



Kunst en kennis in het vroegmoderne Europa

Door Sven Dupré

Creëren kunstenaars kennis? Die vraag is vandaag – nu aan universiteiten en kunstacademies het debat wordt gevoerd over de zin en betekenis van ‘artistiek onderzoek’ en het ‘doctoraat in de kunsten’ – even actueel en brandend als ze dat in de vroegmoderne tijd was. De Gentse dichter en schilder Lucas de Heere liet er in zijn *Den Hof en Boomgaard der Poesien* (1565) geen twijfel over bestaan dat het kennis was die hem eer en deugd bracht: “Ic hebbe, (dat darf ic wel zegghen) yet / Te weten scienty’, hoog’lic te prysen, / Daer rijkdom navolght, die eere gheschiet: / Makende my edel, maghmen bewysen.” Maar welke kennis dachten vroegmoderne kunstenaars als De Heere onder de knie te hebben? In welke kennisdomeinen dachten ze experten te zijn? Een nieuwe Max Planck-onderzoeksgroep wil achterhalen hoe vroegmoderne kunstenaars zich kennis toe-eigenden, nieuwe kennis ontdekten, hoe ze zelf over kennis dachten, hoe ze kennis indeelden, en hoe kennis in de werkplaats, en daarbuiten, circuleerde.

De Max Planck-onderzoeksgroep “Kunst en kennis in het vroegmoderne Europa” bestudeert de transmissie en circulatie van kennis in de werkplaats van kunstenaars. Naast de mondelinge communicatie tussen de meester en zijn leerjongens bemiddelden ook verschillende

soorten materiële objecten de uitwisseling van kennis in het kunstenaarsatelier. Zo wordt bijvoorbeeld de kennis van materialen die kunstenaars gebruikten ook overgeleverd via recepten. Naast de vermoedelijk bekendste, *Il libro dell'arte* van Cennino Cennini, bestaan er

nog honderden van dergelijke receptenverzamelingen. Speelden recepten een rol in de leerprocessen in het atelier? En welke recepten circuleerden ook buiten het atelier bij geneesheren en *liefhebbers*? Nauw verbonden met de stijgende graad van intellectualisering van het kunstenaarsberoep is de transmissie van kennis via boeken, tekeningen en verzamelobjecten. De projectmedewerkers onderzoeken welke boeken kunstenaars lazten, en hoe schilders van Mantegna tot Rubens antiquiteiten, instrumenten en naturalia verzamelden. Het interesseert ons daarbij vooral hoe kunstenaars hun bibliotheken en verzamelingen gebruikten en wat ze met al die verworven kennis deden - als lezers, als verzamelaars én als kunstenaars.

Vroegmoderne kunsttheoretici waren het erover eens dat kunstenaars kennis bezaten, maar ze verschilden soms sterk van mening over de aard van deze kennis. Definities van kennis werden vaak ingezet bij discussies over wie artistiek uitblonk. Zo schreef de Florentijn Giorgio Vasari de uitvinding van de olieverf (verkeerdelijk) toe aan de Vlaamse schilder Jan Van Eyck. Overtuigd van de superioriteit van de Toscaanse schilderkunst hoopte Vasari daarmee de Vlaamse kunst terug te brengen tot het lagere niveau van *technē*. Tegen deze dichotomie van de geest en de hand bracht de kunstenaar-humanist Domenicus Lampsonius in dat de Vlaamse kunstenaar “intelligentie in zijn hand had”.

In zijn Florentijnse gravures over nieuwe uitvindingen, de *Nova Reperta* (1584), toonde Jan van der Straet de geïdealiseerde werkplaats van Van Eyck. Hij koos ervoor het volledige schilderproces weer te geven, gaande van het maken van de pigmenten tot het ontstaan van het kunstwerk op het paneel. De Max Planck-onderzoeksgroep benadert kunst op een gelijkaardige manier.

Schilderijen worden geanalyseerd als processen met aandacht voor hun wordingsgeschiedenis. Kennis van materialen was daarbij bijzonder belangrijk, zowel in de schilderkunst als in de toegepaste kunsten. Kunstenaars deelden dit soort kennis met andere beroepsgroepen, zoals bijvoorbeeld de apothekers (bij wie ze in Antwerpen en Venetië hun pigmenten kochten), en andere ambachten zoals die van de glasblazers en –schilders, en de goud- en zilversmeden. Eerst Vasari in het midden van de zestiende eeuw, en later Karel van Mander in zijn *Schilderboeck* (1604), portretteerden Van Eyck als een “alchemist” wiens experimenten resulteerden in de uitvinding van olieverf, waarmee de schilder glanzendere en schitterende kleuren kon tevoorschijn toveren dan in tempera. De schilder als alchemist is een vergelijking die minder gezocht is dan ze op het eerste gezicht lijkt. Beide bezigheden hadden materialen en processen om ze te verwerken gemeenschappelijk. Veel verder dan kennis van de scheikundige processen bij, bijvoorbeeld, de productie van pigmenten ging de interesse van kunstenaars voor alchemie in Antwerpen aan het begin van de zeventiende eeuw. Rubens verwees naar de *tria prima* van zwavel, zout en kwikzilver (de bouwstenen van het universum en de mens volgens de leer van de beroemde arts en alchemist Paracelsus) om de drievuldige natuur en goddelijkheid van de mens te onderschrijven. Hij was daarin minder idiosyncratisch dan gedacht: Rubens’ leermeester, Otto van Veen, deed hetzelfde in zijn enigmatische *Physicae et theologicae Conclusiones* (1621). De prominente aanwezigheid van spirituele en kabbalistische elementen in Rubens’ alchemie onderlijnt de ambitie van de schilder om als *pictor doctus* gepercipieerd te worden. Het intellectuele leven van de kunst-



“Color olivi”. Een geïdealiseerde voorstelling van de werkplaats van Jan Van Eyck, aan wie Stradanus, in navolging van Vasari, de uitvinding van de olieverf toeschreef. Jan van der Straet (Stradanus), *Nova Reperta*, 1584. Deutsches Museum, Bildstelle.

naar speelde zich steeds meer af in de wereld van geleerden.

