

dergelijke afbeelding bij deze studie te plaatsen? En nóg een probleem: welke aspecten uit dit verhaal van Jacob en Jozef zouden in kringen van de Nadere Reformatie vooral naar voren zijn gehaald? Genesis 48 vertelt hoe Jacob, tot ontzetting van zijn zoon Jozef, zijn kleinzonen bij de zegen verwisselde. De blinde aartsvader kruiste de handen en zegende de jongste Efraïm met zijn rechterhand en de oudste Menasse met zijn linkerhand, met als gevolg dat, zoals wel vaker in Genesis, de eerstgeborene zijn rechten misliep. De gekruiste handen van Jacob speelden een belangrijke rol in de iconografische traditie, onder meer bij de (katholieke) Maarten van Heemskerck en de (erasmiaanse) Dirk Coornhert die Rembrandt voorgingen. Het ging in die iconografische traditie dus niet alleen om het motief van het doorgeven van de zegen, maar vooral om de vraag wíe die zegen ontving, een kennelijke toespeling op het eigentijdse theologische debat over de uitverkiezing (zie C. Tümpel, e. a., *Het oude testament in de schilderkunst van de Gouden Eeuw* (1991) 46 vlg.). Is Exalto's uitleg over hoe gereformeerde predikanten dit verhaal lazen, dan onjuist of te vlak? Of zal het complexe verhaal uit Genesis, door kunstenaars als Coornhert, Van Heemskerck en Rembrandt zo subtiel bewerkt, toch zo zijn 'toegeëigend'? We weten het niet.

Deze voorbeelden laten zien hoe moeilijk en ambitieus het is om Nederlandse religiegeschiedenis te beoefenen, zoals de auteur beoogt, 'door de combinatie van theologie, etnologie en cultuurgeschiedenis, aangevuld met gegevens uit de literatuurgeschiedenis, de historische pedagogiek en de kunstgeschiedenis.' (33) Exalto's studie behoeft op het niveau van de feiten hier en daar wel wat bijstelling en aanvullingen, maar biedt een goede ontsluiting van de meer bevindelijke zeventiende-eeuwse stromingen en laat zien dat het beschrijven van de exempeltraditie een interessante methode is om de geleefde spiritualiteit, voor zover dat mogelijk is, naderbij te brengen.

Charles van Leeuwen

Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution* (Chicago: Chicago University Press, 2004, 367 blz., ISBN 0 226 76399 4).

Aan de titel van dit prachtig geïllustreerde boek van Pamela Smith valt het niet af te lezen, maar haar nieuwe interpretatie van de oorsprong van de Wetenschappelijke Revolutie van de zeventiende eeuw is voor een belangrijk deel ontleend aan de kunst- en wetenschapsgeschiedenis van de Lage Landen. Domineren in zulke studies Italië, Frankrijk en Engeland doorgaans het verhaal, hier treft men een overtuigend pleidooi aan voor een geografisch ruimere kijk op de ontwikkeling van de vroegmoderne wetenschap. Juist een land als de Republiek, dat al vroeg een consumptiemaatschappij was, is van eminent belang in haar benadering van de geschiedenis van de wetenschap, die speciaal de materiële zijde van de kennisverwerving uit doet komen.

Haar these vat Smith het kortst samen op pagina 24: 'Artisanal attitudes and practices were ... constitutive of the new science.' Lang werd de Wetenschappelijke Revolutie (en de wetenschapsgeschiedenis in het algemeen) vooral opgevat als een proces van intellectuele verandering — van oude en nieuwe theorieën. Paradigmatisch was daarvoor het werk van

Alexandre Koyré (*Etudes galiléennes*) en E. J. Dijksterhuis (*De mechanisering van het wereldbeeld*). Centraal in deze benadering stonden theoretische wetenschappen als de astronomie en de mechanica. Daarnaast bestond er wel een kleine traditie van auteurs die volhielden dat de nieuwe wetenschap het resultaat was geweest van de inbreng van handwerkslieden en ingenieurs, later overgenomen door de academisch geschoolde filosofen (Zinsel was de bekendste auteur in dit verband), maar erg serieus werd dit nooit genomen. In een bekend artikel over 'The scholar and the craftsman' veegde A. Rupert Hall ooit de vloer aan met diegenen die aandacht vroegen voor de bijdragen van kunstenaars, militaire ingenieurs en instrumentmakers.

