

In de ban van licht

*Een onderzoek naar
lichtkunst en lichtarchitectuur*



Masterthesis
Erasmus Universiteit Rotterdam /
Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen /
Sociologie van Kunst en Cultuur

Door: Madelon Brouwer
Studentnr.: 279218
E-mail: madelonbrouwer@msn.com
Begeleider: prof. dr. A.M. Bevers
Medebeoordelaar: prof. dr. M. Halbertsma
Datum: juli 2007

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1 Theoretisch kader	7
1.1 Het spirituele licht	7
1.2 Een gebouw in een nieuw jasje	8
1.3 Het panorama van de lichtkunst	9
1.3.1 Autonome lichtkunst	10
1.3.1.1 Productie van autonome lichtkunst	10
1.3.1.2 Distributie van autonome lichtkunst	12
1.3.1.3 Receptie van autonome lichtkunst	13
1.3.1.4 Positiebepaling in de autonome lichtkunstenaren:	14
1.3.2 Heteronome lichtkunst	15
1.3.2.1 Productie van heteronome lichtkunst	15
1.3.2.2 Distributie van heteronome lichtkunst	16
1.3.2.3 Receptie van heteronome lichtkunst	16
1.3.2.4 Positiebepaling in de heteronome lichtkunstenaren	17
1.4 Onderzoeksvragen	18
Hoofdstuk 2 De onderzoeksopzet	20
2.1 Onderzoeksmethode	20
2.2 Dataverzameling	20
Hoofdstuk 3 Het historisch kader	22
3.1 Van licht in kunst tot lichtkunst	22
3.2 De voorvaders van de lichtkunst	23
3.3 Vernieuwing in de lichtkunst	24
3.4 Van lichtbron naar lichtruimte	26
3.5 Licht en commercie	28
3.8 Lichtarchitectuur	31
Hoofdstuk 4 De resultaten	35
4.1 Het veld van de autonome lichtkunst	35
4.1.1 Productie van autonome lichtkunst	35
4.1.2 Distributie van autonome lichtkunst	43
4.1.3 Receptie van autonome lichtkunst	46
4.1.4 Positiebepaling van autonome lichtkunstenaren	48
4.2 Autonome lichtkunst in de openbare ruimte	50
4.2.1 Productie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte	50
4.2.2 Distributie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte	55
4.2.3 De receptie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte	58
4.3 Het veld van de heteronome lichtkunst	60
4.3.1 Productie van lichtarchitectuur	60
4.3.3 Distributie van lichtarchitectuur	67
4.3.3 De receptie van lichtarchitectuur	71
4.3.4 Positiebepaling van heteronome lichtkunstenaren	74
Hoofdstuk 5 Conclusie	77
5.1 Autonome lichtkunst versus heteronome lichtkunst	78
5.1.1 Productie	78
5.1.2 Distributie	79
5.1.3 Receptie	80
5.2 Grensvervaging	81
5.3 Suggesties voor verder onderzoek	82
Literatuurlijst	84
Lijst van afbeeldingen	89
Bijlage 1 Coderingsschema	93
Bijlage 2a	94
Bijlage 2b	96
Bijlage 3	98

Voorwoord

Het schrijven van een afstudeerscriptie gaat met vallen en opstaan. Ik wil daarom iedereen die mij in deze periode heeft bijgestaan bedanken voor hun inzet. Zij waren er juist op de momenten dat het hard nodig was.

Dank gaat uit naar mijn familie voor de vele steun en vooral het geduld.

Dank aan mijn medestudenten van de 'Masterclass 2007' voor de vele herkenbare momenten.

Dank voor de feedback vanuit de universiteit: Ton Bevers, Marlite Halbertsma en Wouter de Nooy.

Veel dank aan al die mensen die het onderzoek hebben mogelijk: Marjolijn Boterenbrood, Iris Dijkstra, Tamar Frank, Har Hollands, Jozef van der Horst, Marcel Jongen, Rob Kruizinga, Jan van Munster, Madelon Hooykaas, Joost van Santen, Giny Vos en Peter ten Wolde.

Ook dank aan Saskia van der Wiel van het Centrum Kunstlicht in de Kunst.

Dank aan Anouk van Marle – Groesbeek voor de puntjes op de i.

Ik wens u veel leesplezier!

Met vriendelijke groeten,

Madelon Brouwer

Juli, 2007

In de ban van licht – een onderzoek naar lichtkunst en lichtarchitectuur

*Light should be a material with which we build...
An illuminated building can be a princess at night and commoner during the day.*

James Turrell, 2001¹

Inleiding

Wanneer je bij daglicht op de fiets door Rotterdam rijdt, voel je je omringt door krachtige architectuur. Architectuur waar we in Nederland trots op mogen zijn, want het is met geen andere Nederlandse stad te vergelijken. Fiets je echter 's avonds door Rotterdam dan valt er iets anders op; Rotterdam is omhuld door een gloed van licht. Het karakter van de stad verandert 's avonds dermate dat het voor mij aanleiding was mij nader te verdiepen in de lichtkunst. Na een korte verdieping viel mij op dat het gebruik van licht met een esthetische functie zeer uiteenloopt.

Lichtkunst wordt in de openbare ruimte, ook wel lichtarchitectuur of lichtdesign genoemd, een verschijnsel dat tegenwoordig op allerlei plaatsen en in uiteenlopende vormen opduikt. Lichtkunst lijkt de laatste jaren een vlucht te hebben genomen. Het is zowel kwantitatief als kwalitatief toegenomen. Dit is vooral te zien aan de gebouwen die belicht worden. Het gebeurt niet alleen bij de Eiffeltoren in Parijs of de Towerbridge in London, maar ook in Nederland zijn er verscheidene voorbeelden te noemen. Het bekendste voorbeeld is misschien wel het stadhuis in Gouda. Dit gebouw wordt de afgelopen jaren elke decembermaand op magnifieke manier belicht. Steeds meer Nederlandse steden houden zich bezig met het uitlichten van hun stad. Onlangs heeft de oude binnenstad van Dordrecht een heel nieuw lichtplan gekregen. In Rotterdam zijn op tal van plekken lichtprojecten te zien voor 'Rotterdam 2007 City of Architecture'. Het is duidelijk dat het niet zomaar gaat om het belichten van gebouwen om veiligheidsoverwegingen. De lichtprojecten hebben een hoog artistiek en esthetisch karakter. Het is een nieuwe manier van esthetiseren en stileren van een stad en heeft raakvlakken met onder andere architectuur, toerisme, city-marketing en -branding.

Na een verdere oriëntatie blijkt er naast het esthetische gebruik van licht in de openbare ruimte ook lichtkunst te bestaan die voornamelijk in een museale setting wordt geplaatst. Ik heb het dan over lichtobjecten die puur als kunstvoorwerp zijn vervaardigd, waarbij licht het medium is. Beide vormen van lichtkunst lijken een ander karakter te hebben. Deze tegenstelling vormt daarom een belangrijk onderdeel van het onderzoek.

Er lijkt zich, door de grote toename van lichtkunst in de openbare ruimte, een wereldwijde nieuwe vorm van lichtkunst aan te dienen. Er is misschien wel sprake van een institutionaliseringproces rondom lichtkunst. Dit roept tal van vragen op over lichtkunst, want wie zijn de verschillende lichtkunstenaars? Hoe ziet de historie van de lichtkunstuitingen eruit? Wat wordt er allemaal verstaan onder lichtkunst? Waarom openbaart lichtkunst zich ineens zo duidelijk in de publieke ruimte? Hoe verschillen de lichtkunstenaars van elkaar? In hoeverre is museale lichtkunst vergelijkbaar met die in de openbare ruimte? etc. Deze vragen zijn typische kunstsociologische vragen omdat sociale verhoudingen en processen binnen de kunsten hier centraal staan. Er is echter niet

¹ (Ackermann, 2006:67)

veel literatuur die beide vormen omvat. Mijn masterscriptie is daarom een explorerend onderzoek dat museale lichtkunst en lichtkunst in de openbare ruimte vergelijkt.

Ik wil door middel van dit onderzoek een beschrijving en een verklaring geven van de praktijk van lichtkunst. Het onderzoek moet uitwijzen hoe de productie, de distributie en de receptie van lichtkunst in het museum en de openbare ruimte zich tot elkaar verhouden. Het onderzoek wordt gedaan vanuit de kunstsociologische zienswijzen van Howard Becker en Pierre Bourdieu. Becker ziet kunst als iets dat ontstaat uit een collectieve samenwerking van verschillende partijen. De kunstenaar is in die zin niet de enige schepper van het kunstproduct. Door zicht te krijgen op de structuur van de wereld van de lichtkunst, zoals Howard Becker die beschrijft in *Art Worlds*, draagt het onderzoek bij aan het inzicht dat we tot nu toe hebben van de structuur en de ontwikkeling van kunstwerelden.(1982:28-34) Daarbij komt aan bod wie de productie, distributie en receptie op zich nemen en zal worden onderzocht met welke conventies de wereld van de lichtkunst te maken heeft.

Bovendien kan een vergelijking tussen museale lichtkunst en lichtkunst in de openbare ruimte een verklaring zijn voor wat Pierre Bourdieu als een duale structuur van een veld ziet. (Bourdieu, 1994) In hoeverre deze lichtkunstenaars anders zijn in hun gedrag, werkwijze, visie etc. zal het onderzoek uitwijzen. De verwachting is dat er verschil is tussen de 'autonome' lichtkunstenaars en heteronome spelers die in de openbare ruimte werken. De verschillen geven aan dat er een concurrerende werking gaande is binnen de wereld van de lichtkunst waarmee posities worden bepaald. Daarmee wordt er een aanvulling gegeven op het gebied van productie, distributie en receptie van lichtkunst, op een meer macrosociologisch niveau. Eventuele aanwezigheid van machtsspanningen, als concurrentie en positiebepaling, zal uitwijzen of Bourdieu's visie voor het veld van de lichtkunst opgaat.

De **centrale vraagstelling** van het onderzoek luidt:

Hoe komen de museale en de openbare lichtprojecten tot stand, hoe worden ze bekend en op wie zijn ze gericht?

De **deelvragen** zijn achtereenvolgens:

1. Welke typen kunstenaars die met licht werken zijn er te onderscheiden en hoe zien ze elkaar?
2. Wat zijn de verschillen tussen autonome lichtkunst en heteronome lichtkunst wat betreft de distributie en de receptie?

Om de centrale vraag te beantwoorden wordt gebruik gemaakt van een tweetal deelvragen die meer diepte geven aan hoe de wereld van de lichtkunst eruit ziet. Deelvraag één heeft betrekking op de productiezijde van lichtkunst en deelvraag twee beslaat de distributie- en receptiezijde. De onderzoeksvragen bieden inzicht in de dynamiek van de positionering. Door antwoord te vinden op deze vragen zal duidelijk worden of er door het ontstaan van nieuwe uitingen van lichtkunst, zoals we die in de openbare ruimte tegenkomen, ook sprake is van een proces waarin een duale structuur bestaat. De voornaamste onderzoeksmethode die hiervoor wordt gebruikt is het diepte-interview. Het onderzoek zal uitwijzen of er veldwetten gaande zijn die deze duale structuur bevestigen en daarmee

bijdragen aan het empirisch onderzoek dat tot nog toe naar velden is gedaan. Om de termen van Bourdieu te gebruiken: 'We ontdekken specifieke eigenschappen die horen bij een bepaald veld, terwijl tegelijkertijd de kennis wordt vermeerderd van de universele veldmechanismen'.(Bourdieu, 1989b:171) Hiernaast is er een belangrijk maatschappelijk debat gaande waar dit onderzoek aan bijdraagt, het debat binnen de lichtkunst zelf over de functie en plaats van de verschillende uitingen van lichtkunst. Door de twee vormen van lichtkunst aan elkaar te koppelen geeft het diepgang aan een momenteel nogal oppervlakkig verlopend debat.

In de masterscriptie *In de ban van licht*, die u nu voor zich heeft, zullen de deuren naar de geheime kamers van de lichtkunst worden geopend. Om alvast een tipje van de sluier op te lichten is de opzet van de scriptie als volgt. In hoofdstuk één wordt het onderwerp in een theoretisch kader geplaatst door veronderstelde aspecten van lichtkunst aan theoretische begrippen te koppelen. Daarnaast worden in dit hoofdstuk de vraagstellingen die zo-even aan bod kwamen nader toegelicht. Hoofdstuk twee staat in het teken van de praktische kanten van het onderzoek, zoals verantwoording van de gekozen methode en een beschrijving van de onderzoeksopzet en werkwijze. In hoofdstuk drie wordt een historisch kader gegeven van lichtkunst in het museum en in de openbare ruimte als achtergrond voor de lezer. In hoofdstuk vier worden de resultaten van het onderzoek uitgewerkt en uitvoerig besproken, waarmee een antwoord op de onderzoeksvragen wordt gegeven. In de conclusie wordt teruggegrepen op de theorie zoals beschreven in het eerste hoofdstuk. De resultaten worden aan de theorie gekoppeld om daarmee de centrale vraagstelling en de deelvragen te beantwoorden.

Hoofdstuk 1 Theoretisch kader

Zo verschillend als dag en nacht

1.1 Het spirituele licht

De “witte kubus” van het kunstmuseum is de ideale omgeving voor het werk van de Amerikaanse kunstenaar Dan Flavin (1893-1996). De reizende overzichtstentoonstelling van het werk van Dan Flavin had zijn start in het Musée d'Art Moderne in Parijs (8 juni t/m 8 oktober 2006). Door de steriele omgeving van het museum komen de lichtobjecten van Flavin het best tot zijn recht. Het is daardoor mogelijk om je als toeschouwer aan het werk over te geven. Het bijzondere aan het werk van Dan Flavin is dat hij een industrieel product, de tl-buis, heeft verheven tot kunst. Met slechts vier verschillende formaten tl-buizen in acht kleuren maakte hij verbijsterend mooie kunstwerken. Flavin zou als de ultieme minimalist kunnen worden beschouwd, maar wie het werk echt tot zich door laat dringen weet beter. Het licht heeft meer in zich dan de eenvoud waar minimalist art door wordt gekenmerkt. Het licht is spiritueel, goddelijk, ‘directly, dynamically, dramatically’, zoals Flavin het zelf noemt. (Hagenaars, 2006b:59) Dan Flavin creëert met zijn tl-buizen een wereld vol betovering. De eerste tl-buis waarmee Flavin de kunstwereld in een nieuwe gloed zette, was de “Diagonal of May 25, 1963”. Het was een gele tl-buis opgehangen onder een hoek van 45 graden. Flavin nam een sprong in het diepe door de tl-buis simpelweg aan de muur van het museum te schroeven. Een sprong die leidde tot een passie. Van 1963 tot aan zijn dood in 1996 waren Flavin en de tl-buis onafscheidelijk. Vol overgave werkte hij aan lichtentourages die ervoor zorgden dat het



Fig. 2 Dan Flavin, *Diagonal of May 25*, 1963.



Fig. 1 Dan Flavin, *Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966.

museumpubliek zich even in religieuze sferen begaf, mits men zich voor dit zen-moment durfde open te stellen. Nee, niet iedereen weet het werk te waarderen. Een aantal tl-buizen aan een muur, dat is nog altijd moeilijk om als kunst te beschouwen. Maar juist door ervoor open te staan en het licht echt in je op te nemen, of je door het licht te laten opnemen, kun je dit werk leren waarderen.

Licht is het enige medium waar Flavin mee werkt. (Hagenaars, 2006b:58) Zijn werk verwijst vaak naar bekende kunstenaars uit de twintigste eeuw. ‘Primary picture’ (1964) heeft bijvoorbeeld veel van doen met Piet Mondriaan. Soms draagt hij het op aan iemand die hij waardeert zoals de serie ‘Monument for V. Tatlin’ (1964-1968) waarin de kenner de onuitgevoerde utopie van Tatlin herkent. De kunstwereld waardeert al sinds de jaren zestig het werk van Flavin als zijnde

kunst. Kunstcritici schrijven over 'de mystieke kwaliteit', 'bovennatuurlijke goddelijkheid' en 'het openen van het terrein van de spiritualiteit voor de beschouwer'.(Smelik, 2007:21) Flavin was echter de bescheidenheid zelve. Geen hoogdravende filosofieën of dubbelzinnige anekdotes, voor Flavin was het het licht dat telde.(Govan, Bell & Smith, 2004)

1.2 Een gebouw in een nieuw jasje

Tijdens mijn bezoek aan de tentoonstelling 'Architectuur van de Nacht' in februari 2007 in het Nederlands Architectuur Instituut (NAi) te Rotterdam is er een opmerkelijk voorbeeld van een lichtdesign te zien. Er is een klein gedeelte opgesteld van de 'lichtdraperie' die voor de Galleria Fashion Mall in Seoul is ontworpen. De opzet zit zeer vernuftig en toch vrij simpel in elkaar, maar bereikt fantastische lichteffecten. Tot mijn verbazing zijn het Nederlanders die dit project op hun naam hebben staan. Deze gevelbewerking is een samenwerking

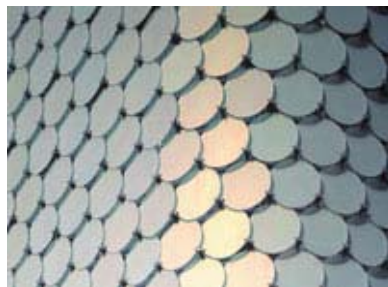


Fig. 3 Close-up Galleria Fashion Mall



Fig. 4 Arup, Galleria Fashion Mall, Seoul Korea, 2004.

tussen de architecten van UN Studio en Arup Lighting. Het gebouw is ingepakt met bijna 5000 ronde matglazen schijfjes waardoor er een kaleidoscopische façade ontstaat, daarachter zijn LEDlichtbronnen geplaatst door het eveneens Nederlandse bedrijf Xilver. Door LED's in rood, groen en blauw te gebruiken kunnen er via een computergestuurd lichtsysteem, dat waarschijnlijk het meest gecompliceerde ter wereld is, allerlei lichteffecten worden gecreëerd.(Arup, 2005) Overdag is het gebouw parelmoerachtig en 's avonds komt het werkelijk tot leven. Het vormt een spektakel op een druk kruispunt.

