

Leonardo's theorie

Vernieuwend of een herhaling?

Naam: Lise Huiskamp

Studentnummer: 3525449

E-mailadres: L.Huiskamp@students.uu.nl

Datum: 13 februari 2014

Onderzoekswerkgroep I – Florence

Docent: Prof. dr. M. W. Kwakkelstein

Inhoudsopgave

Inleiding	pg. 3
De heersende kunsttraditie in de vijftiende eeuw	pg. 4
Het eerste theoretische overzicht: de kunsttheorie van Plinius	pg. 5
De kunsttheorie van Leon Battista Alberti	pg. 9
De praktische handleiding van Cennino Cennini	pg. 11
De theoretische aantekeningen van Leonardo da Vinci	pg. 12
De invloed van Plinius op de Renaissance volgens Sarah Blake McHam	pg. 15
De spanning tussen theorie en praktijk	pg. 18
Conclusie	pg. 21
Bronnenlijst	pg. 23
Bijlage	pg. 24

Inleiding

Al jarenlang -misschien al wel eeuwenlang- ziet men Leonardo da Vinci (1452-1519) als een genie, een uomo universale. In de negentiende eeuw werd Leonardo gezien als de kunstenaar die tevens de voorloper was van de moderne wetenschap, een genie die had gebroken met het autoritarisme van de middeleeuwse scholasten en als de kunstenaar die een nieuwe periode van onbevooroordeelde waarnemingen en experimenten inluidde.¹ De reizende expositie *Da Vinci the genius* die net in Rotterdam plaats heeft gevonden bevestigt dit heersende beeld. Leonardo was in de eerste plaats niet alleen schilder, maar ook architect, uitvinder, ingenieur, filosoof, natuurkundige, scheikundige, anatomist, beeldhouwer, schrijver en componist. In veel studies worden de theoretische bronnen van Leonardo da Vinci gebruikt ter ondersteuning van de schildertechnieken die hij toepaste in zijn praktijk.² Door de jaren heen is men de aantekeningen van Leonardo gaan zien als commentaar op zijn eigen schilderkunst. Zijn theoretische aantekeningen zouden dus terug te vinden zijn in zijn praktische handelingen. Dit levert een interessant onderwerp op voor nader onderzoek.

In dit onderzoek zal ik de kunsttheorie van Leonardo da Vinci onder de loep nemen. De hoofdvraag die daaraan ten grondslag ligt luidt als volgt:

Hoe past het idee van Leonardo da Vinci over goede schilderkunst in de traditie van het denken over goede schilderkunst?

De theorie van Leonardo is gestoeld op documenten van zijn voorgangers. Ten eerste zal ik de heersende traditie in de vijftiende eeuwse schilderkunst kort bespreken, om vervolgens door te gaan op de primaire bronnen van Plinius de Oudere (23-79 na Christus), Leon Battista Alberti (1404-1472) en Cennino Cennini (1370-1440). De kunsttheorie van Leonardo zal daarna aan bod komen. Om de invloed van het boek van Plinius aan te tonen zal ik het recentelijk verschenen boek van Sarah Blake McHam bespreken, waarin zij de onmisbare invloed van Plinius op de gehele kunstwereld uiteenzet. Tot slot zal ik de theorie van Leonardo da Vinci vergelijken met enkele van zijn werken aan de hand van de oratie van prof. dr. M. W. Kwakkelstein: voldeed Leonardo zelf aan de eisen die hij aan een goede schilder en aan goede schilderkunst stelde?

¹ E. H. Gombrich, *New light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford 1986, p. 33.

² M. W. Kwakkelstein, *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding van de kunsttheorie en de praktijk van de schilder in de Renaissance*, Utrecht 2011, p. 5.

De heersende kunsttraditie in de vijftiende eeuw

Met de generatie van Filippo Brunelleschi (1377-1446), Tommaso Masaccio (1401-1428) en Donatello (1386-1466) in Florence werd er een nieuw ideaal in de kunst gerealiseerd.³ Dit nieuwe ideaal uitte zich in een stijl die de nieuwe benadering van de wereld uitdrukte, alsook het humanistische vertrouwen en de hang naar de methode van de rede. In de kunsten floreerde het naturalisme, maar dan wel het naturalisme dat gebaseerd was op wetenschappelijke studies waarbij men aandacht had voor het perspectief en de anatomie. Deze verandering in de kunsten bracht natuurlijk ook een verandering in de kunsttheorie met zich mee. Voor veel schilders in de Renaissance bestond de schilderkunst in de eerste plaats uit de weergave van de wereld volgens de principes van de menselijke rede.⁴

In de vijftiende eeuw nam in Italië dan ook het aantal teksten toe waarin verwijzingen naar de schilderkunst voorkwamen. Deze teksten werden vaak niet geschreven door kunstenaars zelf, maar veelal door hen die geen kunstenaar van beroep waren. Zo schreven veel humanisten over schilderkunst. De informatie voor deze teksten putten zij uit wat zij gelezen hadden in antieke bronnen. Door deze teksten werd er in de vijftiende eeuw een kritisch begrippenapparaat verschaft.⁵ Misschien wel de belangrijkste antieke bron voor de auteurs uit de vijftiende eeuw was het boek van Plinius de Oudere (23-79 na Christus), die halverwege de eerste eeuw na Christus een encyclopedie schreef. De beschrijving die Plinius verschafte van de ontwikkeling naar het naturalisme had grote invloed op de gedachtegang van schilders en humanisten in de Renaissance. In de tijd dat Leonardo werkzaam was heerste er dus de opvatting dat men ernaar moest streven om de natuur zo getrouw mogelijk na te bootsen. Leonardo was geen uitzondering op deze regel. Hij leek er echter naar te streven om Apelles, de beste schilder uit de oudheid, te evenaren, zo niet te overtreffen.⁶ Dit zou voor Leonardo ook de reden geweest kunnen zijn om theoretische geschriften op te stellen. Ik zal eerst enkele belangrijke -en naar mijns inziens invloedrijke- geschriften van de voorgangers van Leonardo bespreken, alvorens de theorie van Leonardo uiteen te zetten.

³ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 2009, p. 1.

⁴ A. Blunt 2009 (zie noot 3), p. 2.

⁵ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 6.

⁶ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 7.

Het eerste theoretische overzicht: de kunsttheorie van Plinius

Welke vorm het streven naar de perfecte imitatie van de natuur in de schilderkunst ook aannam, vanaf Boccaccio (1313-1375) linkte men dit aan de wedergeboorte van de oudheid.⁷ Omdat er vrijwel geen schilderijen uit de oudheid over waren gebleven, keerde men zich tot theoretische bronnen en dus klassieke auteurs, en dan voornamelijk Plinius. Plinius schreef een encyclopedie waarin hij ook de schilderkunst besprak, een boek dat eeuwen later Vasari zal beïnvloeden. De historicus Gaius Suetonius Tranquillus (70-130 na Christus) was de eerste die de encyclopedie van Plinius expliciet vermeldde.⁸ En hij was niet de laatste. Vanaf dat moment ging de encyclopedie als handboek gelden, en dit zou nog honderden jaren zo blijven.

