

# Leonardo en de fysionomie

---



# Leonardo en de fysionomie

---

*Zijn groteske tekeningen besproken met een moderne knipoo*

*Aimée van der Kwaak*

*3379159*

*Prof. Dr. M.W. Kwakkelstein*

*OWG Florence 2011*

*06-02-2012*

*Bachelorscriptie geschreven aan het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Firenze*

## Inhoud

Inleiding .....	4
Biografie Leonardo .....	4
Opzet onderzoek .....	5
Hoofdstuk 1 .....	7
Leonardo zelf over fysionomie .....	7
Leonardo's reputatie als fysionoom .....	8
Omvang fysionomische tekeningen in oeuvre Leonardo .....	9
Versnippering van zijn tekeningen .....	<b>Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.</b>
Hoofdstuk 2 groteske tekeningen .....	10
Groteske koppen .....	10
Tegenstelling schoonheid en lelijkheid .....	15
Hoofdstuk 3 emoties en typen .....	16
Emoties uitbeelden .....	16
Twee typen in het werk van Leonardo .....	16
De oude man .....	17
De jonge man .....	18
Automimesis .....	21
Conclusie .....	24
Bibliografie .....	25
Verantwoording afbeeldingen .....	26

## Inleiding

### Biografie Leonardo

Leonardo da Vinci, een Italiaanse schilder, beeldhouwer en geroemd genie is geboren in 1452 in een plaatsje net buiten Vinci in Toscane. Hij is het buitenechtelijk kind van notaris Piero da Vinci en Catharina, een vrouw van boerenafkomst.

In 1468 verhuist Leonardo met zijn vader en stiefmoeder naar Florence. Hij is pas 17 jaar oud, maar blijkt nu al een groot tekentalent te zijn. Zijn vader regelt een plaats in het atelier van schilder, goudsmid en beeldhouwer Andrea del Verrocchio (1436-1488). Zo begint Leonardo als leerling in een drukke werkplaats van een bekende schilder in Florence.

Leonardo ontvangt zijn eerste grote opdracht in 1481, hij wordt gevraagd de *Aanbidding van de Wijzen* te schilderen voor het klooster van *San Donato a Scopeto*. Dit werk heeft hij nooit voltooid. In 1482 vertrekt Leonardo naar Milaan, waar hij hofkunstenaar wordt onder de heerschappij van hertog Ludovico Sforza. Hij blijft daar geruime tijd en is met allerlei zaken tegelijk bezig. Ook hier maakt hij lang niet alles af, een bekend voorbeeld is het enorme bronzen paard dat hij de hertog belooft. Als Sforza's heerschappij in 1499 omver wordt geworpen vertrekt Leonardo weer richting Venetië waarna hij in 1500 weer terugkomt in Florence. Tussen 1506 en 1514 blijft hij rondreizen, richting Rome en ook weer naar Milaan. Toch keert hij telkens weer terug naar Florence. Daar werkt hij aan zijn *Mona Lisa*, een schilderij waar hij eindeloos aan gewerkt heeft, en dat nu het bekendste schilderij van de wereld is. Rond 1516 vertrekt hij naar Frankrijk, ongeveer een jaar nadat hij *Johannes de Doper* schildert, het laatste nog bekende schilderij uit zijn oeuvre.

Leonardo da Vinci leeft een veelzijdig leven. Als *uomo universalis* is hij zowel schilder, beeldhouwer, architect, schrijver en uitvinder. Giorgio Vasari (1511-1574) schrijft in zijn levensbeschrijving uitvoerig over zowel het leven, karakter en het werk van Leonardo. Vasari bewondert Leonardo en zegt dat hij bijzonder was, Leonardo bezat '*a divine and marvellous intellect*'.<sup>1</sup> De woorden van Vasari beïnvloeden nog altijd hoe men tegenwoordig over Leonardo denkt. In 1519 komt Leonardo aan het Franse hof in Amboise te overlijden, maar dat is niet het einde van zijn beroemdheid. Vasari schrijft uitgebreid en in lofrijke bewoordingen over Leonardo. Zo noemt hij hem een bovennatuurlijk schone verschijning en waren zijn gaven zo groot dat ze wel goddelijk moesten zijn. Een andere verklaring had Vasari niet voor het verklaren van de vele talenten die Leonardo bezat. Hij was sterk maar ook grootmoedig.

---

<sup>1</sup> Vasari, G., *de Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, vertaald door Antonie Kee 1990. Blz. 288-302.

Leonardo zou het nog veel verder gebracht hebben wanneer hij ook daadwerkelijk iets af zou maken. Hoewel zijn gaven van kennis en inzicht op alle bekende wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke velden groot waren was zijn karakter veranderlijk en wispelturig.<sup>2</sup>

Met dank aan de edelman Francesco Melzi (1492-1570), een leerling en goede vriend van Leonardo zijn er veel geschriften van Leonardo bewaard gebleven. Na zijn dood heeft Melzi deze geërfd en een poging gedaan om het traktaat te voltooien dat Leonardo bij zijn leven nooit heeft kunnen voltooien. Genaamd de *Codex Urbinas Latinus 1270* bevat dit werk een samenvoeging van tekeningen en manuscripten van Leonardo's hand. Het origineel ligt veilig bewaard in de Vaticaanse Bibliotheek. Het is niet heel overzichtelijk. Er treden veel herhalingen op en ook is het aannemelijk dat Melzi enkele aantekeningen gepubliceerd heeft die Leonardo nooit met die intentie geschreven heeft.<sup>3</sup> Melzi heeft er tevens voor gekozen om een categorische indeling te maken. Hij heeft de geschriften van Leonardo per onderwerp proberen te rangschikken, waarbij zaken als herhaling en overlapping de voltooiing bemoeilijkte. Toch hebben we veel informatie aan deze Codex te danken omdat er veel van de originele losse tekeningen en vellen papier verloren zijn gegaan.

Leonardo schrijft voornamelijk over wat schilderkunst is, hoe deze eruit moet zien en waar het volgens hem aan moet voldoen. Ook geeft hij adviezen en tips aan leerlingen. Vermoedelijk is hij gaan schrijven vanuit de intentie om de schilderkunst te verbeteren. Hij vond namelijk dat het werk van zijn tijdgenoten vol met fouten en onvolledigheden zitten. Tevens was zijn grote voorbeeld, de klassieke meester-schilder Apelles, ook bezig geweest met het noteren van zijn handelingen en gedachten. In het streven naar roem en eer wilde Leonardo Apelles overtreffen om daarmee ook alle kunst uit de Klassieke tijd en de natuur te overtreffen.<sup>4</sup> Fysionomische studie was hierbij een hulpmiddel om de natuur te kunnen bestuderen en nabootsen.. Fysionomie was een vorm van wetenschap die in Italië tussen 1490 en 1520 veel beoefend werd. Hierin zag men een middel om het karakter door het uiterlijk van een mens te zien. Zodoende kon iemand afgebeeld worden met zijn ware persoonlijke eigenschappen, die konden immers afgelezen worden aan zijn gezicht.

## Opzet onderzoek

In het jaar 2004, 485 jaar na de dood van Leonardo da Vinci schrijven Barbara en Allan Pease een boek over *body language*, lichaamstaal.<sup>5</sup> Allan Pease staat bekend als één van de grootste experts ter wereld op het gebied van het interpreteren en lezen van lichaamstaal van andere mensen. In hun boek beschrijven Allan en Barbara onder andere de basisprincipes van lichaamstaal.

---

<sup>2</sup> Vasari 1990, pp. 288-302.

