

## Disegno, of de conceptuele kunst van de Renaissance

De tekenkunst kreeg tijdens de Renaissance een nieuwe status. Via de tekening zocht de kunstenaar naar de essentie van de dingen. Ook de eerste echte kunstscholen werden toen opgericht. Niet voor niets sprak men van de 'Accademia del Disegno'.

Bert Popelier

De kunstenaar heeft gedurende eeuwen niet de status gehad die hij vandaag heeft. In de Middeleeuwen en zelfs lang daarna, tot in de 16de eeuw, werd hij beschouwd als een ambachtsman. De beeldende kunsten, waarmee de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de bouwkunst bedoeld werden, behoorden tot de ars mechanica, de mechanische kunsten. De beroepsactiviteit van bijvoorbeeld een schrijnwerker of een wever werden daar ook toe gerekend. Een kunstenaar was niet theoretisch onderlegd, men kon hem niet vergelijken met een humanistische geleerde die in staat was abstracte denkbeelden te formuleren. Het woord kunstenaar, 'artista', bestond overigens niet, ook niet tijdens de Renaissance.

Om de stiel van schilder of beeldhouwer te leren, moest men van jongs af aan en gedurende jaren dienen bij een meester. In het atelier, de 'bottega' in het Italiaans, werkten diverse mensen samen. Het ging om een collectieve activiteit. In Italië was de voertaal in zo'n bottega een of ander Italiaans dialect. Een atelier werd geleid door een meester die leerlingen en gezellen had. De leerling voerde allerlei nederige klusjes uit, zoals het mengen van de verf. In elk geval handenarbeid. Tekenen leerde men gaandeweg door op een plankje, dat op de knieën lag, de voorbeelden van de meester en van anderen na te bootsen. Aan de gezellen werden belangrijker taken toevertrouwd, zij voerden de ontwerpen van de meester uit. De meester zelf werd geacht alleen die gedeelten van een werk die de grootste volmaaktheid vereisten eigenhandig te maken. Het leerproces om kunstenaar te worden, verschilde nauwelijks van de scholing die ook bij andere beroepen gebruikelijk was. Het ging steeds om het leren van praktische vaardigheden, noodzakelijk of nuttig voor het dagelijkse leven.

De schilders en de beeldhouwers maakten toen geen kunst om de kunst, zij werkten in opdracht, op bestelling. Zij lieten zich voor hun werkstukken uiteraard ook betalen. Als beoefenaars van de ars mechanica stonden zij in merklijk lager aanzien dan diegenen die de ars liberalis, de vrije kunsten beheersten. Er bestonden van oudsher zeven vrije kunsten, met name het drietal bestaande uit de grammatica, de logica en de retorica, en het viertal bestaande uit de rekenkunde, de meetkunde, de astronomie en de muziek. De vrije kunsten, de kunde van de geest, werden op de universiteit onderwezen, in het Latijn. Het beoefenen van de vrije kunsten was bovendien een individuele activiteit.

### Nieuwe beroepsfierheid

Tijdens de Renaissance, die in Italië reeds omstreeks 1420 begon, zou heel wat veranderen. De kunst van de Middeleeuwen werd als grof en onhandig aangevoeld. De mens zelf werd tijdens de Renaissance niet minder godsdienstig, maar hij werd als individu belangrijker, hij trad uit zijn anonimiteit, uit de schaduw van God als het ware. De menselijke omgeving werd toen een beetje maakbaar. De 15de en de 16de eeuw luidden ook het begin van de wetenschap en de techniek in. Onder techniek werd verstaan het geheel van nauwkeurige verrichtingen met werktuigen en instrumenten. Dankzij de techniek kon de wereld verkend worden, de ruimte geordend, en waren bepaalde meesters in staat bijzonder mooie, zeg maar volmaakte dingen te maken.

Sommige kunstenaars traden in de Renaissance op als ingenieur of architect, zij werden omwille van hun vindingrijkheid gevraagd verdedigingswerken te ontwerpen, het tracé van kanalen te bepalen, paleizen en kerken te tekenen. Dat was veel meer dan de toepassing van bestaande praktische kennis, het vereiste inventiviteit. De ideale kunstenaar, de uomo universale, was in vele terreinen thuis. Uiteraard hadden slechts enkelingen een dergelijk brede kwalificatie. Hun namen zijn beroemd gebleven: Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio, Donato Bramante, Leonardo da Vinci en Michelangelo Buonarroti. Het is veelbetekend dat de meesten van hen ook werkten als architect, een vak waarvoor in hun tijd geen specifieke opleiding bestond. Sommigen onder hen schreven ook traktaten over schilderkunst en architectuur.