Plinius de Oudere schrijft halverwege de eerste eeuw na Christus zijn *Naturalis Historiae*, een encyclopedie bestaande uit 102 boeken, waarvan er nog 37 bewaard zijn gebleven. De encyclopedie was een veelgelezen bron in de Romaanse en Middeleeuwse periode.⁹ Plinius probeert in zijn boek een compleet beeld te geven van de wereld, zo ook van de kunsten. In boek 35 beschrijft hij het gebruik van mineralen als pigment. Middels deze weg gaat hij over op het bespreken van de schilderkunst. Plinius schrijft dat de schilders uit zijn tijd streven naar een gelijkenis met de werkelijkheid, wat zich vooral uit in de portretkunst.¹⁰ Volgens Plinius gaat de schilderkunst in zijn tijd achteruit.¹¹ Hij vindt het dan ook een zonde dat portretschilderen niet meer in de mode is, omdat het een beweging weg van de natuurgetrouwheid markeerde. Niemands gelijkenis blijft meer voortleven, men wil in plaats daarvan een portret van rijkdom nalaten.¹²

Plinius vertelt in zijn boek meerdere anekdotes waaruit het belang van het naturalisme blijkt. Zo beschrijft hij een verschijnsel bij spelen: ‘Ook het toneel bij de spelen van Claudius

⁷ David Allan Brown, *Leonardo da Vinci, origins of a genius*, London 1998, p. 18.

⁸ Sarah Blake Mcham, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History*. London 2013, p. 29.

⁹ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 29.

¹⁰ Plinius, *De wereld. Naturalis Historia*. Vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters. Amsterdam 2005, p. 660. ‘Eerste stralende hoogtepunt vormt de Athener Apollodorus in de 93^e Olympiade (408-405 voor Christus). Hij legde zich er als eerste op toe natuurgetrouwe afbeeldingen te maken en bezorgde als eerste het penseel de roem waarop het aanspraak mocht maken.’

¹¹ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 651. ‘Maar tegenwoordig is zij volledig verdrongen door marmersoorten en zelfs door goud, niet slechts in de zin dat hele muren ermee bedekt worden, maar dat men daarvoor zelfs opengewerkt marmer gebruikt en bontgevekt inlegwerk dat voorwerpen en dieren verbeeldt.’

¹² Plinius 2005 (zie noot 10), p. 652. ‘Zo is het met recht: laksheid heeft de kunsten ten gronde gericht en omdat men de geest niet kan portretteren, krijgt ook het weergeven van fysieke gelijkenis onvoldoende aandacht.’

Pulcher oogste grote bewondering voor het schilderwerk, want door de schijn misleid, probeerden kraaien op de bedrieglijk echt weergeven dakpannen neer te strijken.¹³ Goede schilderkunst wordt volgens Plinius dus gekenmerkt door het natuurgetrouw weergeven van de werkelijkheid. De antieke meesters, geleid door Zeuxis, Parrhasius, Protogenes en Apelles, droegen allemaal bij aan het ontwikkelen van het naturalisme.¹⁴

Plinius schrijft over de Griekse schilders, maar we hebben geen schilderwerken meer om deze data te controleren. Ook zijn er geen andere bronnen over uit de tijd van Plinius, dus het blijft discutabel wat Plinius allemaal beschrijft. Dat hij invloed had in de Renaissance blijkt onder andere uit zijn beschrijving van het schilderwerk van Timanthes van het offer van Iphigeneia.¹⁵ Veel schilders uit de Renaissance namen zijn manier van het verbeelden van onuitsprekelijke emoties over. Tevens blijkt het uit de anekdotes die Plinius vertelt in zijn boek en die we eeuwen later weer tegenkomen in geschriften uit de Renaissance.

Plinius erkent Zeuxis (vijfde eeuw voor Christus), Parrhasius (vijfde eeuw voor Christus), Protogenes (vierde eeuw voor Christus) en Apelles (vierde eeuw voor Christus) als de meesters van de schilderkunst. De anekdote die bekendheid genoot in de Renaissance is de anekdote die Plinius vertelt over een wedstrijd tussen Parrhasius en Zeuxis, waarbij beiden een zo waarheidsgetrouw mogelijk schilderij maakten. Zeuxis schilderde een zo geslaagde afbeelding van druiven, dat vogels op het toneel kwamen afvliegen. Parrhasius leverde op zijn beurt een zo natuurgetrouwe weergave van een linnen gordijn, dat Zeuxis hem verzocht dat gordijn weg te halen en het schilderij te tonen.¹⁶ Deze anekdote werd door kunstenaars in de Renaissance vaak aangehaald als het ging om aan te tonen wat goede schilderkunst was. Protogenes hoort volgens Plinius thuis in het lijstje van meesters van de schilderkunst, omdat hij gebruik maakte van het spontane naturalisme en Plinius dit van groot belang acht. Protogenes juichte de totale toewijding van de schilder aan de kunst toe.¹⁷ Eén figuur in een schilderij moet naar de toeschouwer kijken en deze betrekken in het schilderij. De techniek van het aankijken van de toeschouwer kent Plinius toe aan de Griekse schilder Pausias, die dit voor het eerst toepaste in zijn schilderij *Sacrifice of Oxen*.¹⁸ Deze techniek wordt in de

¹³ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 656.

¹⁴ David Allan Brown 1998 (zie noot 7), p. 18. 'Each contributed to the development toward greater naturalism, according to Pliny, and in doing so they competed with one another to imitate nature most convincingly.'

¹⁵ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 43.

¹⁶ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 661.

¹⁷ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 44.

¹⁸ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 45.

vijftiende eeuw ook beschreven door Alberti in zijn boek *De Pictura*. Parrhasius, Zeuxis en Protogenes waren goede schilders, maar volgens Plinius is Apelles de beste schilder uit de oudheid. Plinius vertelt een anekdote over Apelles en Alexander de Grote, voor wie Apelles in opdracht een paard schilderde. Hij wist zo natuurgetrouw te schilderen, dat de paarden van Alexander de Grote de dieren in het schilderij herkenden.¹⁹ In de Renaissance werd een kunstenaar soms vergeleken met Apelles als men de hoogste waardering toe wilde kennen aan zijn kunst.²⁰ Volgens Plinius gebruikte Apelles een vierkleurenpalet, maar wist hij desalniettemin buitengewone effecten van naturalisme en driedimensionaliteit te bereiken. Hij schrijft over een uitvinding van Apelles, waarbij hij het oppervlak van zijn schilderijen beschermd door er een heel dunne laag zwart vernis over te smeren.²¹ Hiermee bracht hij een haast niet opmerkbare donkere glans aan de heldere kleuren aan.²² Dit fenomeen zien we eeuwen later terug bij Leonardo.

De artistieke innovaties die Plinius als prijzenswaardig beschrijft bestaan uit een lijst met gewenste esthetische eigenschappen, waarbij natuurgetrouwheid bovenaan staat. De schilders die verschillende typen, leeftijden en fysieke condities weer konden geven en ze vanuit verschillende hoeken afbeeldden staan hoog in zijn aanzien. Schilders gingen het onderscheid maken tussen man en vrouw, accentueerden gewrichten en ledematen en introduceerden plooien en kreukels in kledingstukken. Vooral schilderes die aderen en rimpels schilderden deden het goed. Zo noemt Plinius expliciet schilders die innerlijke emoties toonden op het doek.²³ Polygnotus uit Thasos was de eerste die de mond geopend schilderde. Hij maakte de tanden zichtbaar en gaf het gezicht een levendige uitdrukking in

¹⁹ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 667. *'Er bestaat (of bestond) voorts een paard van zijn hand dat hij schilderde tijdens een concours. Voor de beoordeling ervan ging hij in plaats van bij de mensen in beroep bij de stomme viervoeters. Toen hij namelijk merkte dat zijn concurrenten door gekonkel van hem dreigden te winnen, liet hij paarden komen en toonde hun stuk voor stuk ieders schilderijen. De dieren hinnikten alleen bij het paard van Apelles. Dit herhaalde zich daarna steeds weer opnieuw, zodat deze procedure een goede test voor de artistieke waarde bleek.'*

²⁰ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 48.