<sup>3</sup> Heydenreich, L. H., *Introduction: The Codex Urbinas Latinus 1270 And Its Copies*. p. 13.

<sup>4</sup> Kwakkelstein, M.W., *Oratie, 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, blz. 7.

<sup>5</sup> Pease, A. en B., *the Definitive book of body language*, Londen 2004.

De oorsprong is te vinden in de biologische aard van de mens. Ons gedrag is terug te traceren naar het verleden van de mens waarin hij nog een primitief dier was. Zo bereid ons lichaam ons nog altijd voor op vechten of vluchten wanneer we iemand ontmoeten die we niet vertrouwen en verklaart dit boek hoe vrouwen aan een zodanig goed ontwikkelde intuïtie komen.

Het proberen te lezen, begrijpen en in het bijzonder manipuleren van andere mensen heeft door de gehele geschiedenis van de mensheid een rol gespeeld. Zowel in tijden van oorlog, vrede als politieke onrust. Voornamelijk politici en andere invloedrijke mensen hebben er baat bij om bedacht te zijn op wat non-verbale communicatie allemaal kan onthullen.

Wat hebben een moderne, semiwetenschappelijke publicatie en handgeschreven manuscripten uit de 15<sup>e</sup> eeuw in Italië met elkaar gemeen?

Ik wil bestuderen in hoeverre Leonardo zich al bewust was van de invloed van lichaamstaal en de uitdrukking van emotie. Als schilder was hij ten slotte in de positie waarin hij mensen op hun best moest portretteren. Bestond kennis van lichaamstaal en emotie toen ook al?

Omdat het 'lezen' van de stemming en emoties van andere mensen in deze moderne, zeer commerciële maatschappij een vaardigheid is waarmee je veel winst kunt behalen op het politieke vlak, of in de verkoopsector, ben ik benieuwd naar het heersende gedachtegoed in de Renaissance in Italië (ca. 1400 tot 1520). Ik wil het werk van Leonardo vanuit een modern oogpunt bekijken. Er zijn zoveel publicaties verschenen dat het moeilijk is om een eenduidige interpretatie van de overgebleven kennis en kunstwerken van Leonardo da Vinci te vinden. Gezien de omvang van het overgeleverde werk van Leonardo in de vorm van zowel geschriften, tekeningen, schetsen, modellen als schilderijen en de vele gebieden die hij bestudeerde ga ik in deze scriptie uit van Leonardo da Vinci als een kunstenaar, niet als wetenschapper. Het moge duidelijk worden dat in zijn eigen beleving deze twee beroepen hetzelfde zijn, heden ten dage wordt er toch een onderscheid gemaakt tussen zijn uitvindingen en zijn kunstwerken. Als kunsthistoricus heb ik te weinig praktische kennis om zijn uitvindingen te beschrijven en dus zal ik mij richten tot zijn doelstellingen, ambities en kundigheid op het gebied van schilder- en beeldhouwkunst.

Hoofdvraag van mijn onderzoek:

*In hoeverre speelde de fysionomie een rol in de theorie en de praktijk van Leonardo?*

# Hoofdstuk 1

## Leonardo zelf over fysionomie

In alle overgebleven geschriften van Leonardo is fysionomie geen terugkerend onderwerp zoals het uitbeelden van emotie dat bijvoorbeeld wel is. Er is maar één alinea te vinden en die ga ik nu bespreken.<sup>6</sup>

*“Ik zal niet uitweiden over de misleidende praktijken van Fysionomie en Waarzeggerij, want zij bevatten geen waarheid. Hetgeen duidelijk moge zijn, omdat er voor deze monsterlijkheden geen wetenschappelijke basis bestaat. Het is wel waar dat enkele eigenschappen van het gezicht iets kunnen zeggen over de inborst van hun eigenaar, over hun goede en slechte kanten. De mondhoeken en het deel tussen de neus en het oog geven duidelijk weer of iemand veel lacht, terwijl iemand die deze trekken niet heeft, zich concentreert op zijn gedachten. Mensen met boze, beestachtige trekken, of juist mensen met horizontale lijnen op het voorhoofd, zijn mensen die luid spreken en brullen, of juist in stilte peinzen. Hetzelfde kan gezegd worden van vele andere trekken.”<sup>7</sup>*

Hier geeft Leonardo al direct duidelijk aan niet verder uit te zullen wijden over dit onderwerp. Hij ziet het niet als wetenschap, en aangezien hij zichzelf als wetenschapper ziet, op zoek naar de waarheid van alles zal hij hier dus geen tijd aan gaan besteden. Er zijn een aantal persoonlijke eigenschappen van de mens die wel te zien zijn in het uiterlijk. Hier geeft Leonardo dan ook een aantal voorbeelden van. Neem een persoon die veel lacht. Deze persoon zal rimpels hebben rond zijn mond, tussen de wangen en de lippen. En mensen met lijnen op hun voorhoofd zijn vaak in gedachten verzonken. Dit zijn geen conclusies gebaseerd op wetenschappelijke experimenten, maar conclusies gebaseerd op Leonardo's eigen persoonlijke ervaringen en waarnemingen. Wanneer men verouderd verandert immers het uiterlijk ook, en Leonardo geeft met deze voorbeelden enkel aan dat het karakter van invloed is op de verouderde en veranderde gelaatstrekken. Een verandering die hij bespeurde door het veelvuldig bestuderen en natekenen van het menselijke gelaat.

Vervolgens somt hij nog compacter een lijstje op met voorbeelden waaraan je iemand kunt herkennen.

---

<sup>6</sup> Kemp, M., *Leonardo on painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, New Haven en Londen 1989, p. 147.

<sup>7</sup> Philip McMahon, *Leonardo da Vinci. Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, 2 vols., Princeton 1956, p. 157 (McM 425).

*“En degenen die gelaatstrekken van grote diepte en opluchting hebben zijn beestachtige en toornige mannen van weinig rede, en degenen die sterk uitgesproken lijnen hebben tussen hun wenkbrauwen zijn klaarblijkelijk toornig, en degenen die sterk afgebakende lijnen hebben die kruisen op het voorhoofd zijn mannen die vol zijn van verborgen of openlijke spijt.”<sup>8</sup>*

Leonardo geeft dus aan op de hoogte te zijn van dergelijke veranderingen in het uiterlijk van een mens die toegeschreven worden aan fysionomie. Hij ontkent niet dat het zo is. Fysionomie als wetenschap keurt hij echter niet goed omdat er geen wetenschappelijk onderzoek aan ten grondslag ligt. Gelaatstrekken veranderen nu eenmaal, zoals er meer lichamelijke veranderingen optreden wanneer een menselijk lichaam veroudert. Leonardo voerde zelf anatomische studies uit op dode lichamen en wist hier dus van.

### **Leonardo's reputatie als fysionoom**

In de zestiende eeuw werd fysionomie populair als vorm van wetenschap. Pomponius Gauricus was de eerste die de fysionomie betrok in een traktaat over kunsttheorie en gaf gewicht aan de fysionomie in de schilderkunst.

