

# Leonardo da Vinci

Spanning tussen theorie en schilderspraktijk

Marleen Vermeltoort – 3341771

[m.c.h.vermeltoort@gmail.com](mailto:m.c.h.vermeltoort@gmail.com)

Prof. dr. Michael Kwakkelstein

Datum: 19-03-'12

Inleiding .....	3
Leonardo da Vinci over schilderkunst .....	4
Voorgaande theorieën over schilderkunst .....	7
Plinius.....	7
Cennini .....	9
Alberti .....	10
Humanisme.....	14
Leonardo in het licht van zijn voorgangers .....	15
Florentijnse collega's van Leonardo da Vinci .....	17
Theorie en praktijk.....	20
Conclusie.....	23
Geraadpleegde literatuur .....	24
Bijlagen .....	25

## Inleiding

Leonardo da Vinci (1452-1519) was een van grootste Italiaanse renaissance schilders. Zijn *Mona Lisa* trekt dagelijks vele bezoekers in het Louvre te Parijs en hij is vele eeuwen na zijn dood een waar icoon geworden. Dit blijkt onder meer uit de onmiddellijk uitverkochte tentoonstelling in de *National Gallery* in Londen welke gewijd was aan Leonardo da Vinci. Maar behalve een excellent schilder was Leonardo ook schrijver van theoretische teksten over de schilderkunst. In deze teksten gaf Leonardo advies aan andere schilders hoe goede schilderkunst tot stand kon komen. De verhouding tussen theorie en praktijk in de schilderkunst is dan ook het onderwerp van deze tekst. De vraagstelling van deze paper luidt dan ook: Welke criteria stelt Leonardo da Vinci voor goede schilderkunst en in welke mate voldoen zijn eigen werken en die van zijn Florentijnse collega-schilders hieraan?

Om tot een antwoord op deze vraag te komen zullen in deze paper verschillende punten aan bod komen. Allereerst zal gekeken worden naar de regels die Leonardo opgesteld heeft voor de schilderkunst. Om de teksten van Leonardo te bekijken in historische context zullen hierna een aantal teksten over de regels van goede schilderkunst behandeld worden die geschreven zijn vóór Leonardo zijn ideeën op papier zette. In dit licht komen de volgende schrijvers in chronologische volgorde aan bod: Plinius Secundus (c. 23 – 79 na Chr.), Cennino Cennini (1404-1472) en Leon Battista Alberti (1370-1440). De theorieën van deze schrijvers zullen vervolgens vergeleken worden met de theorie van Leonardo. In deze context zouden meer werken aan bod kunnen komen ter vergelijking met de ideeën van Leonardo maar hier is bewust gekozen voor een beperkt aantal werken. De gekozen schrijvers geven naar mijn mening een goed beeld van de heersende ideeën en regels voor de schilderkunst door de eeuwen heen en bieden goed vergelijkingsmateriaal.

Nadat de geschriften behandeld zijn zullen enkele schilderijen van collega schilders uit Florence onder de loep worden genomen om te bekijken of deze werken voldeden aan de eisen van Leonardo. De tijdgenoten die hierbij aan bod komen zijn Sandro Botticelli (1445-1510), Filippo Lippi (1406-1469) en Pietro Perugino (1450-1523). Tot slot zullen ook de werken van de meester zelf vergeleken worden met zijn theorie om te zien of theorie en praktijk in overeenstemming zijn met elkaar. De vergelijking blijft beperkt tot deze werken aangezien enkele voorbeelden afdoende zijn om de door Leonardo opgestelde regels voor schilderkunst aanschouwelijk te maken. De drie werken die aan bod komen zijn opeenvolgend: *Portret van Cecilia Gallerani*, *Het Laatste Avondmaal* en *Mona Lisa*. Uiteraard zouden andere werken geselecteerd kunnen worden maar hier is gekozen voor deze werken zodat de vergelijking zou gaan over voltooide en welbekende werken. De afbeeldingen waarnaar verwezen wordt zijn te vinden als bijlage bij deze studie.

Het onderzoek dat aan de basis ligt van deze studie is voornamelijk literatuuronderzoek. In de inspirerende omgeving van het NIKI (Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut) en

onder de bezielende leiding van prof. dr. Kwakkelstein zijn de ideeën voor deze studie tot stand gekomen. Vooropgesteld moet worden dat met deze paper geen uitputtende verhandeling over de spanningen tussen theorie en praktijk beoogt te zijn.

## Leonardo da Vinci over schilderkunst

Leonardo da Vinci is een van de weinige schilders van de Italiaanse renaissance die een grote hoeveelheid geschriften over de kunst heeft nagelaten. Veelal waren het geleerden, filosofen of personen uit hogere kringen die schilderstraktaten produceerden. Wellicht is het juist om deze reden extra interessant dat Leonardo da Vinci hier wel tijd aan heeft besteed. Mogelijk heeft het feit dat Apelles niet alleen geroemd werd vanwege zijn schilderkunst maar ook om zijn geschriften Leonardo geïnspireerd om te gaan schrijven. Leonardo wilde namelijk het niveau van de antieke oudheid, en in het bijzonder de alom geroemde Apelles, evenaren en indien mogelijk voorbij streven. Helaas heeft Leonardo zijn aantekeningen nooit zelf gebundeld. Francesco Melzi (ca. 1491-1570), assistent en leerling van Leonardo da Vinci, heeft alle aantekeningen van zijn meester geërfd en dit naar eigen inzicht samengesteld tot de *Trattato della Pittura*.<sup>1</sup> Niet alle manuscripten zijn dateerbaar maar de documenten waarvan wel een datering bekend is, beslaan een periode van 1489 tot 1518. Het traktaat van Leonardo bestaat uit acht delen. Het eerste deel is de *Paragone*, een theoretische tekst waarin vier kunsten met elkaar worden vergeleken, het tweede deel bevat aanwijzingen voor de schilder, het derde deel beslaat de anatomie van de mens, het vierde draperieën, het vijfde gaat over schaduw en licht, het zesde over bomen, het zevende deel over wolken en het laatste deel heeft de horizon als onderwerp. Met betrekking tot de vraagstelling van deze studie zal in deze paper vooral het tweede deel van het traktaat aan bod komen.<sup>2</sup>

Het tweede deel van de *Trattato della Pittura* begint met enkele aanwijzingen over de opleiding van een jonge schilder. Voor een leerling begon met schilderen moest hij eerst de theorie ervan bestuderen. Want oefening moest gebaseerd zijn op een solide theorie. Het eerste wat de jongeling zou moeten leren is perspectief, hierna de proporties van alle objecten. Want perspectief was het pad naar een juiste theorie en zonder kennis hiervan zou niets goeds in schilderkunst bereikt worden. Wanneer de jonge schilder dit geleerd had moest hij werk van een goede meester kopiëren om bedreven te raken in het tekenen van alle delen van het lichaam. Het was van belang dat de

---

<sup>1</sup> Vinci, L. da, *Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*. Inleiding Robert Zwijnenberg, Amsterdam 1996, p. 11.

<sup>2</sup> In de loop der tijd zijn er verschillende vertalingen van de manuscripten van Leonardo verschenen. Hier is de editie van McMahon van de *Treatise on Painting* gebruikt: *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] By Leonardo da Vinci*, A. Philip McMahon (red.), Princeton 1956, 2 delen. Voor andere uitgaven van de Codex Urbinas zie onder meer: J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londen 1880-3; C. Pedretti *Leonardo da Vinci. On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley en Los Angeles, 1964.

leerling goed reliëf weer kon geven.<sup>3</sup> Het doel van de schilderkunst was namelijk het ogenschijnlijk reliëf doen lijken van een plat vlak.<sup>4</sup> Hierbij moet wel vermeld worden dat de term 'reliëf' in de renaissance een andere betekenis had dan wat wij hier tegenwoordig onder verstaan. Ten tijde van Leonardo werd met de term 'reliëf' de illusie van diepte of massa op het platte vlak bedoeld.<sup>5</sup> Hierin streeft de schilder de beeldhouwer voorbij, want een sculptuur is van nature al in reliëf. Hierna moest hij naar de natuur kijken en de geleerde lessen in praktijk te brengen.<sup>6</sup> Dit kopiëren van een andere meester keurde Leonardo overigens alleen goed tijdens het begin van de opleiding van de schilder. Hierna zou geen enkele schilder een andere meester moeten imiteren. Want als hij dit zou doen zou de schilder een kleinzoon van de natuur genoemd worden in plaats van een zoon van de natuur.<sup>7</sup> Hiermee bedoelde Leonardo dat je door het imiteren van een andere schilder nog een stap verder van de natuur af komt te staan. De meester die je imiteert heeft namelijk naar de natuur gekeken en is hiermee een zoon van de natuur, maar wanneer een schilder vervolgens dit werk weer gaat imiteren staat hij ver van de natuur af.

Leonardo legt meerdere malen nadruk op het kijken naar en imiteren van de natuur. Wanneer een schilder dit deed zou niet alleen zijn werk maar ook de persoon zelf geroemd en vereerd worden. Dit had volgens Leonardo meer waarde dan veel geld te verdienen. Een schilder moest volgens Leonardo altijd kritisch op zichzelf blijven. Hij moest geen fouten laten zitten in een schildering omdat op deze manier meer geld te verdienen zou zijn. Maar hij moest steeds fouten corrigeren, Leonardo adviseerde ook vrienden of onbekenden om een oordeel te vragen en naar aanleiding hiervan eventuele correcties aan te brengen. Dit was volgens Leonardo weer een manier om grote faam te verkrijgen.<sup>8</sup> Een schilder moest er dus niet naar streven rijk te worden maar streven naar deugd.

