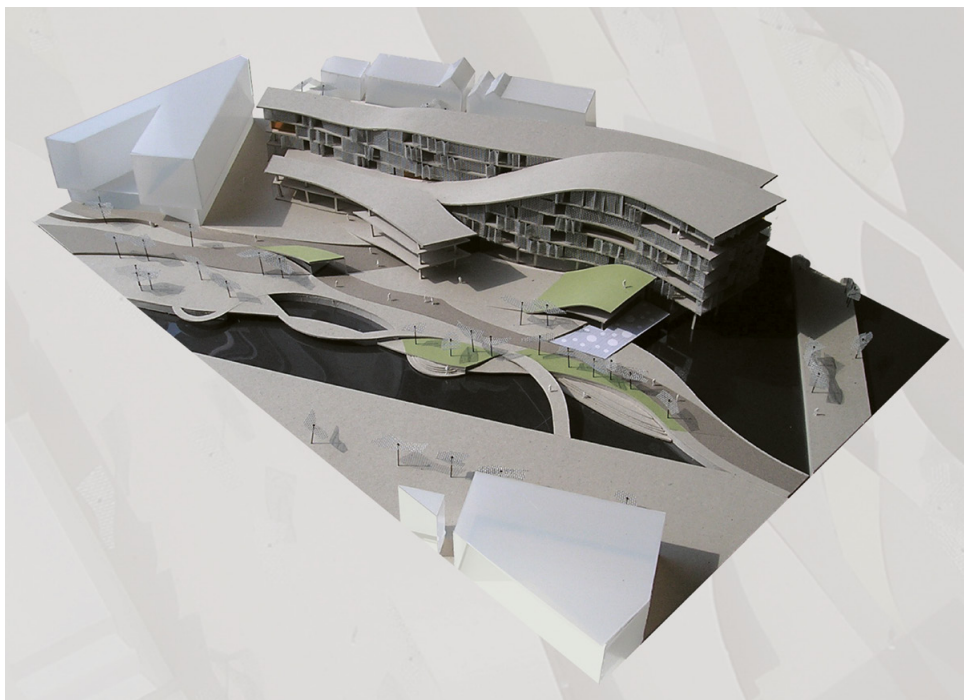
De nieuwe publieke ruimte en de bebouwing (met woningen, supermarkt, horeca en hotel) zijn opgevat als een eenheid. Door dezelfde vormen te gebruiken voor zowel de doorsnede als de plattegrond krijgt het complex een sterke en krachtige uitstraling. De slingerende vorm is gebruikt voor paden, hellingen, bruggen en verhogingen. Het hele ontwerp kan worden beschouwd als een interessant voetgangersgebied met rustige, zonnige verblijfsplekken, groen, waar interessante vormontmoetingen plaatsvinden en plekken zijn voor ontspanning op de schaal van de menselijke maat.

Het hele ontwerp doet zijn best om deel van Delft te zijn. Het is ontwikkeld vanuit een studie naar visuele relaties met de beide kerktorens, bestaande bewegingen door de stad en de betekenis van water en grachten voor de stad Delft. De kleuren van de gevels zijn overgenomen van een typisch beeld van Delft.