Het is belangrijk om te realiseren dat het begrip fysionomie in de zestiende eeuw een bredere betekenis had dan nu.<sup>9</sup> Men maakte namelijk geen onderscheid tussen zowel de fysieke, uiterlijke kenmerken van een mens aan de ene kant en zijn bewegingen en gelaatsuitdrukkingen aan de andere kant. Zowel zijn uiterlijk als zijn karakteristieke eigenschappen en manier van handelen werden onder fysionomie geschaard. Niet één van de in die tijd bekende auteurs die over fysionomie schrijft maakt hier een scheiding tussen. Zodoende past men de regels van de fysionomie allemaal op eenzelfde wijze toe in hun werk. Men nam verschillende aspecten van de menselijke figuur bij elkaar. Voornamelijk onvrijwillige bewegingen van het lichaam, gebaren, gezichtsuitdrukkingen, beweging van de ogen, manier van lopen en houdingen. Op deze manier wilden ze zoveel mogelijk informatie over iemands karakter in zijn uiterlijk zichtbaar te maken. Zo probeerden ze gedeeltelijk het karakter van de afgebeelde mens te onthullen. Deze informatie moest net zo toereikend zijn als de uiterlijke kenmerken zoals onder andere huid- en haarkleur, zodat innerlijk en uiterlijk in één oogopslag de ware aard van de afgebeelde menselijke figuur liet zien.

Leonardo is waarschijnlijk de eerste geweest die hier wel een distinctie in aanbracht.<sup>10</sup> Leonardo accepteerde tot op zekere hoogte het effect van het menselijk temperament en zijn ondeugden, en de onthulling hiervan in het menselijk gezicht. Deze zogenoemde tekens beschouwde hij als sporen

---

<sup>8</sup> Philip McMahon, 1956, p. 157 (McM 425).

<sup>9</sup> Kwakkelstein, M. W., *Leonardo as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leiden 1994, pp.63-68.

<sup>10</sup> Ibidem.



die spieren achterlieten in het gezicht. Deze sporen waren de enige correcte tekens van fysionomie. Zijn tekeningen van afwijkende gezichten die ook wel de naam 'grotesk' hebben gekregen, tonen een speciale interesse aan in de morfologie van de mens. Dat wil zeggen, verminkingen en afwijkingen vond Leonardo interessanter dan de lijnen in het gezicht van de mens. Zodoende wordt men geleid tot de conclusie dat de kritiek van Leonardo op fysionomie, waarin vooral aandacht wordt besteed aan lichaamsvorm en proporties, niet strookt met zijn interesse voor deze 'lelijke mensen'.

M. W. Kwakkelstein geeft in zijn onderzoek aan dat Leonardo's tekeningen van groteske koppen verbonden zijn aan zijn didactische theorieën over de imitatie van de menselijke figuur in de schilderkunst. Hij schrijft dit proefschrift als reactie op de bevindingen van Gombrich. Hierbij is zowel het uiterlijk als het weergeven van de innerlijke wezen van de mens van belang. Ook brengt zijn classificatie van de groteske tekeningen in verschillende groepen nieuwe inzichten.

### **Omvang fysionomische tekeningen in oeuvre Leonardo**

Het is moeilijk te bepalen welke positie tekeningen van fysionomische studies innemen binnen het oeuvre van Leonardo da Vinci. Het is aannemelijk dat de oorspronkelijke indeling verloren is gegaan. De door Leonardo bedachte indeling is vermoedelijk wel in stand gehouden door zijn leerling Melzi toen hij na zijn dood aan de slag ging met het ordenen en categoriseren van zijn meesters tekeningen. Melzi was bekend met de werkwijze van Leonardo. Na de dood van Melzi bleek het moeilijker de tekeningen in eenzelfde samenstelling te bewaren. Een grote rol hierin speelde Pompeo Leoni. Hij was de zoon van de beeldhouwer Leoni en wist tussen 1582 en 1590 beslag te leggen op een groot aantal tekeningen. Hij negeerde het door Melzi aangebrachte systeem en begon de tekeningen zelf te ordenen en te binden in verschillende volumes. Hierbij ging hij zelfs zo ver dat hij kleinere tekeningen uit grotere vellen knipte. Deze volumes zouden later verzameld worden in de Codex Atlanticus en bewaard worden in Milaan.

Doordat Leoni de tekeningen uit hun oorspronkelijke context gehaald hebben ontbreekt de psychologische samenhang. Leonardo had ze namelijk als tegengestelden bedoeld. Zo plaatste hij bijvoorbeeld iemand met een tandloze grijns naast iemand die juist de tanden bloot geeft.<sup>11</sup> Deze indeling is nu dus verloren gegaan, en dit bemoeilijkt het onderzoeken van de tekeningen. Naar mijn mening is het daardoor moeilijker geworden om te kunnen bepalen wat nu precies de functie van en het idee achter deze tekeningen van Leonardo was. Leonardo was niet de enige die tekeningen van groteske gezichten maakte. Bij zijn leven al bleken deze tekeningen populair te zijn. Er zijn vele kopieën van gemaakt, zowel door zijn leerling Melzi als door andere tijdgenoten.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Bambach, C., *Leonardo da Vinci master draftsman*, New York 2003, pp. 203-224.

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 215-216.

## Hoofdstuk 2 groteske tekeningen

### Groteske koppen

Leonardo bestudeerde alles van het leven en zijn interesses waren dus ook oneindig.<sup>13</sup> Zo deinsde hij zeker niet terug voor het afbeelden van lelijke en mismaakte voorstellingen. Wanneer je kijkt naar lelijke dingen in het werk van Leonardo da Vinci zijn tekeningen van groteske koppen zoals ze genoemd worden, het meest opvallend. Dit zijn tekeningen van mensen met hele lelijke gezichten. Ze zijn misvormd, soms zijn ze lachwekkend en soms zijn ze juist afschrikwekkend. Het klassieke voorbeeld hiervan is te zien in zijn werk *Vijf groteske koppen*. [AFBEELDING 1](#).

Deze tekening bevindt zich in de Windsor collectie. Op deze afbeelding staan 5 figuren afgebeeld in een ogenschijnlijk willekeurige compositie. De figuren zijn verschillend afgebeeld. De man op de voorgrond in het midden en de man op de voorgrond links zijn vanaf de middel te zijn. Van de figuur helemaal rechts zien we een schouder en een gezicht. Van de achterste twee figuren is slechts het gelaat getoond. De gezichten van de drie figuren voorin de afbeelding zijn opzij gericht, ze kijken het kader van de tekening uit. De figuur achteraan rechts krijgt recht voor zich uit. Zijn blik kruist niet met de aanschouwer van de tekening. Hoewel hij recht vooruit kijkt, is zijn blikveld gericht op iets wat lager is. De figuur achteraan aan de linkerzijde heeft zijn hoofd recht geïmponeerd ten opzichte van de aanschouwer. Zijn hoofd heeft hij gekanteld naar achteren, de mond wijd open gesperd in wat een geluidloze schreeuw lijkt te zijn. De figuren uiterst links worden als vrouwen gezien, de middelste drie zijn mannen.

Hoewel de schilderijen van Leonardo da Vinci vooral om hun schoonheid geroemd worden zijn er in zijn tekeningen afbeeldingen van veel lelijkere verschijningen te vinden. Dit is bijzonder interessant. Het geeft een verrassende uitbreiding aan Leonardo's oeuvre. Waarom zou een schilder zich bezighouden met de studie van lelijke dingen als opdrachtgevers alleen maar naar mooie kunst verlangen? Verrassend is dan ook dat E.H. Gombrich de eerste is die een complete studie naar deze tekeningen van groteske koppen heeft gedaan.<sup>14</sup> Zijn voorgangers noemen deze tekeningen een interessant fenomeen, maar dat is altijd binnen het kader van een ander onderzoek. Gombrich behandelt de tekeningen als een op zich staand vraagstuk. Iets dat naar mijn mening terecht is, omdat er veel interpretaties op volgen. De groteske tekeningen van Leonardo zijn nog steeds één van de mysteries die nog niet opgelost zijn. Gombrich haalt andere disciplines dan kunstgeschiedenis erbij om naar het oeuvre van Leonardo te kijken. Omdat het zo omvangrijk is vreest hij dat een kunsthistoricus alleen niet bekwaam genoeg is om het te overzien. Zodoende betreft hij de

---

<sup>13</sup> Zöllner, F., *Leonardo da Vinci 1452-1519. Deel II, het getekende werk*, Kerkdriel 2003.