Leonardo spreekt ook over een grote fout die hij bij veel schilders om zich heen ziet. Leonardo merkte op dat de ziel het oordeel van de mens stuurt en de schilder hierdoor automatisch een voorliefde heeft voor figuren die lijken op zichzelf. Hierdoor zal een schilder snel geneigd zijn om onbewust steeds zijn eigen gelijkenis te tekenen: *"the painter who has clumsy hands will make those in his work like his own"*.<sup>9</sup> De enige manier om deze aangeboren neiging te onderdrukken is door lange studie van de eigen ledematen waardoor hij zich bewust wordt als hij per ongeluk zichzelf

---

<sup>3</sup> *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] By Leonardo da Vinci*, A. Philip McMahon (red.), Princeton 1956, p. 45, §31, p. 46, §34, p.48, §39v.

<sup>4</sup> «On this account you will be lacking in that respect in which painting is considered an excellent art, that is, to make appear in relief that which is not at all in relief.» (McMahon 1956 (zie noot 3), p. 57, §33v).

<sup>5</sup> Baxandall, M., *Painting and Experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972, pp. 121-122.

<sup>6</sup> McMahon 1956 (zie noot 3), pp. 45-48, §§§31, 34, 70, p. 57 §33v.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 51, §39v.

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 51-52, §§34, 35.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 55, §43v.

te kent.<sup>10</sup> Een andere fout die veel schilders volgens Leonardo begaan is herhaling van steeds dezelfde figuren, in dezelfde houding, met dezelfde gezichten en emoties en dezelfde draperieën. Terwijl een schilder juist zo veelzijdig mogelijk moest zijn, hij moest dus variatie tonen in zijn werken. Maar hierbij moest hij wel opletten dat alle proporties en de anatomie van een figuur correct waren, ook moesten de ledenmaten van verschillende mensen niet verwisseld worden; niet de gespierde armen van een jonge man bij het lichaam van een oude man. De enige schilder die Leonardo specifiek noemt is Botticelli (1445-1510), zijn werk kon Leonardo duidelijk niet waarderen en hij was voor hem een voorbeeld van een schilder van saaie en dus niet veelzijdige landschappen. Bovendien moesten de bewegingen van de figuur wel passen bij de leeftijd of de stand van de figuur. Leonardo neemt als voorbeeld dat een jonge man op een andere manier staat en loopt dan een oude man.<sup>11</sup> Maar niet alleen de bewegingen moeten geschikt zijn voor de figuur, ook moet de expressie de gedachte van zijn geest weergeven. De figuren moeten dus door de houding, passend bij de situatie, duidelijk maken wat de figuur denkt. Bij het vormen van figuren moet een schilder dus opletten dat de proporties correct zijn en ook passen bij de figuur als geheel. Bovendien moeten de bewegingen passen bij de gemoedstoestand en de leeftijd van de figuur.

Een schilderij moet de toeschouwer in vervoering brengen. Leonardo vermeldde het belang van het gevoel dat overgebracht wordt door het schilderij. De toeschouwer moest bij het zien van het schilderij zich direct betrokken bij de situatie voelen en dezelfde emotie voelen als de figuur op het schilderij. Leonardo was bovendien van mening dat niet alle figuren beeldschoon hoeven te zijn. Tegengestelden zullen elkaar juist versterken, een schilder werd door Leonardo juist aangespoord om zoveel mogelijk verschillende gezichten te schilderen.<sup>12</sup>

Het belangrijkste element van schilderkunst was volgens Leonardo het aanbrenge van reliëf. Reliëf is belangrijker dan mooie kleuren, want de kleur is niet door de schilder zelf vervaardigd en het reliëf wel. Het aanbrenge van schaduw op de juiste plekken zorgt voor reliëf en maakt een schilderij dus natuurgetrouw. De contouren van een figuur moesten naar de mening van Leonardo niet met duidelijke donkere lijnen worden aangegeven, maar de figuur moest met schaduw subtiel overgaan in de achtergrond.<sup>13</sup> Leonardo spreekt in zijn manuscripten al over het belang van atmosferisch perspectief, wat pas in de negentiende eeuw echt in trek raakte. Leonardo schreef hierover dat het medium tussen het oog en het object in de verte zijn eigen kleur op het object overbrengt. Zo lijkt een berg in de verte blauw door de blauwe lucht die zich tussen de berg en het oog bevindt.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 62, §45v.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 112, §51.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 69, §50v, p. 75, §46-46v.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 94, §77.

Uit de manuscripten van Leonardo da Vinci blijkt duidelijk dat hij niet content was met de schilderkunst zoals deze in zijn tijd bestond. Er waren verschillende zaken die hij bij collega's zag waar hij niet van onder de indruk was. Voorbeelden hiervan zijn het gebrek aan variatie, reliëf en atmosferisch perspectief. Om schilders te adviseren hoe ze beter konden presteren heeft Leonardo in zijn manuscripten dus duidelijk aangegeven hoe dit te bereiken was.

## Voorgaande theorieën over schilderkunst

### Plinius

Leonardo was uiteraard niet de eerste die over schilderkunst schreef. In de vele eeuwen voor hem zijn er verschillende traktaten vervaardigd. Een van de oudst bewaard gebleven teksten over schilderkunst is van de hand van Plinius de Oudere (ca. 23 – 79 na Christus). Plinius was een Romeins letterkundige en amateurwetenschapper en in de eerste eeuw na Christus heeft hij het boek *Naturalis historia* geschreven. Hierin trachtte hij alle kennis over de wereld op te nemen. Zijn boek staat niet alleen vol feiten over de wereld maar Plinius geeft zelf ook commentaar of trekt conclusies uit bepaalde bevindingen. De *Naturalis historia* bevat onder andere feiten over natuurwetenschappen, geografie, botanica, zoölogie, metalen, maar ook over schilder- en boetseerkunst. Laatstgenoemd onderwerp is interessant binnen de bespreking van kunsttheorieën.

In het hoofdstuk over schilderkunst geeft Plinius een overzicht van de geschiedenis van deze kunstvorm. Plinius beklagt zich over het feit dat schilderkunst niet meer op eenzelfde manier gewaardeerd wordt als in de Griekse oudheid. De portretkunst waarmee voorheen de gezichten van dierbaren herinnerd werden was in zijn tijd verloren gegaan. Men was niet meer geïnteresseerd in goede gelijkenis, slechts in de waarde van het materiaal waarin het vervaardigd was.<sup>15</sup> Na dit verlies in de schilderkunst te hebben opgemerkt besteed Plinius aandacht aan de oorsprong van schilderkunst. Plinius beschrijft dat de eerste stap naar schilderkunst het trekken van een lijn langs de schaduw van de mens was, in de fase hierna werd een enkele kleur gebruikt om deze contour op te vullen.<sup>16</sup>

Plinius zet zijn verhaal voort met beschrijving van de ontwikkeling van schilderkunst in Italië. In Italië zou de schilderkunst namelijk al volledig ontwikkeld zijn en onwaarschijnlijk snel een volmaakte vorm gevonden hebben.<sup>17</sup> Om aan te geven hoe hoog de status van schilderkunst in de oudheid was bespreekt Plinius verschillende antieke schilders en de bijdrage van ieder van deze schilders aan de schilderkunst. Zo beschrijft hij hoe de schilder Zeuxis (vijfde eeuw v. Chr.) voor een

---

<sup>15</sup> Plinius Secundus, G., *De Wereld*; vert. door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005, XXXV, 4-6.

<sup>16</sup> Ibidem, XXXV, 15-16.

<sup>17</sup> Ibidem, XXXV, 17-18.

schildering vijf mooie meisjes liet poseren en van ieder van deze meisjes het beste en mooiste schilderde zodat hij het ideale lichaam kon creëren.<sup>18</sup> Parrhasius (vijfde eeuw v. Chr.) was op zijn beurt de eerste schilder die zich om de juiste proporties bekommerde. Daarbij legde hij expressiviteit in de gelaatsuitdrukkingen en beeldde het haar verzorgd en de mond lieflijk uit. Geen andere schilder kon hem overtreffen in de contourlijnen van een lichaam.<sup>19</sup> Pamphilus (vierde eeuw v. Chr.) was de eerste schilder met volledige algemene ontwikkeling, voornamelijk in reken- en meetkunde. Want, zo meende hij, zonder goede kennis van deze zaken was volmaakte kunst niet mogelijk. Hierdoor werd schilderkunst als eerste stap naar een algemene ontwikkeling erkend.<sup>20</sup>

Maar buiten al deze excellente schilders uit de oudheid was er een schilder die allen overtrof: Apelles (vierde eeuw v. Chr.). Apelles heeft een grote bijdrage aan de schilderkunst geleverd, niet alleen door zijn schilderijen maar vooral ook door zijn theoretische geschriften. Zijn schilderijen blonken volgens Plinius uit in bekoorlijkheid en gratie.<sup>21</sup> Vervolgens vertelt Plinius een aantal anekdotes over Apelles waaruit blijkt dat de schilder niet alleen in zijn eigen tijd maar ook in Plinius' tijd zeer hoog in aanzien stond. Een van deze anekdotes beschrijft hoe Apelles zijn werk exposeerde voor 'het gewone volk' omdat hij kon leren van de kritiek die zij met een ongetraind oog gaven. Toen een schoenmaker op een dag kritiek had op een sandaal die niet correct was weergegeven paste Apelles dit direct aan. Wanneer hij de volgende dag de verbeterde versie exposeerde had de schoenmaker nogmaals kritiek maar dit keer op de wijze waarop het been was geschilderd. Dit accepteerde Apelles echter niet, want een schoenmaker wist dan wel hoe een sandaal eruit moest zien maar hij moest niet over zaken praten waar hij geen verstand van had.<sup>22</sup> Dit soort anekdotes vertellen niet alleen hoe Apelles schilderde maar ze schetsen ook een beeld van de schilder zelf waardoor hij wellicht nog meer tot de verbeelding sprak. Plinius heeft een aantal, hetzij summiere, *ekphraseis* opgenomen in zijn boek. Een *Ekphrasis* is een beschrijving van een schilderij dat werkelijk bestaat of niet.

