

Tekst 1 - Giorgio Vasari

Giorgio Vasari (1511-1574) was architect, schilder en kunsttheoreticus. Hij schreef in 1550 een reeks biografieën van Italiaanse kunstenaars getiteld: 'De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten'.

Meer dan eens beklemtoont Vasari zijn boek 'als kunstenaar' te hebben geschreven. Hij schrijft dus in het belang van de eigen professie. Vasari geloofde dat komende generaties kunstenaars in staat zouden zijn de perfectie die Michelangelo bereikt had, vast te houden. Zij dienden daartoe te weten wat deze precies inhield en hoe hij deze had weten te bereiken. Verder moesten zij de technische en theoretische kennis bezitten waarmee de bereikte toestand van volmaaktheid kon worden gecontinueerd. Tenslotte was het noodzakelijk hen mentaal en moreel toe te rusten voor hun taak.

Naar: Inleiding door H. van Veen bij: Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Nederlandse vertaling door A. Kee, Amsterdam, 1998.

Tekst 2 - Andrea Mantegna

Andrea Mantegna (1431-1506) werd geboren in Padua en kreeg een opleiding tot schilder bij Francesco Squarcione. Padua was ooit een belangrijke Romeinse stad, waarvan in de vijftiende eeuw nog steeds overblijfselen waren te vinden. In Padua ontwikkelde Mantegna een passie voor de klassieke oudheid. De typerende schilderstijl in Padua bevatte vaak Romeinse decoratieve elementen. In 1460 verhuisde Mantegna naar Mantua om daar als hofkunstenaar in dienst van Ludovico Gonzaga te gaan werken, en later ook voor diens zoon Francesco Gonzaga. Er was geen universiteit in Mantua: al het culturele leven was geconcentreerd rond het hof van de Gonzaga's.

Uit: Tentoonstellingsgids van de Andrea Mantegna-tentoonstelling in de Royal Academy of Arts, Londen, 1992.

Tekst 3 - Camera Picta

Mantegna kreeg in 1465 van Ludovico Gonzaga de opdracht om in het Castello di San Giorgio een Camera Picta, een met fresco's beschilderde kamer, te maken.

Vasari schrijft over de fresco-techniek:

“Van alle technieken die schilders gebruiken is het schilderen op de muur de mooiste en de meesterlijkste, omdat in tegenstelling tot andere technieken waarbij later nog verbeteringen kunnen worden aangebracht over bestaand werk, alles in een enkele dag gedaan moet worden. De Antieken gebruikten het fresco vaak en de ouderen onder de modernen passen het nog steeds toe. Het wordt op nog verse pleister aangebracht en elk dagdeel moet zonder oponthoud worden voltooid. De reden hiervoor is dat zodra er enige vertraging ontstaat tijdens het schilderen, het pleister door warmte of koude of tocht of vorst een bepaalde dunne laag vormt waardoor het hele werk vlekkelig en dof wordt.”

Ook de perspectief-techniek vergde veel van de schilder. Hierover schrijft Vasari: “De figuren (...) werden ‘di sotto in su’ geschilderd, wat letterlijk ‘van onder naar boven’ betekent, een manier van afbeelden die Mantegna als eerste volledig ontwikkelde. (...) In het Castello di San Giorgio bracht Andrea vele van onderaf in verkorting weergegeven figuren aan die hogelijk werden geprezen, want hoewel zijn manier van draperen enigszins onhandig en wat al te gedetailleerd was, en zijn stijl een beetje droog, blijkt alles hier zeer kunstig en zorgvuldig te zijn gedaan.”

Citaten van Vasari uit:

Bronnenbundel 'Op zijn Plaats' - thema kunstgeschiedenis/kunstbeschuwing vwo.

Tekst 4 - Camera degli Sposi

De Camera degli Sposi (bruidskamer) deed in het Castello di San Giorgio in Mantua dienst als ontvangstkamer. Deze kamer bevat fresco's op het plafond en op twee wanden, met op de ene wand een hofscène en op de andere een ontmoetingsscène.

Plafondschildering:

Het plafond bevat geschilderde gewelven met in médaillons portretten van de eerste acht Romeinse keizers en in de **lunetten**¹⁾ schijnreliëfs met verhalen uit de klassieke mythologie. In het midden van het plafond schilderde Mantegna een cirkelvormige opening omkaderd door een leuning, waarover hofdames en putti (kleine engelen) naar beneden het vertrek in kijken (afbeelding 2).