<sup>14</sup> Gombrich, E.H., *The heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, Edinburgh 1976, pp. 57-74.

psychologie erbij, maar hij geeft wel een waarschuwing: het is verleidelijk om Leonardo als persoon te gaan psychologiseren, daar moet men dus juist waakzaam voor zijn.

In het 15<sup>e</sup> eeuwse Italië worden monsterlijkheden en misvormingen zoals dwergen, kreupelen en bizarre uiterlijke verschijningen gezien als bezienswaardigheden in negatieve zin<sup>15</sup>. Het is dus zeer goed mogelijk dat de tekeningen van Leonardo passen binnen een traditie waarin prenten van dergelijke curiositeiten werden gedrukt en verzameld. Leonardo was niet degene die dit genre ontdekte, maar zijn prenten zijn echter zeer veelvuldig gekopieerd door zowel zijn leerlingen als tijdgenoten. Gombrich vindt het aannemelijk dat deze tekeningen van Leonardo binnen een satirische traditie passen (een traditie die hij niet nader uiteenzet) en geeft daarmee aan dat we ze niet als kunstwerk serieus moeten nemen. Deze traditie zou mogelijk kunnen verklaren waarom de grotesken van Leonardo zo snel geaccepteerd werden, maar verklaard niet de roem die deze zogenaamde karikaturen toekomt.<sup>16</sup> Zonder veel verdere uitleg tenslotte gaat Gombrich er vanuit dat de groteske tekeningen karikaturen zijn.

---

<sup>15</sup> Gombrich, E.H., 1976, p. 57.

<sup>16</sup> Ibidem p. 58.

AFBEELDING 1

VIJF GROTESKE KOPPEN



Er wordt nergens in de geschriften van Leonardo bevestigd dat deze tekeningen uitbeeldingen zijn van bepaalde personen die werkelijk bestaan. Een karikatuur mag pas zo heten wanneer men spreekt van een overdreven uitbeelding van een daadwerkelijk bestaand persoon.<sup>17</sup> Gombrich sluit in zijn onderzoek niet uit dat het karikaturen voorstellen.

In een publicatie uit 2002 geeft M. Clayton een nieuwe mogelijke betekenis voor deze tekening.<sup>18</sup> De twee figuren die achteraanstaan, waarvan eentje zijn wenkbrauwen optrekt en de ander hysterisch lacht, mengen het gevoel van claustrofobische bedreiging. Maar ze zijn slechts toeschouwers van de activiteit die zich tussen de drie personen op de voorgrond afspeelt. De voorste man als centrale figuur in deze compositie steekt zijn arm uit naar de oude vrouw die rechts staat. Zij op haar beurt heft haar linkerhand naar de plek waar zijn rechterhand zou moeten zijn, al is dit niet daadwerkelijk te zien op de tekening. Een eeuw later zou dit een bekend thema worden in de schilderkunst: het is een voorstelling van zigeuners. De vrouw rechts leest de hand van de man op de voorgrond, die als enige geen zigeuner is. Terwijl zij dat doet steelt haar handlanger de portemonnee van deze man. De vrouw links heeft een strak geknoopte haardracht en de vrouw rechts draagt een mantel die op een deken lijkt. Dit is bekend als de standaard klederdracht van de zigeuners in die tijd. Charles Nicholl schrijft in 2005 een complete biografie over het leven van Leonardo da Vinci. Hierin noemt hij de groteske tekeningen nauw verwant aan Leonardo's toneelmonsters en -kruisingen.<sup>19</sup> Deze vervaardigde hij als decor van toneelstukken. In zijn tijd aan het hof van Sforza voor onder andere bruiloften en andere belangrijke gelegenheden. Volgens Nicholl was Leonardo rond 1490 heel actief met deze tekeningen bezig. Hij bespreekt ook wat zijn voorgangers over de groteske tekening geschreven heeft. In de 18<sup>e</sup> eeuw werden de vier figuren om de middelste heen gezien als uitbeeldingen van de vier temperamenten of humeur. Dit zijn de vrolijke maar oppervlakkige *sanguinicus*, de dromerige en kalme *flegmaticus*, de actieve en opvliegende *cholericus* en tot slot de ernstige en veel nadenkende *melancholicus*. Jean-Paul Richter geeft er nog een moderne psychiatrische draai aan en stelt dat alle koppen (van rechts naar links) dementie, halsstarrigheid, waanzin en imbeciliteit voorstellen met de figuur op de voorgrond als personificatie van megalomanie, ofwel grootheidswaanzin is. Hij bespeurt hier een element van satire in, wat gezien zou kunnen worden als een persoonlijk afrekening met het snobisme en bombast van het hofleven waarmee hij dagelijks in aanraking kwam. Hoewel sommigen inderdaad karikaturen van specifieke personen zijn lijkt het Nicholl meer een pure bespiegeling van lelijkheid en misvorming die duiden op een enigszins obsessieve fascinatie met "*koddige, bespottelijke of echt zielige wezens*".

---

<sup>17</sup> Lucie-Smith, E., *The art of caricature*, London 1981.

<sup>18</sup> Clayton, M., *The divine and the grotesque*, Londen 2002 p.96.

<sup>19</sup> Nicholl, C., *Leonardo da Vinci. Een biografie*, Antwerpen 2005, p. 281.

Deze lelijke tekeningen zouden de andere kant van zijn op Vitruvius geïnspireerde zoektocht naar de ideale menselijke proporties kunnen zijn. Niet alle groteske tekeningen zijn origineel door Leonardo gemaakt, sommigen zijn van een kopiist. Vermoedelijk is dit Francesco Melzi. Volgens Nicholl zouden de tekeningen het goed doen in een stripboek voor de jeugd, want hoewel ze humor bezitten missen ze nuance. Hierin zou je enige overeenkomst kunnen zien met de in 1968 belangrijke toevoeging van Kenneth Clark. Hij herkent 3 typen in het werk van Leonardo. Als eerste profiles. Dit zijn expressieve tekeningen van de vaak terugkerende krijger en de mooie jongeling. Dit zijn zinloze oefeningen die Leonardo maakte terwijl zijn geest heel ergens anders was. Ten tweede noemt hij de karikaturen. Afgebeelde figuren zijn nog binnen het normale maar hebben wel sterk overdreven eigenschappen. Geen tanden en gekke kleren, waardoor ze bedoeld lijken te zijn om absurd te zijn en dus te amuseren. Ten derde de grotesken. De eigenschappen zijn hier dermate sterk overdreven dat het naar misvorming neigt.

Clark neemt aan dat categorie 2 en 3 zijn ontstaan om mensen te vermaken aan het hof van Sforza. Ook Nicholl hecht veel waarde aan Leonardo's omgeving aan het hof. Als hofkunstenaar kreeg hij tenslotte veel uiteenlopende onderwerpen. Nu zullen we een kunstenaar niet zo snel meer durven vragen of hij iets 'leuks' wil maken, dat zou een belediging zijn. De rol van de opdrachtgever was in die tijd ook een stuk groter. De kunstenaar moest aan de eisen en wensen van de opdrachtgevers voldoen omdat er simpelweg ook brood op de plank moest komen. De tekening bekend als de *Vijf groteske koppen* blijft dus één van de grootste raadsels binnen de tekeningen van Leonardo. In alle periodes in de geschiedenis is er weer vanuit een nieuwe visie een interpretatie op gegeven. Sommigen zijn wat overtuigender dan anderen, in ieder geval staat vast dat het voor de nodige fascinatie zorgt.