²¹ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 667. *'Van zijn uitvindingen op het gebied van de schilderkunst hebben ook al zijn collega's profijt gehad. Eén daarvan heeft niemand kunnen imiteren: als zijn schilderijen klaar waren, bestreek hij ze met een zo dun laagje zwart vernis dat dit door het reflecteren van de glans een andere kleurnuance opriep, die schilderijen beschermd tegen stof en vuil en pas zichtbaar was voor iemand die de schilderijen van dichtbij bekeek. Hij zorgde er ook met grote kennis van zaken voor dat de schittering van de kleuren geen pijn aan de ogen deed, alsof men door de spiegelsteen keek, en dat hetzelfde procédé vanuit de verte al te levendige kleuren ongemerkt een donkerder tint gaf.'*

²² Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 50.

²³ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 45.

plaats van de starheid van vroeger.²⁴

Plinius erkent het belang van de geschiedenis. Volgens hem toont dit welke waarde de Romeinen toekenden aan de schilderkunst. Hij dateert de waardering voor de schilderkunst op ongeveer 264 voor Christus.²⁵ In die tijd werd schilderkunst ingezet voor het eigenbelang, de schilders verbeeldden vertolkingen van hun succesvolle gevechten om op die manier hun carrière te promoten. Aan de schilderijen werd steeds meer een waarde toegekend. Dit blijkt uit het feit dat schilderijen opgehangen werden in tempels, als ook in publieke en politieke gebouwen.²⁶ Door de tijd heen ontwikkelden schilders het gebruik van pigmenten, waardoor ze meer licht en donker (schaduw) konden gebruiken. Dit kwam de natuurgetrouwheid ten goede. Zo schilderde Zeuxis in wit, terwijl anderen met een vierkleurenpalet werkten: wit, okergeel, rood en zwart.²⁷ Plinius noemt in zijn boek verschillende grote schilders om aan te tonen dat hun schilderijen meer waard waren dan een hele stad.²⁸ Zeuxis begon zelfs met het weggeven van zijn werken, ‘omdat er volgens hem geen prijs voor betaald kon worden die in verhouding stond tot hun waarde.’²⁹

Het boek van Plinius was een inspiratiebron voor onder andere Alberti, maar ook Ghiberti maakte gebruik van de bronnen voor zijn boek *Commentarii*. Manuscripten van de *Naturalis Historiae* circuleerden veel rond voordat de gedrukte kopieën rond 1470 verschenen. In 1476 verschijnt er een Italiaanse vertaling van het boek en kan ook Leonardo (die het Latijn niet beheerste) lezen over de roem van de schilders uit de oudheid, en dan met name over de roem van Apelles.³⁰ Leonardo zelf had een geprinte versie van de encyclopedie van Plinius in zijn bezit.³¹ Hoe waardevol deze woorden van Plinius ook waren voor de kunstenaars in de Renaissance, toch lazen zij vooral het boek om de plek van de schilder in de maatschappij in de oudheid te ontdekken. Volgens Plinius konden Griekse schilders een hoge status verkrijgen door hun talent en harde werken.³² Zeuxis, Parrhasius en Apelles waren drie uitmuntende Griekse schilders. Het verhaal van de voorbereidende studies van Zeuxis hebben

²⁴ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 659.

²⁵ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 42.

²⁶ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 656.

²⁷ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 43.

²⁸ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 657.

²⁹ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 660.

³⁰ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 7.

³¹ David Allan Brown 1998 (zie noot 7), p. 19.

³² Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 46.

een belangrijke rol gespeeld voor schilders in de Renaissance.³³ Zeuxis bereikte de ideale naakte vrouwelijke vorm door vijf vrouwen voor hem te laten poseren en van elke vrouw het mooiste deel te gebruiken. Op deze manier creëerde hij uit vijf vrouwen één perfecte vrouw. Dit fenomeen zien we terug bij Alberti. De verhalen die Plinius beschrijft laten twee doelen in de kunst zien: het illusionisme en de idealisatie van de natuur.³⁴ Het moet frustrerend geweest zijn voor de schilders uit de Renaissance om wel de tekst van Plinius te hebben, maar geen visuele voorbeelden. Toch verwezen ze naar criteria die belangrijk geacht werden in de beste Griekse schilderijen. Zo zien we bij zowel Alberti als Leonardo het belang van de wiskunde in de schilderkunst terugkomen, iets dat Plinius noemt wanneer hij Pamphilus bespreekt. Volgens Plinius was hij ‘de eerste schilder met een volledige algemene ontwikkeling, vooral in de reken- en meetkunde. Zonder kennis hiervan was volmaakte kunst volgens hem niet mogelijk.’³⁵ Dit fenomeen ligt tevens ten grondslag aan de theorie van Leonardo.

De kunsttheorie van Leon Battista Alberti

Het boek van Leon Battista Alberti is het eerste moderne boek over de verhandeling van de schilderkunst. De vergelijking van antieke en eigentijdse kunst vormde de basis voor deze eerste moderne theorie van de schilderkunst. Hierbij maakte Alberti gebruik van de werken van voornamelijk Plinius, Cicero (106-43 voor Christus), Quantilianus (35-100 na Christus) en Plutarchus (45-120 na Christus).³⁶ Alberti schreef in 1435 zijn boek *Della Pittura*, dat hij schonk aan Gian Francesco (vorst van Mantua), omdat Alberti vernomen had dat Francesco genoot van de vrije kunsten. Dit toont aan dat Alberti schilderkunst als een vrije kunst zag.³⁷ Hij schreef zijn boek niet voor de schilder, maar voor een erudiet publiek.³⁸ Toch vertaalde Alberti al snel zijn boek van het Latijn naar het Italiaans, wellicht om een groter publiek aan te spreken.

Alberti kijkt voor de goede schilderkunst naar de natuur en hij hecht waarde aan de

³³ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 47.

³⁴ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 47.

³⁵ Plinius 2005 (zie noot 10), p. 662.

³⁶ Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's 'Paragone', A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, 1992, p. 61.

³⁷ Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, vertaald door Lex Hermans. Amsterdam 2011, p. 49.

³⁸ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 7.

wiskunde. Hij spreekt echter niet als wiskundige, maar als schilder.³⁹ Toch is zijn wiskundige insteek te merken als hij bespreekt wat hij verstaat onder een schilderij: ‘Een schildering is dus het snijvlak van een zichtpiramide vanaf een gegeven afstand, met een vastgelegd middelpunt en een vastgesteld licht, dat op een gegeven oppervlak met lijnen en kleuren kunstig is weergegeven.’⁴⁰ Alberti besteedt veel aandacht aan wiskundige elementen, maar ook aan de natuur. Zo bespreekt hij bijvoorbeeld de lichtval, op welke wijze de kleur van voorwerpen verandert onder licht. Hij acht het van belang dat een kunstenaar goed naar de natuur kijkt want ‘van de dingen die buiten de waarneming vallen zal iedereen toegeven dat ze met de schilderkunst niets te maken hebben. Want een schilder probeert alleen die dingen na te bootsen die men in deze wereld kan zien.’⁴¹

Alberti was bekend met het werk van Plinius, wat blijkt uit de anekdote die hij aanhaalt van Zeuxis die zijn schilderijen weggeeft. Opvallend hierbij is dat hij Plinius niet expliciet vernoemt. Net als Plinius kent hij een waarde aan de schilderkunst toe en ziet hij deze als een vrije kunst.⁴² Toch verschilt zijn doel met dat van Plinius, omdat Alberti de kunst zelf wil beschrijven en niet de kunstgeschiedenis.⁴³ Alberti ziet de schilderkunst als de belangrijkste kunst, omdat deze zich bezighoudt met de aller moeilijkste zaken. Deze kunst werd dan ook uitgevoerd door edelen.⁴⁴ Hij spoort jongeren aan om te gaan schilderen, om de naam en faam in ere te houden die de kunstenaars in de antieke tijd bereikt hadden.