001



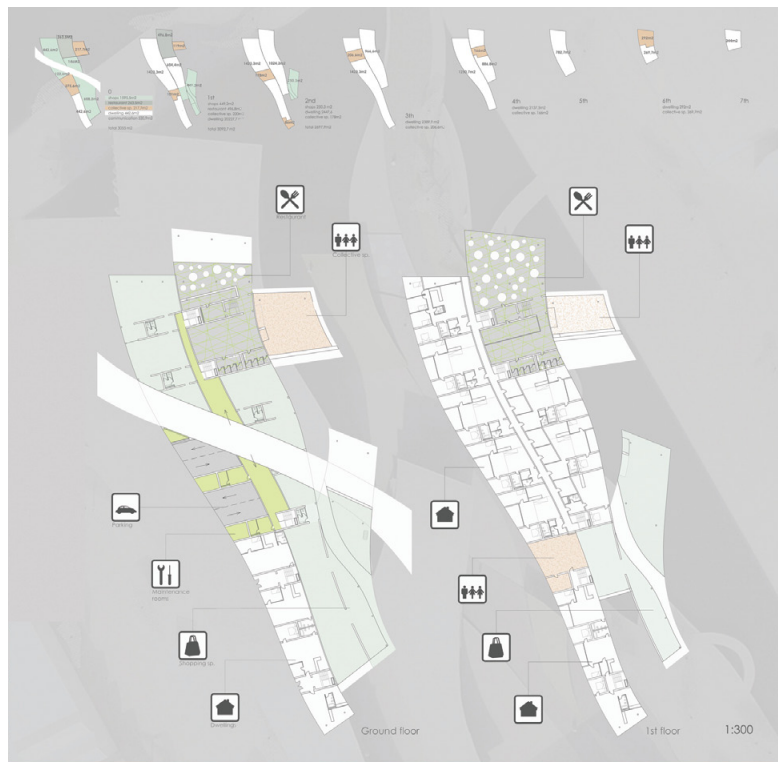
002



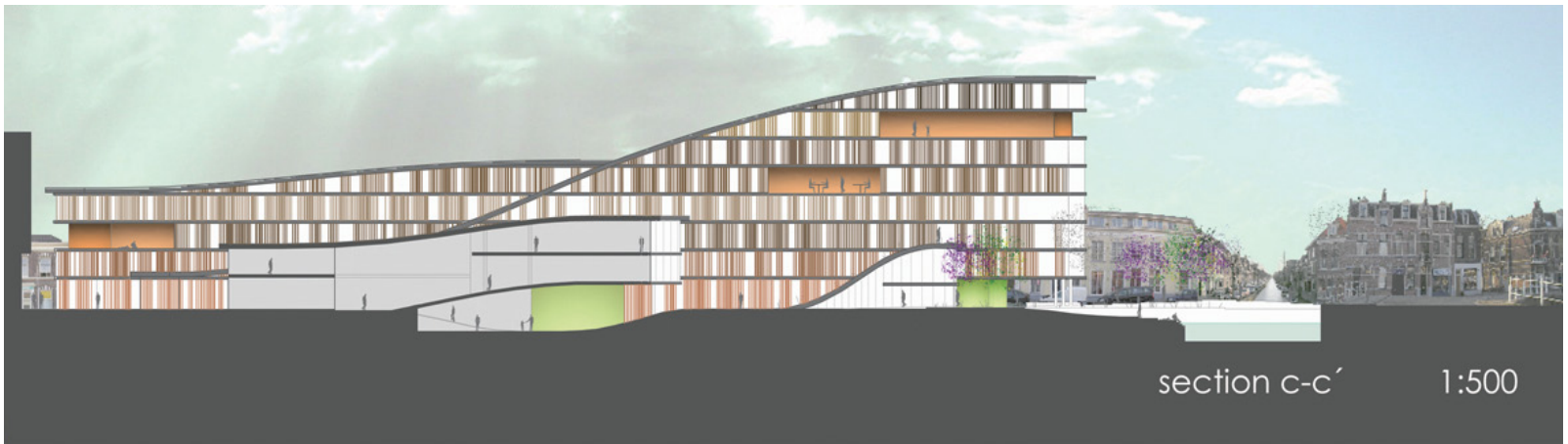
- 001**
Stedenbouwkundige situering.
- 002**
Maquette van het golvende gebouw in een golvend landschap.
- 003**
Overzicht van de plattegronden.
- 004**
Langsdoorsnede en gevelaanzicht richting Binnenwatersloot.

- 001**
Urban planning siting.
- 002**
Scale model of the oscillating building in an oscillating landscape.
- 003**
Overview of the maps.
- 004**
Longitudinal section and façade view facing the Binnenwatersloot.

003



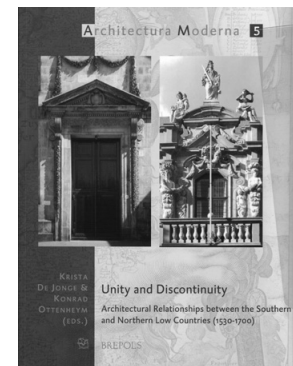
004



Boekbespreking
Herman van Bergeijk

K. de Jonge, K. Ottenheim (eds.)
Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries, 1530-1700

Architectura Moderna 5, Turnhout (Brepols Publishers) 2007



Harmonie of spanning. De moeilijke relatie tussen de architectuur in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden gedurende de periode 1530-1700

Met zijn traktaat over *Het burgerlijke leven* uit 1590 codificeert de Leidse theoreticus, uitvinder en wetenschapper Simon Stevin, die een belangrijke raadgever van prins Maurits zal worden, de plichten en vrijheden van de nieuwe burger zoals die in de Verenigde Republiek der Nederlanden was ontstaan. Het is een pleidooi voor politieke en religieuze tolerantie, ingegeven door zijn denkbepelden over de Opstand van de jonge republiek. Stevin beroept zich op de exacte wetenschap en zweert de klassieke retorica af. Nuchtere regels worden geformuleerd en de factor gehoorzaamheid wordt gethematiseerd. Als we Stevin vergelijken met de geleerde Justus Lipsius, die later van de Universiteit van Leiden naar die van Leuven zal gaan, kan worden gezegd dat voor Lipsius het historische precedent een zeer belangrijk argument was in zijn betoog, terwijl het volgens Stevin zinloos is om in het verleden te zoeken naar een legitimatie voor het heden. Niet de geschiedenis maar het gezonde verstand wordt tot maatstaf van het handelen van de burger verheven. De wetten moeten een logisch verband hebben. Het is daarom niet vreemd dat Stevin in de bouwkunst, waarmee hij zich ook intensief bemoeide, het heersende systeem van de zuilenorden verwerpt. Net zoals hij zich afkeert van de wijze waarop in het keizerrijk de plaats van de burger in het maatschappelijke leven alleen door stand en traditie wordt bepaald. Hij wil een staat die op moderne grondvesten staat en die zich niet hoeft te beroepen op ouderwetse en in zijn ogen achterhaalde tradities. Met zijn bewust in het Nederlands geschreven traktaat neemt Stevin afstand van de wijze waarop bijvoorbeeld de Zuidelijke Nederlanden, zijn oude vaderland, nog gebukt gaan onder het juk van het Spaanse gezag. Hij scheidt een codex die de Nederlandse identiteit moet schragen zoals die zich langzaam zal uitkristalliseren

tijdens de Tachtigjarige Oorlog. De kloof tussen Noord en Zuid wordt groter ondanks de veelvuldige contacten en uitwisselingen en de stroom van immigranten naar het Noorden toe. Een scherpe wig wordt gedreven in datgene wat misschien tot een bepaald moment als een eenheid kan worden beschouwd. Daarmee wordt de vraag naar verschillen luider en duidelijker. Het is een kwestie van zich afzetten. Het anders-zijn wordt benadrukt, maar niet zo sterk dat de kloof te groot wordt. Maar bovenal wordt de Opstand van de Nederlanden gelegitimeerd.

