

a 'foe of images and metaphors' (p. 264). The latter is simply not the case. Harvey's epochal work on the discovery of blood circulation is full of Renaissance metaphors. The heart is the sun of the body, the King is the heart of the republic, blood circulation is like the weather cycle, etc.

In summary this is a well-researched study on the intrinsic epistemological role of images in Descartes' works. Ten years of study and the publication of preparatory works have led to a work that calls attention to a somewhat neglected aspect of Descartes' ways of working, arguing and visually convincing his readers. The author pleads for the inauguration of 'a science of images.' As far as optics is concerned Martin Kemp has taken the lead with his magisterial *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (1990). The author's call to pay more attention to aesthetics in scientific work is clearly preceded by Kemp's treatment of this subject. Aesthetics as such is an invention of the eighteenth century, which has led to a strict division of art and science in the nineteenth. In Descartes' case there is no such division. Religion, *ars*, philosophy and science are all constituents of Descartes' life work.

Willem van Hoorn, The University of Cape Town South Africa

Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2010). 359 pp., ISBN 978-908964-031-4. € 49,50.

Traditioneel wordt de *Geschichte der Kunst des Alterthums* van Johann Wilhelm Winckelmann (1764) beschouwd als het eerste kunsthistorische overzichtswerk. Wie wil kan in *Picturing Art History*, de in 2010 verschenen handelseditie van de dissertatie van Ingrid R. Vermeulen uit 2006, gemakkelijk argumenten vinden om die eer voortaan te gunnen aan de *Histoire de l'art par les monumens* van Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, gepubliceerd vanaf 1810. Hierin wordt een kunsthistorische ontwikkeling geschetst vanaf de laat-klassieke tijd tot aan de zestiende eeuw. Het is bovendien 'rijk geïllustreerd', zoals van een modern kunstboek mag worden verwacht. Maar Vermeulen laat zien hoeveel deze auteurs te danken hadden aan inzichten over de kunst als historisch verschijnsel die al in de zeventiende eeuw werden doorgevoerd in verzamelingen prenten en tekeningen. Daarmee illustreert zij als het ware een stelling die Joseph Alsop in 1982 poneerde in

zijn boek *The history of Art Collecting and its Linked Phenomena*. Hij noemde het verzamelen van kunst en de kunstgeschiedschrijving Siamese tweelingen: 'they have always a shared bloodstream of ideas and critical viewpoints'.

Collecties prenten en tekeningen, zo beschrijft Vermeulen, waren het laboratorium van de kunsthistoricus. Het bestuderen van dat materiaal bevorderde het vermogen om stijl, kwaliteit en authenticiteit te onderscheiden. Prenten en tekeningen konden bovendien gemakkelijk worden geordend en vergeleken in wisselende reeksen, zoals ook gebeurde in de collecties zoölogische en botanische afbeeldingen. Tot ver in de zeventiende eeuw werden collecties prenten en tekeningen gewoonlijk geordend op grond van de reputatie van de kunstenaar of alfabetisch op kunstenaarsnaam, analoog aan de overheersende opvatting van kunstgeschiedenis als kunstenaarsgeschiedenis. Maar daarnaast kwamen geleidelijk indelingen waarin de ontwikkeling van de kunst zichtbaar werd, ordeningen volgens scholen of systematische chronologie. Al kort na 1700 werden dergelijke collecties daadwerkelijk beschouwd als een weergave van de ontwikkeling van de kunst.

Vermeulen behandelt de ontplooiing van de kunstgeschiedschrijving aan de hand van drie case-studies, namelijk de werken van Winckelmann en D'Agincourt, en dat van Giovanni Bottari. Bottari verzorgde in 1759-60 een heruitgave van Giorgio Vasari's beroemde *Vite* uit 1550, een bundel levensbeschrijvingen van de Italiaanse kunstenaars vanaf de veertiende eeuw. Tekenend voor het belang dat in het midden van de achttiende eeuw gehecht werd aan het visualiseren van de kunstgeschiedenis, is Bottari's ambitie om met reproducties Vasari's ideeën over de processen van groei, bloei en verval in de kunst inzichtelijk te maken, een plan dat overigens strandde in praktische bezwaren. Winckelmann betrok in zijn kunsthistorisch onderzoek niet alleen originelen en (reproductie)grafiek, maar ook veel tekeningen. In deze tekeningen herkende hij meer zelfs dan in de voltooide werken de ware artisticeiteit en de specifieke stijl, en ze scherpten zijn oog voor het principe van groei, bloei en verval dat door Vasari was aangewezen in de kunst vanaf de veertiende eeuw. Het herkennen van stilistische veranderingen was voor Winckelmanns baanbrekende analyse van de kunst van de klassieke oudheid van belang omdat een kunstenaarsgeschiedenis geen begaanbaar pad was. Veel kunstwerken uit de oudheid waren immers anoniem.