## Tegenstelling schoonheid en lelijkheid

In haar boek beschrijft Christine Winkler de groteske fysionomie als tegenbeeld van heiligen en volmaakte afbeeldingen in de 16<sup>e</sup> en 17<sup>e</sup> eeuw<sup>20</sup>. Ze wijdt hierin ook een hoofdstuk aan Leonardo da Vinci. Hierin beschrijft ze dat Leonardo in zijn traktaten over de schilderkunst schrijft over de tegenstelling tussen absolute schoonheid en lelijkheid.<sup>21</sup> Hij schrijft voor andere schilders en zijn leerlingen en geeft hen advies. Volgens hem is het wenselijk om allerhande tegenstellingen dicht naast elkaar te zetten binnen een werk. Zo zet hij jong naast oud, groot naast klein, lelijk naast mooi. Zodoende versterken ze elkaar en lijkt het mooie nog mooier en het grote nog groter. Dit is niet gebruikelijk in deze periode. Winkler illustreert haar theorie met het benoemen van verschillende tekeningen, waaronder [AFBEELDING 1](#). Ze noemt alle koppen grotesk behalve de voorste, deze doet haar denken aan de manier waarop keizers uit de Romeinse tijd werden weergegeven op antieke munten. Ik ben geneigd het met haar eens te zijn. De voorste man anders is dan de anderen. Als aanvulling daarop is ook de man rechtsachter anders. Deze man lijkt eerder oud en doorleefd te zijn dan daadwerkelijk verminkt of wanstaltig. Zijn grove gelaatstreken zijn vergelijkbaar met die van de andere afgebeelde figuren. Deze tekening is vrijwel de bekendste tekening met groteske koppen van Leonardo en komt in alle publicaties die dit onderdeel van zijn oeuvre behandelen voor. Geen enkele schrijver geeft echter een objectieve en accurate beschrijving van de tekening zelf. Na zorgvuldig bestuderen zijn er slechts drie groteske gezichten aan te wijzen en geen vijf. De groteske gezichten wijken duidelijk af van de norm en zijn mismaakt. In de geschiedenis van de Leonardo da Vinci studies wordt er veel aangenomen van wat voorgangers zeggen, er wordt niet meer objectief geanalyseerd. Dit is een tekortkoming, belangrijk in de wetenschap is om altijd zorgvuldig te blijven bestuderen en analyseren.

Het bestuderen van de natuur gaf de schilders van de Italiaanse Renaissance kennis en inzichten die van pas kwamen in het uitoefenen van hun vak.<sup>22</sup> Zo realiseerden ze zich dat er in de natuur wordt afgeweken van het ideaalbeeld betreffende schoonheid. In de natuur komen fouten en vervormingen voor. Leonardo was een van de eersten die zich met dit vraagstuk bezighield, zoals blijkt uit zijn notities. Er waren handboeken uit de Middeleeuwen ter beschikking van de schilder in de renaissance, en hoewel hier slechts advies werd gegeven, was het niet de bedoeling dat de schilder daar vanaf week.

Leonardo groeide op in een periode waarin het neoplatonisme het belangrijkste gedachtegoed was.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Winkler, C., *Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild das heiligen und vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1986, blz. 124-133.

<sup>21</sup> Ibidem blz. 124.

<sup>22</sup> Ibidem blz. 125.

<sup>23</sup> Blunt, A., *Artistic theory in Italy. 1450-1600*, Oxford 1962, blz. 24.

Leonardo geloofde echter dat er wetenschappelijke studies ten grondslag moesten liggen aan de beeldende kunst. Om die reden ging hij empirisch onderzoek doen, hij schreef, observeerde en verzamelde informatie over de meest uiteenlopen onderwerpen. Deze voorliefde voor het empirisch bewijs komt in herhaaldelijk naar voren in zijn geschriften. Zo maakte hij onder andere een serie studies van de mens die uiteenloopt van ideaalbeeld tot grotesk.

## Hoofdstuk 3 emoties en typen

### Emoties uitbeelden

Een lang gekoesterde ambitie van Leonardo da Vinci was het schrijven van een schilderstraktaat over het uitbeelden van emoties. Deze *moti mentali* is nu compleet verloren gegaan, maar het is helemaal niet bekend of dergelijke publicatie wel of niet ooit voltooid is.<sup>24</sup> Er zijn slechts wat losse fragmenten met betrekking tot dit onderwerp overgeleverd en daaruit kan niet geconcludeerd worden dat deze uit een coherent samengestelde tekst komen. Kwakkelstein denkt echter dat het commentaar van Leonardo op fysionomie en handlezen niet bestemd was voor het boek *moti mentali*, maar dat het een directe reactie was op *De Sculptura* van Pomponius Gauricus uit 1504.<sup>25</sup>

### Twee typen in het werk van Leonardo

Leonardo toont al vroeg in zijn tekencarrière een duidelijke voorkeur voor twee bepaalde typen. Deze gezichten komen herhaaldelijk voor in zijn tekeningen. Het betreft het gave gezicht van een mooie jongeling en het ernstige gezicht van een strenge krijger.<sup>26</sup> Een mogelijke verklaring is volgens A. E. Popham wellicht toe te schrijven aan:

*"... een diep verlangen van Leonardo, wellicht zag hij zichzelf in de positie van Caesar die een veroverde wereld overhandigd aan zijn minnaar, de jongeling."*<sup>27</sup>

Beiden typen komen door zijn hele leven en in al zijn werken terug, zo nu en dan aangepast. Zo veroudert de krijger en wordt hij minder dominant. De jongeling verliest zijn Renaissancistische charme en neemt duidelijke gelaatstrekken aan van wellicht Leonardo's jonge minnaar Salai.<sup>28</sup> Popham schrijft voornamelijk vanuit psychologische visies op de kunsthistorie. Gevaar hierin schuilt hem in het toedichten van conclusies over Leonardo's persoonlijkheid die op geen enkele wetenschappelijke wijze aantoonbaar zijn. Leonardo als oude man die hield van zijn jonge minnaar

---

<sup>24</sup> Kwakkelstein 1994, pp. 63-68.

<sup>25</sup> Ibidem p. 51.

<sup>26</sup> Popham, A. E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, United States of America 1946, pp. 39-44.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.



als terugkerend motief in zowel zijn tekeningen als schetsen vind ik te ver psychologiseren en tevens tekort doen aan de vakkundigheid van Leonardo's tekeningen.