In de 16de eeuw begonnen de beeldende kunstenaars in Italië zich te verzetten tegen de opvatting dat hun beroepsactiviteit bij de ars mechanica werd ondergebracht. Zij betoogden dat het karakter van de beeldende kunst niet louter als ambachtelijk beschouwd kon worden, maar een diepere betekenis had. Een van hen was Leonardo da Vinci. Op een vrij pragmatische wijze schreef hij in een van zijn traktaten gericht aan een humanistische geleerde: 'U kunt de schilderkunst mechanisch noemen omdat de handen uitvoeren wat aan de geest ontspringt, maar dan leggen die schrijvers van u wat aan de geest ontspringt toch ook vast met de pen.' En verder: 'Als u het mechanisch noemt, omdat het voor het geld gedaan wordt, wie zondigt hierin dan sterker dan uzelf? Als u aan scholen lesgeeft, doet u dat dan niet waar ze het best betalen?' Leonardo zou echter ook beweren dat de schilderkunst superieur was aan de beeldhouwkunst, op grond van het feit dat een beeldhouwer eruitzag als een dagloner, als een bakker bestoven met marmervoeder.

### Universele vormen

Aan de basis van de discussie lagen opvattingen uit de Griekse Oudheid. Tijdens de Renaissance werd door de geleerden, zij van de ars liberalis, voortdurend verwezen naar de geschriften van Plato en Aristoteles. Deze twee Griekse filosofen hadden, niet zonder een morele ondertoon, de kunst met enig misprijzen bekeken. Voor Plato was eender welk voorwerp, of zelfs een levend wezen, niet meer dan een voorbeeld van 'de idee' die alle gelijksoortige voorwerpen of wezens omvatte. Dergelijke ideeën

werden door hem ook de 'universele vormen' genoemd. In zijn hiërarchie was de idee veel belangrijker en veel essentiëler dan een concreet materieel voorbeeld, en zeker dan een kunstige afbeelding daarvan. Volgens Plato moest de zintuiglijke waarneming gewantwoord worden, men kon alleen op zijn intellect, op de rede voortgaan.

In dezelfde zin was voor Aristoteles kunst niets meer dan een afspiegeling van een hogere werkelijkheid. Superieur waren alleen die zaken die geen concrete en materiële vorm hadden, zoals de wiskunde en de filosofie. De geest van de mens maakte het mogelijk dergelijke zaken te begrijpen. Anders gezegd, denken stond in de waardeschaal van Aristoteles veel hoger dan doen. Wel voegde hij eraan toe dat de hand van de mens het instrument van zijn intelligentie was. De hand bracht kunstige voorstellingen voort, die eigenlijk opgeroepen werden uit het geheugen, uit het bewustzijn van het universele. Wie Plato en Aristoteles op de letter nam, moest wel tot de conclusie komen dat kunstenaars zich onledig hielden met het kopiëren van iets wat al bestond.

Precies tijdens de Renaissance in Italië werden daarover eindeloze discussies gevoerd. Was kunst inderdaad niets meer dan de imitatie van de natuur? In de kunst, zo werd toen steeds meer geargumenteed, streefde men niet in de eerste plaats naar realisme, maar naar de ideale schoonheid. Imitatie van de werkelijkheid was slechts een middel om daar toe te komen. Er werd zelfs beweerd dat 'alleen de verhoudingen de schoonheid maken'. Bij het zoeken naar de juiste proportie van een gebouw, of zelfs van een nieuw te bouwen stad, kon men zich laten inspireren door de verhoudingen van het menselijke lichaam. De mens werd opnieuw de maat van alle dingen. De achterliggende idee was in elk geval dat schoonheid verbonden was met bepaalde regels, die rationeel, zelfs wiskundig waren.