Die omstandigheid gold in zekere mate ook voor D'Agincourt. Hij beschreef de kunstgeschiedenis

vanaf het moment waarop Winckelmanns *Geschichte* eindigde, namelijk in de laat-klassieke tijd, tot en met de herleving van de kunst in de renaissance. Vasari en andere schrijvers over kunst hadden dit millennium overgeslagen omdat vanuit het klassieke ideaal dat wat in de 'middeleeuwen' was geproduceerd een vorm van niet-kunst was. Maar D'Agincourt was in de eerste plaats geïnteresseerd in de geschiedenis van het verschijnsel kunst als onderdeel van de menselijke cultuur. Hij zag een keten van artistieke veranderingen, een concept waarvoor hij voorbeelden vond bij verwante wetenschappen, zoals de paleografie. Daarom voorzag hij zijn boek van 1400 illustraties, gearrangeerd in ensembles die in één oogopslag het historisch continuüm in de veranderingen in de kunst zichtbaar maakten.

Een aspect dat Vermeulen slechts terloops behandelt zijn de kunstkritische bedoelingen die in het werk van de besproken aartsvaders van de moderne kunstgeschiedenis een rol speelden. Voor Vasari had zijn theorie van de veranderingen in de kunst immers tot doel gehad de voortreffelijkheid van de kunst van zijn eigen tijd te onderstrepen. Winckelmann verklaarde de ontwikkeling van de klassieke kunst weliswaar uit aan plaats en tijd gebonden externe omstandigheden ver van de eigen tijd en plaats, maar hij stelde dat voortreffelijke kunst alleen kon worden bereikt door het navolgen van de kunst van de antieken. Ook D'Agincourts beschrijving van de artistieke neergang in de middeleeuwen was een boodschap aan de eigentijdse kunstenaars. Toen sommige romantische kunstenaars de middeleeuwse kunst gingen bestuderen en zich er zelfs door lieten inspireren, heeft D'Agincourt zich bezorgd afgevraagd of hij deze dwaling gefaciliteerd had en dus een averechts effect had bereikt.

In de loop van de negentiende eeuw zou de beoefening van de kunstgeschiedenis een volledig historische discipline worden, zonder enig commentaar op de actuele kunst. Althans, de laatste decennia zijn er kunstwetenschappelijke benaderingen ontwikkeld binnen vakken als Visual Studies, waarin het verschil tussen historische en niet-historische benaderingen van de cultuur veel minder absoluut wordt opgevat dan lang voor mogelijk gehouden werd. Daarnaast is er in de kunstgeschiedenis vanaf de laatste decennia van de twintigste eeuw veel aandacht voor de geschiedenis van het beeld. Voorheen lag de nadruk op de context van het beeld, zoals in de op de ideeëngeschiedenis gebaseerde iconologische analyse van de betekenis van kunstwerken, en in het onderzoek naar sociaaleconomische aspecten van de kunst. We moeten de studie van Vermeulen dan ook

zien tegen de achtergrond van een reeks onderzoeken naar de plaats van het beeldmateriaal in de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis. D'Agincourts *Histoire*, waarover in 1980 voor het eerst werd gepubliceerd en in 2005 een uitvoerige studie verscheen, neemt daarin een belangrijke plaats in, onder andere doordat veel van het werkmateriaal bewaard bleek te zijn. Het is Vermeulens verdienste dat ze de historische kernvragen op het grensgebied van de verzamelgeschiedenis en de geschiedenis van de kunstgeschiedenschrijving zorgvuldig heeft gesteld, en even zorgvuldig beantwoord heeft.

Annemieke Hoogenboom, Universiteit Utrecht

Joep van Gennip en Marie-Antoinette Th. Willemsen (red.), *Het geloof dat inzicht zoekt. Religieuzen en de wetenschap* [Metamorfosen. Studies in religieuze geschiedenis 9] (Hilversum: Verloren 2010). 228 pp., ISBN 978-90-8704-181-6. €23,00.

De rode draad doorheen het colloquium dat aan deze bundel voorafging, was de houding van de Nederlandse rooms-katholieke kerk tegenover nieuwe wetenschappelijke inzichten en uitvindingen doorheen de negentiende en twintigste eeuw. Een grondwetherziening in 1848 die het recht op vrijheid van godsdienst waarborgde voor de katholieke minderheid betekende het begin van een katholieke herleving in Nederland. Tegen deze achtergrond schetsen twaalf auteurs de deelname van religieuzen aan het wetenschappelijke en academische leven. De bijdragen zijn verdeeld over vijf groepen, zijnde de dominicanen en franciscanen, de jezuïeten, de missionarissen van Steyl, de instituten en de 'vergeten' zusters. De keuze voor deze indeling biedt een voldoende evenwichtige samenstelling omdat de vier orden een verschillende opzet kennen en andere facetten van wetenschappelijke activiteit belichamen.

Marit Monteiro en Jan de Kok tonen in hun bijdragen aan dat het karakter van de orde de wijze van wetenschappelijke deelname van haar leden grotendeels bepaalt. Over de dominicaanse wetenschapsbeoefening tussen 1866 en 1966 schrijft Monteiro dat de intellectuele cultuur van de negentiende-eeuwse thomisten na 1950 plaats had geruimd voor een wetenschapsbeoefening van 'anti-thomassen', ondermeer door een proces van een veranderd zelfbewustzijn. De Kok beschrijft de betrokkenheid van de pragmatisch georiënteerde minderbroeders bij de uitbouw van wetenschappen uit het kerkelijk-maatschappelijke veld, zoals godsdienstsociologie, -psy-