Schildering met Hofscène (wand, afbeelding 3):

In de Hofscène bevinden zich Ludovico Gonzaga en zijn vrouw Barbara van Brandenburg, hun kinderen en de vrouwelijke hofdwerg, samen met hovelingen die gekleed gaan in de Gonzaga-kleuren. Ludovico, met een brief in zijn hand en onder zijn stoel zijn hond, overlegt met een secretaris.

Schildering met Ontmoetingsscène (andere wand, afbeelding 4):

In de ontmoetingsscène van Ludovico en zijn zoon, kardinaal Francesco Gonzaga, bevinden zich portretten van twee Europese heersers, vermoedelijk de Duitse keizer Frederik III en koning Christiaan I van Denemarken, de zwager van Barbara van Brandenburg. Dit was niet de weergave van een historische gebeurtenis. Christiaan I was in 1474 in Mantua, maar Frederik III heeft de stad nooit bezocht. Ludovico moest zijn zaakwaarnemer in Milaan vragen om een tekening te sturen van de keizer welke Mantegna kon gebruiken.

Naar: Bronnenbundel 'Op zijn Plaats' - thema kunstgeschiedenis/kunstbeschouwing vwo.

Tekst 5 - Claudio Monteverdi

Meer dan een eeuw na Mantegna was de componist Claudio Monteverdi (1567-1643) van ongeveer 1591 tot 1612 in dienst van hertog Vincenzo Gonzaga aan het hof van Mantua. In 1601 werd hij benoemd tot 'Maestro della musica', een verantwoordelijke functie waarbij hij de leiding had over alle muzikale activiteiten van het hof. Vincenzo Gonzaga was een liefhebber van muziek, ballet en theater en zorgde voor een niet aflatende stroom opdrachten.

Monteverdi heeft als componist een grote bijdrage geleverd aan vernieuwingen in de muziek, waaronder een nieuwe benadering van harmonie, tekstexpressie en solozang. Zijn opera *L'Orfeo, favola in musica* (Orfeus, verhaal op muziek) uit 1607 is in deze nieuwe stijl geschreven.

noot 1

halfcirkelvormig muurvlak

Tekst 6 - Uit een brief van Monteverdi

Hieronder staan twee gedeeltes uit een brief van Monteverdi aan Vincenzo Gonzaga uit 1604.

Over een opdracht schrijft hij:

“Tien dagen geleden ontving ik per koerier een brief van Uwe Hoogheid, waarin u mij opdraagt twee ‘entrata’s’ te componeren (...) en ook twee dansen (...). En zo, met het grootst mogelijke verlangen zo snel als mogelijk te gehoorzamen en uitvoering te geven aan de opdrachten van Uwe Hoogheid, ben ik aan het werk gegaan (...). Ondertussen heb ik een van de gevraagde dansen gecomponeerd, die ik Uwe Hoogheid nu toestuur.”

Over de werkdruk schrijft hij:

“Want mijn lichamelijke gesteldheid is nog steeds verzwakt van de vorige zware inspanningen, en is zelfs nog zo zwak dat geen medicijn, geen dieet, en ook niet het stoppen met studeren mijn krachten hebben doen terugkeren, zelfs niet gedeeltelijk. Toch hoop ik te herstellen met Gods hulp, en als het dan zover is (...) zal ik Uwe Hoogheid smeken bij de liefde van God mij nooit meer zo te overladen met zoveel werk in zo’n korte tijd, want het is zeker dat mijn grote verlangen U te dienen en de hiermee gepaard gaande zware inspanning mij, onbedoeld, het leven zou bekorten.”

Ondertekend met: Uwe Zeer Doorluchtige Hoogheids meest onderdanige en dankbare dienaar, Claudio Monteverdi.

Uit: Stevens, D., *The letters of Claudio Monteverdi*, Londen - Boston, 1980.

Tekst 7 - De ‘Academia degli Invaghiti’

Giulio Gonzaga, de vader van Vincenzo, richtte in 1562 de ‘**Academia degli Invaghiti**’²⁾ op. Deze bestond uit adellijke heren die zich bezig hielden met onder andere wiskunde, filosofie, literatuur en muziek. Aan het begin van de zeventiende eeuw filosofeerden zij over een nieuwe vorm van theater, waarin wetenschappelijke kennis, literatuur en muziek een eenheid zouden vormen en waarin solozang een belangrijke plaats zou innemen. Het idee was om het oude Griekse theater te laten herleven, waarin -zoals men toen dacht- muziek een belangrijke rol speelde. Het waren de leden van deze Academia die Monteverdi de opdracht gaven om de muziek te componeren voor *L’Orfeo, favola in musica*.