F. Zöllner wijst in zijn overzichtswerk deze psychologische duidingen duidelijk af. Hij toont Leonardo's interesse in de menselijke fysionomie aan. Leonardo plaatst tegenover zijn geïdealiseerde jongeling een oude, door het leven getekende, vaak zelfs lelijke karakterkop.<sup>29</sup>

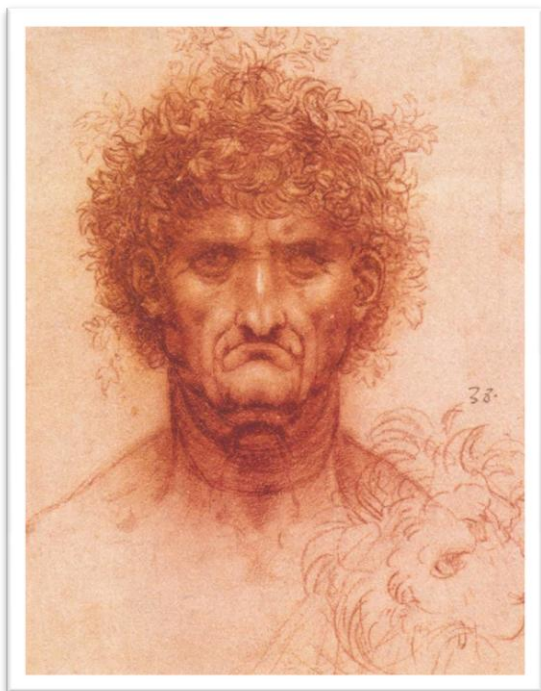
### **De oude man**

De oude man is een veelvoorkomend gezicht in de tekeningen van Leonardo. [AFBEELDING 2](#)

Hierop is een oude man te zien, met rimpels in zijn gezicht. Zijn haren zijn nog wel wild en vol volume, die zijn gezicht omkransen alsof het de manen van een leeuw zijn. Deze analogie wordt ondersteund door de tekeningen van een leeuwenkop, die rechts in de hoek gedeeltelijk over de man heen is geplaatst. We zien meer tekeningen van oudere mannen en allen tonen ze een zekere overeenkomst. Zo ook de afbeelding op de voorkant van mijn paper, het zogenaamde zelfportret van Leonardo, vertoont uiterlijke gelijkenissen met de man op afbeelding 2.

#### AFBEELDING 2

#### OUDE MAN MET KRANS EN LEEUWENKOP



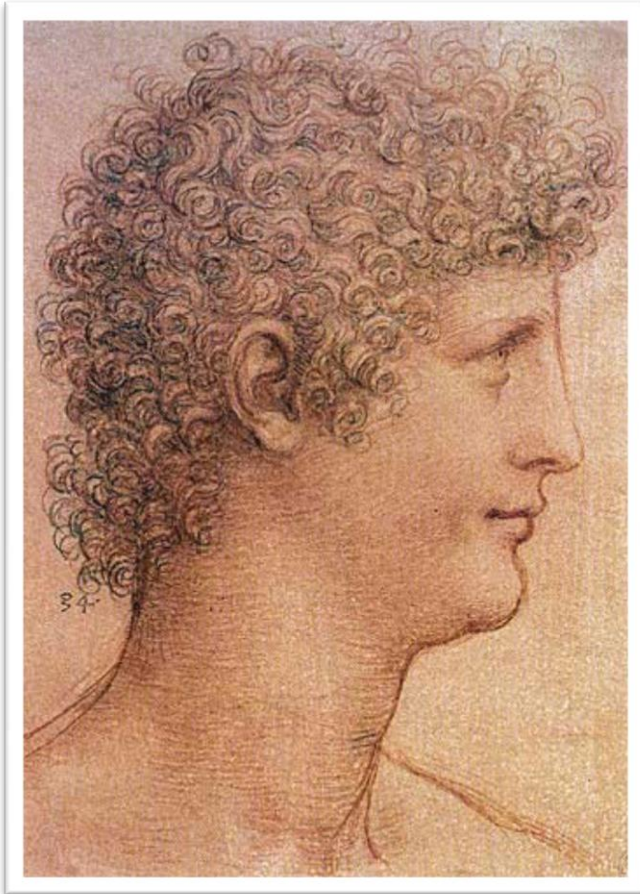
---

<sup>29</sup> Zöllner, F., 2003 p.366.

## De jonge man

### AFBEELDING 3

#### TEKENING VAN SALAI



Ook de jongeling is vaker te vinden in het werk van Leonardo. Zowel in zijn schetsen als voltooide tekeningen, maar ook in schilderijen zoals bijvoorbeeld de *Johannes de Doper* die in het Louvre hangt. Hierop is een jonge, charmante en knappe verschijning te zien.

In de tekeningen van de jonge man ziet men vaak het gezicht van Salai.<sup>30</sup> Er is nooit bewijs gevonden van hoe Salai er daadwerkelijk uitzag. Dit was een van de jonge leerlingen van Leonardo die lange tijd bij hem is geweest. Salai was opvliegend en rusteloos van karakter maar Leonardo gaf veel om hem. Voor velen is dit een aanleiding om te denken dat Leonardo een affaire had met de veel jongere Salai. Het type knappe jongeling, wat aanvankelijk misschien als pendant van de oude man gezien kan worden, kreeg meer en meer vaste kenmerken. Wellicht beeldde Leonardo wel Salai uit. Dit kan niet bewezen worden aan de hand van titels van tekeningen of verwijzingen in inventaris lijsten, toch wordt [AFBEELDING 3](#) vaak gezien als een tekening van de jonge Salai.

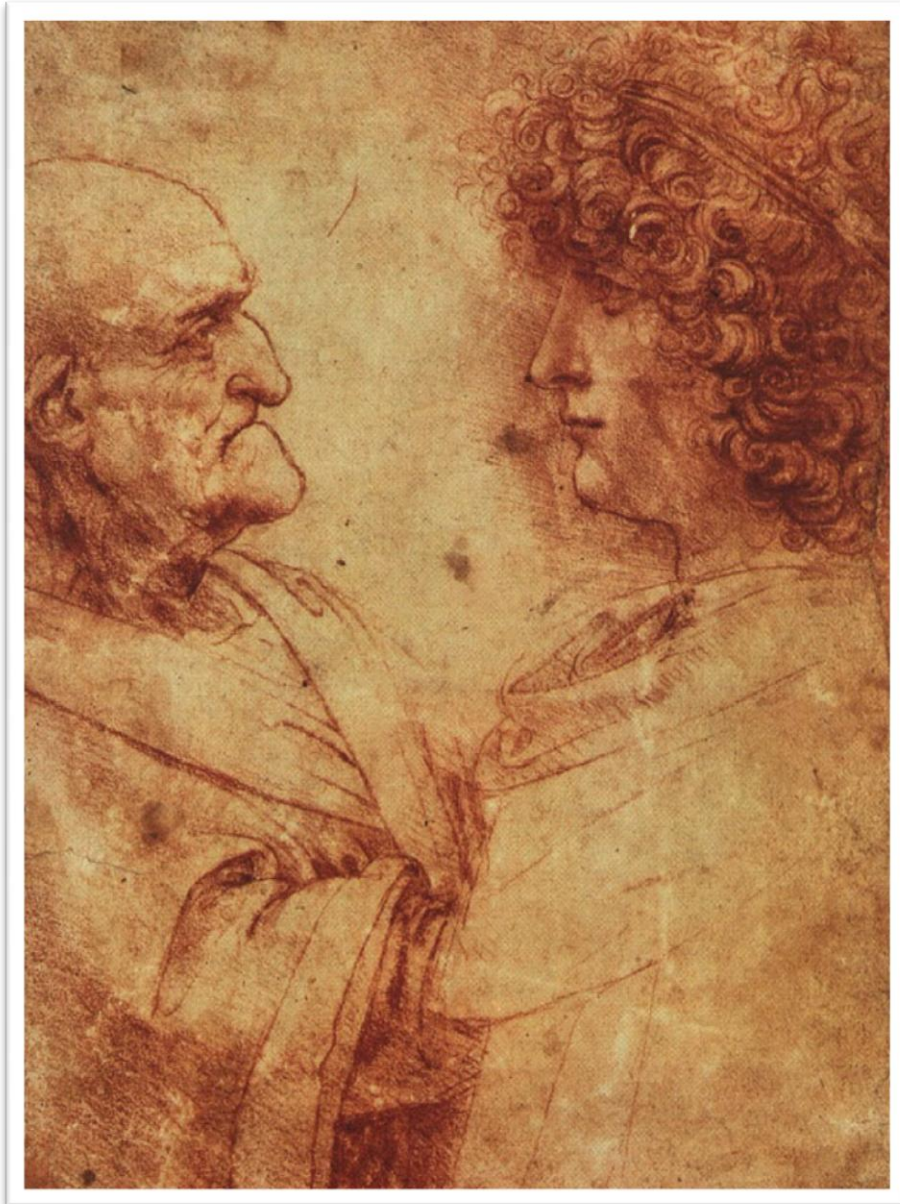
---

<sup>30</sup> Popham, A. E., 1946, pp. 39-44.