Goede schilderkunst behoort volgens Alberti te behagen. Om dit te bereiken acht Alberti het van belang dat een kunstenaar naar de natuur kijkt om hier een getrouwe imitatie van te geven, maar dat hij alleen de mooie dingen hiervan neemt: het lelijke moet weggelaten

³⁹ Leon Battista Alberti 2011 (zie noot 37), p. 51. ‘*Om ons betoog in de schilderkunst in de korte beschouwingen die hier zullen worden opgeschreven wat helderder te maken, zullen wij om te beginnen van de wiskundigen die dingen overnemen die ermee te maken lijken te hebben. Zijn deze eenmaal behandeld, dan zullen wij – naar beste weten en kunnen – de schilderkunst vanuit de grondbeginselen van de natuur uiteenzetten.*’

⁴⁰ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 61.

⁴¹ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 51.

⁴² Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 74. ‘*Maar in de eerste plaats is de schilderkunst door onze voorouders met de waardigheid vereerd dat een schilder niet tot de handwerkslui werd gerekend, terwijl overige kunstenaars altijd handwerkslieden werden genoemd.*’

⁴³ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 74. ‘*Maar het is niet erg belangrijk te weten wie de eerste schilders waren of wie de uitvinders van de schilderkunst, aangezien wij hier geen kunstgeschiedenis presenteren à la Plinius, maar eindelijk de kunst zelf beschrijven, (...).*’

⁴⁴ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 76.

worden.⁴⁵ Hij zegt hierover het volgende: ‘laten we dus altijd alles wat we schilderen ontlennen aan de natuur, en laten we uit die dingen altijd de mooiste en waardigste kiezen.’⁴⁶ Door deze gedachtegang toe te passen acht Alberti het mogelijk om als kunstenaar een werk te creëren dat mooier is dan iets uit de natuur.⁴⁷ Op dit punt verschilt de gedachtegang van Alberti sterk met de theorie van Leonardo.

Alberti heeft het menselijk lichaam bestudeerd en is tot de conclusie gekomen dat emoties lastig uit te beelden zijn aan de hand van gebaren en dat er daarom goed naar de natuur gekeken moet worden, om het grijpbare na te bootsen.⁴⁸ Net als Plinius (en ook Leonardo) vindt Alberti dat een schilder gebruik moet maken van een simpel kleurenpalet, en geen gebruik moet maken van overdadigheden, zoals men in de Middeleeuwen deed.⁴⁹

De praktische handleiding van Cennino Cennini

Cennino Cennini (1370-1440) beschrijft in zijn handboek *Il Libro dell'Arte* voornamelijk de praktische kant van de schilderkunst. Zijn boek is onderverdeeld in 189 hoofdstukken en gaat over schilderen, kleuren, kwasten, schilderen in fresco en met olie, het aanbrengen van goud en zilver, schilderen in tempera op paneel en een gedeelte over modelering.⁵⁰ Bij deze praktische beschrijving van de schilderkunst bespreekt Cennini, net als zijn voorgangers, het belang van de natuur: ‘let wel, de meest perfecte stuurman die je kunt hebben en de beste helmstok zijn te vinden in de triomfantelijke poort van het kopiëren naar de natuur. Dit overtreft alle andere voorbeelden (...).’⁵¹ Ook als het gaat om het tekenen van menselijke figuren, vindt Cennini dat een schilder moet kijken naar een model. Hij vindt het belangrijk dat de afgebeelde figuur overeen kwam met de verhoudingen van het model.⁵² Tevens acht hij het van belang dat een kunstenaar een grote meester kon imiteren, opdat hij diens geest over

⁴⁵ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 87. *‘Ik wens dat deze bescheidenheid en waarachtigheid in iedere voorstelling in acht worden genomen, zodat lelijke dingen óf worden overgeslagen óf worden gecorrigeerd.’*

⁴⁶ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 101.

⁴⁷ A. Blunt 2009 (zie noot 3), p. 18. *‘From what he says about choosing the best and the typical from nature it follows that the artist can create a work which is more beautiful than anything in nature.’*

⁴⁸ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 88.

⁴⁹ Leon Battista Alberti (zie noot 37), p. 95. *‘Er zijn er die onmatig gebruik maken van goud, omdat ze denken dat goud de voorstelling verhevenheid verleent. Hen prijs ik simpelweg niet.’*

⁵⁰ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 82.

⁵¹ Cennino Cennini, *Het handboek van de kunstenaar. Il Libro dell'Arte*, Amsterdam 2002, p. 58.

⁵² Cennino Cennini 2002 (zie noot 51), p. 61.

kon nemen.⁵³ Dit was het resultaat van zijn eigen beschermde training, als ook zijn bewustzijn van de debatten omtrent de imitatie van modellen -zoals bij grote meesters- in tegenstelling tot mimesis (de imitatie van de natuur).⁵⁴

In zijn boek beschrijft Cennini voornamelijk hoe een schilder de dingen om hem heen kan schilderen, door middel van kleuren en schaduwen. Hierbij bespreekt hij onder andere het schilderen van een dode of gewonde man, hoe je rotsen en rivieren schildert en hoe handen afgebeeld moeten zijn. Tevens besteedt hij enkele pagina's aan het bespreken van vernissen. Het boek van Cennini kan beschouwd worden als een praktisch handboek, waarin vrijwel elk kopje begint met 'hoe je..'. Een schilder kan dit boek in de hand nemen en stapsgewijs beginnen te schilderen.

Het is waarschijnlijk dat Leonardo bekend was met het praktische handboek van Cennini. Het boek van Alberti bood weinig praktische aanwijzingen, wat het onwaarschijnlijk maakt dat schilders in de vijftiende eeuw bekend waren met zijn boek. Zijn teksten hebben dan ook nauwelijks invloed gehad op de eigentijdse schilderkunst, totdat Leonardo er een halve eeuw later kennis mee maakte.⁵⁵

De theoretische aantekeningen van Leonardo da Vinci

Uit onderzoek is gebleken dat Leonardo een grote bibliotheek had en dat hij de geschriften van zijn voorgangers goed bestudeerde. Dit deed hij niet om hun bevindingen te kunnen herhalen, maar om de deugdelijkheid van hun theorieën en resultaten te testen.⁵⁶ Hier bracht hij tevens correcties in aan. Uit de notities van Leonardo blijkt dat hij de natuur observeerde, maar wordt ook duidelijk wat hij ontleende aan de wetenschap van de optica uit de antieke bronnen die hij had bestudeerd.⁵⁷ De theorie van Leonardo is beïnvloed door de geschriften van zijn voorgangers, waaronder de theorie van Alberti. Door Alberti's wiskundige benadering van de schilderkunst en de aandacht voor meetkundige aspecten van de visuele waarneming, beschouwt Leonardo de schilderkunst als een op wiskundige en optische natuurwetten gebaseerde wetenschap.⁵⁸ Goede schilderkunst hoort gebaseerd te zijn op de

⁵³ Cennino Cennini 2002 (zie noot 51), p. 57. *'Maar ik geef je een raad: zorg ervoor steeds de beste uit te kiezen, en diegene met de grootste reputatie.'*

⁵⁴ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 85.

⁵⁵ Michael W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 8.

⁵⁶ E. H. Gombrich 1986 (zie noot 1), p. 33.

⁵⁷ E. H. Gombrich 2009 (zie noot 1), p. 39.