Toch kon niet elke kunstenaar die beperkende stelling onderschrijven. In een aan Michelangelo toegeschreven uitspraak luidt het: 'Alle redematies over meetkunde en rekenkunde en alle bewijzen van perspectief zijn nutteloos voor wie het oog mist.' De kunstenaars van de Renaissance wisten ook wel dat de bekoorlijkheid van vrouwen niet slechts een kwestie van ideale maten was, maar iets 'geboren uit verborgen proporties en regels die niet in onze boeken staan.'

#### Gespecialiseerde school

In deze context volstond het traditionele atelier als leerschool voor kunstenaars niet langer. In Florence werd daarom in 1547 de 'Accademia Fiorentina' opgericht, onder het mecenaat van Cosimo I de Medici. De instelling, die ook de 'Accademia del Disegno' genoemd werd, was bedoeld om kunstenaars een eigentijdse opleiding te geven, gedeeltelijk in de geest van de ars liberalis. De opleiding ging veel verder dan handwerk. Een van de eerste docenten aan de Accademia was Benedetto Varchi. Hij betoogde dat de kunst geen statisch verschijnsel was, maar zich steeds verder ontwikkelde. Een kunstenaar bouwde verder op de inzichten van zijn voorgangers. De lezingen die Varchi gaf, werden niet alleen door studenten van de Accademia

bijgewoond , maar ook door intellectuelen, zakenmensen en politici. De toekomst van de kunst in Florence was een gedeelde zaak tussen kunstenaars en patroons. Het prestige van Florence hing ervan af.

Aan de Accademia del Disegno gaven gespecialiseerde docenten les over het lineaire perspectief en de schaduwprojectie. Er werden geometrische figuren en ruimtelijke diagrammen getekend. Wiskunde nam een belangrijke plaats in het pedagogische programma in, onder meer de Euclidische meetkunde. Speciaal voor de studenten van de Accademia del Disegno werden in een plaatselijk ziekenhuis dissecties op lijken uitgevoerd. Door deze praktische anatomielessen konden zij leren hoe de menselijke beenderen, spieren, zenuwen en bloedbanen eruitzagen, en vooral hoe ze samen functioneerden. De beeldhouwer Benvenuto Cellini, een van de eerste studenten aan de Accademia, schreef dat het menselijke lichaam een prachtig instrument was, het volstond niet de afzonderlijke delen van een lichaam te kennen.

#### Opwaardering van de tekening

Het begrip tekening, 'disegno', kreeg door dat alles een intellectuele onderbouw. De tekening werd voortaan gezien als de basis, meer zelfs, als de essentie van alle beeldende kunsten. Of er nu naar model, de natuur, naar een bestaand kunstwerk of uit de verbeelding getekend werd, de kunstenaar zocht naar het wezen van wat hij voorstelde. De afbeelding, of beter de voorstelling van iets via een tekening, was een manier om iets te begrijpen, om kennis te verwerven. Dat lag al heel wat dichterbij wat Plato en Aristoteles bedoelden met hun 'universele vormen' en 'hogere werkelijkheid'. Een tekening was een empirische studie, op zoek naar een universeel geldende harmonie.

Een belangrijk figuur in de discussie was Giorgio Vasari, die in 1550 een boek liet verschijnen onder de titel 'De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten'. Het boek kende een geweldig succes, in 1586 verscheen al een tweede, sterk uitgebreide editie. Vasari toonde net als Benedetto Varchi aan dat er wel degelijk een evolutie in de kunst gaande was, begonnen vanaf Giotto en culminerend in de 'goddelijke' Michelangelo. Vasari liet zich ook uit over de status van de tekening. Hij zou de 'disegno' omschrijven als een proces waarin kennisverwerving samenging met de vaardigheid om 'universele vormen' of 'ideeën' over de natuur door middel van de hand op een grafische wijze te suggereren. De tekening, zo schreef Vasari, had geen sensorische inhoud, zij was niet bedoeld als suggestie van de materie. Een tekening werd immers gemaakt met inkt of krijt. Zolang er geen verf bij te pas kwam, was elke tekening verwant aan een meetkundige tekening. Verf en kleur werden in deze discussie als te zintuiglijk beschouwd, overbodig eigenlijk om de essentie van de dingen te vatten. Vooral de schets, de niet-gedetailleerde tekening, benaderde het dichtst de 'universele vormen' van de Griekse filosofie.