De tekst voor dit werk was van Alessandro Striggio, een van de leden van de Academia. Monteverdi streefde in *L’Orfeo* naar een synthese van tekst, dramatische handeling en muziek. Hij zette daarvoor alle teksten, ook de gewoonlijk gesproken teksten, op muziek. Dit deed hij mede in de door hem ontwikkelde nieuwe stijl, de zogenaamde monodie. Daarnaast componeerde hij instrumentale tussenspelen, aria’s, duetten, koorgedeeltes, madrigaalachtige stukken en balletten. De opera kende twee opvoeringen: de eerste voor de leden van de Academia en genodigden, de tweede voor het hof van de Gonzaga’s.

Korte inhoud van het Orfeus-verhaal.

De geliefde van de halfgod Orfeus, Euridice, wordt gebeten door een slang. Zij sterft en moet naar de **onderwereld**³⁾. Orfeus is ontroostbaar en wil haar uit de onderwereld terug halen. Met zijn prachtige gezang en **lierspel**⁴⁾ verschaft hij zich toegang tot de onderwereld. Daar weet hij de god Hades zo te ontroeren dat deze hem toestemming geeft Euridice mee te nemen naar de bovenwereld. Er is een voorwaarde: tijdens hun tocht mag Orfeus niet omkijken. Doet hij dat toch dan is Euridice voorgoed voor hem verloren. Door twijfel overmand kijkt Orfeus toch om en verliest haar zo voorgoed.

noot 2 De Academie der Gefascineerden

noot 3 Volgens de Griekse mythologie het verblijf van de gestorvenen, rijk der schimmen

noot 4 Een lier is een soort harp.

■ Tekst 8 - Revue

Een revue is een theatervorm waarmee een breed publiek wordt vermaakt door het vertonen van afwisselende, spectaculaire taferele met glitterende kostuums en decors. Sketches, humoristische dialogen, zang- en dansnummers, uitgevoerd door een groot aantal medewerkers, wisselen elkaar af. Het geheel wordt vaak gebundeld door een thema dat in de titel van de revue is weergegeven.

Vanaf 1886 vond in Parijs de 'revue à grand spectacle' plaats. In het begin van de twintigste eeuw traden in Parijs in de revue grote sterren op als Maurice Chevalier en Joséphine Baker. De eerste Nederlandse revue *Naar de Eiffeltoren* (1889) was naar het voorbeeld van de 'revue à grand spectacle'. De bloeiperiode van de revue in Nederland lag tussen 1920 en 1940.

Typisch voor de Nederlandse revue was dat het middelpunt vaak een komiek was, zoals Buziau of Toon Hermans, of een komiekenpaar zoals het duo Willy Walden en Piet Muyselaar. De laatste twee werden beroemd door de twee damestypetjes Snip&Snap die zij speelden in het radioprogramma *De Bonte Dinsdagavondtrein*. Dat programma werd zó populair dat het op dinsdagavond stil was op straat. Het revuegezelschap van Sleeswijk (1938-1972) contracteerde hen en mensen kwamen toen met bussen vol naar Carré om de dames eens in het echt te zien. Snip&Snap werden een echte rage met Snip&Snap-drop, -zakdoeken, -speldjes en -poppetjes. Hun kracht was de **crossstalk**⁵⁾ voor het voorbeeld of een klein decor terwijl de volgende grote showscène werd opgebouwd.

Vrij naar:

Encarta Encyclopedie Winkler Prins, 1993-2001.

Het Cultureel Woordenboek, encyclopedie van de algemene ontwikkeling, Anthos, Amsterdam, 1992.

noot 5 snel wisselende dialoog van komieken

■ Tekst 9 - Pleidooi voor de revue

Waar is de revue gebleven? Is het een gebrek aan middelen, inspiratie of talent? Cabaretkenner Jacques Klöters vraagt het zich af en geeft antwoord.