In het in de Engelse taal gepubliceerde boek *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*, dat grotendeels door de samenstellers Krista de Jonge en Konrad Ottenheim is geschreven, komt vanzelfsprekend ook de in 1548 in Brugge geboren Stevin voor. Zij stellen dat 'Stevin's sense for the practical application of the knowledge as well as his talent for solving complex, logistic problems made him a useful adviser' voor de jonge prins Maurits. Terwijl zijn militaire en bouwkunstige geschriften kort aan de orde komen, wordt over het politieke traktaat van Stevin gezwegen. De politieke context is voor de redacteurs van dit boek minder van betekenis. Zonder de politieke, religieuze en militaire achtergrond uit het oog te verliezen richten zij zich op de bouwkunst en de ontwikkeling daarvan. Zij keren zich tegen de heersende en volgens hen versleten clichés over de architectuur in de Lage Landen en zijn van mening dat de architectonische relaties tussen de beide delen na de politieke afscheiding nooit zijn onderzocht. Hun conclusie, die al in de inleiding wordt gegeven, is: 'Seventeenth-century architecture in both parts of the Low Countries should not be seen as two opposing styles, but as two species of a common architectural system with a more "magnificent" use for the Church and court in the South, and a more "modest" use for burghers and civic authorities in Holland' (p. 13). Volgens hen is er niet zozeer sprake van een stilis-

tisch als wel van een retorisch onderscheid.

Tot op zekere hoogte hebben De Jonge en Ottenheim gelijk. Ook na de afsplitsing bleven er vele uitwisselingen plaatsvinden tussen het rebelse Noorden en het katholieke Zuiden, hoewel dat toch sterker vanuit het Zuiden naar het Noorden gebeurde dan omgekeerd, alleen al door de vele vluchtelingen. Zonder die vluchtelingen zou de Nederlandse cultuur er geheel anders hebben uitgezien. Zij brachten een ander soort kennis naar het Noorden, een kennis van een ander soort theorie, andere materialen en een andere bouwpraktijk. De Noordelijke Nederlanden hadden daar baat bij. Om representatieve gebouwen neer te zetten moesten representatieve materialen en ornamenten worden gebruikt. Het zoeken naar nieuwe ornamenten leidde tot een groot aantal ornamentboeken, waarin grilligheid overheerste. Dit was niet alleen het geval in de Noordelijke Nederlanden, maar ook in Duitsland en Engeland. De excessief decoratieve boekwerken van John Shute of Wendel Dietterlin en zelfs van Hans Vredeman de Vries zouden zonder die zoektocht niet denkbaar zijn geweest. De traditionele orden werden door hen verbasterd en in geheel andere vormen gegoten. Hun ornamentboeken hebben weinig tekst. De auteurs kenden de bestaande architectuurliteratuur, maar sloegen een andere weg in. Desondanks genoten hun boeken een behoorlijke populariteit en, zoals Thomas DaCosta Kaufmann, die overigens voor dit boek een epiloog heeft geschreven, in zijn studie over de Noord-Europese hoven, kloosters en steden al aangaf, verspreidde deze eigenzinnige cultuur zich door de exodus van kapitaal en kunstenaars rap over grote delen van Noord-Europa.¹ De jonge Republiek was bovendien van nature niet erg rijk aan natuurlijke bouwstenen, het materiaal dat over het algemeen als van de hoogste orde werd beschouwd. Het is daarom niet vreemd dat het werkgebied van een aannemersfamilie als de Van Neurenbergs, zoals de bijdrage² van Gabri van Tussenbroek illustreert, zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlan-

den behelsde. Aanvankelijk werd het ruwe materiaal nog in de buurt van de steengroeve bewerkt, later werd deze opgave door de lokale handel in het Noorden overgenomen. Er bestaat dus ongetwijfeld een continuïteit tussen de verschillende culturen, maar ook een strategisch en ideologisch onderscheid. Hout en baksteen hadden in het Noorden een andere waarde.

Over problemen van continuïteit en discontinuïteit wordt in historische kringen sinds vele jaren druk gedebatteerd. Ernst Gombrich kon in 1969 nog beweren dat 'the study of culture is largely the study of continuities', maar men kan zich afvragen of dat thans nog het geval is.³ De vraag naar identiteit die in Europa in vele landen steeds sterker werd, riep om onderscheid, om discriminerende factoren. Of dit onderscheid tussen de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden in de door De Jonge en Ottenheim behandelde periode alleen van retorische aard was, kan worden betwist. Dat beide landen zich graag tegen elkaar afzetten en steeds veel waarde hechtten aan zowel verschillen als overeenkomsten is een historisch gegeven. Zelfs de geschiedschrijving kon zich, zoals Jo Tollebeek heeft aangegeven, hier niet aan onttrekken.⁴ Zo beschreef de later verhuisde F.A.J. Vermeulen in zijn handboek *Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst* in 1928 vrijwel uitsluitend de Noord-Nederlandse ontwikkelingen, waarop de historicus Pieter Geyl in 1930 repliceerde en aangaf dat het kunsthistorisch inzicht te veel werd bepaald door de toenmalige staatsgrenzen, die vervolgens als cultuurgrenzen werden gezien. Geyl beschouwde Nederland als een deel van een grotere Nederlandstalige eenheid.⁵ We kunnen ons afvragen of de makers van dit boek, waaraan zij meer dan tien jaar hebben gewerkt en waarin heel wat deelstudies zijn verwerkt, ook een standpunt hebben ingenomen dat door een grotere agenda of een ruimer programma is bepaald. Van veel recent bronnenonderzoek is dankbaar gebruikgemaakt. Maar wat is de grotere gedachte die achter deze publicatie schuil-