⁵⁸ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 9.

kennis van de ons omringende wereld. De geschriften van Leonardo wijken af van zijn voorgangers op het punt dat Leonardo schreef als schilder voor de schilder, en niet als humanist of geleerde voor een elitair publiek. Dit zou ook kunnen verklaren waarom Leonardo veel kritiek had op zijn vakgenoten, zowel op hen uit zijn eigen tijd als op kunstenaars uit de jaren voor hem.⁵⁹ Hij schreef in zijn leven vele losse teksten, met als doel het samenstellen van een alomvattende verhandeling over zowel de theorie als de praktijk van de schilderkunst. Dit doel heeft hij niet weten te halen. Bij zijn dood in 1519 liet Leonardo 26.000 bladen met aantekeningen na, waarvan er slechts 6000 bewaard zijn gebleven. Zijn leerling, vriend en erfgenaam, Francesco Melzi (1492-1570) construeerde op grond van deze aantekeningen een samenstelling die vandaag de dag terug te vinden is in de Vaticaanse bibliotheek onder de titel *Codex Urbinas Latinus 1270*. Het is lastig om de betrouwbaarheid van de manuscripten vast te stellen, omdat niet alle herkomsten van de bronnen duidelijk zijn. Tevens treden er problemen op met de taal: verkeerde vertalingen komen voor.⁶⁰ Uit onderzoek is gebleken dat Leonardo tijdens zijn verblijf aan het hof van Ludovico Sforza (1452-1508) in Milaan de gedachtegang ontwikkelde dat schilderkunst beter was dan bijvoorbeeld de dichtkunst.⁶¹ Leonardo bestudeerde het boek van Alberti kritisch, zoals blijkt uit zijn aantekeningen. Zijn theoretische bevindingen zijn gefundeerd op de gedachten van Alberti. Sommige vergelijkingen in de aantekeningen van Leonardo stammen direct uit het boek van Alberti.⁶² Volgens Claire J. Farago stammen de theorieën van zowel Alberti als Leonardo af van de bredere traditie van epideiktische retorica. Alberti imiteert echter klassieke retorische theorieën, terwijl Leonardo's verdediging van de schilderkunst ook gerelateerd is aan de Middeleeuwse dichtkunst.⁶³

Volgens Leonardo moet de theorie aan de praktijk ten grondslag liggen. Kennis en begrip van de regels zijn van groot belang. In deze theorie stelt Leonardo het belang van de imitatie van de zichtbare werkelijkheid centraal.⁶⁴ Goede schilderkunst gaat uit van een directe en nauwkeurige studie van de natuur. De schilder moet trachten zijn geest te

⁵⁹ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 6.

⁶⁰ Claire J. Farago 1992 (zie noot 36), p. 16.

⁶¹ Claire J. Farago 1992 (zie noot 36), p. 15.

⁶² Claire J. Farago 1992 (zie noot 36), p. 61.

⁶³ Claire J. Farago 1992 (zie noot 36), p. 62.

⁶⁴ Leonardo da Vinci. *Treatise on painting (codex urbinas latinus 1270)*. Translated and annotated by A. Philip McMahon, with an introduction by Ludwig H. Heydenreich. New Jersey 1956, p. 161. *'That painting is most praiseworthy which conforms most to the object portrayed. I put this forward to embarrass those painters who would improve on the works of nature, (...)'* McM 433 (CU 133).

verplaatsten in die van de natuur zelf, zodat de schilder de kloof tussen de natuur en de kunst weet te overbruggen.⁶⁵ Zo stelt Leonardo dat de anatomie van menselijke figuren, evenals proportie, uiterlijke kenmerken en beweging in overeenstemming met de natuur moeten zijn: oude mensen moeten afgebeeld worden naar hun leeftijd en jongeren mogen niet te gespierd afgebeeld worden.⁶⁶ Een schilder moet volgens Leonardo streven naar een zo getrouw mogelijke imitatie van de natuur, om te waken voor een levenloos schilderij. ‘If figures do not make lifelike gestures with their limbs which express what is passing through in their minds, these figures are twice dead – dead principally because painting is not alive, but only expressive of living things without having life in itself, and if you not add lifeliness of action, it remains a second time dead’.⁶⁷ Leonardo acht het dus van groot belang om naar de natuur te schilderen en overtuigende emotie uit te drukken door middel van gebaren en gelaatsuitdrukkingen, opdat een schilderij levendig over zou komen.⁶⁸ Hij raadt de schilder aan om mensen goed te bestuderen als ze met elkaar praten. Indien mogelijk, luister dan ook naar wat ze zeggen, zodat je de bewegingen kan koppelen aan wat gezegd wordt. Observeer het decorum en houd in de gaten wat gepast is in bepaalde situaties.⁶⁹ Hierin verschilt Leonardo met de gedachtegang van Alberti. Zowel schoonheid als lelijkheid mogen weergegeven worden in de schilderkunst, aldus Leonardo, omdat de werkelijkheid ons immers ook zeer verschillende mensen toont.⁷⁰

Een schilder moet waken voor auto-mimesis, iets wat Leonardo zag bij veel schilders, maar zeer afkeurde.⁷¹ Zo raadt hij schilders met een lelijk gezicht aan zich niet te laten leiden door hun eigen opvatting van schoonheid, omdat veel schilders ertoe geneigd waren hun eigen uiterlijke kenmerken te verwerken. Zij konden beter hen bestuderen die voldeden aan het

⁶⁵ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 10.

⁶⁶ Leonardo da Vinci. *Leonardo da Vinci on painting, a lost Book (Libro A)*, Londen 1965. Reassembled from the codex Vaticanus Urbina 1270 and from the codex Leicester by Carlo Pedretti. With a chronology of Leonardo's ‘Treatise on Painting’, p. 32. ‘See that your faces do not all have the same expression, as one sees with most painters, but give them different expressions, according to age, complexion, and bad or good character.’

⁶⁷ Leonardo da Vinci 1965 (zie noot 66), p. 46.

⁶⁸ Leonardo da Vinci 1956 (zie noot 64), p. 161. ‘The motions and attitudes of figures should display the true mental state of the moving figure, in so true a way that they cannot signify anything else.’ McM 401 (CU 110).

⁶⁹ Leonardo da Vinci 1965 (zie noot 66), p. 47.

⁷⁰ Leonardo da Vinci 1965 (zie noot 66), p. 51. ‘Beauty and ugliness seem more effective through one another.’

⁷¹ Leonardo da Vinci 1965 (zie noot 66), p. 54. ‘Measure on yourself the proportions of the parts of your body, and if you find any discordant part, note it and take great care not to use it in the figures you compose, because it is a common vice of painters to delight making figures similar to themselves.’

heersende schoonheidsideaal.⁷² Deze zelfkennis moet voorkomen dat het doel van de schilderkunst niet verwezenlijkt kon worden, namelijk het nastreven van een getrouwe imitatie van de natuur. Hij zag bij veel schilders het herhalen van gezichtsuitdrukkingen of zelfs hele personages. Leonardo zag dit als een defect.⁷³

Naast het belang van het naturalisme lag volgens Leonardo wiskunde aan de basis van schilderkunst.⁷⁴ De jeugd die wilde schilderen moest eerst het perspectief leren, dan de proporties van objecten. Vervolgens mochten ze kopiëren naar goede meesters om zichzelf de goede vormen aan te leren. Als ze dit beheersten konden ze naar de natuur leren schilderen, waarbij ze de geleerde regels in praktijk konden brengen.⁷⁵

Uit de geschreven stukken van Leonardo omtrent het bestuderen van de natuur blijkt dat hij een echte waarnemer was.⁷⁶ Observatie was belangrijk volgens Leonardo, omdat hij vond dat alle kennis tot stand kwam door onze perceptie. Dit is tevens de rede dat hij waarde hechtte aan de weergave van de werkelijkheid. Hij vond dat de artistieke imitatie een wetenschappelijke handeling was, en niet alleen een mechanisch proces. Bij Leonardo gaan de praktijk en de kennis dus hand in hand. Toch worden we op dit gebied ook geconfronteerd met het vreemde contrast tussen de observaties van Leonardo aan de ene kant en zijn methoden van representatie aan de andere kant. Met andere woorden: er treedt een spanning op tussen de theorie en de praktijk. Hier zal ik later meer aandacht aan besteden.