Ons gezin ging een keer naar de revue van Sleswijk met de beroemde *Snip en Snap* en dat maakte zo'n indruk dat ik de dagen erna voortdurend met een zonderlinge hoge Waldenstem sprak. Ik hou van de revue, van de afwisseling, het spektakel en het zonderlinge soort blijmoedigheid dat het kan uitstralen.

Waarom bestaat de **revue**⁶⁾ eigenlijk niet meer? Ik heb de oude heer Sleswijk jaren geleden eens aan de telefoon gehad en hij begon me meteen uit te leggen dat de gemeente Amsterdam alleen al van de vermakelijkheidsbelasting die zijn onderneming in veertig jaar tijd betaald had, de IJ-tunnel had kunnen bouwen. Het is ook niet niks: jaar in jaar uit vijf maanden per jaar uitverkocht in Carré, alle dagen spelen, matinee's, soms wel tien voorstellingen per week. In latere jaren moest Sleswijk zijn revue steeds kleiner maken. Misschien omdat het publiek kleiner werd, omdat er meer concurrentie was gekomen van het cabaret, maar vooral ook omdat de lasten zo gestegen waren.

Hangt het bestaan van de revue op de komieken? Zijn die er nog wel en als ze er zijn, willen ze dan wel in een revue? Misschien waren Bert Visscher of Peter Lusse in de jaren dertig wel revuekomiek geworden, maar zij kiezen ervoor zich cabaretier te noemen en om vrijwel alleen te werken. Minder risico, hoger inkomen.

Het publiek is tegenwoordig meer verwend, heeft een enorm aanbod gekregen ook via de televisie, de komieken zijn niet meer te vinden, maar het zou ook kunnen dat het genre revue zelf inhoudelijk is achtergebleven. Sleswijk had een werkzame formule gevonden en daar heeft hij zich altijd aan gehouden. Alles wat vooruitstrevend was werd belachelijk gemaakt. Het werd steeds meer ouderwets amusement. De revues van de *Mounties* en *André van Duijn* waren op dezelfde leest geschoeid. Vooroorlogse teksten werden gerecycled, de muziek ging niet met zijn tijd mee en de komieken, hoe briljant komisch af en toe ook, hadden niet de wens zich artistiek te ontwikkelen. Als het publiek lachte was het voldoende.

Dat het ook anders kon zag ik in het buitenland. In Frankrijk waren er grote revues, zeer smaakvol en alle moderne muzikale en elektronische snuffjes werden er in verwerkt. In Engeland had je diverse Roadshows: alternatief theater, opgebouwd volgens het principe van de revue: het hoeft nergens over te gaan, het is voor een groot publiek, het is sensationeel, muzikaal en om te lachen. In Duitsland zag ik de programma's van André Heller die kunst maakte van de revue.

Ik vind dat elke amusementsuiting te rade moet gaan bij wat er gebeurt in de moderne kunst. De amusementskunstenaar moet weten waar het moderne theater zich mee bezig houdt, wat er in het ballet gebeurt, welke nieuwe muziek er gemaakt wordt. Dat nieuwe gedachtegoed en de vondsten die daar gedaan zijn moet hij zien te vertalen voor een groot publiek, moet hij omzetten in modern amusement. Maar de revue in Nederland liet zich alleen inspireren door de successen van gisteren en daarmee kan je vandaag niet verder komen.

Uit: Tijdschrift Cabaret, jrg.1, nr.2, april 1995.

noot 6

De auteur doelt hier op de professionele, commerciële revue. In het amateurcircuit is de revue niet verdwenen. Veel steden hebben hun eigen amateur-stadsrevue.

■ Tekst 10

De term graffiti is afgeleid van het Griekse *graphein*, dat schrijven betekent. Het is de meervoudsvorm van *graffito* en het wordt gebruikt om het tekenen in de openbare ruimte mee aan te duiden. Makers van graffiti verpakken boodschappen in hun tekeningen en willen deze communiceren. Zij vermijden persoonlijke interactie met hun omgeving. Graffiti verschilt sterk van niveau. Er zijn mensen die slechts een krabbel achterlaten, maar er zijn ook graffiti-kunstenaars. Het werk van graffiti-kunstenaars varieert van eenvoudige, monochrome (eenkleurige) tekens tot uitgebreide, kleurrijke werken die ‘pieces’ worden genoemd (afgeleid van ‘masterpiece’ / meesterwerk). Deze vorm van graffiti wordt vaak een museumkwaliteit toegedicht.