gaat? Nederland en België moeten in deze woelige tijden van Europese eenheid meer in een Europees kader worden ingebed, waardoor de verschillen echter minder geprononceerd uit de verf komen. De auteurs maken zich in elk geval niet schuldig aan grote narratieve vrijheden zoals Simon Schama zich die permitteert in zijn dikke boek over Rembrandt en Rubens.⁶ Integendeel, de auteurs blijven dicht in de buurt van de feiten en gunnen zich weinig gelegenheid tot het opperen van hypothesen, behalve die dat er toch sprake was van zowel continuïteit als discontinuïteit en er te veel aandacht zou zijn geweest voor het laatste. De naam van de serie waarin het boek van De Jonge en Ottenheim is gepubliceerd, 'Architectura Moderna', is een verwijzing naar dat eerste boek dat de zelfverzekerdheid van de Nederlandse architectuur tot uitdrukking bracht. Of Salomon de Bray, auteur van dat werk, tevens afstand wilde scheppen tot de antieke architectuur zoals die in vele Italiaanse architectuurboeken was beschreven, blijft de vraag. Volgens Ottenheim niet, maar hij zegt wel dat 'whereas De Bray preaches the true and eternal validity of the classical principles, the engravings receive praise for the novelty of the ornament and the designers' ingenuity'. De inherente contradictie wordt niet nader uitgewerkt. Presenteerde dit boek wel, zoals De Bray aangaf, 'only the first examples of the movement towards a pure and ancient architecture'? Vanwaar dan die ondertitel 'Ofte Bouwinge van onsen tyt'? Welk tijdsbeeld had men? Wat wordt met modern bedoeld en welk beeld werd van De Keyser gegeven? Wat wel duidelijk wordt is dat de Nederlandse architectuur, en in het bijzonder die van de reeds gestorven Hendrick de Keyser, op het podium wordt geheven. Of echter sprake is van een 'systemization of architectural ornament around 1600', zoals Ottenheim beweert, is de vraag. Hij stelt dat 'the term *Architectura Moderna* referred to modern architecture that applied ancient architectural forms according to modern ideas', maar wat zijn dan die moderne ideeën en

hoe vindt deze omzetting plaats? Volgens Stevin en ook De Bray speelden 'wiskundige' gedachten een grote rol, maar de praktijk bewijst dat een grote grilligheid in vormen en betekenissen bleef bestaan. De grotere harmonie ontbreekt soms duidelijk.

Voor de Zuidelijke Nederlanden was het beroep op de retoriek van de klassieke architectuur zoals die in Italië was gecanoniseerd, van groot belang om de continuïteit van het denken historisch te funderen. Voor de Noordelijke Nederlanden lag de kwestie echter gecompliceerder. Zij moesten juist proberen aan te geven dat ze zich op een eigen cultuur konden beroepen, die misschien wel overeenkomsten had met die in andere landen, maar ook verschillen, en die een eigen bestaansrecht kende, dat niet werd ontleend aan bestaande machtsverhoudingen. In dit opzicht was het traktaatje van Stevin instrumenteel. Zonder een radicaal standpunt in te nemen legitimeerde hij op redelijke en rationele wijze de Opstand van de Nederlanders tegen een heersende en door God gegeven orde. Die orde werd in de klassieke architectuur tot uitdrukking gebracht. Vóór de Opstand en reformatie kunnen we misschien een poging ontdekken tot standaardisatie van de antieke architectuur, zoals die in het hoofdstuk van Krista de Jonge met betrekking tot de periode 1539-1543 wordt behandeld, maar na de beeldenstorm liggen de kaarten toch beduidend anders op tafel. Verschillende gebeurtenissen worden verantwoordelijk voor een substantieel onderscheid in aanpak van de architectuur in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Door de breuk zal de architectuur in beide delen een andere weg opgaan. De Nederlanders van de Republiek veroorloofden zich, ondanks het beroep op wiskundige en dus abstracte uitgangspunten, vrijheden die van een geheel andere orde waren dan die welke de 'maniëristen' in het katholieke Italië of België zich permitteerden. Voor hen was – zoals Novalis het later zal stellen – 'zuivere wiskunde gelijk religie'. Enerzijds werd zeker gestreefd naar

een typologisering van de gebouwsoorten, anderzijds werd de uiterlijke vorm toch meestal door grillige ornamenten en verschillende orden gesierd. Dit ging gepaard met conflictieuze verschijningsvormen en met spanningen die in de architectuur niet werden verhuld. Pas op het moment dat de Republiek een economische macht was geworden, werd naar een architectuurstijl gezocht die minder 'lokaal' was en een universeel karakter en gemakkelijker afleesbaarheid bezat. De architectuur moest streng en duidelijk zijn. Die stijl werd gevonden in het even nuchtere als enigszins saaie classicisme van een Vincenzo Scamozzi, en nog meer in diens traktaat *L'idea dell'architettura universale* uit 1615. De Nederlanders vonden in dit traktaat meer van hun gading dan in bijvoorbeeld dat van Palladio, dat vooral in Engeland een grote invloed had. De mengeling van gedachten sprak de Nederlanders aan, naast het feit dat Scamozzi de aandacht vestigde op de burgerlijke bouwkunst. Bovendien verhief Scamozzi de architectuur tot een exacte wetenschap met representatieve kwaliteiten.

Het historische proces kent doorlopende en onderbroken lijnen. Het kent zelfs tegenstrijdige lijnen. De waarde van dit boek is dat het deze thematiek ter discussie stelt en een groots opgezet overzicht biedt van zowel de ontwikkelingen in de Zuidelijke als die in de Noordelijke Nederlanden. De architectuurgeschiedenis in beide delen is veel interessanter en spannender dan algemeen wordt erkend. Door dit boek in het Engels te laten verschijnen kan hierin enige verandering worden gebracht, maar de maatstaf van het boek wordt nog te veel bepaald door datgene wat zich in Italië afspeelt. Italië is als achtergrond te nadrukkelijk aanwezig, waardoor het specifieke van de architectuur in de jonge Republiek ietwat in een vertekend perspectief komt te staan. De hypothese die Wilhelm Worringer in zijn programmatische geschrift *Abstraktion und Einfühlung* uit 1908 op tafel legde, namelijk dat 'het wezen van de kunst aan deze zijde van de Alpen slechts [hierin bestaat]