In [AFBEELDING 4](#) kan men de twee typen tegenover elkaar zien. De oude man en de jongeling staan recht tegenover en zijn en profiel afgebeeld. Het blad papier is van uitstekende kwaliteit en de tekening is tot in details uitgewerkt. Dit doet vermoeden dat de tekening voor een bijzondere gelegenheid bedoeld was, zoals bijvoorbeeld een geschenk of een presentatietekening.<sup>31</sup>

#### AFBEELDING 4

##### PROFIELSTUDIE VAN OUDE EN JONGE MAN



Deze tekening zegt meer dan in eerste instantie te zien is. Het is namelijk een voorbeeld die zijn theorieën over de tegenstelling tussen schoonheid en lelijkheid illustreren.

---

<sup>31</sup> Zöllner, F., 2003 p.366.

“De schilder moet proberen om veelzijdig te werk te gaan.... Als hij voorbijgaat aan de verschillen tussen de figuren dan maakt hij ze alsof ze gestempeld zijn, zodat ze allemaal zusters lijken. Zoiets komt een strenge berisping tegemoet.”<sup>32</sup>

Het is van belang om verschillende typen mensen zo dicht mogelijk naast elkaar te zetten. Daarmee bereikt een schilder het maximale effect: het grote lijkt nog groter, en het kleine lijkt nog kleiner. Of hij zijn eigen regels daadwerkelijk in de praktijk brengt is moeilijk te zeggen. Het aantal schilderijen dat hij ons achterliet is, mede dankzij zijn wispelturige karakter en de neiging nooit iets af te maken, niet groot. Zijn vrouwenportretten van bijvoorbeeld *Ginevra di Benci* of de tot op vandaag niet onomstootbaar geïdentificeerde *Mona Lisa* bevatten slechts één enkele persoon. Zijn religieuze voorstellingen, zoals bijvoorbeeld de twee verschillende versies van *Madonna in de grot* zijn voornamelijk etalages van schoonheid. Zowel de Madonna als de kindjes zijn van adembenemende schoonheid. Een schilderij dat eventueel wel als illustratie kan dienen voor het in de praktijk brengen van zijn theoretische traktaat en zijn tekeningen is zijn *Aanbidding door de Koningen*. [AFBEELDING 5](#)

Dit werk is nooit voltooid. Hierin is echter wel duidelijke te zien dat Leonardo oude mannen en jongelingen verdeeld heeft over de compositie. Met rode cirkels heb ik de oudere, minder aantrekkelijke mensen omlijnd. Met groen zijn de knappe, jonge verschijningen aangeduid. Het is duidelijk te zien dat ze verdeeld zijn over de compositie. Het middelpunt van de voorstelling is Maria met het Christuskindje, een verzameling van schoonheid. Direct daaromheen zijn de koningen weergegeven, waarvan zeker van de achterste duidelijk zichtbaar is dat ze niet zo jong en mooi meer zijn als Maria. Wanneer dit schilderij daadwerkelijk voltooid was geweest kon er meer over gewicht aan gehangen worden. Naar mijn mening is hier wel duidelijk een poging te zien van het opvolgen van zijn eigen opgestelde regels door Leonardo. Er is een duidelijke spreiding te zien tussen de jonge en oude mensen. Omdat hij zoveel oefende en tekende was hij zeer bekwaam in het weergeven van beiden. Het was mooi geweest om dit voltooid te zien in één werk.

---

<sup>32</sup> Philip McMahon, *Leonardo da Vinci. Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, 2 vols., Princeton 1956, p. 60 (McM 97).

## AFBEELDING 5

### AANBIDDING DOOR DE KONINGEN



### **Automimesis**

*“Iedere schilder schildert zichzelf.”*

Al in de Klassieke Oudheid was het uitbeelden van jezelf als schilder een veel voorkomend onderwerp. Tijdens de Middeleeuwen daarentegen leek hier helemaal geen discussie over te zijn. Men besteedt geen aandacht aan gelaatsuitdrukkingen, het hoofddoel van de vrome middeleeuwse kunst is het vertellen van een vaak Bijbels verhaal. In de Italiaanse Renaissance duikt het weer op in Toscane. De eerste verwijzing is te vinden in literatuur vanaf ca. 1477.<sup>33</sup> Recentelijk is er de term automimesis aan verbonden, een begrip dat men in het Italië van Leonardo niet gebruikte. In zijn artikel over dit onderwerp probeert F. Zöllner antwoord te geven op onder andere de vraag of automimesis te maken heeft met het gebruik van typen en stereotypen in de schilderkunst van de 15<sup>e</sup> eeuw.

---

<sup>33</sup> Zöllner, F., 2003 p. 137.

In het heersende gedachtegoed uit deze periode in Italië gaat het om het onvrijwillig afbeelden van het eigen uiterlijk in een werk, en dus niet om het bewust portretteren van zichzelf. Dit werd gezien als iets positiefs.<sup>34</sup> Dit blijkt uit de beschrijving die Vasari geeft over het leven van Michelangelo. Hierin benoemt hij dat Michelangelo een eigen manier had en dat zijn eigen karakter in het werk gezien kan worden, en moet worden geaccepteerd. Het geeft juist iets herkenbaars mee aan het werk.

In de geschriften van Leonardo is dit heel anders. Hij vindt automimesis helemaal niet positief, maar juist een grote tekortkoming in de schilderkunst van zijn tijdgenoten en voorgangers. In de literatuur van die tijd wordt gezegd dat het een onbeheersbaar fenomeen is en dat iedere schilder het dus in zich heeft. Leonardo pleit ervoor om je te verzetten tegen deze tekortkoming. Het mag dan een gewoonte zijn, deze kun je tegengaan door herhaaldelijk te oefenen.

Botticelli gebruikte wel herhaaldelijk dezelfde typen gezichten en mensen. Hij deed dit zelfs binnen één werk. Een goed voorbeeld hiervan is zijn *Aanbidding van de drie Koningen*. Ook Fra Filippo Lippi gebruikte wel meerdere dezelfde figuren in een schilderij, waarmee aangetoond wordt dat het een vaker voorkomende werkwijze is.

Wanneer we deze werken beoordelen moet er wel rekening mee gehouden worden dat onze kennis van zelfportretten in deze tijd niet compleet is.<sup>35</sup> Het is dus niet te bewijzen of ze vrijwillig zichzelf afbeeldden, of dat ze het door hun gebruikte type als ideaalbeeld zagen. Hier moet dus geaccepteerd worden dat de waarheid misschien wel ergens tussenin verborgen zit. Tevens is het zo dat er in de 15<sup>e</sup> eeuw zeer waarschijnlijk een geïdealiseerd idee van fysiologische schoonheid (gelaatstrekken) bekend was onder de schilders.