Rogier van der Heide (associate director Arup Lighting) is de lichtontwerper die voor het project verantwoordelijk is. Licht ziet hij als een sculptuur. 'Bij het ontwerpproces moet iedereen geïnteresseerd zijn en betrokken worden', vertelde hij bij een lezing in het NAI, 'doordat er met veel partijen wordt samengewerkt voelt lichtontwerpen echter niet altijd als een kunstuiting.'² Dat komt soms ook omdat een opdrachtgever eist dat het lichtontwerp voor commerciële doeleinden kan worden gebruikt. Zo is er bij de Galleria Fashion Mall een hoek opengelaten voor de gevelreclame van de Louis Vuitton-winkel. Voordat de gevel van het warenhuis in september 2004 werd omgetoverd was het een lelijke, blinde betonmuur. De opdrachtgever, Hanwha Stores, realiseerde zich dat het nodig was hier iets aan te doen om de teruglopende verkoopcijfers te verbeteren. De opdracht die UN Studio en Arup Lighting, kregen werd niet bescheiden geformuleerd. Het warenhuis moest 'the most modern, trendy, and fashionable store in Korea' worden met als doel 'to beat the competition' (Sommerhoff, 2006). Het kledingwarenhuis zelf was de inspiratiebron voor het ontwerp. Het idee ontstond om de gevel in te pakken met 'stof'. Er is

² Lezing Arup Lighting en Realities:United in het Nederlands Architectuur Instituut te Rotterdam, 8 maart 2007.

lange tijd met allerlei technische specialisten geëxperimenteerd om dit te realiseren. De uitvoering is nu zo optimaal dat het er niet alleen geweldig uitziet, het zou zelfs een tyfoon kunnen doorstaan. (Sommerhoff, 2006)

Lichtdesign noemt Van der Heide ook wel 'holistic architecture'. Hij ziet het als een communicatiemiddel. De Galleria Fashion Mall heeft dit element zeker in zich. Veel mensen maken foto's van het gebouw als ware het een toeristische attractie. Een Koreaanse popster was er zelfs zo van onder de indruk dat zij het gebouw heeft gebruikt als decor voor haar videoclip. Reacties uitlokken doet het dus zeker. Het gebouw verandert veelvuldig van lichtontwerp en trekt op die manier veel aandacht.

Het lichtproject is in december 2006 opgeleverd. Vanaf dat moment is ook het computerprogramma dat de lichtprojecties aanstuurt, overgedragen aan de opdrachtgever. Het is zo vooruitstrevend dat het programma op alle software is aan te sluiten en gemakkelijk is in het gebruik, maar dit heeft ook een keerzijde. Rond de kerstperiode ontving Rogier van der Heide een foto van het gebouw waar een grote teddybeer met een kerstmuts op te zien was...

1.3 Het panorama van de lichtkunst

In de volgende twee paragrafen wordt, zoals een wetenschappelijk onderzoek betaamt, het theoretisch kader uiteengezet. Er is bewust voor gekozen om de theorie vanuit veronderstelde elementen uit de praktijk toe te lichten. Gedurende mijn oriëntatie op de methodiek van het onderzoek heb ik een aantal scripties onder ogen gekregen. Wat mij opviel is dat de structuur van het theoretische hoofdstuk soms wat saai is en bovendien vaak helemaal losstaat van het eigenlijke onderwerp. Dit is echter niet noodzakelijk. De theoretische begrippen dienen in dit hoofdstuk als een kader voor de verschijnselen die in de praktijk worden gesignaleerd. Theorie en praktijk worden in dit hoofdstuk met elkaar verbonden. Dit betekent dat er in dit gedeelte van de scriptie veronderstellingen over de praktijk van de lichtkunst worden opgeworpen die verband houden met de theorie. Dit is tevens de basis geweest voor de manier waarop de gegevensverzameling van het onderzoek tot stand is gekomen. In de volgende paragrafen wordt met behulp van theoretische begrippen van Howard Becker en Pierre Bourdieu duidelijk waarom juist de visies van deze theoretici geschikt zijn voor dit onderzoek. Door de theorie op deze manier te hanteren wordt meteen duidelijk op welke theoretische aspecten de praktijk wordt getoetst en waar de onderzoeksvragen uit voortkomen.

1.3.1 Autonome lichtkunst

*One might not think of light as a matter of fact, but I do.
And it is, as I said, as plain and open and direct an art as you will find.*

Dan Flavin, 1987³

1.3.1.1 Productie van autonome lichtkunst

Kunst om de kunst

Het eerste voorbeeld van lichtkunst dat u zojuist heeft gelezen ging over de pionier op het gebied van lichtkunst, Dan Flavin. Licht was voor hem de essentie van zijn werk. Voor hem was het gebruik van licht zo'n verademing dat hij zich enkel hiermee heeft bezig gehouden. Naast deze uitgesproken vorm van lichtkunst is er ook veel kunst waar licht in combinatie met andere materialen een prominente rol speelt. Kunstenaars als Dan Flavin hebben zelf voor het zeggen hoe hun werk tot stand komt en hoe het er uit komt te zien. Zij zijn onafhankelijk, niet onderworpen aan externe krachten, oftewel autonoom. Er is niemand die hen iets oplegt. Zij bepalen hun eigen regels. De vraag naar autonome lichtkunst wordt door de lichtkunstenaars zelf gecreëerd. Er is sprake van een beperkte productie die met name is gericht op de kunstwereld, het veld van de autonome kunst. Dit zijn aspecten die Pierre Bourdieu heeft gesignaleerd. (Bourdieu, 1994:263)

Ontkenning van de economie

Volgens Bourdieu is een belangrijke eigenschap van een autonome kunstenaar dat deze het verdienen van geld door middel van zijn werk als onbelangrijk beschouwd. Hij ziet het niet als wijze van broodwinning. De autonome kunstenaar werkt belangeloos. Economisch kapitaal verwerven met kunst is niet de bedoeling; cultureel kapitaal is voor hen veel belangrijker. Daarmee bedoel ik dat de waardering voor de lichtkunst belangrijker is dan geld verdienen met de verkoop van het kunstwerk. (Alexander, 2003:285-286) Een lichtkunstwerk gemaakt door een autonome kunstenaar kan nooit in commerciële waarde worden uitgedrukt. (Bourdieu, 1994:108) Juist door deze ontkenning van de economie is het mogelijk dat er, wat Bourdieu noemt, symbolisch kapitaal wordt verworven. Dit bestaat uit erkenning die wordt verkregen door de positieve reactie die een lichtkunstenaar voor zijn werk krijgt. Dit kan op het langere termijn voor een enkeling ook tot aanzienlijk economisch kapitaal leiden. (Bourdieu, 1989a:247; 1994:174-180) De enige manier om geld te verdienen aan kunst is door aan de vraag van het grotere publiek te voldoen, maar een autonome kunstenaar zal zich hier niet toe 'verlagen'. (Bourdieu, 1994)

Collectieve krachten

Dat de lichtkunstenaar autonoom, is wil echter niet zeggen dat het kunstwerk helemaal alleen wordt geproduceerd. Volgens de socioloog Howard Becker, in zijn boek *Art Worlds*, is kunst een collectief product. Het komt voort uit samenwerking. Die samenwerking bestaat uit verschillende

³ (Govan et al., 2004:13)

partijen die tezamen de kunstwereld vormen. Een kunstwereld is 'een netwerk van mensen die met elkaar samenwerken op basis van gezamenlijke kennis van (stilzwijgend) overeengekomen manieren van handelen en kunstwerken produceren die voor die kunstwereld kenmerkend zijn.' (Becker, 1982:X) Er is dus sprake van verschillende kunstwerelden die elk een eigen kunstproduct voortbrengen. Centraal voor Becker staat dat kunst als een product voortkomt uit samenwerking van deelnemers met verschillende posities in de kunstwereld, bijvoorbeeld de kunstenaar, de galeriehouder en de kunstcriticus. (Becker, 1982:1) Door zo naar kunstwerelden te kijken, toont Becker het verband aan tussen de productie, distributie en de receptie van kunst en laat hij de complexiteit zien van elke kunstwereld afzonderlijk. Zo ook van de lichtkunst. Ook hier gaat het om verschillende mensen, instellingen en materialen die gezamenlijk voor het bestaan van de lichtkunst verantwoordelijk zijn. Becker maakt een onderscheid tussen kerntaken en ondersteunende taken in elk van de kunstwerelden. Er is sprake van arbeidsdeling. (Becker, 1982:2-28) Een lichtkunstobject ontstaat niet alleen door de kunstenaar. Hij is namelijk afhankelijk van verschillende factoren zoals: de technische mogelijkheden, de galeriehouder, de curator, de critici, de collega's, de kunstkopers en het publiek. De lichtkunstenaars worden omringd door al deze mensen en door hun collectieve op elkaar afgestemde activiteiten komt de lichtkunst tot stand. Deze samenwerking is mogelijk doordat ideeën over het kunstwerk worden gedeeld. Daarvoor is het noodzakelijk dat de lichtkunstenaar zijn visie goed over weet te brengen op de mensen met wie hij samenwerkt. Wanneer dit niet het geval is, kan er een misverstand, onbegrip of zelfs een conflict ontstaan en is gezamenlijke actie niet langer gegarandeerd. (Becker, 1982:25-26)

Gezamenlijk een lichtkunstwerk creëren kan alleen wanneer conventies worden gedeeld. Een conventie is een onuitgesproken afspraak. In *Art Worlds* verwijst Becker naar de conventies die binnen een kunstwereld bestaan. Afspraken zorgen ervoor dat mensen in de kunstwereld met elkaar kunnen samenwerken en men elkaar begrijpt. Zo bestaan er verschillende kunstwerelden met verschillende gedeelde conventies. Deze afspraken maken het een kunstenaar gemakkelijker om beslissingen te nemen. Er kan worden berust op de conventies die al bestaan. Zo geven de conventies onder andere aan welke materialen er moeten worden gebruikt. (Becker, 1982:28-34) Bij de productie van lichtkunst kan bijvoorbeeld gekozen worden uit lampen die de verlichtingsindustrie heeft geproduceerd.

Beperkingen

Ondanks de voordelen van conventies leggen deze de lichtkunstenaar ook beperkingen op. Een lichtkunstenaar kan bijvoorbeeld een heel vooruitstrevend idee hebben, dat niet binnen de bestaande conventies past. Denk bijvoorbeeld aan een ontwerp waar de bestaande techniek niet voor geschikt is. Er wordt daardoor meer gevraagd van het ondersteunende technische personeel dan mogelijk is. Een vooruitstrevend idee betekent ook dat het andere reacties op kan roepen bij galeriehouders, musea, critici en het publiek. Een verandering van een conventie kan een hele kettingreactie van veranderingen in die kunstwereld tot gevolg hebben. De conventies werken bestendigend, want de lichtkunstenaar die te vaak van conventies afwijkt, zal minder snel worden geaccepteerd. (Becker, 1982:32,33)

Dan Flavin had de tl-buis als voornaamste medium voor zijn lichtkunst. Uiteraard kan de lichtkunstenaar van allerlei lichtbronnen gebruik maken. Zo zijn er ook veel kunstenaars die neonlicht gebruiken, en tegenwoordig zijn LEDlampjes zeer populair. Kunstenaars zijn daardoor afhankelijk van wat de industrie te bieden heeft. Howard Becker ziet het gebruik van producten die niet voor een artistiek doel zijn gemaakt als een voordeel. De kunstenaar hoeft zijns inziens dan minder rekening te houden met de conventies van de kunstwereld. Tegelijkertijd is het ook een nadeel, aangezien ze afhankelijk zijn van de ontwikkelingen waar (in dit geval) licht voor wordt geproduceerd. En dat is in eerste instantie niet een artistieke functie, maar vooral een praktische.(Becker, 1982:71)

Hoe beperkend een industrieel geproduceerde lamp kan werken, is ook afhankelijk van hoe de markt van de verlichting eruit ziet. Is deze zeer monopolistisch, dan kan het betekenen dat er geen rekening wordt gehouden met wat de lichtkunstenaar van de lamp verlangt. Philips is een grote speler in de verlichtingsindustrie, er lijkt een monopoliesituatie te bestaan. Dat zou volgens Becker betekenen dat voor kunstzinnige doeleinden met deze lampen weinig te beginnen is.(Becker, 1982:73) Of deze beperking zo ook wordt ervaren, zal het onderzoek uitwijzen.

1.3.1.2 Distributie van autonome lichtkunst

Musea en galleries

De autonome lichtkunst wordt ook gekenmerkt door de manier waarop deze wordt gedistribueerd. Zoals we bij Flavin zien, is de museale ruimte de ideale plek voor lichtkunstobjecten. Musea, galleries en andere tentoonstellingsruimten waar lichtkunst wordt geëxposeerd trekken een relatief klein publiek. Distributie is voor alle kunst noodzakelijk om deze te verspreiden. Gedane investeringen kunnen zo worden terugverdiend om vervolgens de kunstproductie voort te zetten.(Becker, 1982:93-95) Distributie gaat bij museale lichtkunst via kanalen zoals musea, galleries en andere expositieruimten. Musea en galleries zijn typisch distributeurs van autonome kunst. Ook voor de relatie tussen kunstenaars en musea of galleries bestaan conventies. Dit soort tentoonstellingsruimten zijn bijvoorbeeld neutraal en hebben geen invloed op hoe de lichtkunst eruit ziet. De lichtkunstenaars werken samen met deze distributeurs om hun werk te verspreiden en zo waarde aan het lichtobject toe te kennen. De keus met welke galerie wel of niet wordt samengewerkt is belangrijk voor de lichtkunstenaar, omdat distributie mede bepalend is voor zijn loopbaan. De distributie is van invloed op wie wordt bereikt, en de reputatie van de distributeur draagt bij aan de reputatie van een lichtkunstenaar.

Galeriehouders hebben een dubbelzijdige rol. Enerzijds dragen zij bij aan het waarderen van de lichtkunst door deze te exposeren, maar anderzijds zijn zij er ook voor de verkoop van 'zaken die eigenlijk niet te verhandelen zijn'.(Bourdieu, 1994:183) Zij zorgen ervoor dat de autonome lichtkunstenaars nog meer lichtkunst kunnen maken en er soms zelfs van kunnen leven. Musea worden door lichtkunstenaars als nog belangrijker beschouwd, omdat zij geen verkoopfunctie hebben. Een tentoonstelling in een museum is voor hen een grote eer en een blijk van waardering voor hun kunst. Dit vergroot het cultureel kapitaal van de kunstenaar.

1.3.1.3 Receptie van autonome lichtkunst

Publiciteit

Kenmerkend voor het veld van de autonome kunst is dat er professionele kunstkritiek is. Voor de autonome lichtkunstenaars zal dat betekenen dat er recensies over hun werk worden geschreven door kunstcritici. Deze worden bijvoorbeeld in speciale kunsttijdschriften gepubliceerd. De recensies worden dus geschreven door kenners. Dit kan dan bijvoorbeeld weer bijdragen aan het prestige van die lichtkunstenaar.