Tussen 1350 en 1750 veranderden de epistemische eisen die aan kunstenaars werden gesteld drastisch. Het atelier van de kunstenaar evolueerde van een ambachtelijke werkplaats tot een ruimte waarin allerlei vormen en soorten van ambachtelijke en geleerde kennis werden doorgegeven en uitgewisseld – dus ook soorten kennis die voorheen enkel aan de toenmalige universiteiten werd gedoceed. Vanaf het vroege begin van de Renaissance in Italië spraken kunstenaars daar de ambitie uit om van hun ambacht een *vrije kunst* te maken. Pomponius Gauricus argumenteerde dat de beeldhouwer verwacht werd te kunnen lezen, en onderlegd te

zijn in rekenkunde, muziek en geometrie. Nog een tikje ambitieuzer klonk Lorenzo Ghiberti. Hij lijstte grammatica, meet- en rekenkunde, astronomie, filosofie, geschiedenis, geneeskunde en anatomie, perspectief en *disegno* op als kennisdomeinen waarin schilders en beeldhouwers verondersteld werden thuis te zijn. De kunstenaar – hier anachronistisch gebruikt om de beoefenaar van de schone en toegepaste kunsten aan te duiden – identificeerde zich steeds meer met de student van de vrije kunsten, de *artista*.

De kunstenaar interesseerde zich voor kennisdomeinen die zo verschillend zijn als de anatomie van het menselijke lichaam en de archeologische studie van de Oudheid. Maar kennis van

de geheimen van de perspectief was wel het allerbelangrijkste voor hem. De competentie van de schilder om een overtuigende driedimensionale illusie te creëren op basis van wiskundige kennis was een krachtig wapen in het gevecht van de kunstenaar om een hogere intellectuele status te bereiken. Sinds het baanbrekende werk van Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'* (1927), ontwikkelde de studie van perspectief zich tot een eigen discipline. In de vroegmoderne tijd beperkte de toe-eigening door kunstenaars van perspectiva, de wetenschap van optica met roots in de Oudheid, zich niet tot de geometrie van de lineaire perspectief. Schilders toonden evenveel interesse voor de effecten van weerkaatst en gebroken licht op verschillende oppervlakken, texturen en materialen (of de vier Aristotelische elementen volgens een traktaat uit die tijd, de *Trattato dell' arte della pittura* van Giovanni Paolo Lomazzo). Vertrekkend van de receptie van *De aspectibus*, het traktaat van Alhacen dat de richting en inhoud van de discipline van de optica vanaf de elfde eeuw bepaalde, onderzoeken de medewerkers van de Max Planck-onderzoeksgroep hoe kunstenaars kennis over licht implementeerden en transformeerden. De toepassing van deze optische kennis was ook afhankelijk van het medium waarin de kunstenaar werkte. De claim van Karel Van Mander dat het de 'uitvinding' van olieverf was die Van Eyck toeliet om de effecten van weerkaatst en gebroken licht zo meesterlijk weer te geven wordt

door dit project omgezet in de meer vruchtbare vraag naar de toepassing van optische kennis door kunstenaars die in andere media dan olieverf werkten (zoals bijvoorbeeld de al genoemde glasschilders en goud- en zilversmeden).

Kennis bleef niet besloten binnen de grenzen van het atelier van de kunstenaar. Ze reisde ook daarbuiten naar andere domeinen waarmee wetenschaps- en techniekhistorici meer vertrouwd zijn. Hoe? Er was natuurlijk de persoonlijke overdracht van kennis wanneer opdrachtgevers en geleerden de werkplaats van de kunstenaar bezochten. Maar daarnaast circuleerde kennis via andere dragers, niet in het minst door de kunstwerken zelf. De Max Planck-onderzoeksgroep "Kunst en kennis in het vroegmoderne Europa" schrijft een epistemische kunstgeschiedenis die zich concentreert op de dragers van de circulatie van kennis binnen en buiten het atelier van de kunstenaar. Daarbij is een belangrijke leidraad van het onderzoek dat de domeinen van kennis en kunst veranderden – en heel sterk juist in de vroegmoderne periode – door hun onderlinge verhouding te herdefiniëren. Kunst is geen stabiele ahistorische categorie.

Sven Dupré is als hoogleraar kennisgeschiedenis verbonden aan de Freie Universität Berlin, en directeur van de onderzoeksgroep "Kunst en kennis in het vroegmoderne Europa" aan het MPI für Wissenschaftsgeschichte.

The full version of this feature and more research topics are accessible at the Institute's website („News/Feature Stories“).

MAX PLANCK INSTITUTE FOR THE HISTORY OF SCIENCE
Boltzmannstraße 22, 14195 Berlin, Phone (+4930) 22667-0, www.mpiwg-berlin.mpg.de