De invloed van Plinius op de Renaissance volgens Sarah Blake McHam

Sarah Blake McHam schrijft in haar boek *Pliny and the Artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History* over de invloed van Plinius op de Renaissance, die volgens haar erg groot is. Het boek van Plinius was van dusdanige invloed dat Francesco Novello da Carrara van Padua in 1398 Cennini uitnodigde om zijn hofschilder te worden.⁷⁷ Het boek dat Cennini schreef, *Il libro dell'Arte*, kwam in de Renaissance bekend te staan als de eerste verhandeling over de schilderkunst. Het was een handboek voor de kunstenaar, gebaseerd op de werken van Plinius en Petrarca. Cennini presenteerde zichzelf als

⁷² M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 11.

⁷³ Leonardo da Vinci 1965 (zie noot 66), p. 66.

⁷⁴ Jean Paul Richter, *The notebooks of Leonardo da Vinci*. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. Vol. I. New York, 1970, p. 11. 'Let no man who is not a Mathematician read the elements of my work.'

⁷⁵ Jean Paul Richter 1970 (zie noot 74), p. 243.

⁷⁶ E. H. Gombrich 2009 (zie noot 1), p. 43.

⁷⁷ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 81.

de eerste kunstenaar die de materialen en technieken bediscussieerde die de grote moderne kunstenaars gebruikten, als ook de eerste kunstenaar in het vroege moderne Europa die een verhandeling over kunst schreef. Deze strategieën had hij geleerd van Plinius, aldus Sarah Blake McHam.⁷⁸ De logische stap voor Cennini bij het schrijven van zijn verhandeling was om terug te keren naar de geschreven bron van Plinius, de enige overgebleven antieke bron die intensief de visuele kunsten behandelde. Ook het biografische concept van Plinius inspireerde Cennini volgens Sarah Blake McHam.⁷⁹ Het markeerde de verwezenlijking van de kunstenaar en de bijdrage aan de geschiedenis van de kunst. Plinius sprak over de eigenheid van een schilder, een herkenbare stijl die een schilder bezat. Cennini leerde van onder andere Plinius welke status schilders konden hebben in de oudheid. Het werk van Cennini lijkt meer een metaforische uitdrukking te zijn om de sociale status en de leefstijl te bereiken die de literaire figuren hadden. Dit is waarschijnlijk gevoed door de overvloedige informatie van Plinius omtrent de hoge sociale status van antieke Griekse schilders en de hint naar hun rijkdom.⁸⁰

De verhandeling van Cennini lijkt in eerste instantie een compilatie te zijn van een dozijn van specifiek beschreven materialen en technieken, gecompileerd in een soort ‘receptenboek’ om de kunstenaar te assisteren. Maar een vijftal hoofdstukken verschaft informatie en ideeën omtrent de praktijken en houdingen in de antieke kunstwereld. Cennini heeft zich hiervoor laten inspireren door Petrarca, Quintilianus en Horace, maar bovenal door Plinius.⁸¹

Alberti wijkt af van Plinius door te zeggen dat hij niet een geschiedenis van de schilderkunst schrijft, maar de kunst op een totaal nieuwe manier behandelt. Hij linkt zijn verhandeling aan antieke schrijvers als Euphranor, Apelles, Antigonus, Xenocrates en Demetrius, zonder toe te geven dat hij de schrijvers kent door het werk van Plinius. De meeste van de verworven kennis van Alberti komt voort uit het werk van Plinius, wat verklaart waarom hij in zijn verhandeling zo vaak terugkeert naar Plinius.⁸² Zo maakt Alberti in boek twee en drie veelvuldig gebruik van het werk van Plinius om de geschiedenis en de schoonheidsleer van de Griekse en Romeinse kunst te reconstrueren.⁸³ Eén van de

⁷⁸ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 83.

⁷⁹ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 84.

⁸⁰ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 86.

⁸¹ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 87.

⁸² Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 103.

⁸³ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 104.

hoofddoelen van Alberti is het verheffen van de status van de kunstenaar. Het overheersende argument dat hij aandraagt hiervoor is de hoge status die schilders in de antieke wereld genoten: de verhalen die Plinius vertelde over de prijzen die betaald werden voor kunstwerken en de mate waarin schilderijen bewonderd werden maken dat onmisbaar.⁸⁴

Leonardo da Vinci was geïnteresseerd in het werk van Plinius door de informatie omtrent de wetenschap en de artistieke praktijken van antieke Griekse schilders. Anders dan zijn voorgangers had Leonardo weinig interesse in de geschiedenis van de Griekse kunst.⁸⁵ Leonardo greep voornamelijk op het werk van Plinius terug voor wetenschappelijke informatie van de antieke wereld en niet zozeer om de schildertechnieken en materialen die Plinius beschrijft. Leonardo leefde naar het advies van Plinius: hij schilderde en tekende veel, bestudeerde het leven om hem heen -zoals plantengroei, het gedrag van dieren, de weercondities- en hoe dit de visuele waarneming beïnvloedde.⁸⁶ Vooral de manier waarop Plinius beschrijft hoe schilders in de antieke wereld emoties weergaven en personages levendiger maakten, hebben invloed gehad op Leonardo's kijk op de schilderkunst. Hij waarschuwde schilders dan ook om goed op emoties te letten. Daarnaast neemt Leonardo van Plinius over dat een schilder kritiek moet accepteren en er mee moet werken. Een kunstenaar moest ook luisteren naar de kritiek van zijn grootste vijanden.⁸⁷

Misschien wel het meest opmerkelijke standpunt dat Sarah Blake McHam inneemt behelst het begrip *sfumato*, een techniek die Leonardo uitgevonden zou hebben. Volgens Sarah Blake McHam heeft Leonardo dit geleerd uit het werk van Plinius, die het zwarte vernis beschrijft dat Apelles aanbrengt op zijn schilderijen.⁸⁸ Hierbij haalt ze de auteurs Brandt en Moffit aan, die uitleggen hoe het vernis van Apelles bijgedragen zou hebben aan de ontwikkeling van de *sfumato* techniek van Leonardo. Deze techniek zou bijdragen aan het behoud van zijn schilderijen. Dit was voor Leonardo van groot belang, omdat dit zorgde voor het behoud van zijn reputatie omtrent zijn welvaart. Schilders in de Renaissance waren zich ervan bewust dat geen één schilderij uit de oudheid bewaart was gebleven, terwijl er wel beeldhouwwerken waren uit de oudheid. Dit maakte het voor schilders, en dus ook voor Leonardo, extra belangrijk om technieken en materialen te ontdekken die de tand des tijds konden weerstaan, om zo hun schilderijen te behouden. Volgens Sarah Blake McHam moet

⁸⁴ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 105.

⁸⁵ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 165.

⁸⁶ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 166.

⁸⁷ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 167.

⁸⁸ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 168.