dat deze kunst datgene wat ze wil zeggen, niet met zuiver formele middelen tot uitdrukking weet te brengen, maar dat zij de middelen degradeert tot voertuig van een literaire inhoud die buiten het esthetisch effect ligt, waardoor ze de beeldende kunst haar eigenheid ontnemt. [...] Tot hem dan [de Noordeling, HvB] op zekere dag de ogen worden geopend voor het hogere bestaan van de vorm, wat hem als openbaring zal treffen en hem tot de exclusieve classicist zal maken, en nog wel met een ernstige hartstocht die het romaanse type, dat het instinct voor de vorm is aangeboren en daarom als een probleemloze vanzelfsprekendheid voorkomt, geheel vreemd is.⁷ Dit vraagstuk van het verschil tussen de kunst ten noorden en die ten zuiden van de Alpen snijden Ottenheim en De Jonge niet aan. Niettemin is hun boek een gedurfd werk. Gedurfd omdat het niet in de gemakkelijke regionale opdeling vervalt en een pan-Nederlandse optiek hanteert. Zij proberen op een andere wijze het behandelde tijdvak te benaderen. Daarbij ligt de nadruk sterk op de theoretische en organisatorische aspecten. Ook aan de rol van de opdrachtgevers wordt veel aandacht gewijd, zoals we van Ottenheim gewend zijn. De steden en rijke, machtige families – burgers – nemen de voortrekkersrol van de Kerk over. De kennis van de architect is niet meer gebaseerd op zijn ervaring van de praktijk, maar op zijn kunstzinnige en theoretische noties.

Het boek biedt ook een uitvoerige bibliografie. Opvallend is dat het recente boek van Wouter Kuyper ontbreekt.⁸ Wellicht omdat Kuyper ongezouten kritiek heeft gespuid op een eerder werk van Ottenheim en J.J. Terwen over Pieter Post. Tevens dient te worden opgemerkt dat de vele slechte of gebrekkige afbeeldingen in het boek afbreuk doen aan het schitterende karakter dat deze architectuur bezit. De waarde van dit sprankelende historische erfgoed, dat vrijwel elke Nederlandse stad kleurt, moet juist door goede foto's worden onderschreven. Daardoor zou de interesse voor het erfgoed zich tevens kunnen uitstrekken

tot anderen dan alleen architectuurhistorici, want Louis Couperus, een liefhebber van de antieke wereld, had gelijk toen hij schreef: 'Onze oudere cultuuruitingen liggen stervend te hijgen onder de wreede voeten van onzen vooruitgang.'⁹

1

Thomas DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*. Londen 1995.

2

Deze bijdrage is een samenvatting van de studie van deze auteur: *The architectural network of the Van Neurenberg family in the Low Countries (1480-1640)*. Turnhout 2006.

3

Ernst Gombrich, *In search of cultural history*. Oxford 1969, pp. 48-49.

4

Zie Jo Tollebeek, *De ijkmeesters. Opstellen over de geschiedschrijving in Nederland en België*. Amsterdam 1994.

5

Zie P. Geyl, 'De kunsthistorie onder de ban van de moderne staat', in: P. Geyl, *De Groot-Nederlandsche gedachte. Tweede bundel historische beschouwingen, kritieken en polemieken*. Antwerpen/Amsterdam 1930, pp. 203-213.

6

Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*. New York 1999. Ernst Gombrich wees in een recensie reeds op de vrijheden die Schama zich voor zijn vertelling veroorloofde; zie E.H. Gombrich, 'Portrait of the Artist as Paradox', <http://www.gombrich.co.uk>.

7

Geciteerd uit de Nederlandse vertaling: W. Worringer, *Esthetica en kunst*. Utrecht/Antwerpen 1965, pp. 56 en 58.

8

W. Kuyper, *Het monumentale hart van Holland*. Leiden 2002.

9

L. Couperus, 'Intieme impressies', in: L. Couperus, *Proza*. Tweede bundel, Amsterdam z.j., p. 19.

Boekbespreking

Merlijn Hurx

E. Gerritsen

Zeventiende-eeuwse architectuurtekeningen. De tekening in de ontwerp- en bouwpraktijk in de Nederlandse Republiek

Zwolle (Waanders) 2006, 287 pp.



Vreemd genoeg bestaan er maar weinig architectuurhistorische boeken die de eigenlijke productie van architecten, namelijk architectuurtekeningen, als zelfstandig onderwerp behandelen. Het Nederlandse standaardwerk op dit gebied van de architectuurhistoricus Ruud Meischke, een artikel over het architectonische ontwerp in de late middeleeuwen en de zestiende eeuw (1952), was lang een uitzondering.¹ Het boek *Zeventiende-eeuwse architectuurtekeningen* is de handelseditie van het proefschrift van Elske Gerritsen (Universiteit Utrecht 2004) dat dit gat verder opvult. In vier rijk geïllustreerde hoofdstukken komen zowel de tekeningen als de makers daarvan uitvoerig aan bod. De auteur heeft een aanzienlijke hoeveelheid zeventiende-eeuwse tekeningen bestudeerd, waaronder ook minder bekende exemplaren. Het onderzoeksveld is beperkt tot de civiele architectuur, maar daartegenover staat dat alle typen van de totale tekenproductie geanalyseerd worden, dat wil zeggen van schetsontwerp en presentatietekening tot bestektekening.