Het hoofdstuk over schilderkunst in de *Naturalis historia* bevat voornamelijk een overzicht van de ontwikkeling van kunstgeschiedenis, met aandacht voor de belangrijkste klassieke meesters. Plinius heeft duidelijk veel bewondering voor de antieke schilders en hun bijdragen aan de ontwikkeling van de kunst. Van deze antieke schilders staat met name Apelles hoog in aanzien bij Plinius.

---

<sup>18</sup> Ibidem, XXXV, 64.

<sup>19</sup> Ibidem, XXXV, 67-68.

<sup>20</sup> Ibidem, XXXV, 76-77.

<sup>21</sup> Ibidem, XXXV, 79.

<sup>22</sup> Ibidem, XXXV, 85.



## Cennini

Ruim veertien eeuwen later worden er verschillende boeken over schilderkunst geschreven. Een hiervan is *Il libro dell'Arte* van Cennino Cennini (1370-1440). Op het moment dat Cennini dit boek schreef was er veel veranderd sinds de tijd waar Plinius in leefde. Men wilde zich in de vroege renaissance afzetten tegen de middeleeuwen. De kunsttheorieën van de vijftiende en zestiende eeuw verschillen dan ook zeer van de gangbare ideeën van de middeleeuwen.<sup>23</sup> De schilders en beeldhouwers in de vijftiende eeuw wilden zich losweken van het middeleeuwse erfgoed waarin ze werden geschaard onder ambachtlieden als timmermannen en meubelmakers. Literaire educatie en theorie speelden een centrale rol in deze poging om zich te distantiëren; Middeleeuwse kunst was gericht op een zo breed mogelijk publiek, in de renaissance richtten kunstenaars zich juist op een gelimiteerd publiek van geleerde en ontwikkelde toeschouwers.<sup>24</sup> Door deze verandering begaven schrijvers van kunsttheorieën zich dus op nieuw en onbekend terrein.

Cennini was een Florentijnse schilder die in de late middeleeuwen een handboek schreef voor de schilder. Dit handboek was een van de eerste boeken waarin zo uitgebreid alle onderdelen van het vak zijn beschreven. Het is een praktijkgericht boek met de schilder als beoogd publiek. Cennini geeft onder andere adviezen over hoe materialen te gebruiken (pigment, lijm, metalen), hoe ondergrond te gebruiken (paneel, muur) en meer van dergelijke praktische adviezen. Een indeling met dergelijke praktische adviezen lag in de traditie van middeleeuwse technische verhandelingen over schilderkunst.<sup>25</sup> *Il libro dell'Arte* doet denken aan middeleeuwse geschriften; Cennini begint met schrijven over de zondeval en verdrijving uit het paradijs. De mens zou moeten boeten voor deze zonde door het verrichten van arbeid. Onder de verschillende werkzaamheden die er bestaan is er ook een bezigheid, gebaseerd op theorie, welke samengaat met de vaardigheid van de hand: deze bezigheid noemt men schilderkunst.<sup>26</sup>

Om deze kunst te onderrichten adviseerde Cennini om gebruik te maken van voorbeelden. Door jonge kunstenaars voorbeelden van hun meester te laten kopiëren in de werkplaats werden ze getraind in het schilderen. Cennini adviseerde een jonge schilder steeds de beste dingen te kopiëren van de meesters met de grootste reputatie. Maar hij waarschuwde ook niet teveel meesters door elkaar te kopiëren, want op deze manier zou de leerling geen enkele stijl goed overnemen. *“But I give you this advice: take care to select the best one every time, and the one who has the greatest reputation. And, as you go on from day to day, it will be against nature if you do not get some grasp of his style and of his spirit. For if you undertake to copy after one master today and after another one*

---

<sup>23</sup> Barasch, M., *Theories of art. From Plato to Winckelman*, New York 1985, p. 109.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>26</sup> *Idem*.

*tomorrow, you will not acquire the style of either one or the other*".<sup>27</sup> Door dit proces van kopiëren zou de leerling een goede individuele stijl ontwikkelen.<sup>28</sup> Over het algemeen is de opleiding van een kunstenaar dus een proces van imitatie van de werken van de beste schilders en het overnemen van deze stijl.

Maar naast het overnemen van de stijl van je meester was er volgens Cennini nog een manier om een goede stijl te verkrijgen: imitatie van de natuur. Cennini spreekt hierover in een metafoor, dit wijst op de invloed van de humanisten op zijn geschriften aangezien het gebruik van metaforen afkomstig is uit de retoriek. Dit is de eerste keer dat in een praktisch handboek wordt geformuleerd dat imitatie van de natuur de basis is van visuele kunst en een middel is om een goede stijl te ontwikkelen.<sup>29</sup> Volgens Cennini overtreft de natuur alle andere voorbeelden en als schilder moest je hierop vertrouwen. Met name wanneer je als kunstenaar al een hoog niveau bereikt hebt blijft het belangrijk om naar de natuur te kijken.<sup>30</sup> Cennini zag geen contradictie in het kopiëren van je meester en het imiteren van de natuur. Voor Cennini is de natuur het individuele, tastbare object, gezien door de kunstenaar. Het imiteren van de natuur hield voor hem dus het imiteren van een enkel object in. Bij het kijken naar de natuur zocht Cennini naar een individueel voorbeeld. Wanneer een kunstenaar een berg wilde schilderen adviseerde Cennini om een steen te zoeken die op de berg lijkt. Hierdoor had de kunstenaar een voorbeeld in handen om te kopiëren. Dit duidt op een duidelijke breuk met de middeleeuwen. In de middeleeuwen zou een schilder teruggrijpen op een patronenboek uit de werkplaats om een berg te schilderen, maar Cennini benadrukt juist naar de natuur zelf te kijken.<sup>31</sup>

*Il libro dell'Arte* is een op de praktijk gericht handboek voor de kunstenaar waarin Cennini vooral de nadruk legt op het belang van het kopiëren van meesters en imiteren van de natuur. Dit is een duidelijke breuk met de middeleeuwen, bovendien is er al een humanistische invloed te bespeuren in het handboek van Cennini.

## Alberti

Naast Cennino Cennini schreef ook Leon Battista Alberti (1404-1472) over de schilderkunst. In de vijftiende eeuw was het schrijven over schilderkunst in opkomst onder invloed van het humanisme. De humanisten schreven over schilderkunst naar aanleiding van de antieke teksten over

---

<sup>27</sup> « Ma per consiglio io ti dio: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocchè se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, nè maniera dell'uno nè maniera dell'altro non n'arai [...]» (Cennini, C., *Il libro dell'arte*; herzien en bewerkt door Renzo Simi, Lanciano 1913, pp. 30-31.)

<sup>28</sup> Cennini, C., *Het handboek van de kunstenaar: Il libro dell'Arte*; vert. door H. van den Bossche en Hilde Theuns, Amsterdam/Antwerpen 2002, pp. 57-58.

<sup>29</sup> Barasch 1985 (zie noot 23), p. 118.

<sup>30</sup> Cennini 2002 (zie noot 28), p. 58.

<sup>31</sup> Barasch 1985 (zie noot 23), pp. 118-119.

schilderkunst die ze gelezen hadden. Hoewel deze teksten niet altijd direct over schilderkunst gingen, maar eerder over retorica of poëzie, verschaften ze wel een basis voor de humanistische discussie over schilderkunst.<sup>32</sup> Het feit dat er in de vijftiende eeuw door humanistische geleerden geschreven werd over schilderkunst duidt op een verandering van de ideeën over schilderkunst; voorheen werd schilderkunst als ambacht beschouwd. In de vijftiende eeuw richtten schilders op een elitairder en geleerder publiek dan in de middeleeuwen. Dit had als doel de schilder en beeldhouwer tot het niveau van de geleerde en poëet te verheffen. Om schilderkunst en beeldhouwkunst te verheffen tot deel van de 'vrije kunsten' was een solide theoretische basis nodig.<sup>33</sup> Het belang van deze theoretische basis was een motief voor Alberti om te gaan schrijven over schilderkunst.

Alberti was afkomstig uit een rijke Florentijnse familie, had gestudeerd en was dichter, musicus, schrijver, architect. Daarnaast experimenteerde hij met schilderkunst.<sup>34</sup> Halfweg de jaren dertig van de vijftiende eeuw begon Alberti aan zijn eerste van drie traktaten over de visuele kunsten. Dit eerste traktaat genaamd *Della pittura* betreft de schilderkunst. Enkele jaren hierna volgden nog *De re aedificatoria*, over architectuur en *Della statua*, over beeldhouwkunst. Met deze drie traktaten heeft Alberti de basis voor de kunsttheorie gelegd.