Ook andere professionele publiciteit zoals catalogi die over het werk van een autonome lichtkunstenaar of over een tentoonstelling wordt uitgegeven, draagt bij aan de autonomie van het veld. Daarnaast draagt onderzoek naar lichtkunst bij de ontwikkeling van het veld van de autonome lichtkunst. Onderzoek wordt gezien als een versterking van de autonome positie lichtkunst. (Bourdieu, 1993:78)

Kennis van kunst

Het publiek voor autonome lichtkunst is niet omvangrijk. (Bourdieu, 1994:145) Lichtkunst in een museale setting is niet erg toegankelijk. Volgens Bourdieu is het publiek voor autonome kunst goed opgeleid en heeft het al kennis van kunst. (Alexander, 2003:286; Bourdieu, 1994:181) Dit is vereist, want zonder enige kennis zou kunst niet worden begrepen en kan het werk niet gewaardeerd worden. Dit duidt erop dat het publiek van lichtkunst een kleine kring van kenners is. Een leek zou de verwijzingen die Dan Flavin maakt naar andere kunstenaars bijvoorbeeld niet herkennen. Bourdieu ziet de omvang van het publiek als een goede graadmeter voor de autonomie van het veld. Hoe kleiner het publiek, hoe meer autonoom de kunst. (Bennett, 2005.; Bourdieu, 1994:264)

Bourdieu spreekt over veld-effecten. Dit betekent onder andere dat er kennis nodig is van de geschiedenis van het veld om het kunstwerk te begrijpen en te kunnen waarderen. Hier spelen kunsthistorici en kunstcritici een belangrijke rol in het begrijpen van het werk. Zij proberen namelijk de waarde van het kunstwerk te verklaren, te verantwoorden en te creëren. (Bourdieu, 1989b:175) Autonome lichtkunst is een moeilijke discipline, het is niet zo begrijpelijk als bijvoorbeeld figuratieve schilderkunst. Het ligt meer in de lijn van readymade kunst. Deze is ook niet zo maar als kunst te begrijpen wanneer het idee erachter niet bekend is. 'Naarmate de autonomie van de (licht)kunst toeneemt, vergt dat ook meer van het publiek.' (Bourdieu, 1994:108)

Conventies zijn er ook voor het contact tussen de kunstenaar en het publiek. Zo kan op basis van conventies, waar beide partijen kennis van hebben, de juiste reactie op het lichtkunstwerk worden opgeroepen. Zo weet de kunstenaar welke kleur licht een bepaalde emotie oproept. De toeschouwer voelt dit aan en daardoor wordt het juiste effect bereikt. Zo wist Flavin dat hij door groen licht te gebruiken de ruimte kon vullen en de kijker zich bewust voelde van de ruimte waarin hij zich bevond. Met een witte tl-buis kon dit niet, deze zorgde weer voor een heel andere reactie. (Govan et al., 2004) Emoties zijn een belangrijke invalshoek. Licht kan zelfs een soort spiritualiteit creëren. Wel gaat het altijd om het licht en het idee erachter; dit zijn belangrijke veronderstelde aspecten van de autonome lichtkunst. Het werk aanpassen aan wat het publiek wil, is niet de bedoeling bij autonome kunst. De productie van het kunstobject staat centraal. Ook daarom is kennis van kunst vereist. (Bourdieu,

1989a:258-260) Wanneer een kunstenaar werk maakt wat het publiek niet begrijpt, dan zal het publiek zich moeten aanpassen door zich de conventies van de kunstenaar eigen te maken, wil men het kunstwerk kunnen begrijpen.(Becker, 1982:64)

1.3.1.4 Positiebepaling in de autonome lichtkunstenaars:

Strijd

De reden waarom ik in de voorgaande paragrafen steeds zo nadrukkelijk de term autonoom heb gebruikt, is omdat ik ervan uit ga dat er in het veld van de lichtkunst een duale structuur bestaat. Een veld, in de termen van Bourdieu, wordt gezien als een 'gestructureerde ruimte van posities'. (Bourdieu, 1989b:171) Elke kunstdiscipline of elk veld functioneert via zijn eigen regels. Daar waar kunstvelden met elkaar in verbinding staan, is er sprake van een machtsveld. Hier strijden partijen uit verschillende velden met elkaar om economische, politieke en culturele macht.(Alexander, 2003:285)

Er is sprake van een autonoom en een heteronoom veld van mensen die met licht werken. De lichtkunstenaars verschillen in hun manier van werken en hun ideeën over elkaar. Positiebepaling wordt door Bourdieu benadrukt als een zeer belangrijk onderdeel van het begrijpen van de werking van een veld. Lichtkunstenaars positioneren zich door hun gedrag. De autonome lichtkunstenaar probeert door middel van zijn gedrag zijn werk te bewijzen en te rechtvaardigen als kunst. Ondanks het feit dat de lichtkunstenaars in het autonome veld niet bewust een groep vormen, hebben ze wel verwantschap met elkaar voor wat betreft hun loopbaan, houding en werkwijze.(Bourdieu, 1994:112-113) Door zich af te zetten tegen lichtarchitectuur en lichtdesign in de openbare ruimte en hier sceptische ideeën op na te houden wordt bewust de concurrentie opgezocht, dit is een manier om je positie te bepalen.

Hier komt het aspect van strijd ter sprake. Bourdieu gaat ervan uit dat er binnen elk veld strijd gaande is. Conflicten hangen vaak samen met het verwerpen van conventies. Het voornaamste conflict dat hij signaleert is dat tussen de nieuwkomers, in dit geval lichtkunstenaars die hun intrede in het veld maken, en de heersende groepen. De heersende groep lichtkunstenaars probeert hun gevestigde plek vast te houden door nieuwkomers af te weren. Dit doen zij door concurrentie te voorkomen en de 'alleenheerschappij' te behouden. Een lichtkunstenaar met een andere werkwijze zal wellicht niet geaccepteerd door de groep gevestigde lichtkunstenaars. (Bourdieu, 1989a:259; 1989b:171-173)

Bourdieu ziet cultuur als een strijd om waardering binnen en tussen velden.(Bourdieu, 1983) De waarde van een lichtkunstwerk komt mede tot stand door de concurrentie die binnen het veld van de lichtkunst gaande is.(Bourdieu, 1989a:253) Dat kan betekenen dat lichtkunstenaars uit het museale circuit hun positie willen proberen vast te houden door afwijzend tegenover het gebruik van licht in de openbare ruimte staan. Deze heteronome lichtactiviteiten zullen door de autonome kunstenaars niet als lichtkunst worden beschouwd. De autonome kunstenaars zullen de heteronome kunstenaars beschuldigen van commercialiteit en niet als gelijkwaardig aan hun eigen werk zien. Een lichtproject als de Galleria Fashion Mall zal dan bijvoorbeeld niet als kunst worden gezien omdat dit project een commerciële inslag heeft.

1.3.2 Heteronome lichtkunst

*Under the enhancement of adequate floodlight,
architecture takes on a fresh beauty after nightfall.
The architect and lighting engineers are artists, ...they paint with light.*
Unknown, 1932.⁴

1.3.2.1 Productie van heteronome lichtkunst

Kunst of kitsch?

Welke functie lichtkunst in de openbare ruimte heeft, kan vanuit verschillende invalshoeken worden bekeken. Lichtkunst in de openbare ruimte heeft als eigenschap dat het meerdere functies tegelijk kan vervullen. Het kan als een kunstwerk op zich worden gezien, maar ook als iets dat in dienst staat van architectuur. Verlichting op straat geeft ook het gevoel van meer veiligheid en is daarom een belangrijk onderdeel van het beleid rond stadsontwikkeling. Lichtarchitectuur, zoals de lichtprojecten ook wel worden genoemd, is dus meer dan alleen maar esthetiek. Dat is de kracht van het licht wanneer het in de openbare ruimte wordt geplaatst. In hoofdstuk drie, waarin de historische achtergrond van lichtkunst en lichtarchitectuur ter sprake komt, wordt duidelijk dat licht deze eigenschap van multifunctionaliteit altijd al heeft gehad.

De tegenstelling commercieel versus niet-commercieel komt vaak voor, omdat deze wordt gehanteerd als een middel om te benoemen wat kunst is en wat niet. (Bourdieu, 1989a:258) Licht in de openbare ruimte heeft esthetische, maar praktische kanten. Uit de wijze waarop het door de lichtkunstenaars in de verschillende velden wordt gepositioneerd, zal blijken in hoeverre het als kunst kan worden beschouwd.

Economisch kapitaal

De productie van lichtkunst in het heteronome veld is anders dan in het autonome veld. Het veld van de heteronome lichtkunst wordt onder andere gekenmerkt door een omvangrijke productie, waardoor er volgens Bourdieu ook sneller ingesprongen wordt op een bestaande vraag. (Bourdieu, 1994:151) Dit heeft gevolgen voor hoe het werk er uit komt te zien. Lichtkunst in de openbare ruimte wordt door veel mensen aanschouwd. Dit betekent tegelijkertijd dat de kunstenaar in de openbare ruimte met veel verwachtingen te maken krijgt. Dit vergt een andere houding van de lichtarchitect, dan van de lichtkunstenaar. Aan de verwachtingen van anderen voldoen, vooral als het gaat om tegemoetkoming aan de smaak van een breed publiek, is een teken van commercialiteit. De autonome kunstenaars kennen deze beperkende factor niet. Lichtarchitectuur heeft daarnaast als beperking dat het niet zomaar kan worden uitgevoerd, er moet behoefte zijn, wil het realiseerbaar zijn. Dat komt doordat men bij lichtarchitectuur afhankelijk is van bijvoorbeeld gebouwen. Hoe concreet de vraag is en hoe wordt omgesprongen met de invulling daarvan bepaalt de mate van autonomie dan wel heteronomie.

Het heteronome veld wordt tevens gekenmerkt door het feit dat er minder controle heerst. Deze heeft te maken met partijen van buiten het veld, die invloed uitoefenen op het functioneren van

⁴ (Ackermann, 2006:38)

het veld, de commercie bijvoorbeeld. Het inspelen op de wensen van de opdrachtgevers of het publiek is daardoor niet ongebruikelijk. In tegenstelling tot het veld van de autonomie zullen de lichtontwerpers met een meer commercieel doel voor ogen werken. Het inspringen op een bestaande vraag is dan een logisch gevolg.(Alexander, 2003:285-286) Dat zou moeten betekenen dat economisch kapitaal voor de lichtarchitect minstens zo belangrijk is als cultureel kapitaal en symbolisch kapitaal.(Bourdieu, 1994)

1.3.2.2 Distributie van heteronome lichtkunst

Opdrachtgever

De distributie van lichtkunst in de openbare ruimte spreekt eigenlijk al voor zich. Het is te zien in en om gebouwen, bruggen, parken, fontein en andere publieke plekken. Hierbij spelen de opdrachtgevers een belangrijke rol, zij bepalen de plek. Welke partijen de vraag uitmaken en in hoeverre zij beperkingen opleggen, zal het onderzoek uitwijzen. Verondersteld wordt dat de vrije ruimte van de kunstenaar hier veel beperkter is dan voor lichtkunstenaars in het museum of de galerie.

Lichtprojecten in de openbare ruimte zijn vaak van tijdelijke aard. Een gebouw wordt bijvoorbeeld maar voor een bepaalde periode uitgelicht. Het stadhuis van Gouda dat elke decembermaand door de lichtkunstenaar Patrice Warrener wordt aangestraald is daar een voorbeeld van. Deze tijdelijkheid kan betekenen dat de vrijheid iets groter is, omdat het geen blijvende ingreep is op de leefruimte. De formulering van de opdracht is bepalend voor de mate van autonomie. In het heteronome veld van lichtkunst lijkt er sprake te zijn van een hiërarchisch systeem, zoals Bourdieu dat ook herkent. Aan de ene kant speelt er de vrijheid van bijvoorbeeld een festival en aan de andere kant de gebondenheid van de kunstwerken in opdracht. Het eerste lijkt meer gericht te zijn op vermaak en spektakel, het andere op een goede invulling van de wensen van de opdrachtgever.(Bourdieu, 1994)

De economische beloning voor lichtarchitectuur komt tot stand, doordat een opdrachtgever ervoor betaalt. Vergeleken met het veld van de autonome lichtkunst is dit een groot voordeel, omdat er direct economisch kapitaal wordt verworven. (Bourdieu, 1994:108-109) Vanwege de korte termijn productie, wat betekent dat de klant met een vraag komt waar de lichtarchitect invulling aangeeft, kan er snel geld worden verdiend. Door in te spelen op de vraag van opdrachtgevers is het nemen van financiële risico's kleiner.(Bourdieu, 1994:175)

1.3.2.3 Receptie van heteronome lichtkunst

Publiciteit

Het veld van de heteronome lichtkunst is meer populair, dat is zichtbaar in de manier waarop er aandacht voor wordt gevraagd. In tegenstelling tot de autonome lichtkunst, waar professioneel en kritisch over wordt geschreven, zal de publiciteit voor heteronome lichtkunst eerder promotioneel zijn. Dat betekent dat er vooral in (lokale) kranten over de lichtprojecten wordt geschreven. Dit is dan vaak in de vorm van een mededeling dat het er is. Ook ander promotiemateriaal zal bij het verschijnen van lichtkunst in de openbare ruimte worden verspreid. Dat kan bijvoorbeeld in de vorm van posters en

flyers of, wanneer het om een gebouw van een bedrijf gaat, het uitnodigen van cliëntèle. Allen blijven dus inhoudelijk oppervlakkig. Het gaat bij het heteronome veld meer om reclame dan om kritiek. (Bourdieu, 1993:87)

Omvangrijk publiek

Het publiek voor lichtarchitectuur is, in tegenstelling tot lichtkunst in een tentoonstellingsruimte, veel omvangrijker. (Bourdieu, 1994:264-265) Ook dit is een belangrijk onderscheid wat Bourdieu signaleert tussen autonome kunst en heteronome cultuurproducten. Doordat het publiek bestaat uit iedereen die het werk passeert, betekent dat ook dat het publiek veel breder is dan dat van autonome lichtkunst. Bij de autonome lichtkunst kwam al ter sprake dat kennis vereist is om de kunst te kunnen begrijpen. (Bourdieu, 1994:145). Het esthetische gebruik van licht in de openbare ruimte zal daarom toegankelijker kunnen zijn. De heteronome kunstenaar speelt op die manier in op het publiek. (Bourdieu, 1994:181) Een eigenschap van lichtkunst in de openbare ruimte kan zijn dat er op veel verschillende manieren naar gekeken wordt. Meer dan wanneer je er, zoals in een museum, bij voorbaat al vanuit gaat dat het kunst is. Zo kan een ontwerper een belicht gebouw als iets kunstzinnigs en esthetisch zien, terwijl een stadsontwikkelaar het veel meer als een vorm van straatverlichting, ziet die bijdraagt aan de veiligheid. (Alexander, 2003:286)

Bij lichtkunst in de openbare ruimte is het uitlokken van een emotionele reactie, en het oproepen van een aangename sfeer zeer belangrijk. Beleving en ervaring staan voorop. Zoals Rogier van der Heide het al zei: 'Het licht fungeert als een communicatiemiddel.'⁵ Het publiek en de lichtontwerper zijn dus meer met elkaar verbonden.

1.3.2.4 Positiebepaling in de heteronome lichtkunstenaars

Strijd

De lichtprojecten in de openbare ruimte zijn zeer verschillend. Er zijn lichtobjecten die in of op gebouwen, maar ook op straat en in parken worden geplaatst. Dit soort lichtprojecten wordt waarschijnlijk door lichtkunstenaars gemaakt die zeer verwant zijn aan de autonome lichtkunstenaar. Het zijn mogelijk dezelfde autonome kunstenaars die naast het werk voor musea ook werk voor de openbare ruimte maken. Doordat zij voor een opdrachtgever werken, kunnen zij mogelijk minder autonoom werken dan wanneer zij werk voor een museum maken. De mate van autonomie van deze kunstenaars zal in het onderzoek tot uiting komen.

Daarnaast zijn er lichtprojecten die voornamelijk bestaan uit het belichten van gebouwen, bruggen, fontein en tal van andere locaties in de openbare ruimte. Deze vorm van lichtkunst, of lichtarchitectuur dan wel lichtdesign, heeft veel meer te maken met verlangens van buiten het veld, zoals opdrachtgevers, architecten, budgettering etc. Zij zijn veel meer gebonden in de uitvoer van hun werk. Dit hebben we gezien bij het voorbeeld van de Galleria Fashion Mall in Seoul. Daar is de particuliere opdrachtgever de eigenaar van het warenhuis, die zijn gebouw wil verfraaien, door middel van lichtkunst om hier een commercieel doel mee te behalen. Ook een gemeente, die lichtkunst als

⁵ Lezing Arup Lighting en Realities:United in het Nederlands Architectuur Instituut (NAI) te Rotterdam, 8 maart 2007.

onderdeel van citymarketing inzet, heeft hier belangen bij, zoals het trekken van toeristen. Omdat de lichtarchitecten commerciële werken, kan dat ook betekenen dat er meer gevoel van onderlinge concurrentie heerst. Doordat zij meer onderworpen zijn aan de vraag van de markt en zij mogelijk om dezelfde opdrachten moeten “strijden”.

In het voetspoor van Bourdieu zou de tweedeling van autonome en heteronome kunstenaars moeten betekenen dat deze verschillende en tegengestelde eigenschappen hebben. Iemand die vooral lichtkunst maakt omwille van de kunst, zal hoogstwaarschijnlijk niet veel respect kunnen opbrengen voor iemand die voor geld lichtkunst ontwerpt. De lichtarchitecten zullen op een geheel andere wijze werkzaam zijn dan de autonome kunstenaars. Het is goed mogelijk dat zij weinig affiniteit hebben met de autonome lichtkunst en daar niet veel kennis van zullen hebben.

Door toetreding van nieuwe kunstenaars ontstaat er een spanning in het veld. (Bourdieu, 1994:158) De lichtarchitectuur zoals we die steeds meer zien in de openbare ruimte, die onder andere bestaat uit het belichten van gebouwen en het ontwikkelen van lichtplannen, lijkt een nieuwe vorm te zijn. Deze wordt op basis van Bourdieu's uiteenzetting van autonome lichtkunst niet als kunst beschouwd, soms doet het zich wel voor als kunst. Vooral de grens van wat wel en niet als lichtkunst kan worden beschouwd, kan de basis zijn voor strijd.