Zoals van een goed proefschrift verwacht mag worden vormt het boek niet slechts een ontsluiting van de diverse geraadpleegde collecties tekeningen. Er is naar gestreefd de ontwikkeling van de architectuurtekening te verklaren door die te koppelen aan wijzigingen in de verantwoordelijke groepen ontwerpers en veranderingen in de ontwerp- en bouwpraktijk. Drie factoren worden hieraan gekoppeld: een grotere diversiteit aan ontwerpers, een stijgende interesse van de opdrachtgevers voor architectuur en de groeiende kloof tussen ontwerpers en uitvoerders, waardoor de tekening als communicatiemiddel steeds belangrijker werd. Een bijzondere rol is weggelegd voor de schilderarchitecten die hun opleiding buiten de bouwambachten genoten, met als spil Jacob van Campen.

In het eerste hoofdstuk wordt de opkomst geschetst van nieuwe ontwerpersgroepen in de zestiende eeuw, die gesterkt door hun intellectuele bagage en kennis van de klassieke vormentaal

beter inspeelden op de veranderende vraag van de opdrachtgever. Het waren niet alleen de steenhouders, maar ook landmeters, goudsmeden, beeldhouders en schilders die zorg droegen voor het architectonische ontwerp van topopdrachten. Het nieuwe begrip *architect* dat in deze periode opduikt, wordt verbonden aan het begrip vrije ontwerper: iemand die los staat van het traditionele bouwvak en die niet gebonden is door de beperkende regels van de gilden. Het hoofdstuk geeft een helder overzicht van de status quo van het onderzoek en biedt een goede inleiding voor de rest van het onderzoek.

Het tweede hoofdstuk stelt de vraag of er in de zeventiende eeuw een eenduidig profiel ontstond van het ontwerpersvak. Hoewel er in de theorievorming in de Republiek een duidelijk beeld bestond van de kwaliteiten van de architect, ontwikkelde de professie van architect zich niet tot een apart beroep. Het ontbreken van een georganiseerde opleiding vormde daarvan een belangrijke reden. Net als in de zestiende eeuw bestond er een grote diversiteit in ontwerpers, waarbij slechts de toplaag van schilderarchitecten, die zich volledig gespecialiseerd had in het maken van ontwerpen, het best beantwoordde aan de theoretische formulering. Het merendeel van de architectuur werd nog steeds ontworpen door uit het bouwvak afkomstige ambachtslieden. Desondanks bestond er in de praktijk wel consensus over de betekenis van de term *architect*, namelijk iemand die theoretisch geschoold was, waaronder ook tekensvaardigheid gerekend werd.

De hoofdstukken drie en vier gaan meer over de tekeningen zelf en beslaan samen het grootste deel van het boek. Het derde hoofdstuk gaat in op de functie van de tekening als communicatiemiddel tussen ontwerper, opdrachtgever en uitvoerder en het belang ervan in het proces van planning en uitvoering. De auteur constateert een toenemend gebruik van tekeningen in de zeventiende eeuw. Bovendien nam ook het belang ervan ten opzichte van geschreven bestekken toe. Bij de

voorbereiding van een complex gebouw werd niets aan het toeval overgelaten en werden bijna alle onderdelen exact uitgewerkt op papier.

In het laatste hoofdstuk staat het uiterlijk van de tekeningen centraal. Het valt uiteen in twee delen, namelijk een deel over de gebruikte projecties en systematische samenhang tussen opstand, plattegrond en doorsnede en een deel over de daadwerkelijke totstandkoming van de tekening. Voor de veranderingen in projectie en de samenhang tussen opstand, plattegrond en doorsnede wordt de invloed van de afbeeldingen in de Italiaanse traktaten en de praktijk van de landmeetkunde genoemd. Deze strikte manier van afbeelden leidde tot een standaardisering van de architectuurtekening in de zeventiende eeuw.

In het tweede deel is nagegaan hoe tekeningen in de praktijk werden gemaakt. De schetsfase is niet behandeld, omdat hiervan geen tekeningen uit de zeventiende eeuw zijn overgeleverd. Interessant is de bespreking van de manier waarop presentatietekeningen gemaakt werden. Deze kwamen tot stand door het gebruik van een eenvoudig assenstelsel, waarbij in hoofdzaak werd gewerkt met concrete maten in voeten en duimen. Met deze constatering brengt Gerritsen een belangrijke nuancering aan in de veronderstelling dat men in de zeventiende eeuw voor het ontwerpen gebruikmaakte van een systeem van geometrische constructies. Zij veronderstelt dat deze door Jan Terwen en Koen Ottenheim beschreven ontwerpprincipes waarschijnlijk wel als theoretisch model hebben gediend bij de conceptualisering van een ontwerp, maar dat bij het maken van de presentatietekening de vertaalslag van geometrische constructie naar reële maten al gemaakt was. De reden hiervoor ligt voor de hand, aangezien deze tekeningen ook door de uitvoerder werden gebruikt, die daaruit exacte, bruikbare maten moest kunnen aflezen.

De laatste interessante constatering van het hoofdstuk is dat de Nederlandse ontwerppraktijk in de zeventiende eeuw uitzonderlijk is in het aan-

brengen van kleur in de tekeningen. Als mogelijke bron voor het typische kleurgebruik wordt verwezen naar het kleuren van kaarten door landmeters.

Het boek van Elske Gerritsen is alleen al de moeite waard door het grote aantal afbeeldingen van de tekeningen. De auteur heeft diepgravend onderzoek verricht en verliest zich gelukkig niet in details. De opzet van het boek is helder en het taalgebruik soepel. Goed is ook dat de aanlevering van veel nieuw bronnenmateriaal (zowel in beeld als in geschrift) samengaat met een ruim blikveld, dat zelfs ver over de grenzen heen reikt. De ontwikkelingen die geleid hebben tot de 'standaardisatie van de tekening' zijn nauwgezet te volgen.