*Della pittura* wordt gezien als de eerste moderne verhandeling over de theorie van schilderkunst. Alberti was de eerste in de traditie om te schrijven over de schilderkunst in plaats van praktische regels voor de schilder. Het boek verscheen rond 1435 toen zowel de oude als de nieuwe traditie nog naar elkaar bestonden. Het handboek van Cennini verscheen in dezelfde periode maar hield nog meer vast aan de middeleeuwse tradities. De verhandeling van Alberti brak voorgoed met de middeleeuwen en maakte de weg vrij voor een nieuw tijdperk.<sup>35</sup> De breuk met de middeleeuwen is te zien in de opbouw van de verhandeling. In de middeleeuwen werden de adviezen en raadgevingen willekeurig gebundeld. Bij Alberti daarentegen is er een duidelijke structuur waarneembaar. *Della Pittura* is opgedeeld in drie boeken; boek één behandelt de principes van de geometrie en optiek en hoe dit toepasbaar is op de schilderkunst, voornamelijk met betrekking tot perspectief. Dit zijn volgens Alberti de basisprincipes die een jonge kunstenaar moet kennen om het vak te leren. Het tweede boek behandelt de geschiedenis van de schilderkunst, een beschrijving van de belangrijkste termen: contour, compositie, kleur en expressieve bewegingen. Het derde boek tenslotte is gewijd aan de bedoeling van schilderkunst en volmaakte kennis en kunde op dit gebied.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Baxandall, M., *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial Composition*, Oxford 1971, pp. 58-59.

<sup>33</sup> Barasch 1985 (zie noot 23), p. 110.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>35</sup> Alberti, L. B., *On Painting*; vert. met introd. en opm. door J. R. Spencer, Londen 1956, p. 11.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 40.

In 1410 was Alberti gevestigd in Padua waar hij toetrad tot de humanistische school. Hij wilde zijn moderne, humanistische gedachten incorporeren in het gedachtegoed en de geschriften van de antieken. Het doel van zijn betoog was om de kennis van de humanisten toegankelijk te maken en hiermee de humanistische kunst van Florence begrijpelijk en aantrekkelijk te maken voor een breed publiek. Alberti gebruikte citaten uit de Griekse en Romeinse oudheid ter ondersteuning van zijn eigen ideeën.<sup>37</sup> In de proloog van het traktaat is er al een verwijzing naar de oudheid. Alberti betreurt het feit dat er zo veel van de antieke kunst verloren is gegaan. Om deze reden was het voor de schilders in de antieke oudheid minder lastig om tot kennis van deze kunst te komen, zij hadden immers voorbeelden om te imiteren.

In het eerste boek gebruikt Alberti de mathematica en de optiek om uit te leggen hoe perspectief op een juiste manier kon worden weergegeven. Kennis van de mathematica lag volgens Alberti aan de basis van goede schilderkunst. De kunst had volgens Alberti dus een wetenschappelijke basis welke geleerd kon worden door gebruik van de rede en begrip van de methodes en kon beheerst worden door oefening.<sup>38</sup> Het humanistische gedachtegoed lag ten grondslag aan de wetenschappelijke benadering van Alberti. Deze invloed van het humanisme legt opnieuw een breuk met de middeleeuwen bloot; middeleeuwse schrijvers hadden altijd religieuze benaderingen of verklaringen in hun geschriften. Alberti refereert daarentegen geen enkele keer aan religie.

Halverwege het tweede boek introduceert Alberti de term *istoria*. Deze term moet niet worden opgevat met de hedendaagse vertaling 'historie' maar eerder gezien worden als een eigenschap van een schilderij, de vervoering die een schilderij te weeg brengt.<sup>39</sup> Het beste werk dat een schilder kon maken was niet een heel groot werk maar een *istoria*. Een schilderij moest geen indruk maken met grootte maar met monumentaliteit en dramatische inhoud. Om een schilderij tot een *istoria* te maken moest gezocht worden naar gratie en schoonheid in de compositie. Een voorbijganger die het werk zou aanschouwen moest geraakt worden in zijn ziel. "*The istoria will move the soul of the beholder when each man painted there clearly shows the movement of his own soul. It happens in nature that nothing more than herself is found capable of things like herself; we weep with the weeping, laugh with the laughing, and grieve with the grieving.*"<sup>40</sup> Het was mogelijk de ziel te raken door overvloed en variatie.<sup>41</sup> Deze overvloed kon bereikt worden door in een schilderij

---

<sup>37</sup> Ibidem, pp. 15-16.

<sup>38</sup> Blunt, A., *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940, p. 11.

<sup>39</sup> Alberti 1956 (zie noot 35), p. 23.

<sup>40</sup> « poi moverà l'istoria l'animo quando li huomini ivi dipinti molto porgeranno suo movimento d'animo. interviene da natura, quale nulla più che lei si truova capace di cose ad sé simile, che piangiamo con chi piange et ridiamo con chi ride et dolianci con chi si duole.» (Alberti, L.B., *Della Pittura*; met commentaar van L. Malle, Firenze 1950, p. 93).

<sup>41</sup> Alberti 1956 (zie noot 35), p. 75.

niet alleen oude maar ook jonge mensen, mannen, vrouwen, kinderen, vogels, honden, gebouwen, landschappen en zo meer af te beelden.<sup>42</sup> Overvloed kon dan nog verrijkt worden met variatie, zij het matig en met waardigheid. Een variatie in houding van figuren is een verrijking voor het oog. Zo konden sommige figuren naakt en anderen met kledingstukken worden afgebeeld. Op deze manier kon door een schilder variatie in het werk worden aangebracht. Alberti wees er echter wel op dat de schilderijen ingetogen moeten blijven. *“but always make use of shame and modesty. The parts of the body ugly to see and in the same way others which give little pleasure should be covered with draperies [...]”*<sup>43</sup>. Lelijke lichaamsdelen konden beter onzichtbaar of bedekt met kleding blijven.<sup>44</sup> Alberti verwijst hierbij naar een vertelling van Plinius over Apelles die een tekening maakt van een koning die aan een oog blind was. Maar door hem in driekwart-profiel weer te geven was het blinde oog niet zichtbaar. Deze vorm van discretie prijst Alberti.

Een andere manier om de ziel van de toeschouwer te raken was volgens Alberti door de personages in de schildering emoties te laten tonen. Om deze emoties zichtbaar te maken was een bestudering van de natuur van belang. De lichaamsdelen moesten op verschillende manieren bewegen hoewel ook deze bewegingen moeten aansluiten bij de afbeelding. Het geheel diende natuurlijk en ongekunsteld te blijven ogen. Om de draperieën te laten bewegen kon volgens Alberti het beste het hoofd van Zephyrus, de personificatie van de westenwind, worden afgebeeld, zodat het duidelijk was waar de beweging vandaan kwam.<sup>45</sup> Een ander advies van Alberti was om geen goud te gebruiken. Mocht een schilder dan toch de kleur goud willen gebruiken, dan was het prijzenswaardiger om de kleur goud te imiteren door middel van andere kleuren.

Het derde boek van *Della pittura* gaat in op hoe de schilder de roem voor goede schilderkunst kan bereiken. De functie van een schilder was volgens Alberti met lijnen en kleuren een suggestie van diepte, reliëf en massa te creëren op een plat vlak. Het doel van een schilderij was om de schilder plezier en faam te geven, meer nog dan rijkdom.<sup>46</sup> Als de schilder zich hierop richtte zou de toeschouwer geraakt worden in zijn ziel. Verder moest de schilder een goede, deugdzame man zijn, geleerd in de vrije kunsten. Ook was het aanbevolen je als schilder in de hogere kringen te begeven, met poëten en retorici. Door dergelijke adviezen geeft Alberti duidelijk aan dat de schilder niet slechts een ambachtsman in zijn atelier moet zijn, maar zich op alle vlakken moet ontwikkelen.

Een ander belangrijk begrip is ‘inventie’. Alberti stelt dat een schilder weliswaar de antiëken moest bestuderen, dit waren immers de meest voortreffelijke voorbeelden, maar deze voorbeelden

---

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> «[...] ma sempre si serve alla vergogna et alla pudicitia. Le parti brutte a vedere del corpo et l’altre simili quail porgano poca gratia si cuoprano col panno [ ...]» (Alberti 1950 (zie noot 40), pp. 92-93).

<sup>44</sup> Alberti 1956 (zie noot 35), p. 76.

<sup>45</sup> Ibidem, pp. 76-81.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 89.

moesten niet klakkeloos gekopieerd worden, integendeel, Alberti adviseert om altijd zelf een inventie toe te voegen.<sup>47</sup> Een goede schilder kon je worden door aan de ene kant de natuur te bestuderen en aan de andere kant zelf schoonheid hieraan toe te voegen. Schoonheid herkent de mens niet op basis van persoonlijke smaak maar op basis van een rationeel vermogen dat leidt tot een algemeen akkoord over wat mooi is.<sup>48</sup> Om deze reden was het zinvol om verschillende mooie lichamen te bestuderen en van ieder lichaam het mooiste te nemen en dit samen te voegen tot een perfect lichaam. Volmaaktheid was namelijk niet te vinden in de natuur, maar was verdeeld over verschillende lichamen.<sup>49</sup> Hiermee adviseert Alberti te doen wat Plinius in zijn *Naturalis historia* vertelt over Zeuxis; Zeuxis nam het beste van verschillende lichamen en voegde dit samen tot een geheel. Uit dit advies van Alberti blijkt dat hij op de hoogte was van vertellingen over antieke schilders en deze zeer bewonderde.

Behalve het kijken naar antieke voorbeelden was het volgens Alberti eveneens van belang goed te kijken naar de natuur en deze te imiteren. Een schilder moest niet uitgaan van zijn eigen intellect en niet meer naar de natuur kijken, want op deze manier zou hij verstrikt raken in zijn eigen fouten en deze blijven herhalen in plaats van natuurgetrouw te leren schilderen.<sup>50</sup> Mocht een schilder dan toch besluiten andere meesters te imiteren, dan kon hij volgens Alberti beter een middelmatige beeldhouwwerk dan een excellent schilderij imiteren; van een sculptuur was immers nog lichtval te leren.<sup>51</sup>

In vergelijking met zijn voorgangers is Alberti erg rationeel. Humanisme wordt gecombineerd met een sterke bewondering voor de klassieke oudheid. De kern van Alberti's visie op kunst ligt in zijn theorie van de imitatie van natuur. Wat opvalt is het totale gebrek aan verbeelding in de verhandeling van Alberti. Al zijn ideeën zijn gebaseerd op de rede, methodes, imitatie en metingen. Er is geen ruimte voor de creatieve verbeelding van de kunstenaar.