1.4 Onderzoeksvragen

Zoals we zojuist in de uiteenzetting van het veld van de lichtkunst hebben gezien, is er sprake van verschillende tegenstellingen. Het commerciële versus het niet-commerciële gedeelte van de wereld van de lichtkunst, licht in het museum en in de openbare ruimte, oftewel lichtkunst en lichtarchitectuur. Deze onderscheidingen zijn het meest in het oog springend en kunnen bepalend zijn voor de positionering van de lichtkunstenaars in het veld. Er bestaat geen vaste definitie voor lichtkunst die iedereen gebruikt. De één vindt bijvoorbeeld dat schilderijen waarop licht is afgebeeld wel tot lichtkunst behoren en de ander niet. Soms bestaat lichtkunst enkel uit toepassingen van kunstlicht, maar soms wordt het gebruik van daglicht er ook toe gerekend. Hoogste tijd om de invulling van het begrip lichtkunst in dit onderzoek weer te geven. Ik ben in mijn onderzoeken vele uiteenlopende visies tegengekomen. Ik wil in deze scriptie daarom niet de absolute waarheid preken. Ik zie het gebruik van licht met artistieke waarde daardoor soms anders dan de lezer dat zal doen. De reden hiervoor is het afbakenen van mijn onderzoek. Ik hanteer de term lichtkunst in een brede vorm.

In eerste instantie gaat het om licht dat wordt gebruikt als een beeldend middel. Soms is dat voornamelijk esthetisch, soms is het eerder om een bewustwording bij de toeschouwer te realiseren. Er kunnen vele ideeën zitten achter het gebruik van licht, in het verdere onderzoek zal dit duidelijk worden. (Leering, 1979:75; Microsoft Encarta Encyclopedia, 2002).

Ten tweede gaat het, hoewel dit wel de grootste plaats in beslag neemt, niet alleen om kunstlicht. Daglicht zal tevens deel uitmaken van het onderzoek, mits daar beeldend mee wordt omgesprongen.

Licht moet het voornaamste medium zijn dat is gebruikt. Het gaat zowel om het gebruik van een directe als van een indirecte lichtbron. Met indirect wordt bedoeld, dat wat met het licht wordt bereikt, de straling. Dit kan dus zonder dat de lichtbron zelf zichtbaar is. Denk bijvoorbeeld aan

projectie van licht, schaduwwerking, en reflectie. Wel moet het steeds om het lichteffect gaan en niet om een afbeelding.

Het veld van de autonomie en het veld van de heteronomie werken beide met hetzelfde materiaal: licht. De termen lichtdesign en lichtarchitectuur lopen vaak door elkaar heen, in het onderzoek wordt het ook wel aangeduid met heteronome lichtkunst. Lichtarchitectuur heeft een esthetiserende functie, deze vormen van lichtkunst maken de stad mooier. Voor het gebruik van licht in de openbare ruimte komt er bij kijken dat het naast functionele ook vooral esthetische kanten heeft. Verlichting die alleen maar in dienst staat van praktische zaken als veiligheid en oriëntatie wordt buiten beschouwing gelaten. (Baggen, 2006)

Hoewel lichtkunst een internationaal fenomeen is, zal ik mij vooral richten op wat er de laatste jaren in Nederland met licht wordt gedaan. De vragen die in het onderzoek centraal staan zijn hieronder weergegeven.

De centrale onderzoeksvraag luidt:

Hoe komen de museale en de openbare lichtprojecten tot stand, hoe worden ze bekend en op wie zijn ze gericht?

Deelvragen:

Deelvraag één heeft betrekking op de productiezijde van lichtkunst en deelvraag twee beslaat de distributie- en receptzijde.

1. Welke typen kunstenaars die met licht werken zijn er te onderscheiden en hoe zien ze elkaar?
2. Wat zijn de verschillen tussen autonome lichtkunst en heteronome lichtkunst wat betreft de distributie en de receptie?

Hoofdstuk 2 De onderzoeksopzet

In dit gedeelte van de scriptie verantwoord ik stapsgewijs hoe ik mijn onderzoek heb uitgevoerd, welke keuzes ik vooraf en gedurende het onderzoek heb gemaakt met betrekking tot de methoden van onderzoek.

2.1 Onderzoeksmethode

De aard van de gegevens zijn het aanknopingspunt voor de methode van het onderzoek. Het onderzoek is vanuit een interpretatieve onderzoeksmethode uitgevoerd. Deze keus is gebaseerd op het feit dat de gegevens die ik voor de beantwoording van mijn onderzoeksvragen nodig had niet direct voor handen waren. Ik heb deze gegevens verkregen door interviews af te nemen met lichtkunstenaars uit beide velden. Hieraan voorafgaand heb ik mij goed verdiept in het onderwerp via literatuuronderzoek. Vanuit een kunstsociologische invalshoek is er niets over lichtkunst geschreven. Wat wel bekend is, bestaat vooral uit kunsthistorische beschrijvingen over het ontstaan van lichtkunst en de ontwikkeling daarvan (Reijs, 1996). In het onderzoek is daarom ook een historisch kader opgenomen. Gedurende de research voor het onderzoek ben ik veel interessante artikelen, recensies, beleidsstukken en websites tegengekomen over lichtkunst. De relevante literatuur is in de scriptie verwerkt.

Ik heb gekozen voor de zogenaamde interpretatieve onderzoeksmethode, omdat ik in mijn onderzoek uitga van verschillen tussen mensen. Verschillen tussen lichtkunstenaars en lichtarchitecten. Bij deze onderzoeksmethode is het kwalitatieve interview een veel voorkomende dataverzamelingstechniek.(Seale, 2004:180-181) Op basis van antwoorden uit diepte-interviews met de verschillende lichtkunstenaars kom je te weten hoe de wereld van de lichtkunst en de lichtarchitectuur in elkaar zit. Op die manier zijn de gedachtewereld en de werkwijze van de lichtkunstenaars en lichtarchitecten te achterhalen. Door de persoonlijke benadering van één op één gesprekken is de wijze van en de motivering voor positionering te achterhalen. Bovendien is het een geschikte manier om meer informatie over lichtkunst te vinden of nieuwe inzichten te krijgen in het veld van de autonome en de heteronome lichtkunst. Een kwantitatieve empirische onderzoeksmethode is voor mij vanwege deze uitgangspunten niet voor de hand liggend. Een kwantitatief onderzoek is ook praktisch gezien onuitvoerbaar, omdat er gewoonweg nog niet genoeg gegevens beschikbaar zijn die de sociologische aspecten van zowel autonome als heteronome lichtkunst belichten.

2.2 Dataverzameling

Ik heb voorafgaand aan de interviews veel vooronderzoek gedaan. In deze periode heb ik mij op allerlei manieren verdiept in lichtkunst. De historie van lichtkunst en lichtarchitectuur waren een belangrijk startpunt om kennis te ontwikkelen. Daarnaast heb ik veel beschrijvingen en recensies van lichtkunstprojecten van de afgelopen jaren gelezen. Ik heb tentoonstellingen bezocht in onder andere het Nederlands Architectuur Instituut (NAi) in Rotterdam. Dit heeft mij zeer op weg geholpen bij de beeldvorming over lichtarchitectuur. Nader onderzoek, met deze tentoonstelling als startpunt, leverde

steeds meer informatie op over lichtarchitectuur. Ook krantenberichten die ik steeds meer tegenkwam over lichtarchitectuur, met name van de afgelopen vijf jaar, hebben geholpen om de lichtarchitecten in Nederland te kunnen vinden.

De conservatrice, Saskia van der Wiel, van Centrum Kunstlicht in de Kunst te Eindhoven wees mij op een aantal kunstenaars die interessant waren om te interviewen. Daarnaast heb ik veel mensen in het kunstcircuit geïnformeerd over mijn onderzoek en gevraagd naar voorbeelden van lichtkunst. Internetresearch is een belangrijke eerste stap geweest in het vinden van potentiële kunstenaars die ik kon gaan interviewen. Ook het archief van de Stichting Kunst Openbare Ruimte (SKOR) heeft me geholpen bij het vinden van kunstenaars die met licht werken. Uit deze zoektocht blijkt dat de autonome kunstenaars die met licht werken eigenlijk uiteenvallen in twee groepen. Kunstenaars die vooral lichtkunst voor musea maken en kunstenaars die (bijna) uitsluitend voor de openbare ruimte lichtkunst maken. Ik heb een lijst gemaakt van autonome kunstenaars die in het museum werken en een lijst van autonome kunstenaars die in de openbare ruimte werken. Daarnaast is er een lijst van lichtarchitecten die tot het heteronome veld gerekend kunnen worden. Deze lijsten heb ik hiërarchisch opgesteld naar de mate van het gebruik van licht als medium. Veel kunstenaars werken ook met andere materialen. Degenen die bovenaan de lijsten stonden hadden prioriteit voor een afspraak, omdat zij zich het meest met licht bezighielden. Ik wilde minimaal tien mensen interviewen. Bij onderzoek krijg je vaak te maken met mensen die niet mee willen of kunnen werken. Ik heb daarom een aantal extra mensen benaderd. Uiteindelijk zijn er twaalf gesprekken gevoerd, waarvan acht met kunstenaars, werkzaam in museale veld (4) en in de openbare ruimte (5) en drie met lichtarchitecten. Via een e-mail heb ik aangegeven wat ik met mijn onderzoek van plan was en of men bereid was om mee te werken.

Vervolgens ben ik vragen gaan opstellen voor de interviews. De theorie was de basis voor een coderingsschema (zie bijlage 1). De vragenlijst is door middel van thema's ingedeeld en aan elk thema zijn interviewvragen gekoppeld. Hierdoor kunnen deze thema's ook uiteindelijk weer aan de antwoorden op de interviewvragen worden gekoppeld. Door met behulp van het coderingsschema de interviewvragen op te stellen en hier ook bij de analyse van de resultaten aan vast te houden, heeft het onderzoek een duidelijke structuur. De vertaalslag van de theorie naar de praktijk is daardoor inzichtelijk gemaakt. Er is één interviewlijst voor de autonome kunstenaars (zie bijlage 2a) en één voor de heteronome kunstenaars opgesteld (zie bijlage 2b). De vragen zijn zo veel mogelijk aan elkaar gespiegeld om de analyse gemakkelijker te maken. Uiteraard was er ook een aantal vragen die voor beide velden specifiek waren.

In het volgende hoofdstuk zal de historische achtergrond van lichtkunst en lichtarchitectuur aan de orde komen. Daarna zullen in hoofdstuk vier de resultaten van de interviews worden gepresenteerd en besproken.

Hoofdstuk 3 Het historisch kader

En er was licht...

*Everyone thinks they know what light is.
I have spent my life trying to find out what light is, and I still do not know.*

Albert Einstein

In dit gedeelte van de scriptie wordt de geschiedenis van lichtkunst uiteengezet. Dit historisch onderzoek heeft mij geholpen meer over de achtergrond van lichtkunst en licht in de openbare ruimte te weten te komen en goed voorbereid om aan de interviews met lichtkunstenaars te beginnen. Dit hoofdstuk is essentieel als achtergrond voor het onderzoek. Het zal duidelijk worden hoe de twee vormen van lichtkunst, die in het onderzoek centraal staan, ontstaan zijn en waar ze elkaar tegenkomen.

3.1 Van licht in kunst tot lichtkunst

Voordat 'licht' kunst werd, waren er een aantal andere ontwikkelingen die het pad voor de lichtkunst plaveiden. Uiteraard is licht altijd een onderwerp geweest in de schilderkunst. Denk maar aan meesters van het geschilderde licht als Vermeer en Rembrandt, maar ook de impressionisten waren daar zeer in gespecialiseerd. De eerste stappen in de richting van het gebruiken van fysiek licht als medium voor kunst, waren de kleurenorgels. Al in 1725 werd hier door Louis-Bertrand Castel mee geëxperimenteerd. Het ging toen nog vooral om het omzetten van geluid in licht en kleur. Toen gebeurde dit nog met kaarsen en gekleurde glasplaatjes.

De gloeilamp is uitgevonden door Thomas Edison in 1879. Elektrisch licht werd in het begin alleen als onderwerp in schilderijen gebruikt, maar al snel gebruikten kunstenaars het kunstlicht als materiaal voor een kunstuiting. Kunsthistoricus en voormalig directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven en hoogleraar aan de Technische Hogeschool in Eindhoven Jean Leering geeft aan dat de reden voor het gebruik van fysiek licht door kunstenaars gezocht moet worden in de omstandigheid: 'Het elektrisch licht biedt hen mogelijkheden voor artistieke verbeelding van door hen beleefde werkelijkheden die met middelen van de klassieke schilderkunst nooit adequaat te verbeelden zijn.' (Leering, 1979:75)

In verschillende kunststromingen is het gebruik van kunstlicht te ontdekken en deze stromingen kunnen niet los worden gezien van de ontwikkeling van lichtkunst als discipline. Zo werkten omstreeks 1910 futuristen als Corra en Ginna met licht, zij maakten een kleurenorgel met elektrische lampen. Ook constructivisten als Malevich, Kandinsky en Vjshnegradsky vielen, als zo velen voor de magie van het licht. Kinetsche kunst, op(tical) art en pop art zijn zeer bepalend geweest voor de ontwikkeling van lichtkunst. (Beyst, 2001) Waarschijnlijk komt het doordat er zo veel verschillende kunststromingen invloed hebben gehad op lichtkunst dat er niet vaak over wordt gesproken als zijnde een aparte kunstdiscipline. Lichtkunst wordt eerder als onderdeel van andere ontwikkelingen in de kunst besproken. Vooral omdat licht veel bewegend werd toegepast werd het niet vaak als een aparte kunstvorm gezien. (Reijs, 1996:8)

3.2 De voorvaders van de lichtkunst

Light is the artist's sole medium of expression.

He must mold it by optical means, almost as a sculptor models clay.

He must add colour, and finally, motion to his creation.

Motion, the time dimension, demands that he must be a choreographer in space.

Thomas Wilfred⁶

In de jaren twintig en dertig werden de eerste lichtinstallaties gemaakt. Het Bauhaus zette een belangrijke toon. Vooral de Hongaar László Moholy-Nagy (1895-1946) experimenteerde met de werking van licht. Hierbij was beweging een belangrijk element.(Baggen, 2007) De combinatie van kinetische kunst en licht komt vaak voor. Dit komt mede door de controleerbaarheid van kunstlicht wat betreft brandduur, intensiteit, kleur en vorm. De toepassing met beweging was daardoor goed mogelijk en uitdagend. Zoals zichtbaar op de afbeelding hiernaast speelt reflectie een belangrijke rol.(Baggen, 2006) Dit soort spelingen met licht zijn een belangrijke lijn in het verdere werk van Moholy-Nagy, ook in zijn films en foto's speelt licht een dergelijke rol. Moholy-Nagy gebruikte licht als beeldend materiaal. Hij liet het niet in dienst staan van een afbeelding, zoals bij projectie vaak voorkomt. Kunsthistoricus Sven Sterken omschrijft in *Van penseel tot pixel* het werk van Moholy-Nagy als volgt: 'Het kunstwerk bestaat hier uit een assemblage van verschillende gepolijste stalen elementen die met variabele snelheid en excentrisch rond een aantal assen roteren. Elk van de onderdelen heeft een eigen textuur, een specifieke transparantie en een bepaalde hoek ten opzichte van de verticale as. Daardoor wordt het licht dat op de roterende sculptuur schijnt in verschillende lagen en motieven in de omringende ruimte geprojecteerd.'(Sterken, 2007:2,3) Het licht is daardoor belangrijker geworden dan het object, waardoor van lichtkunst kan worden gesproken.

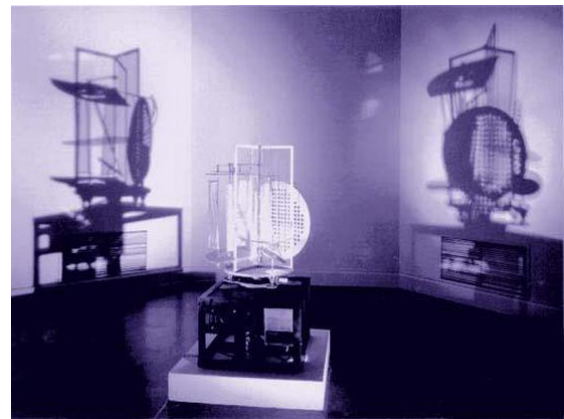


Fig. 5 László Moholy- Nagy, *Licht Raum Modulator*, 1922/1930.

Naast Moholy-Nagy was er een andere kunstenaar die de mogelijkheden van licht verkende, Thomas Wilfred (1889-1968). Deze Deens-Amerikaanse kunstenaar noemde zijn lichtwerken 'Lumia'. Hij maakte 'composities' met licht, kleur en vormen die langzaam veranderden. Er zijn slechts 35 werken van zijn hand die de tand des tijds hebben doorstaan. Deze worden bijna niet meer tentoongesteld. Wilfred maakte de projecties met een zeer ingenieus projectieapparaat dat hij de Clavilux Lumia noemde. Sinds een aantal jaren is men bezig dit instrument te restaureren om zijn werk weer ten toon te kunnen stellen. Om een impressie te geven, ziet u op de volgende pagina twee stilstaande beelden van zijn werk, de één is een minuut later genomen dan de ander. (Epstein, 2007;; Wilfred, 1947)

⁶ (Løvstrøm, 2005)



Fig. 6 Thomas Wilfred, *Lumia*, Early Clavilux Jr, ca. 1930.