Op enkele punten roept het werk van Gerritsen echter nog vragen op. Men had een kritischer houding ten opzichte van het artikel van Meischke mogen verwachten. Bepaalde stellingen in dit artikel uit 1952 zijn inmiddels toe aan een herziening. Met name over de verschuiving van steenhouders naar schilderarchitecten als topontwerpers lijkt het laatste woord nog niet gesproken. De veronderstelling dat lieden uit het bouwvak per definitie minder goed konden beantwoorden aan de nieuwe vraag van de opdrachtgevers dan de schilders, is onbevredigend. In de eerste plaats hadden enkele Brabantse steenhouders het in de zestiende eeuw succesvol tot hoveling geschopt. In de tweede plaats waren de Italiaanse voorbeelden, Palladio en Scamozzi, oorspronkelijk ook afkomstig uit het steenhoudersmilieu. Men moet oppassen bij dergelijke tegenstellingen waarbij de neiging bestaat steenhouders gelijk te stellen aan uitvoerende ambachtslieden met een conservatieve aanleg. Er kunnen wellicht ook andere redenen aangewezen worden die een verklaring geven waarom steenhouders minder tot de toplaag van ontwerpers gingen behoren. In de Noordelijke Nederlanden bestond sowieso een beperkte traditie wat betreft het steenhoudersvak. Zo waren er in Holland in de zestiende eeuw nauwelijks metselaars- of steenhoudersgilden, terwijl bijna elke

stad wel een groot gilde van timmerlieden bezat. Een onderzoek waarin een meer sociologische en economisch-historische benadering gekozen wordt, zal mogelijk een ander licht op deze problematiek werpen. Men zou bijvoorbeeld na kunnen gaan of de hoogte en manier van belonen voor het leveren van tekeningen veranderden; kreeg men slechts uurloon betaald of bepaalden expertise en artistieke kwaliteiten de prijs?

Het zou verder interessant zijn om juist opvallende continue kenmerken in het ontwerp- en bouwbedrijf verder te onderzoeken. In de vijftiende eeuw was de bouwwereld al behoorlijk gespecialiseerd en in veel gevallen was de ontwerper niet permanent op de bouwwerf aanwezig. Het voert hier te ver om daarop in te gaan, maar men zou zich af kunnen vragen welke strategische overeenkomsten er bestonden om communicatieproblemen te voorkomen gedurende de vijftiende, de zestiende en de zeventiende eeuw. Zo ben ik benieuwd wat te destilleren valt uit een vergelijking tussen de ontwerpen van Alart Duhamel voor een monstrans en baldakijn (nu in Wenen), waarbij een aangezicht en een deel van de doorsnede op dezelfde schaal zijn weergegeven (opgemerkt door Krista De Jonge), en de standaardisatie zoals die door Gerritsen zo goed omschreven wordt.²

Echter om tot een kritische beschouwing van deze problematiek te komen zou een omvangrijk en nieuw onderzoek ondernomen moeten worden, wat grotendeels buiten de gekozen vraagstelling valt. Dit doet weinig af van de sterke argumentatie van het boek, dat in de boekenkast van elke architectuurhistoricus thuis behoort. Hoewel het boek gestoeld is op een stevige academische traditie, is het zowel in onderwerp als in vorm geschikt voor een breder publiek. Met name voor architecten levert het interessant materiaal op; immers nog steeds vormt de tekening het belangrijkste medium van de architect. Daarnaast gaat de aandacht uit naar een beroepsgroep die mogelijk als eerste in de Nederlandse geschiedenis geheel kon leven van het maken van ontwerpen.

Tot slot kan nog gezegd worden dat het wachten is op het vervolgonderzoek naar de achttiende eeuw, dat op dit moment afgerond wordt door Eva Röell bij de sectie architectuurgeschiedenis van de Universiteit Utrecht.

I

R. Meischke, 'Het architectonische ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw', *Bulletin KNOB*, 5 (1952), pp. 161-230.

2

K. de Jonge en K. Ottenheym (red.), *Unity and Discontinuity. Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries, 1530-1700*. Architectura Moderna 5, Turnhout (Brepols) 2007, p. 49 noot 157.

Over Holland wordt uitgegeven door Uitgeverij SUN namens de afdeling Architectuur van de Faculteit Bouwkunde, TU Delft, en verschijnt tweemaal per jaar.

Redactie
Henk Engel
François Claessens

Redactieraad
S. Umberto Barbieri
Leen van Duin
Henk Hoeks
Reinout Rutte

Wetenschappelijke commissie
Per Olaf Fjeld (Oslo)
Antonio Monestiroli (Milaan)
Vittorio Magnago Lampugnani (Zürich)
Ed Taverne (Groningen)
Anthony Vidler (New York)
Anne Vernez-Moudon (Seattle Wa.)

Eindredactie
Sabine Verschoor
Lucy Klaassen
Vertalingen
Virtual words, Brussel en de auteurs
Vormgeving
Roger Willems, Amsterdam
Achterzijde omslag
O.M. Ungers, R. Koolhaas, P. Riemann, H. Kollhoff, A. Ovaska, 'Die Stadt in der Stadt', 1977
Druk
A-D Druk, Zeist

© **Uitgeverij SUN, voorjaar 2008**
ISBN 978 90 8506 559 3
ISSN 1574-3160
NUR 648

Over de auteurs

Herman van Bergeijk (1954) studeerde architectuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en het IUAV in Venetië. Hij promoveerde aan de Rijksuniversiteit Groningen op een studie over het werk van Willem Marinus Dudok. Van Bergeijk is docent architectuurgeschiedenis bij de sectie geschiedenis (IHAAU) van de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft. In 2007 publiceerde hij een boek over Jan Wils en in 2008 stelde hij een boek samen over de invloed van Frank Lloyd Wright in Nederland.