## Humanisme

In het voorgaande gedeelte is al verschillende keren de term humanisme genoemd. Het humanisme kwam na de middeleeuwen als denkstroming waarin de mens en rede centraal staan. Er werd vooral teruggerepen op de antieke beschaving en geestelijke ontwikkeling werd als hoog goed gezien. Het gedachtegoed van de humanisten vond ook haar weg binnen de kunsttheorie. De humanistische kunsttheorie was gebaseerd op de klassieke gedachte dat de juiste studie van de mensheid de mens zelf is. Men ging er vanuit dat schilderkunst, evenals poëzie, de imitatie was van het menselijk

---

<sup>47</sup> Blunt 1940 (zie noot 38), p. 13.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>49</sup> Alberti 1956 (zie noot 35), p. 92.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 94.

handelen. Schilderkunst moest om deze reden overeenkomen met haar evenknie binnen de vrije kunsten: poëzie. Dit gebeurde in onderwerpkeuze, menselijke inhoud en het doel.<sup>52</sup> De onderwerpen die afgebeeld werden kwamen uit de klassieke en eigentijdse poëzie maar ook uit heilige en profane geschiedenis. De inhoud van poëzie en schilderkunst kwam overeen door de mogelijkheid menselijke emoties uit te drukken. Het doel van de schilder was dus net als dat van de poet, niet alleen plezier te verschaffen maar ook kennis over te brengen.<sup>53</sup> Deze relatie met de poëzie verleende de schilderkunst de status van vrije kunst.

Michael Baxandall (1933-2008), kunsthistoricus op het gebied van de renaissance, bespreekt in zijn boek *Giotto and the orators* de rol die het humanisme bij Alberti heeft gespeeld in zijn verhandeling over schilderkunst. Baxandall stelt dat *De pictura* moet worden opgevat als een humanistisch boek. Een van de redenen hiervoor is dat Alberti het origineel in het Latijn heeft geschreven, een taal die vrijwel alleen humanisten beheersten.<sup>54</sup> Een ander argument dat Baxandall aanhaalt is dat de termen die Alberti gebruikt in zijn beschrijving van een *istoria*-schildering, oorspronkelijk retorische termen zijn. *Copia* ofwel overvloed werd binnen de retoriek gebruikt om een overdaad aan woorden aan te geven en *varietas*, ofwel variatie, werd gebruikt om een diversiteit aan woorden aan te geven. Deze termen worden door Alberti overgenomen in zijn beschrijving van eisen voor een goede *istoria*-schildering.<sup>55</sup> Deze zaken wijzen er volgens Baxandall op dat *De pictura* in feite een humanistisch boek is. In de huidige tijd lijken schilderijen en humanistische poëzie weinig met elkaar van doen te hebben maar in de vijftiende eeuw waren deze zaken in humanistische termen wel hetzelfde.<sup>56</sup> Door *De pictura* vanuit dit humanistische oogpunt te bekijken wordt duidelijk hoe nauw verbonden de retoriek, poëzie en schilderkunst in de vijftiende eeuw waren.

## Leonardo in het licht van zijn voorgangers

Nu er vier verschillende regelgevingen voor de schilderkunst zijn besproken is het interessant om te kijken of de ideeën van Leonardo da Vinci al dan niet aansluiten op die van zijn voorgangers. De *Naturalis historia* van Plinius uit de eerste eeuw na Christus was niet zozeer een theorie over de schilderkunst als meer een overzicht van de geschiedenis van de schilderkunst. De overeenkomst tussen de ideeën van Plinius en Leonardo is de grote waardering voor de antieke oudheid en het niveau van de schilderkunst in die tijd. Plinius bespreekt verschillende antieke schrijvers om het niveau van de schilderkunst van de antieken aan te geven. Leonardo geeft in zijn geschriften ook

---

<sup>52</sup> Lee, R. W., *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, p. 67.

<sup>53</sup> Idem.

<sup>54</sup> Baxandall 1971 (zie noot 32), pp. 123-126.

<sup>55</sup> Ibidem, pp. 136-137.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 139.

duidelijk aan de antieke kunst hoger te waarderen dan de kunst van zijn eigen tijd: *“It is better to imitate [copy] the antique than modern work”*.<sup>57</sup> Leonardo’s houding ten opzichte van de antieke blijkt ook uit een gedicht van Piattini Piatti uit 1508 welke wordt aangehaald door prof. dr.

Kwakkelstein in zijn oratie van 19 oktober 2011.<sup>58</sup> In dit gedicht spreekt Leonardo over zichzelf:

*“Ik ben niet Lysippus, noch Apelles, noch Polycleitus,  
noch Zeuxis, noch ben ik de edele Myron.*

*Ik ben Leonardo de Florentijn, van het geslacht Da Vinci.*

*Bewonderaar van de antieken en hun dankbare leerling.*

*Ik ben tekort geschoten in het bereiken van zuivere symmetrie.*

*Ik heb gedaan wat ik kon. Moge het nageslacht mij vergeven.”*<sup>59</sup>

Hoogstwaarschijnlijk was Leonardo bekend met het werk van Plinius. De *Naturalis historia* is in de vijftiende eeuw in het Italiaans verschenen waardoor het voor een breder publiek toegankelijk werd, bovendien was het een van de meest uitvoerige bronnen over klassieke kunstenaars.<sup>60</sup>

Hoewel er veel verschillen zijn tussen het handboek van Cennini en de manuscripten van Leonardo; het handboek van Cennini is meer praktijkgericht en geeft adviezen over het mengen van kleuren en het prepareren van een paneel terwijl Leonardo zich meer richt op adviezen over de juiste manier van schilderen. Toch zijn er ook enkele gemeenschappelijke gedachten te herkennen. Beiden adviseren een jonge schilder eerst te kijken naar een goede meester en werken van hem te imiteren. Dit vormde de absolute basis waarna de kunstenaar een eigen stijl moest ontwikkelen en vooral moest kijken naar de natuur. Cennini adviseerde een specifiek voorbeeld uit de natuur te nemen en hiernaar te schilderen, zoals een steen als voorbeeld voor een berg.<sup>61</sup> Leonardo heeft echter een absoluut vertrouwen in de natuur en prefereert het kijken naar een echte berg wanneer je deze wilt schilderen.<sup>62</sup> De basis van schilderkunst is voor Leonardo meer gebaseerd op wetenschap maar imiteren van de natuur is de voornaamste gemeenschappelijke deler tussen de twee.

De ideeën van Alberti en Leonardo komen dichter bij elkaar. Beiden zien schilderkunst als wetenschap omdat de basis ervan in mathematisch perspectief en de studie van de natuur ligt. Maar

---

<sup>57</sup> « L’imitatione delle cose antiche è piv laudabile che quella delle moderne » (Vinci, L. da, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*; samengesteld en bewerkt door J.P. Richter, Deel I, New York 1970, p. 244 §487).

<sup>58</sup> Kwakkelstein, M. W., *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding tussen kunsttheorie en de praktijk van de schilder in de Renaissance*, Utrecht 2011, p. 24.

<sup>59</sup> Uit Kwakkelstein 2011 (zie noot 58): Vertaald naar Villata, op. cit., p. 224. Cf. C. Pedretti, ‘Mirator veterum’, *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1993), pp. 253-254.

<sup>60</sup> Leonardo was in het bezit van dit boek, dit blijkt uit de inventaris van Leonardo’s boekenbezit welke is opgenomen in Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, samengesteld uit originele manuscripten door J.P. Richter; met commentaar van C. Pedretti, Deel II, Oxford 1977, pp. 355-368.

<sup>61</sup> « se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paino naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, deando i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente » (Cennini 1913 (zie noot 27), p. 69).

<sup>62</sup> McMahon 1956 (zie noot 3), p. 51, §39v.



er zijn ook belangrijke verschillen in de opvattingen. Zo paste Alberti het proces van deductie toe om tot algemene regels te komen, waar Leonardo benadrukte dat ieder object of fenomeen afzonderlijk geobserveerd en bestudeerd moest worden.<sup>63</sup> Het vertrouwen in de natuur als ultiem voorbeeld is bij zowel Alberti als Leonardo aanwezig, toch blijft Leonardo meer trouw aan de natuur dan Alberti. Leonardo hamerde namelijk op exacte imitatie van de natuur en spoorde de schilder niet aan om de natuur te verbeteren of schoonheid hieraan toe te voegen. Alberti is echter van mening dat de schilder zelf de mooiste dingen uit de natuur moest selecteren en dit samen moest voegen tot een perfect geheel. Imperfecties of lelijke lichaamsdelen moesten volgens Alberti verhuld worden.<sup>64</sup> Leonardo stimuleerde schilders juist om ook minder mooie mensen te schilderen, tegengestelden versterken elkaar immers. Door zowel mooie als lelijke mensen af te beelden zouden beide eigenschappen door elkaar versterkt worden.