Die tijden zijn voorbij. Het traditionele beeld van de Wetenschappelijke Revolutie als voornamelijk een intellectuele zoektocht naar de Waarheid — een beeld waarvan we nu herkennen dat het de sporen van de Koude Oorlog draagt — is vervangen door een veel diffusere voorstelling. Wetenschap — of natuurfilosofie of welke andere term we ook willen gebruiken om de anachronistische connotaties van het woord wetenschap te vermijden — is niet langer alleen maar een kwestie van theorieën, maar ook van praktijken; kennis wordt niet alleen geboren in de studeerkamer, maar ook in de werkplaatsen van de edelsmeden, de laboratoria van chemisten en de naturaliënverzamelingen van hovelingen en regenten. Wetenschap is meer dan alleen intellectuele cultuur, het is ook materiële en visuele cultuur. Andere wetenschappen zijn dan ook in het centrum van de aandacht komen te staan, zoals de botanie en de chemie. Wie wil weten wat het in de zestiende en zeventiende eeuw heette om 'wetenschap' te bedrijven, moet ook nagaan waar de botanicus zijn materiaal vandaan haalde en hoe de alchemist aan zijn materiaalkennis kwam.

Het boek van Smith (die eerder over de alchemie schreef) is een nieuw voorbeeld van deze toch al niet meer zo recente trend in de geschiedenis van de wetenschap. Maar zij gaat verder dan haar voorgangers. Zij probeert heel nauwkeurig in kaart te brengen hoe nu de inbreng van de handwerkslieden verliep en uiteindelijk geïntegreerd werd in de 'officiële' wetenschap. Zinsel en anderen hadden het wel over die werkplaatsen, maar hun kennis daarvan reikte niet ver en bleef toch gekleurd door wat de geleerden erover hadden geschreven. Smith probeert nu het verhaal te vertellen vanuit het gezichtspunt van de kunstenaars en vernuftelingen zelf — 'bottom up'. Ze heeft haar boek daartoe in drie delen opgesplitst. In het eerste deel bespreekt ze hoe naturalistische Vlaamse schilders in de vijftiende eeuw (Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e. a.) voor het eerst een opvallend artistiek zelfbewustzijn etaleerden en blijk gaven van een besef in staat te zijn de natuur realistisch weer te geven. In het tweede deel schildert Smith de overgang van dit nog ongearticuleerde zelfbewustzijn naar een eigen ambachtelijke kennisleer ('artisanal epistemology'). Ze laat zien hoe zestiende-eeuwse Zuid-Duitse schilders, edelsmeden en beeldhouwers zelfverzekerd naar voren brachten dat juist de directe omgang met de natuur echte kennis oplevert. Kennis, zo poneerden Albrecht Dürer, Martin Schongauer en Wenzel Jamnitzer, was het resultaat van een lichamelijke activiteit; de kunstenaar moest zijn lichaam gebruiken en niet alleen zijn hersenen om een realistische uitbeelding van de natuur te kunnen maken. Ook bij Benvenuto Cellini en Bernard Palissy werd waarheid bijna letterlijk ontworsteld aan de natuur. Het was uiteindelijk Paracelsus, die ook in dat Zuid-Duitse cultuurgebied thuishoort, die er een min of meer coherente kennistheorie en

wetenschapsleer van maakte en alle geleerden opriep zich tot de eenvoudige handwerkslieden te wenden om te weten te komen hoe de natuur zich werkelijk gedraagt. Het derde deel van het boek ten slotte schetst hoe dit paracelsistische ideaal door geleerden en would-be-geleerden in de Republiek zo gedisciplineerd werd dat er een nieuwe, ook voor het academisch establishment acceptabele rol voor de onderzoeker en filosoof uitrolde. Door zich het werk van de ambachtslieden eigen te maken, maar zich in sociaal opzicht juist van dat volk te distantieren en door te benadrukken dat hij de bedriegelijke kanten van de zintuigen en de verleidingen van de hartstochten wist te weerstaan, claimde bijvoorbeeld de Leidse hoogleraar Franciscus dele Boë Sylvius dat zijn chemische filosofie en zijn materialistische fysiologie van een geheel andere aard waren dan de rammelende denkbeelden van de oudere paracelsisten. Met iemand als Sylvius drong de handwerksfilosofie echter wel de instituties van de wetenschap binnen en raakte het handwerk — het experiment, het werken met instrumenten e. d. — een geaccepteerd onderdeel van de wetenschap.