Licht wordt dus vaak gecombineerd met geluid en beweging. Een reden hiervoor is dat het professionele, kunstzinnige gebruik van verlichting tevens zijn oorsprong heeft in het theater. Daar werd begin twintigste eeuw, weliswaar op een heel andere manier dan de kunstenaars deden, gebruik gemaakt van licht. Hier werd verlichting gebruikt om toneelruimten te veranderen. Er werden ruimten van licht gecreëerd. Kunsthistoricus Leering noemt als voorbeeld van meer artistiek gebruik van licht in het toneel de theatermakers Appia en Craig. Zij pleitten voor licht dat bijdroeg aan het toneel, het moest vormgevend zijn. (Leering, 1979:77; van Berkum & Blekkenhorst, 1986:83)

Daarnaast zijn er natuurlijk parallellen te ontdekken tussen lichtkunst en film. In lichtkunst wordt net als in film met beweging gewerkt. De vertoning van film is gestoeld op projectie, dit wordt ook in de lichtkunst vaak gebruikt. (Leering, 1979:77) Ook heeft fotografie aan de ontwikkeling van lichtkunst bijgedragen. Vooral licht en donker werken, het schaduwspel, is mede door de fotografie geëxploreerd. (van Adrichem, 2000)

3.3 Vernieuwing in de lichtkunst

Na het pionierwerk was het rustig omtrent de ontwikkeling van lichtkunst, dit kwam mede door de Tweede Wereldoorlog die het gebruik van techniek in de kunst tijdelijk stil zette. Pas in de jaren vijftig ging men verder met wat Moholy-Nagy was begonnen. Navolgers van het werk van Moholy-Nagy zijn goed herkenbaar, Nicolas Schöffer maakte bijvoorbeeld installaties die veel parallellen kennen met het werk van Moholy-Nagy.

De verdere ontwikkeling van lichtkunst staat in nauw verband met andere ontwikkelingen in de kunstwereld. De kunst van de twintigste eeuw wordt gekenmerkt door het feit dat kunstenaars constant bezig waren met het doorbreken van conventies. Dat deden zij door steeds naar andere middelen voor expressie te zoeken. De ene uitingsvorm werd afgewisseld door de andere. Het kubisme, voornamelijk door Braque en Picasso ontwikkeld, is daar een zeer concreet voorbeeld van. Later werden, door onder andere Mondriaan, alle vormen van figuratie verbannen en stond abstractie centraal. Alle verwijzingen naar de persoonlijke gevoelens en de uiting van de kunstenaar werden definitief beëindigd door Marcel Duchamp. De ready-mades, producten die gewoon in de winkel te koop zijn en tot kunst werden verheven, zijn een belangrijke bron geweest voor de verdere

ontwikkeling van lichtkunst. Kunstlicht is namelijk een industrieel product. De kunstenaars die in de jaren vijftig en zestig met licht werkten, vonden dit een interessant aspect waardoor lichtkunst pas echt zijn vlucht nam. Kunsthistoricus Leering ziet de opkomst van lichtkunst als een uitkomst van de artistieke vernieuwingsdrift en het verzet tegen traditionele kunstuitingen. De werkelijkheid afbeelden stond niet meer voorop, een nieuwe werkelijkheid creëren des te meer. Licht is een materiaal dat zich daar goed voor leent. (Leering, 1979:79) Annelie Lutgens, curator van het Kunstmuseum in Wolfsburg (Duitsland), heeft een overeenkomstig idee over de wederopkomst van lichtkunst. Zij beschrijft dat begin jaren zestig vanuit Italië de autonomie van kunst aan de kaak werd gesteld en dat de mechanisch geproduceerde aspecten van het werk daarom opzettelijk werden benadrukt. (Lutgens, 2004:36)

Kenmerkend voor lichtkunst is dat de technische ontwikkelingen in de lichtindustrie zeer bepalend zijn geweest. Na de Tweede Wereldoorlog ontstonden verschillende kunstenaarscollectieven die gestoeld waren op de combinatie kunst en techniek. Voorbeelden hiervan zijn GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) in Parijs, Zero in Keulen en EAT (Experiments in Art and Technology) in New York. (Sterken, 2007:4) Deze groepen droegen bij aan de verschillende gebruiksmogelijkheden van licht in de kunst. Vooral met de 'lichtenvironments', waar in het theater al een aanzet voor was gedaan, werd verder geëxperimenteerd. 'Environments' worden gekenmerkt door het feit dat ze nog minder tastbaar

zijn dan lichtobjecten. De 'environments' bestaan puur uit licht en worden vaak gemaakt voor een bepaalde omgeving. De toeschouwer in die ruimte wordt door het licht omringd. Daardoor worden de ervaringen van de kijker als het ware onderdeel van het kunstwerk. Vaak is een 'environment' tijdelijk van aard en ook minder verhandelbaar dan een tl-buis als lichtkunstobject. (Leering, 1979:79)

Er zijn verschillende kunstenaars die licht gebruikten om de perceptie van de werkelijkheid op de proef te stellen. De Duitse kunstenaarsgroep Zero, opgericht in 1958 door Heinz Mack en Otto Piene, zijn hier mee bezig geweest. Via 'environments' van licht probeerden zij de menselijke perceptie te veranderen en tegelijk de beleving van het leven te verbeteren. Vaak lagen hier pacifistische ideeën aan ten grondslag. (Lutgens, 2004:36)

Ook elementen uit de natuur hebben een belangrijke rol gespeeld in lichtkunst. Zonlicht, onweer, dag en nacht waren inspiratiebronnen. In 1960 was Günther Uecker, tevens behorende tot de kunstenaarsgroep Zero, een belangrijke kunstenaar die licht in zijn werk als centraal medium gebruikte. Het licht stond voor hem vaak symbool voor de zon. Ook Jean Tinguely, Yves Klein en Lucio Fontana zijn op vergelijkbare wijze met licht bezig geweest. Allen waren er op gericht de afstand tussen kunst en leven te verkleinen door andere manieren van expressie te gebruiken. (Lutgens, 2004:35; Weibel & Ortmann, 2005)

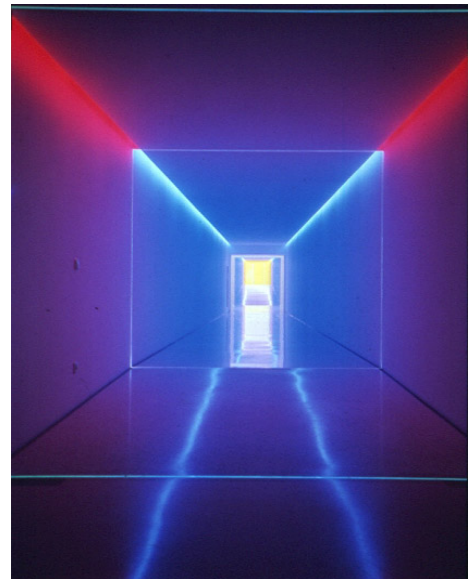


Fig. 7 Keith Sonnier, Lichtinstallatie
Rückversicherungs-Gesellschaft, Munich
2001.

3.4 Van lichtbron naar lichtruimte

*I hope that you see your own seeing and that this act of self-reflection,
seeing yourself seeing, says more about the way the viewer sees.*

James Turrell⁷

We hebben al kennis gemaakt met het werk van Dan Flavin. Deze Amerikaanse kunstenaar was vanaf begin jaren zestig met lichtkunst bezig en in het bijzonder met tl-verlichting. Hij is één van de kunstenaars die ready-made kunst interessant vond. De kracht van het werk van Flavin zit volgens kunsthistorici in de combinatie van de tl-buis als directe lichtbron, de straling ervan in en op de ruimte, en de bevestiging van de buizen in die ruimte. (Jansen & Beitlin, 2006:526) Zijn werk werd vaak op de grond, in een hoek of in gangen bevestigd. Hij maakte op zo'n manier gebruik van de straling van het licht alsof het leek dat de kleuren zich mengden, zo veranderde hij de ruimte. (Lannan, 2004) Andere Amerikanen als Robert Irwin en Douglas Wheeler behandelden net als Dan Flavin licht als een medium om te experimenteren met ruimte en creëerden zo optische illusies. Het grote verschil is echter dat bij Flavin de lichtbron vaak zichtbaar was en onderdeel van de magie van het werk. Bij anderen is de lichtbron vaak verborgen en werd het pure licht de kunstuiting. (Lutgens, 2004:36)

James Turrell is een kunstenaar die mede bekend is door het megaproject 'Roden Crater' in Flagstaff, Arizona waar al vanaf 1978 aan gewerkt wordt. Het is een bestaande krater die omgetoverd wordt tot een observatieruimte voor het natuurlijke lichtspel. Liggend in de krater, kijkend naar de hemel, kun je het licht en vooral de oneindige omvang ervaren. De ronde vorm van de krater draagt bij aan deze beleving. Turrell heeft meerdere van dit soort indrukwekkende 'skyspaces' gemaakt. 'De mystieke eenwording met het licht' dat is wat Turrell voorop stelt; hij wil de spirituele kracht van het licht overdragen. Voor hem is dat zowel natuurlijk licht als kunstlicht. (Beyst, 2007)



Fig. 9 James Turrell, *Danaë*, 1983.

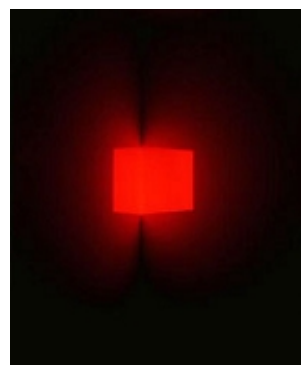


Fig. 8 James Turrell, *Catso, Red* 1967.

Bij Turrell is de lichtbron meestal niet zichtbaar. Het accent ligt op wat de lichtbron doet met de ruimte. Hij creëert vaak optische illusies met kunstlicht. Zo vult hij enerzijds een ruimte met licht die

⁷ (Lutgens, 2004:37)

vanaf een afstand tweedimensionaal, bijna als een schilderij, lijkt te zijn (zie figuur 9). En anderzijds maakt hij tweedimensionale lichtkunstwerken die juist driedimensionaal aandoen (zie figuur 8). Ook op een andere manier betreft Turrell de ruimte bij zijn kunst. Voor 'Frontal passage' (1994), werd de toeschouwer eerst via een donkere hal in het museum naar een donkere kamer geleid. De kamer werd doorsneden met een diagonale muur van rood licht die alleen door het oog voor te bereiden in de donkere voorvertrekken goed zichtbaar werd.

Ook op Turrell maakten technologische ontwikkelingen indruk. Vanaf de jaren negentig werkt hij met computerprogrammeerbare neonbuizen en LEDlampjes. LED's, oftewel light emitting diodes, zijn kleine lampjes, die eerst alleen in rood, groen en blauw, maar nu ook in geel licht te verkrijgen zijn. Ze hebben een lager energieverbruik doordat ze veel minder warm worden. De normale gloeilamp kan temperaturen van rond de 1000 graden bereiken, een LED wordt niet warmer dan 125 graden Celsius. (Faculteit Industrieel Ontwerpen TU Delft, 2003) LED's zijn voor zeer verschillende toepassingen mogelijk door de zeer compacte vorm, we kennen ze onder andere van de verlichting in het dashboard van de auto en de verlichting in de mobiele telefoon. Hierdoor is het ook mogelijk dat lichtkunstwerken van vorm en kleur veranderen en is het fijn materiaal voor de kunstenaar om mee te experimenteren. (Beyst, 2007) Zoals Turrell dat heeft gedaan met de buitenkant van de skyspace 'Light reign' uit 2003 voor de Henry Art Gallery in Washington. De buitenmuur van de ovale ruimte heeft een subtiele kleurwisseling. (Henry Art Gallery, 2005)



Fig. 11 James Turrell, *Light Reign* (binnen), 2003.



Fig. 10 James Turrell, *Light Reign* (buiten in verschillende kleuren), 2003.

In lijn met Turrell ligt het werk van de Deen Olafur Eliasson. Hij heeft onder andere natuurlijk licht geprobeerd na te bootsen. Bij beide kunstenaars gaat het om hoe dingen worden waargenomen. Zij stellen ter discussie wat de werkelijkheid van perceptie is en maken de kijker er van bewust dat niet alles is wat het lijkt. Beide kunstenaars zijn nog steeds zeer actief. (van Adrichem, 2000:43,44)

3.5 Licht en commercie

Neon heeft een grote aantrekkingskracht gehad op kunstenaars. Dit materiaal werd, voordat het door kunstenaars werd gewaardeerd, vooral voor commerciële doeleinden gebruikt. Neonlichtreclame is voor het eerst in 1912 gebruikt voor een kapsalon in Parijs. Toen kon er alleen een rode gloed worden gemaakt door neongas in een vacuümglasbuis met elektriciteit in contact te brengen. Maar de technische ontwikkelingen, zoals de ontdekking van argongas, gingen vlot, waardoor het al snel mogelijk was allerlei kleuren te maken. Voor de jaren vijftig was het gebruik van neon in de kunst zeer summier. Pas na 1950 kreeg neon de volwaardige aandacht van kunstenaars, maar neonreclame verdween in de jaren vijftig steeds meer uit het straatbeeld en werd grotendeels vervangen door modernere middelen. Voor kunstenaars die naar nieuwe beeldende middelen zochten, was neon een ideaal materiaal. Het was goedkoop en de ingebakken contradictie van de lange levensduur van het neon en de gevoeligheid van het glas trok hen aan. (Elger, 2006:496) Opnieuw was ook de Zero-groep een belangrijke speler in het toekennen van museale waarde aan neon. (Elger, 2006) Een andere kunstenaar die veel sculpturen van neon heeft gemaakt is François Morellet. Hij behoorde tot de Parijse groep GRAV, maar zijn werk is zeer verwant aan de op-art. Hij maakte vanaf de jaren zestig neonobjecten waar systematiek en symmetrie vaak centraal stonden. (van Berkum et al., 1986:87)

Keith Sonnier had een bijzondere kennismaking met neon. Hij vergeleek het zelfs met een religieuze ervaring. Toen hij aan een donkere hemel neonreclame zag opdoemen, was dat zo indrukwekkend dat hij zelf vanaf de jaren zestig ook met neon is gaan werken. Door zijn ervaring staat de invloed van de straling op de toeschouwer centraal. Sonnier is gefascineerd door hoe het publiek met het licht omgaat. (Elger, 2006:501)



Fig. 12 Bruce Nauman, *The true artist helps the world by revealing mystic truths* 1967.

Van dezelfde generatie als Sonnier, beiden geboren in de jaren veertig, was ook Bruce Nauman. Hij haalde zijn inspiratie uit de consumptiecultuur. Industriële producten, als neon, verwerkte hij in zijn werk en hij stelde op die manier kritische kanttekeningen bij de consumptiemaatschappij. Licht was als een kant-en-klaar industrieel product een bruikbaar medium. 'The true artist helps the world by revealing mystic truths' in neonletters, is de ultieme manier waarop de commercie wordt geïntegreerd in een kunstwerk en tegelijkertijd de kunstwereld bespot. De Amerikaanse neonkunstenaars (en Pop Art) bekritiseerden op soortgelijke wijze de commercie.

Veel neonkunstenaars hebben door de uiteenlopende vormen waar de glasbuis in geblazen kon worden met teksten gewerkt. De neonteksten zijn een belangrijk deel van de neonkunst. Het neonlicht zette woorden meer kracht bij. De één was meer analytisch bezig met tekst dan de ander. Kosuth refereerde bijvoorbeeld door middel van woorden naar problemen in de perceptie van kunst. Maurizio Nannucci was vooral geïnteresseerd in de associaties die mensen met woorden hadden. François Morrellet manipuleerde het licht en de woorden door ze snel aan en uit te schakelen. De letters vormden op die manier op een onverwacht moment een woord, vaak met een schokkende (erotische) betekenis.(Elger, 2006:505)



Fig. 13 Joseph Kosuth, *Neon Electrical Art*, 1966.

3.7 Licht in de openbare ruimte

*Sunshine may be enough when you go for a walk, but the sun
isn't enough to light up the city of Berlin. It's no little hick town,
it's one helluva city! If you've got to, use a few watts...*

Bertolt Brecht over 'Berlin im Licht'⁸

Tegenwoordig is het normaal om kunst, en in het bijzonder een creatieve uiting van licht, tegen te komen in de openbare ruimte. De stap van lichtkunst in het museum naar lichtkunst in de openbare ruimte werd al lang geleden gemaakt. De onderzoeken van Moholy-Nagy naar licht en beweging deden hem al snel denken aan schaalvergroting. Lichtkunst ter grootte van een gebouw, dat is waar hij van droomde. Hij beklagde zich echter over de uitvoering daarvan: 'I designed numberless projects, but I found no architect who was prepared to commission a light-fresco, a light architecture... The time has come for someone to make use of the third dimension and, by taking advantage of both materials and reflections, and to create actual structure of lights in space...' (Neumann, 2006:26) De grens tussen kunst en architectuur werd toen al, weliswaar utopisch, doorbroken.