Een andere overeenkomst tussen de theorieën van Alberti en Leonardo is de nadruk die beiden leggen op het belang van variatie. Zowel Alberti als Leonardo benadrukt dat de schilder zoveel mogelijk verschillende figuren weer moet geven; jong, oud, man, vrouw. Deze figuren moeten vervolgens duidelijk uitdrukken wat de ziel beweegt. Door middel van houding, beweging en expressie moet de toeschouwer weten wat de figuur beweegt.<sup>65</sup> Maar dit alles moet wel op een gepaste, waardige manier gebeuren. Alles moet conformeren aan de situatie, positie en stand van de figuur. Als dit op een juiste manier gebeurt zal de toeschouwer dezelfde emotie voelen als de figuur op het schilderij.

Zoals duidelijk is geworden zijn er zowel verschillen als overeenkomsten tussen de verschillende theorieën. De theorieën van Alberti en Leonardo tonen de meeste overeenkomsten. Wellicht is Leonardo ook beïnvloed door het traktaat van Alberti. Een aspect dat wel zeer vernieuwend is aan de theorie van Leonardo is de uitvoerige uitleg over het atmosferisch perspectief. Dit gegeven is door eerder schrijvers niet opgemerkt en dit was dus een revolutionaire ontdekking van Leonardo.

## **Florentijnse collega's van Leonardo da Vinci**

Leonardo da Vinci had strenge regels voor goede schilderkunst, tijdens het opstellen van deze regels heeft Leonardo ongetwijfeld om zich heen gekeken naar de werken van schilders uit zijn generatie. Uit zijn manuscripten blijkt dat Leonardo niet tevreden was met het niveau van de kunst in der tijd

---

<sup>63</sup> Blunt 1940 (zie noot 38), p. 26.

<sup>64</sup> Alberti 1956 (zie noot 35), p. 76.

<sup>65</sup> «Quella figura è più laudabile che ne l'atto meglio esprime la passione del suo animo» (Richter 1970 (zie noot 57), p. 292 §584).

aangezien hij voortdurend aangeeft welke fouten andere schilders maken en hoe deze fouten voorkomen kunnen worden. Met dit in gedachten zullen hier werken van drie Florentijnse collega-schilders besproken worden en zullen de theorieën van Leonardo gebruikt worden om de werken te beoordelen zoals Leonardo dit zelf wellicht ook zou hebben gedaan.

De enige schilder die Leonardo in zijn aantekeningen met naam noemt is Sandro Botticelli (1445-1510). Over deze schilder zegt Leonardo letterlijk dat hij saaie landschappen schildert.<sup>66</sup> Botticelli was destijds echter een succesvolle en gewaardeerde schilder met opdrachtgevers in hoge kringen. Hij werd geroemd om zijn religieuze en mythologische werken, maar ook om zijn historiestukken en portretten, waarin zijn idealisatie van figuren kenmerkend was.<sup>67</sup> Ondanks de grote roem van Botticelli zal Leonardo vermoedelijk kritiek hebben gehad op zijn manier van schilderen. De theorieën van Leonardo zullen worden losgelaten op *De geboorte van Venus* (afb. 1). Op dit schilderij is Venus staand op een schelp weergegeven terwijl ze door de personificaties van de wind aan de linkerkant wordt voortgedreven. Aan de rechterkant wordt Venus een gewaad aangereikt. Hoogstwaarschijnlijk zou Leonardo dit schilderij niet bijzonder gewaardeerd hebben. De proporties van de menselijke figuren zijn niet correct, Venus lijkt haast een standbeeld. Bovendien hebben de figuren geen levendige expressie in het gezicht maar eerder een vlakke blik. Leonardo besteedde veel aandacht in zijn geschriften aan het belang van een overtuigende en levendige expressie. Botticelli heeft wel een poging gedaan licht en schaduw aan te brengen maar heeft hier geen overtuigend reliëf mee bereikt. Bovendien is de natuur op de achtergrond verre van naturalistisch. De manier waarop de golven zijn weergegeven en de niet-naturalistische weergave van bomen voldoen niet aan de eisen die Leonardo stelt voor een goed schilderij. Leonardo heeft in zijn traktaat een geheel hoofdstuk besteed aan botanie en landschapsschilderingen, hierin geeft hij duidelijke aanwijzingen hoe een schilder naturalistisch bomen en planten kan weergeven. Leonardo benadrukt dat het van belang is voor de schilder om goed naar de natuur te kijken in plaats van een niet-naturalistische voorstelling te schilderen maar hier veel geld mee te verdienen. *“Wherefore, O Painter! You, who do not know these laws! In order to escape the blame of those who understand them, it will be well that you should represent every thing from nature, and not despise such study as those do who work [only] for money.”*<sup>68</sup>

Een andere collega van Leonardo was Filippo Lippi (1406-1469), deze Florentijnse schilder heeft onder meer het werk *Adoratie van het kind met heiligen* (ca. 1463) gemaakt (afb. 2). Centraal in

---

<sup>66</sup> McMahon 1956 (zie noot 3), p 59, §33v.

<sup>67</sup> Kanter, L., Goldfarb, H. T., Hankins, J., *Botticelli's Witness. Changing Style in a Changing Florence*, Boston 1997, p.3.

<sup>68</sup> «Aduque tu pittore, che non ai tale regole, per fuggire il biasimo delli intendenti sii vago di ritrare ogni tua cosa di naturale e no disprezzare lo studio come fanno i guadagnatori.» (Richter 1970 (zie noot 57), p. 207 §402).

deze schildering staan Maria en het Christuskind, op de achtergrond is een landschap te zien en aan de zijkant zijn twee heiligen afgebeeld. Dit schilderij zou Leonardo waarschijnlijk niet geprezen hebben. De houding van de figuren is wederom stijf en zonder veel emotie. Er is een gebrek aan diepte waardoor het niet lijkt alsof de bergen op de achtergrond ver weg zijn, maar juist alsof ze omhoog gestapeld zijn. Dit komt absoluut niet overeen met de uitgebreide verhandeling van Leonardo over perspectief en het weergeven van bergen. Leonardo beschrijft hoe atmosferisch perspectief kan worden weergegeven in een schilderij, bijvoorbeeld met het schilderen van een berg. Hij zegt hierover dat bergen in de verte met blauwe en donkere tonen moeten worden weergegeven omdat de lucht die tussen de berg en het oog ligt een blauwe tint geeft aan de donkere kleur die de berg in de verte heeft.<sup>69</sup> Dit komt niet overeen met de wijze waarop Lippi zijn bergen heeft geschilderd. Deze stijve en levensloze voorstelling voldeed dus niet aan de naturalistische imitatie van de natuur waar Leonardo zo naar streefde.

Tot slot een derde collega van Leonardo met hoog aanzien in de renaissance: Pietro Perugino (1450-1523). Bij deze collega is weliswaar iets meer van de ideeën van Leonardo terug te zien, maar de perfectie van da Vinci heeft Perugino nooit bereikt. Als gekeken wordt naar *Het huwelijk van de maagd* (afb. 3) valt op dat dit dichterbij de werken van Leonardo dan de werken van voorgaande twee Florentijnse collega's. In deze schildering is te zien hoe in het midden van de compositie de huwelijksringen worden uitgewisseld terwijl aan beide kanten toeschouwers zijn geschilderd. Op de achtergrond zijn een gebouw en een summier landschap weergegeven. De lijnen van de tegels in de richting van het gebouw dragen bij aan het perspectief. De figuren op de achtergrond zijn verkleind weergegeven om aan te geven dat ze zich verder weg bevinden, maar Perugino heeft de figuren erg klein gemaakt waardoor het niet meer volledig geloofwaardig is. Het landschap met bergen op de achtergrond heeft een blauwige gloed over zich, zoals Leonardo het ook voorschreef in zijn notities, waardoor in lichte mate atmosferisch perspectief wordt bereikt. De figuren op de voorgrond zijn echt statig opgesteld waardoor ze niet natuurlijk overkomen. De gezichten van de figuren lijken op elkaar en de figuren aan de buitenste zijden, in het groene en rode gewaad, hebben een gespiegelde houding waardoor het geheel te symmetrisch en niet realistisch oogt. Maar niet alleen de compositie van de figuren zal op Leonardo wat stijf zijn overgekomen ook de expressie op de gezichten van de figuren, of juist het gebrek hieraan, zal hem gestoord hebben. De gezichtsuitdrukking van de figuren is vlak en geeft de toeschouwer geen inkijk in de emotie van de figuur, dit druist in tegen de ideeën die Leonardo had over het weergeven van figuren: "*That figure is most admirable which by its actions best expresses the passion that animates it*".<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> McMahon 1956 (zie noot 3), p. 103, §77v.

<sup>70</sup> « Quella figura è più laudabile che ne l'atto meglio esprime la passione del suo animo » (Richter 1970 (zie noot 57), p. 292 §584).

Hoogstwaarschijnlijk kon ook dit werk Leonardo niet voldoende bekoren door een gebrek aan reliëf, variatie, emotie en naturalisme.

Uit drie voorbeelden van werken van Florentijnse collega-schilders is gebleken dat deze niet voldeden aan de eisen en regels die Leonardo had opgesteld voor goede schilderkunst. Wellicht raakte Leonardo juist door het zien van de 'fouten' in de werken van zijn collega's geïnspireerd om zijn eigen regels voor de schilderkunst te formuleren.

## Theorie en praktijk

Nu een poging is gedaan de werken van Florentijnse collega's te toetsen aan de regels die Leonardo heeft opgesteld voor de schilderkunst, is het interessant om te bekijken of zijn eigen werk wel voldoet aan de regels die hij heeft geformuleerd. Voor een optimale vergelijking zouden zoveel mogelijk, zo niet alle werken van Leonardo besproken moeten worden. Voor deze studie is echter gekozen de vergelijking te beperken tot slechts enkele voorbeelden om de ideeën duidelijk te maken.