Het is een fascinerend verhaal dat Smith vertelt en geen onderzoeker van de vroegmoderne wetenschap die er geen inspiratie aan kan ontlenuen. Niet eerder heb ik me zozeer het belang gerealiseerd dat moet worden toegekend aan het tot op heden eigenlijk door iedereen verwaarloosde gegeven dat Isaac Beeckman — mede-grondlegger van het mechanistische wereldbeeld, inspirator van Descartes — zich na zijn veertigste helemaal ging toeleggen op het leren slijpen van lenzen. Dat was hard werken, je werd er vuil van en ook al ging je in de leer bij een ervaren lenzenslijper, je boekte maar langzaam progressie. Toch liet Beeckman zijn sociale verplichtingen versloffen en zette hij zijn andere wetenschappelijke bezigheden ervoor opzij. Kennelijk was ook hij ervan overtuigd dat alleen door zo'n directe worsteling met de weerbarstige natuur echte kennis te verkrijgen was. Dat is een inzicht dat ik zonder het lezen van het boek van Smith misschien gemist zou hebben. Maar een nadeel van haar boek is dat het zijn voorbeelden uit zoveel verschillende regio's haalt en een periode van maar liefst drie eeuwen omspannt. Er kleeft dus een zekere willekeur aan het hele betoog. Waarom bijvoorbeeld Sylvius? Was hij werkelijk de representant van de nieuwe wetenschap in de Republiek? Of kwam Smith bij hem uit omdat we toevallig veel weten over zijn omvangrijke schilderijenverzameling en op grond daarvan iets kunnen afleiden over zijn denkbeelden over de zintuigen, de passies, de wetenschap en de kunst? Gesteld natuurlijk dat haar interpretatie van schilderijen en prenten zo dwingend is als zij soms doet voorkomen. Het vergt wel enig inlevingsvermogen om uit kunstwerken ook de intenties en opinies van de kunstenaar af te leiden en toch steunt haar boek daar in belangrijke mate op. Mijn scepsis kon ik dus niet altijd onderdrukken. En ten slotte blijft de vraag hoe in het grotere geheel de verhouding ligt tot de praktisch wiskundige richting, die in de perspectiefleer ook wortels had in de kunst maar weer niets te maken had met alchemie. Maar gelukkig is dit boek niet het definitieve antwoord op de vraag waar het in de Wetenschappelijke Revolutie van de zeventiende eeuw om ging; het is, zoals de auteur zelf ook zegt, slechts 'a partial answer'. Maar hoe

‘partial’ ook, het is een geweldig boek om te lezen (en door te bladeren) en misschien juist door zijn openheid stimuleert het meer dan boeken met een hechter betoog.

Klaas van Berkel

J. M. Montias, *Art at auction in 17th century Amsterdam* (Amsterdam: Amsterdam university press, 2002, 336 blz., € 34,95, ISBN 90 5356 591 4).

Onlangs kwam mij via een welwillende collega een tekstje van Gary Schwartz onder ogen. Het handelde over de Nederlandse kunstgeschiedenis als *booming business*. Ten onrechte, zo stelde hij, gaat men bij een bespreking van succesrijke Nederlandse exportproducten voorbij aan de kunstgeschiedenis. De afgelopen decennia heeft die tak van wetenschap vanuit Nederland in vier golven het werken aan kunsthistorische thema's over de gehele wereld diepgaand beïnvloed. Men zou volgens hem dus van een cultureel-wetenschappelijk exportproduct kunnen spreken. Die vier golven bestaan dan uit: 1. het onderzoek naar verborgen betekenissen in afbeeldingen van schijnbaar gewone dagelijkse scènes (Eddy de Jongh stond aan de wieg van dit genre onderzoek); 2. het werken met infrarood doorlichting met het doel de ontwerptekeningen onder het schilderij in beeld te krijgen (Dolf van Asperen de Boer wordt dan genoemd); 3. de enorme kennis bij onderzoek van schilderijen, tekeningen, etsen e.d., die voortgevloeid is uit het Rembrandt Research Project (onder anderen door Ernst van de Wetering); en 4. de economisch historische aspecten verbonden aan kunsthistorisch onderzoek (Gary Schwartz noemt hier Michael Montias, Ad van der Woude en Marten Jan Bok). De prikkels voor wetenschappelijk onderzoek die van genoemde pioniers zijn uitgegaan zouden de manier van werken van duizenden collega's over de hele wereld beïnvloed en veranderd hebben. Als er een Nobelprijs voor kunstgeschiedenis zou bestaan zouden deze Nederlandse collega's met spanning naast hun telefoons mogen zitten. Aldus Gary Schwartz. Jammer dat zo'n Nobelprijs niet bestaat.