Op verscheidene Wereldtentoonstellingen, omstreeks 1900, maar duidelijker vanaf de jaren dertig was licht een veel voorkomend onderdeel. Hoewel deze tentoonstellingen voornamelijk op kunst waren gericht, leende licht zich ook perfect voor publiek spektakel. Het riep emoties op en was een

⁸ (Neumann, 2006:25)

teken van vooruitgang van de maatschappij; de toeschouwer moest een gevoel van trots krijgen. (Sterken, 2007:4) De Eiffeltoren die ter gelegenheid van de Wereldtentoonstelling van 1889 in Parijs werd gebouwd kreeg extra allure door deze uit te lichten.



Fig. 14 LaVerdiere & Myoda, *Tribute in Light*, 2002.

Door licht in een publieke ruimte te gebruiken werd het voor verschillende functies bruikbaar. Eerder nog dan artistiek werd het voor politieke uitingen gebruikt. Denk bijvoorbeeld aan de lichtshows die Albert Speer, de architect van Adolf Hitler, tijdens de partijdagen in de jaren dertig liet uitvoeren. (Sterken, 2007:3) Er werd toen vooral aan de commerciële en politieke mogelijkheden van licht gedacht. (Lutgens, 2004:34; van Berkum et al., 1986:83) Speers 'kathedralen van licht', zoals de shows ook wel werden genoemd, kregen later veel navolging. Een recent voorbeeld van een lichtkathedraal uit 2002 was 'Tribute in Light' van de kunstenaars Julien LaVerdiere en Paul Myoda. Twee lichtkolommen die de 'Twin Towers' symboliseren. Hoewel dit niet de bedoeling van de kunstenaars was, krijg je ook sterk het gevoel dat het een politiek statement is. (LaVerdiere, 2006)

Duitsland heeft een lange historie wat betreft het gebruik van licht in de openbare ruimte. Lichtspectakels die tegenwoordig ook in Nederland in allerlei steden worden georganiseerd, lijken vernieuwend te zijn, maar kennen een oude traditie. In 1928 werd 'Berlin im Licht' georganiseerd. Vier dagen lang werd de stad op verschillende plekken immens verlicht. Bedrijven ontwierpen speciale lichtreclames waar de lucht zich mee vulde. Lufthansa Airlines organiseerde zelfs speciale vluchten om het spektakel van bovenaf te kunnen bewonderen! Ook andere grote steden in Duitsland, in de jaren twintig en dertig, organiseerden dit soort lichtfestivals. (Neumann, 2006:25)

In de jaren dertig stond de ontwikkeling van laser in de kinderschoenen. Het was voor degenen die met beweging en licht werkten een ultiem materiaal. Licht is immaterieel, maar laser maakt het bijna een tastbare ervaring. Het is een zeer scherpe bundel van licht die verschillende kleuren kan aannemen, al naar gelang de frequentie die het heeft. Voor kunstenaars is het een zeer bruikbaar medium omdat er zelfs driedimensionale illusies mee kunnen worden gecreëerd, die puur uit energie bestaan. (Sterken, 2007:6) Eén van de pioniers op het gebied van laserkunst is Rockne Krebs, die met lasers en spiegels werkte. Hoewel de eerste laserwerken in de museale ruimte plaatsvonden, werd dit al snel naar de buitenruimte verplaatst. Krebs maakte zelfs een laserinstallatie ter grootte van een stad! Laser heeft een ver bereik waardoor het zich goed voor dit soort lichtshows leent. 'Son et

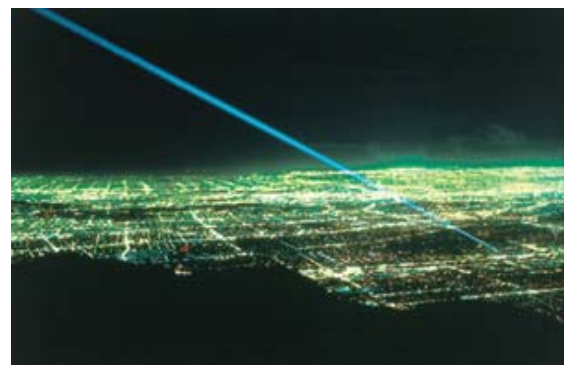


Fig. 15 Rockne Krebs, *The Green Hypotenuse*, 1983
(van Mount Wilson naar California Institute of Technology).

Lumiere' shows (geluid en licht shows) zijn inmiddels bekende spektakels. Ze vinden meestal plaats buiten in een historische setting, vaak vanwege een speciale viering. Deze shows worden ook vaak gebruikt als promotionele activiteit van een stad. Allerlei lichteffecten, waaronder laser, worden gebruikt bij het realiseren van deze tijdelijke grootschalige projecten. Er wordt dan zeer direct van de ruimte en de gebouwde omgeving gebruik gemaakt. Bijvoorbeeld door een prominent gebouw uit te lichten tegen de achtergrond van een verhaal of muziek. De shows zijn voor het eerst ontwikkeld door Paul Robert-Houdin, curator van Château de Chambord te Frankrijk in 1952.(Encyclopedia Britannica, 2007) Sindsdien is het fenomeen verspreid over de hele wereld. Vele steden pikten het gebruik van licht als baken van een stad snel op. In 1975 werd bijvoorbeeld aan kunstenaar Frederik Reuterswärd voorgesteld om de verschillende delen van Parijs beter met elkaar te verbinden. Hij deed dit door een laserstraal van La Défense onder de Arc de Triomphe door tot aan het Louvre te installeren. Ook Dani Karavan deed eind jaren zeventig vergelijkbare stedelijke spektakels.(Sterken, 2007:6)

3.8 Lichtarchitectuur

Night illumination attracts attention like a stage. Buildings are noticed and commented on which otherwise would be passed by the casual observer without a thought.

Sales Brochure: Common Wealth Lighting Institute, 1929.⁹

Het beleven van een stad is steeds belangrijker geworden. Er wordt meer van een stad vereist dan alleen maar functionaliteit en goede ordening van winkels, bedrijven, wegen en straten. Hoe mensen een stad ervaren, daar gaat het tegenwoordig om. Een goede sfeer geeft een stad pas echt karakter. Licht speelt daar een grote rol in. Dit bepaalt de avondervaring van een stad. Lichtarchitectuur, zoals het verfraaien van de stad met licht ook wel wordt genoemd, lijkt populairder dan ooit, maar hoe is dat ontstaan?

De kunstenaar, lichtarchitect en oprichter van de Vrije Academie van Beeldende Kunst in Den Haag, Livinus van de Bundt heeft sinds de jaren vijftig in Nederland bijgedragen aan de esthetische ontwikkelingen van een stad tot een lichtstad. Het begin van esthetisch licht in een stad begon met verlichten van gevels, monumenten, fontein en andere prominente plekken in een stad, maar ook door het verbeteren van lichtreclames. In de *Theoretische beschouwingen over het werk van Livinus van de Bundt* van Hans Roem wordt aangegeven dat het beste lichtresultaat wordt geboekt wanneer een architect zich laat adviseren door een lichtkundige architect.(Roem, 1967:2) Volgens Johan Jansen, oprichter van Centrum Kunstlicht in de Kunst, is het aspect van kunstlicht dat het de leefbaarheid van de ruimte kan verbeteren lang ondergewaardeerd. Hij pleitte ervoor dat binnen de architectuuropleidingen een richting moest komen, waar de toepassingen van kunstlicht zouden worden gedoceerd. Kunstlicht kan namelijk architectuur versterken en negatieve aspecten verbloemen. Er is sinds een halve eeuw een ontwikkeling gaande waarbij kunstlicht in de openbare ruimte naast nut en veiligheid ook een esthetische functie heeft. Buitenverlichting is, volgens Jansen,

⁹ (Ackermann, 2006:143)

niet alleen voor het toerisme, belangrijk maar ook voor de 'gewone' burger want die heeft vooral 's avonds tijd om de stad te bewonderen.(Jansen, 1979:62)

De Eiffeltoren in Parijs is misschien wel het bekendste voorbeeld van gebouwen die met kunstlicht worden uitgelicht. Een andere bekende vorm van licht in de openbare ruimte is natuurlijk Times Square in New York. Daar zijn het vooral lichtreclames, in allerlei soorten en maten, die de straat 's avonds commercieel laten blinken. Ook licht in de openbare ruimte kent dus een verbinding met commercie. Het meest fascinerende gebruik van deze manier van licht is natuurlijk Las Vegas. De stad staat bekend om haar zeer creatieve vormen van het gebruik van licht. Alles draait om het binnen lokken van klanten en daarbij lijkt, hoe gekker, hoe beter, zeker op te gaan. Amerika heeft van oudsher een andere manier van uitlichten van architectuur. Wolkenkrabbers gaven de doorslag voor de nachtelijke verlichting, maar vroegen ook om een andere verlichting dan de gebouwen in Europa. In Europa waren het eerder bioscopen en warenhuizen die om speciale verlichting vroegen.(Ackermann, 2006:13)

Wanneer we het over lichtarchitectuur hebben, mogen avant-garde architecten als Le Corbusier, Jan W.E. Buys en Mies van der Rohe zeker niet vergeten worden. Hoewel het in dit geval meer gaat om de ontwikkeling van architectonische stijlen, speelde licht hier een zeer prominente rol. De gebouwen die eind jaren twintig werden ontworpen, kenmerkten zich door de werking van licht.(Ackermann, 2006:12) Gebouwen met veel glas zijn kenmerkend voor de architectuur van deze periode. Gekleurde lichtkoepels van Bruno Taut en Hermann Finsterlin zijn eveneens goede voorbeelden. Hier gaat het vooral om daglicht waarmee het gebouw zich overdag vult. Het is niet vreemd dat 's avonds het gebouw prachtig van binnenuit werd verlicht. Het integreren van reclame in het gebouw, waar Le Corbusier voor pleitte, was daardoor goed mogelijk. Zo hebben de architecten niet alleen invloed gehad op de ervaring van daglicht vanuit het gebouw, maar zijn de gebouwen ook 's avonds een beleving.(Dubois, 1998:12)



Fig. 16 Jan W.E. Buys, *De Volharding*, Den Haag, 1928.

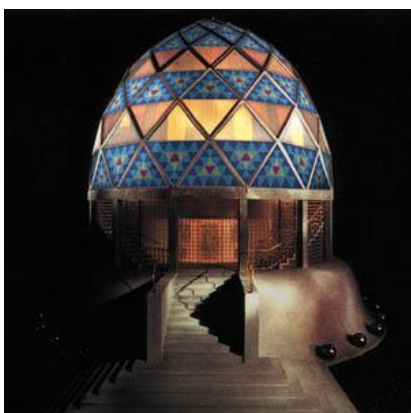


Fig. 17 Bruno Taut, *Glaspaviljoen*, 1913.

Licht staat dus vaak in dienst van commerciële belangen. In hoeverre we met een artistieke uiting te maken hebben of vooral met een commerciële, is niet altijd duidelijk. De lichtindustrie is ook niet helemaal onschuldig aan de opkomst van lichtarchitectuur in de jaren twintig. Vaak is de aantrekkingskracht om licht te gebruiken voor reclame zeer aantrekkelijk, het gevaar is echter dat de toeschouwer het te opdringerig vindt. Een balans hierin vinden is voor de lichtarchitect een belangrijke taak, het maakt het verschil tussen een kunstzinnige uiting en een commerciële.(Larson, 1964:11)

Door de Tweede Wereldoorlog werden de ontwikkelingen van lichtarchitectuur abrupt gestaakt. Kort na de oorlog deed het gebruik van lampen in de openbare ruimte te veel denken aan zoeklichten en vuurpelotons. In de jaren vijftig en zestig werd lichtarchitectuur opnieuw opgepikt. Het deed toen, door de lange onderbreking, aan als een nieuwe uitvinding. Dat was niet de enige keer dat het gebruik van licht in de openbare ruimte tijdelijk werd gestaakt. Omstreeks 1973 werd het gebruik van licht verminderd vanwege de energiecrisis. Pas in de jaren tachtig kon lichtarchitectuur pas echt tot bloei komen. In de jaren negentig werd het voor de architect steeds gebruikelijker om in het ontwerp een lichtplan op te nemen voor de avondbeleving van een gebouw. Al dan niet in samenwerking met een lichtarchitect of anderen die met licht werken. (Neumann, 2006:26)



Fig. 18 Yann Kersalé, Pont de Normandie, 1994.

Lichtarchitectuur wordt van oudsher al aan Frankrijk gekoppeld. Yann Kersalé is een goed voorbeeld van een Franse lichtarchitect. Op de afbeelding is de Pont de Normandie te zien, waarvoor hij in 1994 een lichtontwerp heeft gemaakt. Dit is slechts één van de megaprojecten die is uitgevoerd. Uiteraard zijn er talloze andere lichtarchitecten die genoemd zouden moeten worden. Dit hoofdstuk biedt dan ook slechts een achtergrond en geen volledige geschiedschrijving.

De trend die tegenwoordig gaande is in lichtarchitectuur, is het gebruik van computergestuurde lampen. Vooral in combinatie met LEDlampjes kan er zeer veel. LED heeft vanaf de jaren tachtig er voor gezorgd dat architectuur niet alleen van buitenaf of van binnenuit wordt verlicht, maar dat het een lichtgevende huid krijgt. De 'skin' van het gebouw wordt veranderd. Het krijgt een nieuw uiterlijk. (Cultuurnet, 06-12-2006) De 'Tower of Winds' in Yokohama van Toyo Ito uit 1986 wordt als één van de eerste computergestuurde lichtarchitectuur gezien. Deze werkt met neonverlichting, floodlights (een soort schijnwerpers) en 12.000 gloeilampen die aan een computerprogramma zijn gekoppeld. Een sensor meet de windkracht en het verkeersgeluid. Het computerprogramma pikt de metingen van de sensor op en vertaalt deze in verschillende kleuren. (Neumann, 2006:26,27) Azië, met name China en Japan, is sowieso op het gebied van licht zeer ver. Veel technische snufjes worden daar ontwikkeld en alles lijkt mogelijk te zijn.

Fig. 19 Toyo Ito,
Tower of Winds,
Yokohama, 1986.





Fig. 20 Herzog & De Meuron, Allianz Arena München, 2003.

Een interessant recent lichtontwerp is de Allianz Arena, het voetbalstadion van Bayern München. Het gebouw op zich is al een bijzonder staaltje van architectuur, maar 's avonds is het in zijn beste vorm. De Zwitserse architecten Jacques Herzog en Pierre de Meuron hebben in samenwerking met lichtarchitecten het gebouw gemaakt zoals het nu is. De façade bestaat uit 2760 ruitvormige luchtkussens die met warme lucht worden volgeblazen. Het lijkt daardoor net op een gekantelde band die in het land ligt. Hierachter zitten 25.000 lampjes waardoor het gebouw wit, rood of blauw kleurt afhankelijk van de wedstrijd die gespeeld wordt. Dat alles is gedaan om de tegenstander te imponeren. (Ackermann, 2006) In het voorbeeld van de Allianz Arena zijn de architecten zeer betrokken bij het lichtontwerp. Het lichtplan wordt geïntegreerd in de bouw van het stadion.

Mediafaçades zijn al een vrij oud fenomeen, maar door de ontwikkeling van LEDverlichting en besturingssystemen, is er steeds meer mogelijk. Soms is moeilijk te onderscheiden of de mediafaçade losstaat van het gebouw of dat het onderdeel is van de architectuur. Ook wordt het steeds onduidelijker of het om reclame gaat of om kunst. Er kan natuurlijk ook sprake zijn van een combinatie, zoals bij de tijdelijke mediafaçade in 2005 op de Potsdamer Platz in Berlijn, ontworpen door lichtdesigners Tim en Jan Edler van Realities:United. Naast reclames die op de façade te zien zijn, is er ook samengewerkt met kunstenaars die lichtontwerpen hebben gemaakt, die juist de ervaring van zo'n façade deed concretiseren door werk te maken rond het thema 'The city has eyes'. Het gebouw is in tegenstelling tot wat we veel zien in de buitenruimte, namelijk gekleurde LEDverlichting, helemaal in zwart-wit opgetrokken. De realiteit die daardoor doordringt, is hoe gewend we al zijn aan deze verlichting, deze gaat op in de omgeving. De twee broers hebben ook meegewerkt aan het futuristische Kunsthaus in Graz, Zwitserland. Opnieuw geheel in zwart-witte verlichting als een tweede huid van het gebouw. (Neumann, 2006:28)

In de belichting van de stad zijn door de decennia heen verschillende stijlen zichtbaar. Een trend die lijkt te bestaan is dat steden steeds lichter worden. Vroeger waren het alleen kruispunten en belangrijke gebouwen die werden verlicht, tegenwoordig moet de hele stad onderdeel zijn van het lichtplan. Volgens curator van het Kunstmuseum in Stuttgart, die de reizende tentoonstelling 'Architectuur van de Nacht' (die te zien was in het Nederlands Architectuur Instituut) heeft georganiseerd, is de huidige stijl van stadsverlichting 'metropolitan lighting design'. (Ackermann, 2006:13) Misschien is Rotterdam binnenkort ook een metropool op het gebied van licht?