Leonardo gezien worden als de grootste erfgenaam van de grootste schilder uit de oudheid, omdat hij de titel ‘de nieuwe Apelles’ wilde verkrijgen.⁸⁹

De spanning tussen theorie en praktijk

Volgens Ernst Hans Gombrich staat de naam Leonardo da Vinci voor één van de grootste ontdekkers van de natuur die ooit geleefd heeft.⁹⁰ Zoals is gebleken uit bovenstaande besproken theorie moet volgens Leonardo de praktijk voortvloeien uit de theorie. Uit zijn eigen theorie blijkt dat Leonardo de schilder afraadt om een stijl of motieven van andere schilders tot voorbeeld te nemen en erkent hij het belang van een zo getrouw mogelijke imitatie van de natuur. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat de afhankelijkheid van Leonardo van bepaalde typen problemen oplevert. Zijn aantekeningen zijn doordrongen van de kleinste details en toch zien we in zijn kunst bepaalde typen terugkomen die hij geleerd heeft in zijn jeugd, onder andere als leerling bij Verrocchio. Deze typen zijn bijvoorbeeld terug te vinden in wetenschappelijke studies van Leonardo, als ook in zijn karikatuurstudies. Het is ook dit type hoofden dat terug te vinden is in zijn schetsen voor de hoofden van de apostelen van het *Laatste Avondmaal*.⁹¹ Tevens streefde Leonardo een ideaaltype van vrouwelijke schoonheid na. Volgens Vasari had Leonardo dit geleerd van Verrocchio. Vergelijken we de studie *hoofd van een vrouw* (afb. 1) van Verrocchio met het schilderij *Madonna van de Rotsen* (afb. 2) van Leonardo, dan zien we inderdaad een sprekende gelijkenis. Ook lijkt het *hoofd van een engel* (afb. 3) van Verrocchio erg op de Madonna uit het schilderij van Leonardo.⁹² Dit gebeurde echter niet alleen in zijn schetsen. Ook in zijn schilderijen lijkt Leonardo een ideaaltype na te streven. Hoe verhoudt nu eigenlijk de theorie van Leonardo zich tot zijn praktijk? Om deze verhouding aan te tonen, zal ik het schilderij *De dame met de hermelijn* (afb. 4) bespreken en het beroemde schilderij *Mona Lisa* (afb. 5).

De dame met de hermelijn schilderde Leonardo rond 1490. Het ontstaan van dit werk valt samen met de periode waarin Leonardo zich wijdde aan het schrijven van zijn theorie omtrent de schilderkunst. De vrouw in dit schilderij wordt geïdentificeerd als Cecilia Gallerani, de minnares van Ludovico Sforza. Sforza was de hertog van Milaan in de tijd dat Leonardo aan het Milanese hof verkeerde en hij was tevens de beschermheer van Leonardo.⁹³

⁸⁹ Sarah Blake McHam 2013 (zie noot 8), p. 169.

⁹⁰ E. H. Gombrich 2009 (zie noot 1), p. 108.

⁹¹ E. H. Gombrich 2009 (zie noot 1), p. 109.

⁹² E. H. Gombrich 2009 (zie noot 1), p. 110.

⁹³ D. A. Brown, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*. In: *Arte Lombarda*, 67 (1983) 4, p. 102.

Het portret staat bekend als het eerste portret waarin de emoties of gedachten van de geportretteerde uitgebeeld worden.⁹⁴ De vrouw in het schilderij neemt een ongebruikelijke houding aan, waarin de draaiing van haar hoofd en de beweging van haar hand waarmee zij de hermelijn aaide impliceren dat zij ergens door wordt afgeleid. Op dit punt volgt Leonardo zijn eigen theorie: dit portret lijkt zeker niet ‘twee keer dood’, want Cecilia toont een levendige indruk. Het is echter niet zeker dat Cecilia naar het leven geschilderd is in dit portret. Ze vertoont namelijk opvallende overeenkomsten met het model van Leonardo’s *Studie van het hoofd van een meisje* (afb. 6). Deze tekening wordt in haar plaats weer gelinkt aan de engel in het schilderij *Madonna van de Rotsen* (afb. 2). De tekening is eerder gemaakt dan het schilderij van Cecilia, dus het zou kunnen dat het portret van Cecilia een ideaaltype uitbeelddt. In 1498 verzoekt Isabella d’Este, markiezin van Mantua, Cecilia om het portret op te sturen zodat zij deze kan bestuderen. Uit het antwoord van Cecilia blijkt dat zij aarzelt om het portret op te sturen, omdat zij vindt dat zij niet langer op het portret lijkt. Dit zou niet liggen aan de kundigheid van Leonardo, maar zij zou teveel veranderd zijn, omdat zij geportretteerd was terwijl zij nog niet volwassen was.

Als we het schilderij van Cecilia vergelijken met het schilderij van (waarschijnlijk) Lucrezia Crivelli (afb. 7) en de veelbesproken *Mona Lisa* (afb. 5), dan is de gelijkenis opvallend. Zoals Gombrich al opmerkte, lijkt het alsof er een ideaaltype is opgelegd aan de kenmerken van een individu.⁹⁵ M. W. Kwakkelstein vraagt zich zelfs af of Leonardo na zijn portret van Ginevra de’Benci in 1475 ooit nog een levensechte gelijkenis van een vrouw geschilderd heeft.⁹⁶ De portretten van Leonardo werden door zijn tijdgenoten geprezen om hun gelijkenis. Wellicht werd hiermee de gelijkenis met het klassieke idee van ideale schoonheid bedoeld. Leonardo was met deze werkwijze vertrouwd geraakt tijdens zijn tijd als leerling bij Verrocchio. In de Renaissance keek men namelijk naar de uitgebeelde fysieke schoonheid in de antieke beeldhouwkunst voor het ideaal. Tevens werd er een direct verband gezien tussen de ziel en het lichamelijke en werd de uiterlijke schoonheid van een vrouw geassocieerd met deugdzaamheid. Wellicht deed Leonardo in zijn portretten dus recht aan het karakter van de geportretteerden.

Ook de beroemde *Mona Lisa* lijkt een geïdealiseerd portret te zijn. Kwakkelstein geeft hier een verrassende verklaring voor die ik niet onbesproken wil laten. Hij stelt dat ook dit

⁹⁴ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 17.

⁹⁵ D. A. Brown 1983 (zie noot 93), p. 104.

⁹⁶ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 19.

schilderij gelaatstrekken vertoont die overeenkomen met het eerder genoemde ideaaltype. Hij ontleent tevens een argument aan een aantekening uit 1503 in de marge van een editie uit 1477 van het boek van Cicero *Epistulae ad familiares* die in 2005 ontdekt werd. Agostini Vespucci, die deze aantekening maakte, was hoogstwaarschijnlijk bekend met de activiteiten van Leonardo. Vespucci schrijft: ‘Apelles de schilder. Op dezelfde wijze werkt Leonardo da Vinci in al zijn schilderijen, zoals te zien is in het hoofd van Lisa del Giocondo en dat van de heilige Anna, moeder van de Maagd en we zullen zien wat hij zal doen in de Grote Raadzaal naar aanleiding van de overeenkomst met kanselier.’⁹⁷ Volgens Kwakkelstein vormde het naar het leven getekende portret van Lisa Gherardini het oorspronkelijke uitgangspunt van het portret, maar paste Leonardo het ideaaltype toe om zowel de schoonheid van geportretteerden tot uitdrukking te brengen als ook om de heiligheid van bijvoorbeeld Maria aanschouwelijk te maken. De conclusie van Kwakkelstein is dan ook niet geheel onaannemelijk. Volgens hem heeft Leonardo willen laten zien dat de schilder door een ‘perfecte beheersing van illusionistische technieken en door gebruik te maken van zijn verbeeldingskracht in staat is een bedrieglijk echte schijn van werkelijkheid te wekken.’ In het geval van de *Mona Lisa* doet het niet meer ter zake wie er nu daadwerkelijk afgebeeld wordt. Zoals Kwakkelstein verwoordt, zijn ‘de toegepaste schildertechnieken zo verfijnd dat het bereikte naturalisme de sporen van de hand van de schilder onzichtbaar maakt. Het werk is als het ware ontdaan van de kenmerken van een aan een schilder verbonden stijl en techniek.’⁹⁸

⁹⁷ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 21.