De tekenkunst kreeg ineens een enorme status. Tekeningen konden, zij het niet noodzakelijk, gezien worden als zelfstandige kunstwerken. Bemiddelde particulieren, edellieden en kerkelijke prinses gingen tekenbladen verzamelen. Het begrip 'disegno'

werd gaandeweg uitgebreid. De tekening werd steeds verder uitgewerkt, meer gedetailleerd. Bij de waardering van een kunstwerk werden ook andere begrippen dan harmonie in aanmerking genomen, in het bijzonder de notie van rijkdom, wat verscheidenheid, luister en grootsheid inhield. Precies in de 15de en 16de eeuw vond een verschuiving plaats van het natuurlijke naar het gekunstelde.

Een en ander kan worden vergeleken met de conceptuele kunst die ontstond vanaf 1965. In de conceptuele kunst werd de ontwikkeling van ideeën, begrippen en concepten centraal gesteld en vastgelegd in schetsen, foto's en notities. De uitvoering ervan was niet noodzakelijk. De ideeën zelf, onder meer over waarneming, ruimte, afstand, gewicht en de relatie tussen taal en werkelijkheid, waren het belangrijkste. Het is opvallend dat de tekenkunst toen, onder de vorm van kunstige vlekken, vage schetsen en wetenschappelijk aandoende schema's, een nieuwe waardering kreeg. In de conceptuele kunst was ook weinig kleur aanwezig. Het was tegelijk een kunstvorm die het niet zonder theorieën kon stellen. Praten, zeg maar een geleerde uitleg geven, was belangrijker dan maken. Een zeker intellectualisme was aan dat alles niet vreemd.

#### Een Vlaams voorbeeld

De Vlaamse kunst van de 17de eeuw werd sterk door de Italiaanse Renaissance beïnvloed. Veel kunstenaars van de Zuidelijke Nederlanden, zoals Peter Paul Rubens en Antoon van Dyck, maakten een reis naar Italië om er de antieke overblijfsels en de nieuwe kunst van de Italiaanse Renaissance te bestuderen. Eens terug in Vlaanderen kwamen de nieuwe inzichten in hun werk tot uiting. Er werd in Vlaanderen tijdens de 17de eeuw meer getekend dan ooit voorheen. Rubens domineerde het artistieke landschap. Zijn werk gold als maatstaf voor zijn tijdgenoten en voor menig kunstenaar lang daarna, tot in de 19de eeuw. Dat had niet weinig te maken met de inventiviteit van Rubens, met zijn ongewoon levendige verbeelding. Hij kon zowat alles aan. En hij werkte snel. In zijn schetsen op papier, getekend met krijt of lavis, kon hij met enkele summiere omtreklijnen hele composities oproepen. Die vlotte tekeningen, in eigentijdse documenten 'crabbelingen' genoemd, waren, net als zijn olieverfschetsen, echter nooit bedoeld als eindproduct, ze werden als voorbereiding tot het definitieve werk gemaakt. Maar in dat voorbereidende werk werd wel de essentie van de latere schilderijen vastgelegd.

Rubens bewaarde in zijn Antwerpse atelier mappen met tekeningen van hemzelf en van anderen, zelfs van de Vlaamse Primitieven. Hij kon er voor latere composities uit putten. De voorbereidende tekeningen en olieverfschetsen waren ook uiterst nuttig voor Rubens' leerlingen. De kunstenaar runde in Antwerpen zijn atelier als ging het om een fabriekje van schilderkunst. Er werkten heel wat leerlingen en medewerkers. Voor het maken van een schilderij tekende Rubens zelf met krijt de compositie in grote trekken op het doek, en duidde vervolgens een algemeen kleurenschema aan. De uitvoering van het schilderij in olieverf liet hij dikwijls over aan zijn assistenten. Zij volgden daarbij getrouw het ontwerp, de 'disegno' van de meester. Het creatieve proces lag in het ontwerp zelf, het model.

De auteur raadpleegde voor dit artikel onder meer het boek 'The Florentine Academy and the Early Modern State' van Karen-edis Barzman, uitgegeven in 2000 door Cambridge University Press. Ook de gedachtewisseling met de kunsthistorica Sandra Janssens, wetenschappelijk medewerker aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, was nuttig.