Allereerst zal het *Portret van Cecilia Callerani* (afb. 4), welke geschilderd is tussen 1483 en 1490, bekeken worden. Op deze schildering is een vrouw voor een donkere achtergrond te zien die links over haar schouder kijkt terwijl zij een hermelijn in haar armen houdt. Wanneer de theorie van Leonardo naast dit schilderij wordt gelegd zijn overeenkomsten op te merken. Leonardo geeft duidelijke aanwijzingen over hoe een gezicht moet worden weergegeven om het gratie te geven door middel van schaduw en licht. Dit kan bereikt worden door een gezicht weergegeven in de deuropening van een kamer die donker is. Hierdoor ziet men het gedeelten van het gezicht waar schaduw op valt verduisterd terwijl het verlichte deel van het gezicht een extra schittering krijgt van de lucht. Door deze toename van schaduw en licht krijgt het gezicht meer reliëf en ook meer gratie.<sup>71</sup> Dit lijkt ook van toepassing te zijn op het *Portret van Cecilia Callerani*. De vrouw is weergegeven tegen een donkere achtergrond en hierdoor wordt de schaduwwerking versterkt. Uit onderzoek is echter gebleken dat de volledig donkere achtergrond die nu zichtbaar is, niet geschilderd is door Leonardo zelf maar dat dit het resultaat is van een latere overschildering.<sup>72</sup> Aangezien de volledig donkere achtergrond niet het werk is geweest van Leonardo kan dit niet als overeenkomst met zijn theorie worden opgevat.

Een ander opmerkelijk gegeven is de manier waarop Leonardo beweging en expressie in dit portret heeft gebracht. Zoals eerder is gebleken bij de bespreking van zijn theorieën zag Leonardo de aanbrengen van beweging en passende emotie als zeer belangrijke elementen van in een schilderij.

---

<sup>71</sup> McMahon 1956 (zie noot 3), pp. 70-71, §41v.

<sup>72</sup> Bull, D., 'Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine"', *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), pp. 77-79.

Als het *Portret van Cecilia Gallerani* bekeken wordt is duidelijk te zien dat Leonardo een spontaniteit en beweging in het portret heeft gebracht die tot dan toe ongekend was. De vrouw kijkt op dit portret over haar linkerschouder en heeft haar blik gericht op iets wat zich buiten het gezichtsveld van de toeschouwer bevindt. Hierdoor lijkt het net of Leonardo haar in eerste instantie frontaal aan het portretteren was maar dat de vrouw omkijkt omdat er iets gebeurt. Een mogelijke interpretatie is dat er iemand de kamer in kwam en dat de vrouw door dit geluid wegdraaide uit haar pose. Ook lijkt ze door het plotselinge gebeuren even te stoppen met het aaien van haar hermelijn. Door de vrouw op deze manier vast te leggen heeft het portret veel weg van een 'snapshot' zoals dit met een fotocamera gemaakt zou kunnen zijn. Dit portret is een ultiem voorbeeld van hoe Leonardo beweging en emotie in een portret heeft gebracht, de toeschouwer kan de vrouw bijna horen denken, zo natuurlijk en levensecht is dit portret.

Een ander werk dat interessant is om te bekijken met betrekking tot de theorie van Leonardo is de muurschildering van *Het Laatste Avondmaal* die zich in Milaan bevindt (afb. 5). Op deze schildering het Bijbelse tafereel van het laatste avondmaal van Christus en zijn discipelen te zien. In deze schildering is te zien hoe Leonardo zijn best heeft gedaan om iedere figuur een andere houding en expressie te geven. De twaalf discipelen zijn in deze compositie verdeeld in vier groepen van drie personen die met elkaar praten over de voorspelling die Christus zojuist gedaan heeft. Volgens de bijbel zou Christus tijdens het laatste avondmaal voorspeld hebben dat een van zijn discipelen hem zou verraden. In de compositie van Leonardo is er een grote variatie van houdingen, expressies en bewegingen te zien bij de personages. Dit komt overeen met zijn adviezen die al eerder behandeld zijn over variatie en veelzijdigheid in schilderijen. Het belang dat Leonardo hechtte aan de verschillende emoties en bewegingen komt goed tot uiting in deze schildering.

Wellicht het meest bekende werk van Leonardo da Vinci is de *Mona Lisa* (afb. 6). Dit beroemde paneel toont een vrouw met een veelbesproken mysterieuze glimlach. In dit schilderij is het effect van schaduw en licht met zulke perfectie toegepast dat door de vrouw uit het doek lijkt te komen en levensecht doet voorkomen. Dit schilderij toont in een keer wat Leonardo meerdere malen herhaald heeft in zijn werk: 'the first task of painting is that the objects it presents should appear in relief'.<sup>73</sup> Door de gebruikte schaduw zijn de contouren van de vrouw zacht en rokerig geworden waardoor het schilderij een enorme diepte lijkt te hebben.

Zoals uit deze drie voorbeelden blijkt paste Leonardo zijn eigen theorie ook toe. Leonardo zorgde voor variatie in de houdingen en emoties van zijn figuren, beheerste het effect van licht en schaduw uitermate goed waardoor zijn figuren reliëf kregen en hij bracht geloofwaardige expressie in zijn werken. Door al deze zaken waren zijn schilderijen zeer natuurgetrouw. Maar er is een

---

<sup>73</sup> McMahan 1956 (zie noot 3), p. 62, §50v.

probleem in dit geheel. Leonardo hield zich namelijk niet op alle vlakken aan zijn eigen adviezen en theorieën. Dit is door hoogleraar en expert op het gebied van Leonardo da Vinci prof. dr. Michael Kwakkelstein aan de kaak gesteld.

Kwakkelstein heeft namelijk vastgesteld dat Leonardo veelal gebruik maakte van typen die hij in zijn tijd als leerling van Verrocchio (1435-1488) had geleerd.<sup>74</sup> Leonardo hergebruikte deze typen in verschillende contexten. Kwakkelstein heeft opgemerkt dat poses van figuren in diverse schilderijen werden gebruikt; de houdingen van figuren in *De Aanbidding der Wijzen* zijn hergebruikt voor de apostelen in *Het Laatste Avondmaal* en de ruiters in de *Slag bij Anghiari*. Verder verschijnt de voorkant van een hand welke gebruikt is voor *Sint Hiëronymus* eveneens in het *Portret van Cecilia Gallerani* en in de figuur van *Sint Philip* in *Het Laatste Avondmaal*.<sup>75</sup> Dit zijn slechts een aantal voorbeelden waaruit blijkt dat Leonardo ondanks zijn intensieve studie naar de natuur er niet volledig in geslaagd is zijn gebruik van standaard typen en motieven achter zich te laten. Een verklaring die Kwakkelstein hiervoor geeft is dat Leonardo wellicht nooit de intentie had deze typen en motieven achter zich te laten. Leonardo had zich al op jonge leeftijd gewijd aan het inprenten en kopiëren van typen en motieven van andere schilders, een methode die hij later ook aanbeval aan jonge schilders. Leonardo heeft zich aan deze methode gehouden gedurende zijn carrière terwijl hij zich toegedeedde op het verbeteren van de natuurgetrouwe uitstraling van deze typen en motieven.<sup>76</sup> Bovendien had Leonardo een ideaaltype welke hij verschillende keren toepaste in zijn schilderijen, waaronder in de *Mona Lisa*. Dit is in tegenspraak met Leonardo's advies aan de schilder om te zorgen voor variatie en verscheidenheid. Leonardo adviseert echter eveneens om schoonheid niet weer te geven volgens de eigen voorkeur van de schilder maar schoonheid weer te geven volgens de voorkeur van de publieke opinie. Voortgaand op dit advies zou gesteld kunnen worden dat Leonardo zich hield aan zijn eigen advies en dat de herhaling van typen en het ideale schoonheidstype een weergave is van de publieke voorkeur van opdrachtgevers zowel in Florence als in Milaan.<sup>77</sup>

Kwakkelstein heeft in zijn studie aan de hand van verschillende tekeningen en schilderijen aangetoond dat Leonardo zich niet hield aan zijn eigen regels voor goede schilderkunst.<sup>78</sup> In de context van deze studie kan geconcludeerd worden dat de theorie en praktijk van Leonardo da Vinci, bewust dan wel onbewust, niet overeen komen.

---

<sup>74</sup> Kwakkelstein 2011 (zie noot 58), pp. 17-24.

<sup>75</sup> Kwakkelstein, M., 'Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice', *Letteratura & Arte* (2011) nr. 9, p. 133.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>78</sup> Voor een verdere uitleg over dit gebruik van typen wordt verwezen naar de volgende twee werken van prof. dr Kwakkelstein: Kwakkelstein 2011 (zie noot 58) en Kwakkelstein 2011 (zie noot 75), pp. 107-136.