Ook al zou men het niet met deze tekst van Gary Schwartz eens zijn, dan blijkt daaruit toch wel overduidelijk, dat de auteur van het te bespreken boek een centrale rol moet hebben gespeeld in de kunsthistorische publicaties van de voorbije decennia (Montias overleed onverwachts in het najaar van 2005, terwijl zijn vrienden en collega's werkten aan een bundel die hem bij het ingaan van zijn emeritaat zou worden aangeboden). Velen kennen ongetwijfeld zijn spraakmakende boeken *Artists and artisans in Delft. A study of the seventeenth century* (1982); *Vermeer and his milieu. A web of social history* (1989); en misschien zelfs wel *Le marché de l'art aux Pays Bas, XVe- XVIIe siècles* (1996), naast zijn talrijke artikelen in *Simiolus*, *Oud Holland*, het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, *Leidschrift* of *Art History*. Hoogst opmerkelijk mag deze productie ook wel worden genoemd, omdat de man van opleiding econoom was, gespecialiseerd en met een leeropdracht in de economische situatie in Oost-Europa onder het communisme. Maar zijn passie werd vanaf ongeveer het midden van de jaren zeventig de Nederlandse schilderkunst in de Gouden Eeuw, en daarin in het bijzonder het functioneren van de

‘partial’ ook, het is een geweldig boek om te lezen (en door te bladeren) en misschien juist door zijn openheid stimuleert het meer dan boeken met een hechter betoog.

Klaas van Berkel

J. M. Montias, *Art at auction in 17th century Amsterdam* (Amsterdam: Amsterdam university press, 2002, 336 blz., € 34,95, ISBN 90 5356 591 4).

Onlangs kwam mij via een welwillende collega een tekstje van Gary Schwartz onder ogen. Het handelde over de Nederlandse kunstgeschiedenis als *booming business*. Ten onrechte, zo stelde hij, gaat men bij een bespreking van succesrijke Nederlandse exportproducten voorbij aan de kunstgeschiedenis. De afgelopen decennia heeft die tak van wetenschap vanuit Nederland in vier golven het werken aan kunsthistorische thema's over de gehele wereld diepgaand beïnvloed. Men zou volgens hem dus van een cultureel-wetenschappelijk exportproduct kunnen spreken. Die vier golven bestaan dan uit: 1. het onderzoek naar verborgen betekenissen in afbeeldingen van schijnbaar gewone dagelijkse scènes (Eddy de Jongh stond aan de wieg van dit genre onderzoek); 2. het werken met infrarood doorlichting met het doel de ontwerptekeningen onder het schilderij in beeld te krijgen (Dolf van Asperen de Boer wordt dan genoemd); 3. de enorme kennis bij onderzoek van schilderijen, tekeningen, etsen e.d., die voortgevloeid is uit het Rembrandt Research Project (onder anderen door Ernst van de Wetering); en 4. de economisch historische aspecten verbonden aan kunsthistorisch onderzoek (Gary Schwartz noemt hier Michael Montias, Ad van der Woude en Marten Jan Bok). De prikkels voor wetenschappelijk onderzoek die van genoemde pioniers zijn uitgegaan zouden de manier van werken van duizenden collega's over de hele wereld beïnvloed en veranderd hebben. Als er een Nobelprijs voor kunstgeschiedenis zou bestaan zouden deze Nederlandse collega's met spanning naast hun telefoons mogen zitten. Aldus Gary Schwartz. Jammer dat zo'n Nobelprijs niet bestaat.

Ook al zou men het niet met deze tekst van Gary Schwartz eens zijn, dan blijkt daaruit toch wel overduidelijk, dat de auteur van het te bespreken boek een centrale rol moet hebben gespeeld in de kunsthistorische publicaties van de voorbije decennia (Montias overleed onverwachts in het najaar van 2005, terwijl zijn vrienden en collega's werkten aan een bundel die hem bij het ingaan van zijn emeritaat zou worden aangeboden). Velen kennen ongetwijfeld zijn spraakmakende boeken *Artists and artisans in Delft. A study of the seventeenth century* (1982); *Vermeer and his milieu. A web of social history* (1989); en misschien zelfs wel *Le marché de l'art aux Pays Bas, XVe- XVIIe siècles* (1996), naast zijn talrijke artikelen in *Simiolus*, *Oud Holland*, het *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, *Leidschrift* of *Art History*. Hoogst opmerkelijk mag deze productie ook wel worden genoemd, omdat de man van opleiding econoom was, gespecialiseerd en met een leeropdracht in de economische situatie in Oost-Europa onder het communisme. Maar zijn passie werd vanaf ongeveer het midden van de jaren zeventig de Nederlandse schilderkunst in de Gouden Eeuw, en daarin in het bijzonder het functioneren van de