We moeten dus beseffen dat deze schilders gebruik maakten van typen voor gezichten en dus ook een favoriet hadden. Het kan mogelijk zijn dat deze typen een reproductie waren van het gezicht van de schilder. Ze zouden echter ook handige patronen kunnen zijn die men in de werkplaatsen en ateliers als handig hulpmiddel voor allerlei doeleinden gebruikten.<sup>36</sup>

Zöllner wil aan de hand van dit argument automimesis in de schilderkunst koppelen aan het gebruik van patronen en modellen. Dit is een verband dat ik zelf ook zie.

Leonardo da Vinci heeft hier zelf ook over geschreven. Leonardo verheft automimesis tot de grootste fout die een schilder kan maken. Hij was haast geobsedeerd door dit verschijnsel en wilde er ook alles aan doen om het op een wetenschappelijke wijze te overwinnen. Zijn oplossing was blijven

---

<sup>34</sup> Ibidem p. 138.

<sup>35</sup> Ibidem p. 140.

<sup>36</sup> Zöllner, F., 2003 p. 141.

oefen en herhalen. Hij raadde in zijn traktaat jonge schilders aan om te allen tijde een schetsboek bij zich te dragen zodat interessante verschijningen direct konden worden vastgelegd.

Automimesis en het gebruik van typen ligt in mijn mening dicht bij elkaar. Doordat Leonardo zoveel waarde hecht aan het voorkomen van automimesis ben ik geneigd te geloven dat hij daardoor sterker aan het gebruik van typen hangt.

Tenslotte bewaarde hij zijn tekeningen altijd zeer zorgvuldig en diende zijn eigen materiaal als inspiratiebron te zijn voor nieuwe opdrachten in ideeën.

Naar mijn mening oefende Leonardo zijn types zo vaak, hij bleef schetsen en herhalen om op die manier zijn tekenkunst te perfectioneren. Wanneer hij dan een opdracht toebedeeld zou krijgen kon hij uit deze voorraad 'voorbeelden' putten om zijn schilderij invulling te geven. Zo was de verleiding tot het weergeven van zijn eigen gelaat tot een minimum gereduceerd. Hij beheerste zijn figuren tenslotte tot in de perfectie, en deze zorgvuldig geconstrueerde figuren hadden allerminst een uiterlijke overeenkomst met Leonardo zelf.

## Conclusie

Leonardo da Vinci en zijn reputatie als fysionomische wetenschapper zijn veelbesproken in de kunstgeschiedenis. Er wordt naar een betekenis gezocht van tekeningen met groteske koppen of monsters. Men ziet Leonardo als iemand die naar perfectie streefde en zodoende alleen mooie en schone dingen afbeeldde. In zijn zoektocht naar kennis over het hele universum kwam hij ook lelijke dingen tegen. Dit zit nu eenmaal in de natuur, en Leonardo wist dit. Hij streefde ernaar om de werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk te kunnen weergeven in zijn tekeningen en schilderijen.

Het is interessant om de vele interpretaties te lezen, met name die over de tekeningen *Vijf groteske koppen* uit de Windsor collectie. Dit is de meest besproken tekeningen wanneer het over zowel fysionomie als de categorie groteske tekeningen binnen het werk van Leonardo gaat. De huidige curator, Martin Clayton, vertelt ons dat het zigeuners zijn, en dat Leonardo in zijn leven contact heeft gehad met zigeuners. Later zou dit een veel voorkomend thema worden in de schilderkunst. Dat zou Leonardo dus wederom een voorloper maken, een ontdekker van een nieuw thema.

Naar mijn mening zou de interpretatie van Clayton een nieuw uitgangspunt zijn, een nieuw licht waarin deze tekening besproken kan worden. Wanneer het daadwerkelijk een representatie is van een actueel thema onderstreept dat het observatie vermogen van Leonardo. Een vervolgstudie kan interessant zijn. Hierin zou dan gekeken moeten worden naar de zigeuners, hun leefstijl en uiterlijke voorkomen, en of het daadwerkelijk zo is dat Leonardo in contact met ze is geweest bij zijn leven. Op basis van deze uitkomsten kan dan wellicht gesteld worden dat er meer van zijn tekeningen zijn die anders geïnterpreteerd kunnen worden. In plaats van karikaturen, studies, of simpele tekeningen die Leonardo onbewust maakte, zijn de tekeningen dan kritische reflecties op de maatschappij. Dit zou Leonardo naast een groot observatie vermogen ook een maatschappelijk betrokken persoon maken. Zijn bevindingen en gevoelens over zijn omgeving zouden tot uiting komen in zijn tekeningen. Dit zou wel een sterke breuk met zijn eigen opvattingen zijn. In zijn traktaat over de schilderkunst geeft hij allerlei regels waaraan een schilderij moet voldoen om 'perfect' te zijn.



## Bibliografie

- Andres, K., *Physiognomie in Renaissanceporträts*, Frankfurt am Main 1999.
- Bambach, C., *Leonardo da Vinci master draftsman*, New York 2003.
- Blunt, A., *Artistic theory in Italy. 1450-1600*, Oxford 1962.
- Borrmann, N., *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*, Köln 1994.
- Clayton, M., *The divine and the grotesque*, Londen 2000.
- Gombrich, E.H., *The heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, Edinburgh 1976.
- Heydenreich, L.H., *Introduction: The Codex Urbinas Latinus 1270 And Its Copies* .
- Kemp, M., *Leonardo on painting*, New Haven and London 1989.
- Kwakkelstein, M., *Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Volume 54, 1991.
- Kwakkelstein, M., *Leonardo as a physiognomist. Theory and drawing practice*, Leiden 1994.
- Kwakkelstein, M.W., *Oratie, 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.
- Lucie-Smith, E., *The art of caricature*, London 1981.
- McMahon, A.P., *Treatise on painting. Leonardo da Vinci codex urbinas latinus*, New Jersey 1956, part 3, nr. 425 "on physiognomy and chiromancy".
- Nicholl, C., *Leonardo da Vinci. Een biografie*, Antwerpen 2005.
- Pease, A. en B., *the Definitive book of body language*, Londen 2004.
- Popham, A. E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, United States of America 1946.
- Reisser, U., *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterlogischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997.
- Vasari, G., *de Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, vertaald door Antonie Kee 1990.
- Winkler, C., *Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild das heiligen und vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1986.
- Zöllner, F., *Leonardo da Vinci 1452-1519. Deel II, het getekende werk*, Kerkdriel 2003.

## Verantwoording afbeeldingen

### VOORZIJD

Zelfportret, ca. 1512

Rood krijt op papier, 333 x 213 mm.

Turijn, Biblioteca Reale

### AFBEELDING 1

Vijf groteske koppen, ca. 1494

Pen en inkt, 261 x 206 mm.

Windsor castle, Royal Library

(RL 12495r)

### AFBEELDING 2

Oude man met krans van klimop en leeuwenkop, 1503-1505

Roodkrijt met witte verhogingen op rood geprepareerd papier, 183 x 136 mm.

Windsor Castle, Royal library

### AFBEELDING 3

Tekening van Salai, ca. 1510

Roodkrijt op rood geprepareerd papier, 217 x 153 mm.

Windsor Castle, Royal library

### AFBEELDING 4

Profielstudies van een oude en jonge man (Salai?) die tegenover elkaar staan. Ca. 1500-1505

Roodkrijt, 210 x 150mm.

Florence, Galleria degli Uffizi

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

### AFBEELDING 5

Aanbidding door de Koningen, 1481-1482

Olie op paneel, 246 x 243 mm.

Florence, Galleria degli Uffizi