Fig. 21 Dag en nacht Kunsthaus Graz, architecten Peter Cook en Colin Fournier, lichtontwerp Realities:United, 2003.

Hoofdstuk 4 De resultaten

In dit hoofdstuk worden de resultaten van de interviews gepresenteerd. Voor de analyse van de interviews heb ik een coderingsschema (zie bijlage 1) als leidraad gebruikt. Het coderingsschema draagt bij aan de juiste interpretatie van de antwoorden op de onderzoeksvragen. De uitkomsten van de interviews worden aangevuld met bronnenmateriaal dat in de loop van het onderzoek over lichtkunst en lichtarchitectuur is verzameld.

De respons en de bereidwilligheid om mee te werken aan het onderzoek was groot. Slechts drie mensen hebben niet op mijn e-mail gereageerd of konden niet meewerken. In eerste instantie heb ik met tien interviewgegadigden een gesprek gehad. Tijdens deze gesprekken kwamen twee mensen ter sprake die interessant bleken om eveneens te interviewen. Via een soort snowballeffect ben ik hen dus op het spoor gekomen. De ene was Joost van Santen omdat hij voornamelijk met daglicht werkt en door andere kunstenaars als een goed voorbeeld van een lichtkunstenaar werd beschouwd. De ander was Har Hollands, die ter sprake kwam doordat hij had samengewerkt met één van de andere lichtarchitecten. Ik heb toen vervolgens nog een afspraak met hen kunnen maken. Uiteindelijk hebben er twaalf interviews plaatsgevonden: vier interviews met kunstenaars die voornamelijk in musea en galeries exposeren, vijf interviews met kunstenaars die met name in de openbare ruimte actief zijn met licht en de resterende drie interviews zijn gehouden met lichtarchitecten die werkzaam zijn in de openbare ruimte. De scheve verhouding van het aantal interviews met lichtkunstenaars en lichtarchitecten komt omdat er niet veel Nederlandse lichtarchitecten zijn, later hierover meer. Meer informatie over de twaalf geïnterviewden kunt u vinden in bijlage 3.

4.1 Het veld van de autonome lichtkunst

Gedurende mijn ontdekkingstocht naar het gebruik van licht in de openbare ruimte kwam sterk naar voren dat er verschillende mensen zijn die zich daar mee bezig houden. Lichtdesign of lichtarchitectuur was voor mij het startpunt voor mijn exploratie naar het esthetische gebruik van licht. Ik ontdekte dat er ook kunstenaars zijn die (bijna) uitsluitend met licht in de openbare ruimte werken. De geïnterviewden die ik voor het veld van de autonome lichtkunst heb gesproken bestaan daarom enerzijds uit kunstenaars die zich vooral in het museale circuit begeven en anderzijds uit kunstenaars die gericht zijn op het werken in de openbare ruimte. Ik heb de specifieke elementen waar de openbare ruimte duidelijke invloed heeft op de denk- en werkwijze van kunstenaars apart uitgelicht (zie hiervoor 4.2).

4.1.1 Productie van autonome lichtkunst

Kunst om de kunst

De kunstenaars die voor dit gedeelte van het veld zijn onderzocht hebben de kunstacademie gevolgd in de richting van schilderkunst of beeldhouwen. Opvallend is dat er tijdens de opleiding geen aandacht werd besteed aan lichtkunst. Bij sommigen van de geïnterviewden werd er tijdens de opleiding wel aandacht geschonken aan videokunst. Door het in contact raken met video is de stap naar licht voor de kunstenaars een logisch vervolg. Het werken met licht is over het algemeen

autodidactisch. De eerste kennismaking met licht als beeldend middel wordt ervaren als een openbaring. Voor Tamar Frank ging dit heel bewust, zij probeerde in eerste instantie op doek 'diepgang, verzadiging en stralen van kleuren weer te geven.' Technisch was het zeer lastig om dit idee daadwerkelijk uit te voeren. Zij raakte op den duur zo gefrustreerd dat ze de doeken kapot scheurde. 'Het was als een geluk bij een ongeluk', vertelt zij, 'ik zag licht door de gaten heenkomen en ik deed daar een vloepapiertje achter, toen zag ik ineens wat voor straling licht geeft.' De eerste stappen in het maken van lichtkunst zijn vaak een exploratie naar de mogelijkheden die licht te bieden heeft. Het spelen met wat er allemaal kan met licht is van grote invloed op het werk. De eerste werken van Jan van Munster stonden bijvoorbeeld in het teken van "geperst" licht dat vaak ook nog bewoog. 'Je kreeg dan net het gevoel alsof het ademde', aldus Van Munster. Soortgelijke ontdekkingen worden door alle kunstenaars omschreven. Via hun eigen weg komen ze bij een manier van werken die hen het prettigst ligt. De kunstenaars zijn niet onderworpen aan externe krachten. Dat ligt in lijn met wat Bourdieu als karakteristiek van het veld van de autonome kunst beschouwt.

Marjolijn Boterenbrood noemt licht 'één van de intrigerendste materialen waarmee je kunt werken. Licht in wat voor vorm dan ook is altijd al een inspiratie geweest, kijk maar naar schilders als Rembrandt.' Dit was één van de antwoorden op de vraag waarom met licht wordt gewerkt. De kunstenaars geven verschillende verklaringen voor hun passie voor licht. Licht wordt beschouwd als een fascinerend materiaal. Zo heeft Giny Vos als startpunt van haar werk om met licht iets dat voelbaar, maar niet zichtbaar is, tot uiting te brengen. 'Het mooie van licht is dat het aanwezig is als je het aandoet en het werk geheel verdwenen is als het uitgaat. Die verwondering van het er zijn en er niet zijn, datzelfde roep je ook op bij de toeschouwer. Licht en beweging blijven prikkelen', vertelt Vos. De mogelijkheid van verandering die met lichttechnieken tot stand kan worden gebracht, de tijdelijkheid, het immateriële en het emotionele worden als betoverend ervaren. Er wordt tevens gebruik gemaakt van licht omdat het binnen een thema past waar een kunstenaar door geboeid is. Zo heeft Jan van Munster energie als rode draad door zijn werk lopen. Vooral neon is voor hem een zichtbare vorm van energie. Joost van Santen probeert de kosmische bewegingen via licht weer te geven. Hij legt op mooie wijze uit waarom daglicht in zijn werk centraal staat: 'Normaal observeer je het



Fig. 22 Joost van Santen, Experiment in het atelier

daglicht niet, het is er. Mijn doelstelling is om mezelf ervan bewust te maken dat het verandert. Het is een afspiegeling van de kosmische beweging, van de cyclische processen waar we allemaal deel van uitmaken.' Lichtkunst wordt door de onderzochte kunstenaars niet voor niets omschreven als kunst waarin het licht het voornaamste medium is. Met licht iets tweebrengen, daar gaat het vaak om. Het moet puur om het licht gaan. Van Santen: 'Ik werk met abstracte kleurvlakken. Deze drukken veranderende beelden uit. Een afbeelding leidt af van het licht. Mijn ideaal is om een soort puur licht te

maken.' De kunstenaars hebben een eigen idee over waarom er met licht wordt gewerkt, onafhankelijk van elkaar hebben zij overeenkomstige ervaringen en vormen zij zo een kunstwereld.

De ontwikkeling van lichtkunst is volgens de kunstenaars de afgelopen decennia zeer snel gegaan. Marcel Jongen, die uitsluitend met neonlicht werkt, heeft het gevoel dat neon steeds meer tot kunst is verheven. De opkomst van LEDverlichting, waar veel kunstenaars mee werken, heeft bijgedragen aan de aandacht die er voor andere lichtvormen is. Giny Vos vertelt er het volgende over: 'Heel lang was licht helemaal niet zo populair en nu ineens werkt iedereen met LEDverlichting. Ik was echt een soort pionier, ik was de eerste die naar LED's vroeg bij mijn leverancier. Op een gegeven moment zei hij dat er wel erg veel kunstenaars waren die om het materiaal vroegen. Dat geeft, denk ik, wel aan dat het snel is veranderd.' Madelon Hooykaas ziet de ontwikkeling op eenzelfde wijze als de ontwikkeling van andere nieuwe kunstvormen zoals videokunst. Licht wordt gelanceerd als een nieuw medium. Het moet dan nog ontdekt en geaccepteerd worden binnen de wereld van de beeldende kunst. De laatste vijftien jaar zien de kunstenaars dat er meer vraag komt naar kunstwerken met licht. Licht als medium van kunst is door de kunstenaars zelf ontdekt, niemand heeft hen opgedragen dat het materiaal moest worden gebruikt. De kunstwereld heeft moeten wennen aan lichtkunst, maar uiteindelijk is het geaccepteerd. De kunstenaars hebben op die manier zelf een vraag op gang gebracht naar lichtkunst, dat is tevens een eigenschap van autonome kunst. In het begin was er sprake van een beperkte productie, maar naarmate meer kunstenaars zich aan de mogelijkheden van LED waagden, werd de productie wat omvangrijker. Een beweging die door de kunstenaars, die al lange tijd met LED's werkten, niet als vervelend wordt beschouwd, omdat daarmee de bekendheid van lichtkunst toeneemt.

Om inzicht te krijgen in hoe kunstenaars die met licht werken zichzelf zien, heb ik hen gevraagd hoe zij zichzelf noemen. Opvallend is dat er slechts één persoon was die zich daadwerkelijk *lichtkunstenaar* noemt. Dit was Joost van Santen. Doordat hij daglicht als medium gebruikt kan hij, zijns inziens, een concretere omschrijving geven van wat hij doet. Jozef van der Horst noemt zich neonkunstenaar omdat hij met neonlicht werkt. De andere geïnterviewden zien zichzelf liever als beeldend kunstenaar. Of zoals Jan van Munster, die beeldhouwer is, het zegt: 'De zuiverste vorm van lichtkunst is wanneer je ook echt in licht denkt. Ik ben daarom geen lichtkunstenaar, maar ik raak het soms wel'. Wanneer men duidelijker zou moeten aangeven wat men maakt, dan zeggen de kunstenaars dat zij met licht werken, met nieuwe media, met energie of iets dergelijks. Naast licht wordt er door de kunstenaars ook vaak met andere materialen gewerkt waardoor de omschrijving van lichtkunstenaar niet opgaat. Tamar Frank vertelt het volgende: 'Naast licht, werk je ook met ruimte, waarneming en beleving'. Licht is wel het uitgangspunt, maar de term lichtkunstenaar wordt te bepalend gevonden. Een duidelijke uitzondering op het hele verhaal is Marcel Jongen die als neonglasblazer in het vak is gerold. Zijn grootvader en vader waren beiden glasblazers, hij is toen bij datzelfde bedrijf gaan werken en is met neon gaan experimenteren. Hij ziet zichzelf liever als ambachtsman, hoewel hij door zijn omgeving op basis van zijn vrije werk wel als kunstenaar wordt gezien.

James Turrell wordt unaniem gezien als het beste voorbeeld van een lichtkunstenaar. Zijn werk wordt beschouwd als een zeer zuivere vorm van lichtkunst. 'Het minimale dat hij met licht doet is

prachtig', zegt Jan van Munster. Tamar Frank legt uit: 'Het eerste contact met het werk van Turrell was een openbaring. Het voelde als een soort geestverwantschap. Hij is toch wel de "godfather" van de lichtkunst door de manier waarop hij het doet, dat ruimtelijke, en de manier waarop licht bijna tastbaar lijkt te worden.' Joost van Santen heeft van hem geleerd dat je in een ruimte een curve moet maken, om de materie, een hoek in een ruimte niet te hard op je af te laten komen en het licht optimaal te kunnen ervaren. Ook Olafur Eliasson komt ter sprake. Hij is voor veel van de kunstenaars die met licht werken een inspiratie. Lichtkunst wordt niet als een nieuwe kunstvorm gezien. De meeste kunstenaars zien de jaren zestig en zeventig als het startpunt van lichtkunst. Donald Judd en Dan Flavin passeren de revue. Ook Bruce Nauman en Mario Merz worden genoemd als mensen die licht gebruiken als beeldend materiaal. In Nederland worden Marijke de Goey, Q.S. Serafijn, Jan van Munster en Peter Struyken aangehaald. Maar soms kan een werk waarvan niet duidelijk is of het nu kunst of design is ook een inspiratie zijn. Voor Peter ten Wolde zijn de werken Yves Pépin en Yann Kersalé goede voorbeelden. 'Maar', zoals Ten Wolde aangeeft, 'kom je dan al heel snel op een grensgebied. Zij zijn voor mij wel kunstenaars, maar omdat zij in de openbare ruimte grote projecten doen wordt dat soms eerder vormgeving van de omgeving.'

Ontkenning van de economie

Op het langere termijn kunnen sommige kunstenaars van hun werk leven. In het begin van hun kunstenaarsbestaan zijn er wel problemen om rond te komen. Jan van Munster en Jozef van der Horst die beiden, in tegenstelling tot Marcel Jongen en Tamar Frank, al langere tijd werkzaam zijn als kunstenaar, beamen dit. 'Het blijft toch wel een combinatie van opdrachten die op een gegeven moment even geld opbrengen, maar ook snel weer afgelopen zijn, en van aankopen van verzamelaars via een galerie. Dat bij elkaar, daar kunnen we van leven. Daardoor kan ik nieuwe dingen uitproberen en investeren. Het zorgt ervoor dat je door blijft gaan, het apparaat moet blijven draaien', aldus Jan van Munster. Het zijn voornamelijk kunstopdrachten die geld genereren, meer dan de verkoop van het vrije werk. Over de verkoop van zijn werk zegt Jozef van der Horst: 'Ik ben vrij in het bedenken van een werk. Ik maak het zoals ik het zelf wil. Het geeft de meeste voldoening als mensen een specifiek werk kopen dat jij gemaakt hebt. Dat is erg leuk.' Tamar Frank probeert door middel van opdrachten een naam op te bouwen, om uiteindelijk beter van haar werk te kunnen leven. Zij heeft in slechtere tijden gebruik gemaakt van starters- en basisstipendia. Wat opvalt, is dat de kunstenaars het eervol vinden als het vrije werk wordt verkocht. Toch, zo geven zij aan, is dat niet waar het om gaat. De kunstenaars maken de kunstwerken omdat men deze wil maken en niet om ze per se te verkopen.

Alle geïnterviewden verplaatsen zich ook wel eens van de museale ruimte naar de openbare ruimte. De kunstenaars werken in opdracht omdat zij daar persoonlijk voor gevraagd worden. Iemand die gecharmeerd is van het werk, benadert hen om iets te maken. Madelon Hooykaas geeft aan dat zij opdrachten ook gewoon leuk vindt om te doen: 'Vaak is het iets dat je al graag een keer eerder had willen realiseren. Als je dat doet voor een opdracht dan is dat helemaal zo gek nog niet, als een opdrachtgever er voor betaalt. Dat is dan ook een manier om verder te komen in je eigen ontwikkeling.'

Jan van Munster en Tamar Frank hebben het gevoel dat ze goed op de omgeving kunnen inspelen. Hun werk krijgt, naar eigen zeggen, een extra dimensie, wanneer het in de openbare ruimte wordt geplaatst. Het werk moet wel echt in die ruimte passen, maar dat geldt ook voor de museale ruimte. Wat opvalt is dat wanneer de kunstenaars voor een opdrachtgever werken men alle vrijheid wil krijgen in het maken van het werk. Zij willen niet beperkt worden in hun artistieke expressie. De kunstenaars moeten zelf een goed gevoel hebben over het afgeleverde kunstwerk. Zij maken daarom nooit iets waar ze niet achter staan. Een kunstwerk wordt als een soort visitekaartje beschouwd, vandaar dat zij zich niet laten vastpinnen door wat een opdrachtgever wil. Een opdracht zorgt ervoor dat de kunstenaars niet zonder werk zitten. Een bijbaan is daardoor niet noodzakelijk. Dat wil niet zeggen dat de kunstenaars op safe spelen. Er wordt wel degelijk geprobeerd vernieuwend te zijn, met alle mogelijke consequenties van dien. Jan van Munster had bijvoorbeeld in zijn beginjaren, de jaren zeventig, veel succes. Alleen de eerste vier jaar na de academie gingen wat moeizaam. Daarna had hij al vrij snel grote tentoonstellingen in onder andere het Stedelijk Museum en het Museum Boijmans - Van Beuningen. Zijn behaalde succes heeft hem er echter nooit van weerhouden om met nieuwe materialen te experimenteren. 'Toen heb ik jaren niets verkocht. Iedereen zei: "Jan, je bent gek! Het is vreselijk dat je dat doet en dat je niets verdient." Maar ik wilde niet stil blijven staan. En dat heb ik nog steeds. Het is niet zo dat als mijn omgeving afhaakt dat ik stop. Het is vervelend, maar ik moet verder. Het gaat om mijn gevoel en ik wil het voor mezelf bewijzen', aldus Van Munster. Economisch succes is daarom minder belangrijk dan het cultureel kapitaal dat zij verkrijgen door naar vernieuwing te zoeken.