Esther Gramsbergen (1964) voltooide in 1989 de studie architectuur aan de TU Delft. Zij werkte voor diverse architectenbureaus, waaronder Karelse Van der Meer Architecten (Groningen, Rotterdam) en de Architecten Cie. (Amsterdam). Sinds 1999 is zij als universitair docent Architectonisch ontwerpen verbonden aan de TU Delft. Zij is coauteur (met Willemijn Wilms Floet) van het *Zakboek voor de woonomgeving* (2001). Momenteel richt zij zich in onderzoek en onderwijs op typomorfologische studies van de Hollandse stad.

Merlijn Hurx (1981) studeerde in 2004 cum laude af in de kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht en voltooide in 2006 cum laude een Research Master kunstgeschiedenis, eveneens in Utrecht. Hij publiceerde over zestiende-eeuwse sacrale jezuïetenarchitectuur in Italië, zeventiende-eeuwse classicistische vernieuwingen van stadhuisen in Nederland en middel-eeuwse 'prefabkerken' in Holland. Momenteel is hij als promovendus verbonden aan de afdeling Architectuur van de TU Delft, waar hij onderzoek doet naar de samenhang tussen de bouwpraktijk en het ontwerpersvak in de vijftiende en

zestiende eeuw in de Nederlanden.

Everhard Korthals Altes (1971) is docent kunstgeschiedenis aan de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft. Hij studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen en promoveerde in 2003 aan de Universiteit Utrecht op een proefschrift over de internationale verspreiding van de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in de achttiende eeuw. Hij is een van de auteurs van de nieuwe bestandscatalogus van zeventiende-eeuwse Hollandse schilderingen van het Rijksmuseum.

Lara Schrijver (1971) studeerde architectuur aan Princeton University en de TU Delft. In 2005 promoveerde zij aan de TU Eindhoven op het onderzoek *Radical Games. Architecture in the Age of Spectacle*. Daarin onderzocht zij het vermeende revolutionaire karakter van het architectuurdebat in de jaren zestig en de gevolgen daarvan voor het hedendaagse discours en de praktijk. Schrijver leidde ontwerpstudio's, doceerde theorievakken en verzorgde presentaties op congressen in binnen- en buitenland. Zij is redacteur van OASE en universitair docent aan de TU Delft. Haar huidige onderzoek gaat in op de rol van architectuur in de stad en hoe die kan bijdragen aan de definitie van het publieke domein.

Willemijn Wilms Floet (1962) studeerde architectuur aan de Faculteit Bouwkunde van de TU Delft. Sinds 1990 is zij aan deze universiteit verbonden als universitair docent Architectonisch ontwerpen. Haar expertise betreft documentatie en analyse van architectonische projecten. Zij werkte mee aan de publicatie *Honderd jaar Nederlandse architectuur* (2002) en is coauteur van het *Zakboek voor de woonomge-*

ving (2001). Als zelfstandig architect won ze in 1998 de Henk Overduin Prijs voor de verbouwing van een woonhuis in Den Haag en die van een strandpaviljoen in IJmuiden.

About the authors

Herman van Bergeijk (1954) has studied architectural history at the Rijksuniversiteit Groningen and the IUAV in Venice. He received a PhD from the Rijksuniversiteit Groningen with his study on the work of Willem Marinus Dudok. He is currently a teacher of architectural history at the Institute of History of Art, Architecture and Urbanism at the TU Delft. His most recent publications include a study on the work of Jan Wils and a book on the influence of Frank Lloyd Wright in the Netherlands.

Esther Gramsbergen (1964) graduated in 1989 as an architect at the TU Delft. She worked for various architecture offices, amongst which are Karelse Van der Meer Architecten (Groningen, Rotterdam) and the Architecten Cie. (Amsterdam). Since 1999 she works as an assistant professor at the Faculty of Architecture of the TU Delft. She is co-author (with Willemijn Wilms Floet) of the *Zakboek voor de woonomgeving* (2001). At the moment her research and teaching focus on typomorphological studies of the Dutch city.

Merlijn Hurx (1981) graduated cum laude in Art History at the University of Utrecht. He continued his studies with a Research Master Art History, also in Utrecht (cum laude 2006). He published on 16th-century sacral Jesuit architecture in Italy, on 17th-century classicist innovations of city halls in the Netherlands and on medieval 'prefab churches' in Holland. Currently, he is a PhD researcher at the Department of Architecture of the TU Delft. His thesis discusses the relationship between the building praxis and the design trade in the 15th and 16th century in the Netherlands.

Everhard Korthals Altes (1971) is an assistant professor of art history at the Faculty of Architecture of the TU Delft. He studied art history at the University of Groningen and in 2003 finished a PhD on the international distribution of Dutch 17th-century paintings in the 18th century at the University of Utrecht. He is co-author of the new catalogue of 17th-century Dutch paintings at the Rijksmuseum in Amsterdam.

Lara Schrijver (1971) holds degrees in architecture from Princeton University (undergraduate, 1993) and the TU Delft (graduate, 1998). She received her PhD from the TU Eindhoven in 2005 for her dissertation *Radical Games. Architecture in the Age of Spectacle*, which examines the architecture debate of the 1960s and its influence on the contemporary discourse. Schrijver has taught both design and theory courses, and contributed to conferences in the Netherlands as well as abroad. She is an editor for OASE, journal for architecture. As an assistant professor at the TU Delft, her current work revolves around the role of architecture in the city, and its responsibility in defining the public domain.

Willemijn Wilms Floet (1962) studied architecture at the Faculty of Architecture, TU Delft, where she has been working as an assistant professor since 1990. Her expertise is documenting and analysing architectural projects. She worked on the publication *A Hundred Years of Dutch Architecture* (2004) and is co-author (with Esther Gramsbergen) of the *Zakboek voor de woonomgeving* [Handbook for the housing environment] (2001). As a self employed architect she won the Henk Overduin Prize of 1998 for the reconstruction of a private house in The Hague and of a beach pavilion in IJmuiden.