## Conclusie

Al met al kan gesteld worden dat Leonardo in zijn theorieën over goede schilderkunst sterk is beïnvloed door de geschriften uit de antieke oudheid, waar hij grote bewondering voor had. Via het werk van onder meer Plinius, welke Leonardo in zijn bezit had, is de geschiedenis van de schilderkunst en daarmee een beschrijving van grote antieke meesters bewaard gebleven en ook onder de aandacht van Leonardo gekomen. De eerdere theoretici zoals Cennini en Alberti benadrukten ook al het belang van het kijken naar de natuur maar Leonardo had een nog sterker vertrouwen in de natuur als voorbeeld voor de schilderkunst. Alberti noemt Plinius meerdere malen bij naam in zijn geschriften, hierdoor kan Leonardo ook nog eens via Alberti beïnvloed zijn geraakt door Plinius' ideeën. Er zijn een aantal overeenkomsten zijn tussen de theorieën van Alberti en Leonardo. Zo zagen ze schilderkunst allebei als wetenschap omdat de basis hiervan in mathematisch perspectief en de studie van de natuur lag. Het vertrouwen in de natuur was ook bij beiden aanwezig hoewel Alberti van mening was dat de schilder zelf het mooiste uit de natuur moest kiezen en dit zelf moest samenstellen tot een perfect geheel. Leonardo daarentegen was van mening dat de schilder niks moest veranderen aan wat hij zag in de natuur, ook imperfecties moesten geschilderd worden, dit versterkte juist perfecte dingen als tegenpool. Een andere overeenkomst tussen de theorieën van Alberti en Leonardo is de nadruk die beiden leggen op het belang van variatie. Een schilder moest zoveel mogelijk verschillende houdingen, gezichten en emoties weergeven in een schilderij. Maar een voorwaarde hiervoor was wel dat dit alles paste bij de situatie en de figuren. Bovendien was het volgens zowel Alberti als Leonardo erg belangrijk om de emoties die de ziel bewegen overtuigend te tonen. Op deze manier zou de emotie van de figuren overgebracht worden op de toeschouwer.

De besproken werken van Florentijnse collega's van Leonardo voldeden waarschijnlijk niet aan de hoge eisen die hij stelde aan de schilderkunst. Als kritiek op deze werken zou Leonardo waarschijnlijk gehad hebben dat ze niet naturalistisch genoeg waren, te weinig variatie toonden en geen vervoering brachten bij de toeschouwer. Uit de drie aangehaalde voorbeelden van Leonardo zelf blijkt dat zich grotendeels hield aan zijn eigen regels voor goede schilderkunst. Leonardo benadrukte het belang van variatie, expressie, reliëf en licht-donkerwerking, dit komt ook naar voren in zijn werken. Door al deze elementen waren zijn schilderijen erg natuurgetrouw. Leonardo volgde echter niet al zijn eigen regels op. Prof. dr. Kwakkelstein heeft aangetoond dat Leonardo ondanks zijn eigen regels voor de schilder om zichzelf niet te herhalen en niets van andere schilders over te nemen, zelf wel veelvuldig gebruik maakte van een aantal vaste typen. Aan de hand van diverse voorbeelden is aangetoond dat er wel degelijk grote verschillen zijn tussen de theorie en de schilderspraktijk van Leonardo. Er kan dus geconcludeerd worden dat de meester zelf zijn eigen regels voor goede schilderkunst lang niet altijd ter harte nam.

## Geraadpleegde literatuur

Alberti, L. B., *Della Pittura*; met commentaar van L. Malle, Firenze 1950.

Alberti, L. B., *On Painting*; vert. met introd. en opm. door J. R. Spencer, Londen 1956.

Barasch, M., *Theories of art. From Plato to Winckelman*, New York 1985.

Baxandall, M., *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial Composition*, Oxford 1971.

Baxandall, M., *Painting and Experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford 1972.

Blunt, A., *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940.

Bull, D., 'Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine"', *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992).

Cennini, C., *Het handboek van de kunstenaar: Il libro dell'Arte*; vert. door H. van den Bossche en Hilde Theuns, Amsterdam/Antwerpen 2002.

Cennini, C., *Il libro dell'arte*; herzien en bewerkt door R. Simi, Lanciano 1913.

Kanter, L., Goldfarb, H. T., Hankins, J., *Botticelli's Witness. Changing Style in a Changing Florence*, Boston 1997.

Kwakkelstein, M., 'Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice', *Letteratura & Arte* (2011) nr. 9.

Kwakkelstein, M., *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding tussen kunsttheorie en praktijk van de schilder in de Renaissance*. Utrecht 2011.

Lee, R. W., *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

Plinius Secundus, G., *De Wereld*; vert. door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters, Amsterdam 2005.

*Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] By Leonardo da Vinci*, A. Philip McMahon (red.), Princeton 1956.

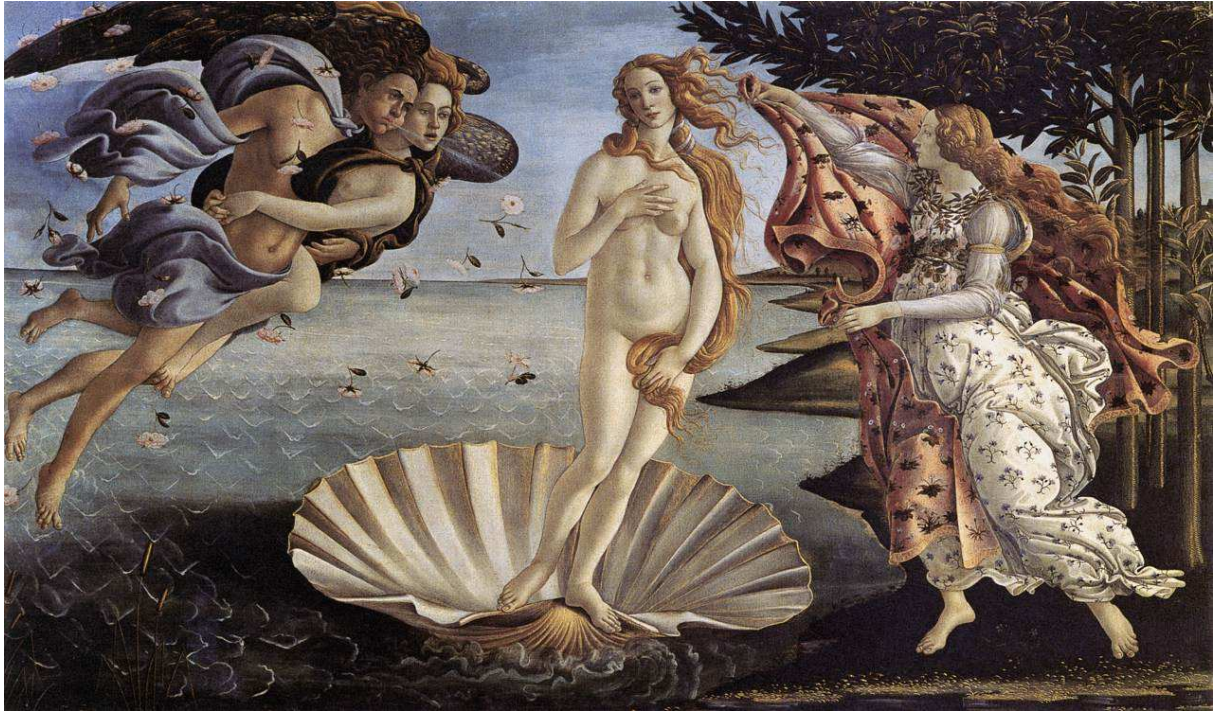
Vinci, L. da, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, samengesteld uit originele manuscripten door J.P. Richter; met commentaar van C. Pedretti, Deel II, Oxford 1977.

Vinci, L. da, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*; samengesteld uit originele manuscripten en bewerkt door J.P. Richter, Deel I, New York 1970.

Vinci, L. da, *Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*. Inleiding Robert Zwijnenberg, Amsterdam 1996.



## Bijlagen



Afb. 1. Sandro Botticelli, *Geboorte van Venus*, c. 1485, Tempera on canvas, 172.5 x 278.5 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.



Afb. 2. Fra Filippo Lippi, *Adoratie van het kind met heiligen*, c. 1463, tempera op paneel, 140 x 130 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.



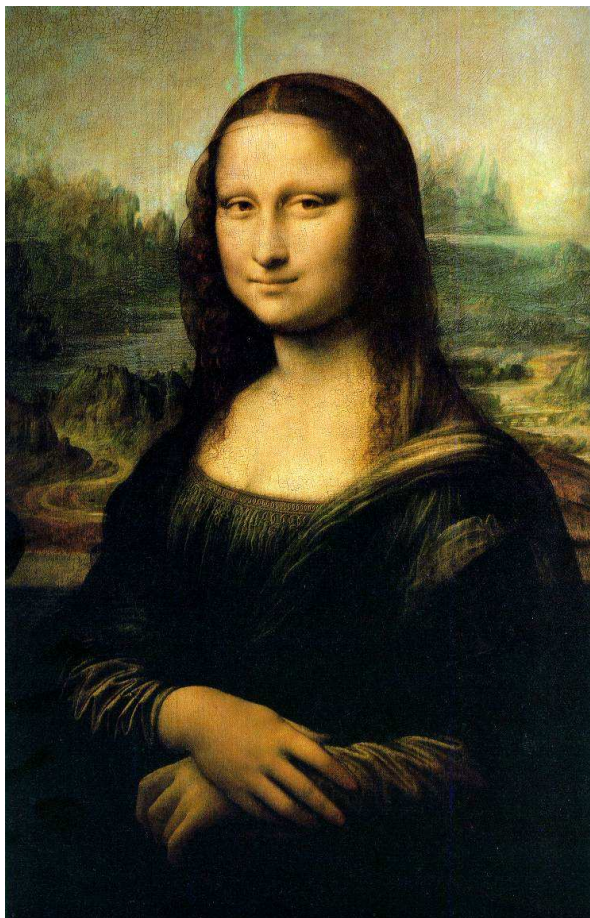
Afb. 3. Pietro Perugino, *Huwelijk van de maagd*, 1500-04, olieverf op paneel, 234 x 185 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.



Afb. 4. Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani (Dame met de hermelijn)*, 1483-90, olieverf op paneel, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Krakau.



Afb. 5. Leonardo da Vinci, Het laatste avondmaal, 1498, verschillende technieken, 460 x 880 cm, Convent of Santa Maria delle Grazie, Milaan.



Afb. 6. Leonardo da Vinci, Mona Lisa (La Gioconda), 1503-5, Olieverf op paneel, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Parijs.