⁹⁸ M. W. Kwakkelstein 2011 (zie noot 2), p. 22.

Conclusie

Leonardo da Vinci was een bevlogen en vaardig man. Zijn aantekeningen omtrent de kunsttheorie zijn samengesteld door zijn leerling en vriend Francesco Melzi, waardoor een deel hiervan nog steeds beschikbaar is vandaag de dag. In dit paper heb ik aan willen tonen dat het idee van Leonardo over goede schilderkunst eigenlijk voortvloeit uit de traditie van het denken over goede schilderkunst. Leonardo bestudeerde zijn voorgangers kritisch, maar nam ook veel dingen van hen over.

De oudste theoretische bron die ik besproken heb is Plinius, die streeft naar een zo natuurgetrouw mogelijke imitatie van de natuur. Goede schilderkunst bestaat volgens hem uit natuurgetrouwe weergave van de ons omringende wereld. Dit uitgangspunt vormt ook de rode draad in de theorie van Leon Battista Alberti en wordt besproken in het boek van Cennino Cennini. Deze auteurs grijpen terug op de antieke bronnen die zij tot hun beschikking hebben, waarin Plinius een belangrijke rol speelt. Naast het belang van een zo getrouw mogelijke weergave van de natuur zien we bij zowel Alberti als Cennini als Leonardo anekdotes terugkomen uit het boek van Plinius. Zo moet een schilder elke dag schilderen en kritiek van anderen aannemen. Waar het handboek van Cennini zeer praktisch is, is het boek van Alberti erg theoretisch. Leonardo lijkt dit in zijn geschriften te combineren en er zijn eigen weg in te vinden. Toch kan ik uit de besproken theorieën concluderen dat het idee van Leonardo over goede schilderkunst in lijn staat met de gedachtegang van zijn directe voorgangers en zelfs met Plinius. Het boek van Sarah Blake McHam heeft hier een belangrijke rol in gespeeld. Volgens haar heeft Plinius een onmiskenbare invloed gehad op de besproken kunstenaars, wat zij aan probeert te tonen met overtuigende argumenten. Volgens Blake McHam liet Cennini zich voor het biografische concept beïnvloeden door Plinius. Tevens leerde Cennini van Plinius welke status schilders konden hebben in de oudheid. Alberti verwijst in zijn boek niet expliciet naar Plinius, maar hij haalt meerdere malen anekdotes uit het boek van Plinius aan. De meeste van de verworven kennis van Alberti komt voort uit het werk van Plinius, aldus Blake McHam. Ook Leonardo maakte gebruik van het boek van Plinius, maar dan voornamelijk om wetenschappelijke informatie van de antieke wereld te verwerven.

Tevens hoop ik in dit paper duidelijk gemaakt te hebben dat Leonardo werkelijk verbluffende vaardigheden bezat, maar dat hij ondanks zijn theorie toch vast bleef houden aan de vormen en typen die hij zich in Florence als leerling van Verrocchio eigen had gemaakt. Het komt erop neer dat hij zijn eigen werkwijze als theoreticus afkeurt in het werk van anderen. De praktijk van Leonardo is in strijd met zijn theorie, wat blijkt uit het feit dat hij het uiterlijk van zijn modellen aangepast heeft aan de ideaaltypen die hij vanaf zijn leertijd bij

Verrocchio tekende. Leonardo lijkt als schilder het advies van Alberti opgevolgd te hebben: Alberti raadde de schilder aan om zich te bedienen van een idee van fysieke schoonheid dat gebaseerd is op de mooiste vormen die de natuur heeft voortgebracht, ook al bestaat de combinatie daarvan in de werkelijkheid niet. Dit advies volgde in navolging van de antieke kunstenaars. Mijn conclusie is dan ook dat de schilderkunst van Leonardo niet gezien kan worden als een ultiem voorbeeld van zijn theoretische opvattingen.

Ik heb een beknopt overzicht willen geven van de ontwikkeling in de kunstgeschiedenis op het gebied van de schilderkunst, om aan te tonen dat Leonardo da Vinci een schilder was met uitzonderlijke kwaliteiten, maar zijn theorie in feite baseerde op al bekende geschriften en in sommige gevallen zelfs in strijd was met zijn eigen gedachtegang. Er zijn nog tal van zaken die uitgelicht kunnen worden, maar die onbesproken zijn gebleven door de beperkte omvang van dit paper. Voor verder onderzoek kunnen de besproken theorieën verder uitgezocht en vergeleken worden. Tevens zou het interessant zijn om ook geschriften van bijvoorbeeld Ghiberti en Filarete te bespreken en te vergelijken met andere theorieën. Om het overzichtelijk te houden, heb ik ervoor gekozen dit niet te doen. Ook de spanning tussen de theorie en praktijk van Leonardo da Vinci levert een interessante discussie op, wat zich zeker leent voor een verdiepend onderzoek. Leonardo mag dan een kunstenaar zijn waarover ontzettend veel geschreven is, maar er is nog genoeg te ontdekken.

Bronnenlijst

- Alberti, Leon Battista, *De schilderkunst*, vertaald door Lex Hermans. Amsterdam 2011.
- Blunt, A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 2009.
- Brown, D. A., *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*. In: *Arte Lombarda*, 67 (1983) 4.
- Brown, David Allan, *Leonardo da Vinci, origins of a genius*, London 1998.
- Cennini, Cennino, *Het handboek van de kunstenaar, Il Libro dell 'Arte*, Amsterdam 2002.
- Da Vinci, Leonardo. *Leonardo da Vinci on painting, a lost Book (Libro A)*, Londen 1965. Reassembled from the codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the codex Leicester by Carlo Pedretti. With a chronology of Leonardo's 'Treatise on Painting'.
- Da Vinci, Leonardo. *Treatise on painting (codex urbinas latinus 1270)*, New Jersey 1956. Translated and annotated by A. Philip McMahon, with an introduction by Ludwig H. Heydenreich.
- Gombrich, E. H., *New light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford 1986.
- Farago, Claire J., *Leonardo da Vinci's 'Paragone', A critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, 1992.
- Kwakkelstein, M. W., *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding van de kunsttheorie en de praktijk van de schilder in de Renaissance*, Utrecht 2011.
- McHam, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the Natural History*. Londen 2013.
- Plinius, *De wereld. Naturalis Historia*. Vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters. Amsterdam 2005.
- Richter, Jean Paul, *The notebooks of Leonardo da Vinci*. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. Vol. I. New York, 1970.

Bijlage



Afb. 1
Andrea del Verrocchio, *Hoofd van een vrouw*,
British Museum, Londen. Circa 1475-1480



Afb. 2
Leonardo da Vinci, *Madonna van de rotsen*,
Louvre, Parijs.
Circa 1483-6



Afb. 3
Andrea del Verrocchio, *Hoofd van een Engel*,
Uffizi, Florence. Circa 1475



Afb. 4
Leonardo da Vinci, *De dame met de hermelijn*,
Czartoryski
Museum, Krakau. Circa 1490



Afb. 5
Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*,
Louvre, Parijs. 1503-1514



Afb. 6
Leonardo da Vinci, *Studie van het hoofd
van een meisje*, Biblioteca Reale, Turijn
Circa 1483



Afb. 7
Leonardo da Vinci, *La Belle Ferronnière (Portret
van Lucrezia Crivelli?)*, Louvre, Parijs.
Circa 1495