Behalve verschillende kwaliteitsniveaus zijn er ook diverse genres in graffiti te onderscheiden, bijvoorbeeld de graffiti-kunst die ‘hiphop’ of ‘New York stijl’ wordt genoemd (zie afbeelding 8). Deze vorm is afgeleid van de metro-graffiti die in de jaren zeventig in New York is ontstaan. Dit type graffiti is over vele Amerikaanse steden en ook buiten Amerika, vooral in Europa, verspreid geraakt.

Graffiti heeft in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw de weg gevonden van de oorspronkelijke, meestal stedelijke, locaties naar de muren van galeries en musea. Sindsdien heeft de vraag of graffiti als vandalisme of als een kunstvorm gezien moet worden tot veel discussies geleid.

Vrij vertaalde delen uit: www.groveart.com
<http://www.onestopenglish.com/Culture/TheArts/art/graffiti.htm>

■ Tekst 11

Beeldend kunstenaar Keith Haring (1958-1990) heeft in de jaren tachtig een belangrijke bijdrage geleverd aan de waardering voor graffiti in de kunstwereld. Na zijn kunstopleiding is hij als graffiti-kunstenaar actief geweest. Op de website van het Keith Haring Fonds wordt zijn werk getoond en verkocht. Ook zijn op deze website diverse achtergrondartikelen en interviews te vinden, zoals de volgende tekst van Keith Haring:

“Ik teken al sinds mijn vierde jaar. Tot mijn achttiende waren mijn tekeningen georiënteerd op striptekeningen. Daarna werden ze steeds abstracter en raakte ik geïnteresseerd in oosterse kalligrafie en lichaamstaal. Op mijn twintigste vertrok ik naar New York. Daar experimenteerde ik met het tekenen op zulke grote oppervlaktes dat ik in de tekening moest gaan staan. Ik weet nog goed dat ik een middag aan het werk was in een studio, waarvan de grote deuren open stonden. Mensen op straat stopten om naar die grote tekening te kijken. Velen vonden het leuk om erop te reageren. Dat was de eerste keer dat ik besepte hoeveel mensen van kunst zouden kunnen houden als zij de kans maar kregen. Deze mensen zag ik niet in musea of galeries. Het was een dwarsdoorsnede van de bevolking. In de tijd dat ik naar New York ging, werden daar de meest prachtige schilderijen op treinen gemaakt. Om verschillende redenen voelde ik me onmiddellijk tot de metro-graffiti aangetrokken: om de duidelijke kwaliteit van tekening en kleur, de schaal, de pop-beeldtaal, om het risico en de directe relatie tussen kunstenaar en publiek. Op een dag zag ik een leeg, met zwart papier gevuld reclamepaneel in de metro. Ik rende naar boven om krijt te kopen en mijn eerste metrotekening te maken. Binnen een paar weken kreeg ik reacties van mensen die mij hadden zien tekenen. Vanaf het begin af aan heb ik het directe contact met mensen aantrekkelijk gevonden.”

Vrij vertaald deel uit: Haring, K., *Kunst in transitie*, <http://www.haring.com/master2.htm>

■ Tekst 12

Keith Haring heeft samenwerking gezocht met diverse kunstenaars. Zo heeft hij in 1982 enkele keren samengewerkt met de Amerikaanse choreograaf en danser Bill T. Jones. Hij maakte in dat jaar zijn eerste en meest beroemde bodypaint op het lichaam van deze choreograaf (zie afbeelding 14). Jones heeft in datzelfde jaar Haring uitgenodigd om een bijdrage te leveren aan de dansvoorstelling *Long Distance*. Tijdens deze voorstelling danste Jones een solo, terwijl Haring ter plekke een ‘muurschildering’ creëerde.

De bodypainting vormde in 1999 aanleiding om, ter nagedachtenis van Haring, het project *Ghostcatching* te realiseren. Dit project werd bedacht door de Amerikaanse multimedialkunstenaars Shelley Eshkar en Paul Kaiser. Deze kunstenaars werken met geavanceerde technologie, zoals de motion capture techniek. Met deze techniek brengen zij bewegingen van mensen door middel van infraroodcamera's over naar computeranimaties, die daarna met een computerprogramma verder kunnen worden bewerkt. Op die manier hebben Eshkar en Kaiser de bewegingen van Jones overgebracht naar hun eigen computeranimaties, die in bewerkte vorm in een (beeldende kunst) installatie werden opgenomen.