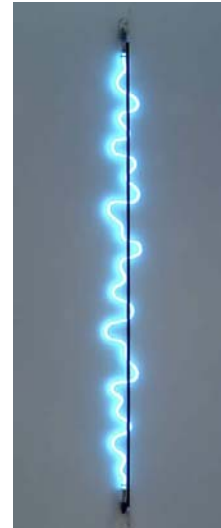


Fig. 23 Jan van Munster, *Ratio*, neon/argon, 2004

De kunstenaars proberen door een goede combinatie van opdrachten en vrij werk continuïteit in het werk te houden. Door een opdracht blijft men bezig met het materiaal, een opdracht draagt bij aan de ontwikkeling van de kunstenaar. Het wordt als een gunstige positie gezien dat het binnen een opdracht mogelijk blijft je signatuur aan de opdracht te verbinden. 'Het budget voor een opdracht is soms vele malen groter dan het gemeentelijk aankoopbudget voor bijvoorbeeld Amsterdamse kunstenaars. En dat geeft dan meer vrijheid', zegt Giny Vos. Een keerzijde van werk in opdracht omschrijft Jozef van der Horst als volgt: 'Zodra je autonoom aan het werk bent, helemaal iets uit jezelf creëert, vind ik dat kunst. Als iets een opdracht is, dan ben je meer gebonden om je daar door te laten leiden. Het predikaat kunst is dan soms moeilijk te vinden.' Hoe concreet de opdracht wordt omschreven en de wijze waarop de kunstenaar hiermee omgaat, wordt gezien als een graadmeter voor kunst. De kunstenaars zoeken altijd naar zo veel mogelijk vrijheid binnen een opdracht.

Collectieve krachten

De werkwijzen van de onderzochte kunstenaars lopen niet erg uiteen. Inspiratie wordt gehaald uit wat men om zich heen ziet. Tamar Frank werkt vooral met licht en ruimte. De ruimte neemt zij altijd eerst in zich op en van daaruit gaat zij aan de slag. Bepalend voor hoe het werk wordt gemaakt is of het kunstwerk tijdelijk, op locatie of in opdracht is. Alle kunstenaars zien het als een voordeel dat werk

in opdracht vaak groter kan worden gemaakt dan in bijvoorbeeld een galerie. De kunstenaars maken in de meeste gevallen eerst een ontwerp van het kunstwerk dat zij voor ogen hebben. Vervolgens wordt daar een model of maquette van gemaakt. Door middel van deze miniatures kunnen de kunstenaars een beter idee krijgen van hoe het er in de praktijk uit komt te zien. Het is tevens een manier om het idee op iemand over te brengen.

Voor de technische kanten van de productie van een kunstwerk zijn de kunstenaars op een bepaald moment altijd aangewezen op specialisten. 'Als je met licht werkt dan ben je per definitie ook afhankelijk van anderen en dat kun je leuk vinden of niet, maar het is absoluut een bijkomend ding', zoals Marjolijn Boterenbrood vertelt. Deze noodzaak van samenwerking doet echter niet af aan hoe het werk er uiteindelijk uit ziet. Techniek is sowieso heel bepalend voor het kunstwerk, ook wanneer men nog in de beginfase is. Licht is techniek, lichtkunst en techniek kunnen daarom niet los van elkaar worden gezien. Het creëren van lichtkunst wordt als heel anders gezien dan bijvoorbeeld schilderkunst, waar verf en doek de belangrijkste bestanddelen zijn. Voor de kunstenaars die met kunstlicht werken is de techniek een uitgangspunt. De mate van samenwerking die nodig is om het kunstwerk te realiseren wisselt per kunstenaar. De één heeft al iemand nodig voor het maken van een maquette, de ander kan dit helemaal zelf. Afhankelijk van wat men wil maken, worden er mensen voor de uitvoering van het kunstwerk benaderd. 'Ik ga in mijn hele ontwerp van het kunstwerk nooit zo ver dat iemand van de techniek zegt dat het niet kan. Ik probeer op een bepaald moment de techniek invloed te geven, zodat de techniek het mee kan bepalen. Dat vind ik ook wel een leuke manier van werken omdat er dan dingen bij komen die ik van tevoren nooit had kunnen bedenken', verklaart Marjolijn Boterenbrood. Giny Vos heeft een andere



Fig. 24 Giny Vos, *Spacesaver*, 2001, Utrecht.

werkwijze: 'Ik word uiteindelijk niet erg bepaald door de techniek. Want zoals bij de 'Spacesaver', daar zeiden ze van dat de lichtbuizen niet los in de ruimte konden hangen en dat ze niet zouden kunnen vollopen met verschillende kleuren licht, zoals bij de screensaver van Windows. Uiteindelijk is het wel gelukt. Ik probeer eigenlijk de techniek naar mijn hand te zetten. Daarom heb ik, denk ik, ook de Kunst en Techniek Prijs gewonnen. Ik start met het idee. De uiteindelijke realisering ziet er heel vaak echt uit zoals ik het oorspronkelijk had bedacht!'

Wanneer een kunstenaar al enige kennis van lichttechniek heeft, is het makkelijker om een idee uit te denken en over te brengen op iemand anders. De technische kanten als de aanleg van elektriciteit, het werken met computerprogramma's en het maken van constructies, daar wordt door alle kunstenaars hulp voor ingeschakeld. Omdat de kunstenaars met licht werken zijn zij in de meeste gevallen afhankelijk van een lichtleverancier. De kunstenaars maken gebruik van de verlichtingen die op de markt zijn. Voor verschillende lichttechnieken zijn er verschillende leveranciers. Tamar Frank werkt met allerlei materialen die binnen haar bereik liggen, zoals lichtvangende folies, doeken,



Fig. 25 Jozef van der Horst, *Light(n) Nature Colour*, 2007.

verschillende lichtbronnen zoals LED, laser en fiberglaslicht. 'Eigenlijk alles wat je maar kan bedenken dat licht vangt en kan verstrooien', aldus Frank. Door de diversiteit aan materialen, benadert zij steeds andere leveranciers. Jan van Munster laat neons naar zijn ontwerp door een neonbedrijf vervaardigen, een bedrijf waar hij al jaren mee samenwerkt. Jozef van der Horst en Marcel Jongen kunnen dat daarentegen zelf. Doordat zij de techniek van het neonglasblazen beheersen kunnen zij zonder een tekening op papier te zetten de kunstwerken maken. Jozef van der Horst

heeft bewust de keus gemaakt om het neonblazen te leren. 'Neonbedrijven blazen de buizen vaak vlak op een tafel vanaf een tekening. Maar ik wilde ruimtelijk glas, dat deden de neonblazers helaas niet. In het begin maakte ik daarom een mal zodat ze het gewoon in de juiste vorm konden blazen. Ik kan nu zelf glas maken en aan elkaar versmelten. Dat is een vrijheid die ik mijzelf heb aangeleerd, wat ontzettend prettig is', vertelt Van der Horst. Alleen voor het materiaal en het vacuümpompen is hij nog afhankelijk van een neonbedrijf. Daarnaast combineert hij neon met takken van bomen, voor de bewerking daarvan werkt Van der Horst met verschillende bedrijven die deze takken onder andere metalliseren en verbronzen.

De mate van arbeidsdeling is per kunstenaar verschillend. Kenmerkend voor de totstandkoming van lichtkunst is dat ondersteunend personeel vroeg of laat noodzakelijk is. Dat betekent dat kunstenaars die met licht werken al in de productiefase afhankelijk zijn van anderen, iets waar bijvoorbeeld in de schilderkunst veel minder sprake van is. De geïnterviewde kunstenaars hebben geen bepaalde formule voor een goede samenwerking. Controle is wel een sleutelwoord. De kunstenaars willen graag bij het hele uitvoeringsproces betrokken blijven. Peter ten Wolde legt uit dat op basis van het verhaal dat in de 'Son et Lumière' shows wordt verbeeld, er wordt samengewerkt. Ten Wolde vertelt dat het succes van de shows mede wordt bepaald door de totstandkoming ervan zo veel mogelijk in eigen hand te houden. Hij en zijn partner Lia Harkes houden de regie over beeld- en geluidsmateriaal, ook wanneer er een film of muziekstuk moet worden gemaakt. De verbeelding is steeds het uitgangspunt. Het zijn wel de kleinere bedrijven die de kunstenaars prefereren voor een samenwerking. Het idee is dan makkelijker over te brengen. Kleine bedrijven staan vaak meer open voor experimentele dingen.

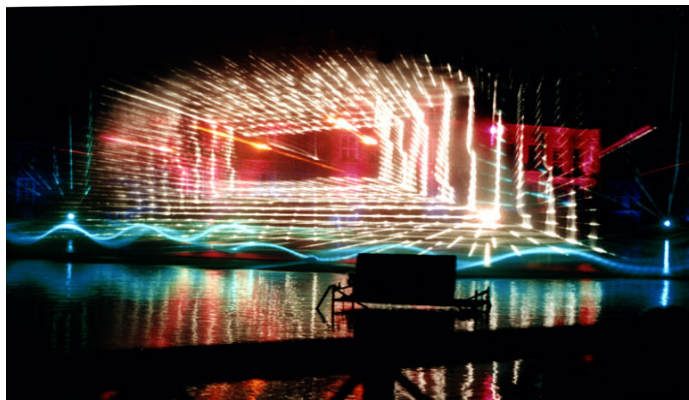


Fig. 26 Harkes / Ten Wolde, *Het Hofvijversprookje*, 1998, Den Haag.

Samenwerkingsverbanden kunnen tot problemen leiden wanneer niet goed wordt begrepen wat de kunstenaar wil. Elkaar goed kunnen aanvoelen is volgens de ondervraagde kunstenaars belangrijk voor het tot stand te brengen van een goed kunstwerk. Giny Vos omschrijft sommigen van de mensen met wie zij samenwerkt als echte uitvinders. Zij is heel kieskeurig in de mensen met wie ze wil samenwerken. 'In de kunst kan je niet voor een zesje gaan, het moet gewoon altijd een tien zijn. Mijn idee moet gewoon zo goed mogelijk worden uitgevoerd. Ik drijf ze daarom tot het uiterst mogelijke, maar uiteindelijk zijn zij daar ook heel blij mee want het resultaat is dan geweldig.' Ook Marjolijn Boterenbrood is zeer te spreken over haar samenwerking met een bedrijfje dat sensoren voor haar maakt: 'Het voordeel is dat zij uit de theaterwereld komen en met veel kunstenaars samenwerken. Je kunt er met de raarste vragen komen en zij gaan er dan over nadenken.' Meestal zijn de bedrijven die kunstenaars benaderen voor de ondersteunende werkzaamheden zeer bereidwillig, omdat het ook voor hen iets anders is dan normaal. 'Vaak zijn ze gelijk geïnteresseerd en heel meewerkend omdat het ook voor een bedrijf vaak een visitekaartje is. Een staaltje van hun kunnen tonen, het is iets anders. En dat geldt voor alle industriële bedrijven waar we binnen stappen', legt Peter ten Wolde uit.

De mensen met wie wordt samengewerkt zijn veelal dezelfde personen. 'Op een gegeven moment ontstaat er een groep mensen om je heen waar je bij blijft hangen. De mensen met wie ik werk zijn de laatste dertig jaar dezelfde gebleven. Het belangrijkste is dat het met hen klikt, maar ook dat ze flexibel zijn', aldus Jan van Munster. Voor de kunstenaar is het belangrijk dat men goed weet wat men wil en daar ook achter blijft staan. Alleen dan is het mogelijk samen met anderen het kunstwerk goed uit te voeren.



Fig. 27 Tamar Frank, *Lichtinstallatie z.t.*,
Galerie Het Langhuis Zwolle, 2006.

Beperkingen

De meeste kunstenaars die met licht werken zijn afhankelijk van een lamp die door de verlichtingsindustrie wordt geproduceerd. Zoals we zojuist hebben gezien komt de fysieke productie van een lichtkunstwerk tot stand door een samenwerking met technici. Door Jozef van der Horst werd die samenwerking als beperkend ervaren, omdat de neonindustrie niet op kunstproductie is ingespeeld. Hij heeft daarom het neonblazen geleerd. Tamar Frank ziet doordat zij met verschillende lichtbronnen en materialen werkt de industrieel geproduceerde lamp echter niet als een beperking. Voor haar is er een groot scala aan materialen waar ze uit kan kiezen. Er zijn veel leveranciers waar zij haar behoeften kan kopen. De keuze van het materiaal speelt klaarblijkelijk mee in de mate waarin afhankelijkheid van de verlichtingsindustrie wordt ervaren. Door zich niet op een bepaalde lichtbron vast te leggen creëert Frank een grotere vrijheid.

Toch voelt men ook belemmeringen in het maken van een lichtkunstwerk. Zo geeft Giny Vos aan dat zij meestal eerst een idee heeft en daarna pas over de techniek gaat nadenken. 'Soms blijkt dan dat het dan technisch helemaal niet uitvoerbaar is.' Ook Marcel Jongen voelt de beperkingen van de techniek vrij sterk. 'Neon zit aan een aantal wetten en regels vast', vertelt hij, 'zo moet de hoogspanning weggewerkt zijn. Daar zijn speciale blokjes voor. Vroeger was het zo dat het blokje de overhand kreeg in het aangezicht van het werk en dat was niet de bedoeling. Ik ben mij gaan ontwikkelen zodat dit minder zou worden, maar het blijft moeilijk. Dat blokje is er altijd, maar dat past eigenlijk niet binnen het concept van het kunstwerk. Het gaat om de neon en niet om de bevestiging. Die blokjes worden standaard geleverd en zijn niet gemaakt voor kunstwerken en dat is wel belemmerend.' Een andere grote belemmering komt vanuit de overheid. Het gebruik van kwik wordt steeds meer teruggedrongen. Kwik wordt in neon verwerkt om het gas op te laten lichten. Jongen ziet dit als een bedreiging voor het voortbestaan van neon.

Vanuit de techniek krijgen de kunstenaars dus zeker met beperkingen te maken, maar zoals Tamar Frank uitlegt: 'Het gaat om de essentie van het idee. Hoe kan ik dat binnen de mogelijkheden en de beperkingen waar ik mee geconfronteerd wordt behouden en via een andere weg toch het idee bereiken. Ook in het vinden van oplossingen moet je creatief zijn.' Beperkingen horen erbij volgens de kunstenaars.

4.1.2 Distributie van autonome lichtkunst

Musea en galleries

In de jaren zestig werden er over de hele wereld grote tentoonstellingen georganiseerd waar licht samen met beweging vaak essentiële onderdelen waren, zoals 'Bewogen beweging' in 1961 in Amsterdam. De belangrijkste tentoonstelling, puur op het gebied van lichtkunst in Nederland, was 'KunstLichtKunst' in het Van Abbemuseum te Eindhoven in 1966. De tentoonstelling kwam mede tot stand door Philips en is voor lichtkunst in Nederland nog steeds memorabel. De tentoonstelling Kunstlichtkunst gaf een historisch overzicht van de combinatie kunst en licht van na de Tweede Wereldoorlog. Kunsthistoricus Paul Hefting geeft aan dat ook na 1966 lichtkunst zich weliswaar heeft voortgezet, maar 'over het algemeen is het gebruik van licht in de beeldende kunst vrij uitzonderlijk gebleven.' Als reden hiervoor geeft Hefting dat licht soms hinderlijk kan zijn. Het herinnert soms te veel aan lichtreclames. Ook signaleert hij dat kunstenaars soms te veel bezig zijn geweest met de techniek in plaats van met de inhoud van het werk, met als nadeel dat licht al snel voor een aantrekkingskracht zorgt.(Hefting, 1988:27,28)

Recentere voorbeelden van lichtkunstattentoonstellingen zijn 'Lichtkunst aus Kunstlicht' in het ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) in Karlsruhe, Duitsland (19-11-2005 tot 06-08-2006). Deze tentoonstelling gaf een belangrijke weergave van de ontwikkeling van lichtkunst en bood het hele spectrum van het huidige gebruik van kunstlicht in kunst. Daarnaast is het Centrum voor Lichtkunst in Unna (Duitsland), sinds 2001, een belangrijke speler wat betreft de distributie van lichtkunst. Zij hebben een toonaangevende lichtkunstcollectie in bezit.

Het Centrum Kunstlicht in de Kunst is in Nederland de belangrijkste organisatie voor lichtkunst. Sinds 2001 is het centrum gevestigd in een oud lampenfabriekje van Philips in Eindhoven. Johan Jansen, medewerker van Philips en oud hoofdredacteur van het tijdschrift *International Lighting*

Review, besloot het 25-jarig bestaan van het blad in 1974 te vieren. Dit deed hij door een tentoonstelling te organiseren die bestond uit schilderijen die de invloed van kunstlicht op het dagelijks leven lieten zien. Deze tentoonstelling werd wegens succes een reizende tentoonstelling die door heel het land ging. In 1984 werd de tentoonstelling, met behulp van Philips Lighting en de Technische Universiteit Eindhoven, omgevormd tot de stichting 'Lichteffecten in de Schilderkunst en Sculptuur'. Door middel van reproducties van schilderijen, waar de collectie voornamelijk uit bestond, werd de educatieve functie van het vergroten van kennis over kunstlicht door de stichting vervuld. Het centrum ontwikkelde zich steeds meer richting een museum met een eigen collectie van lichtkunst. Het heeft inmiddels verscheidene nationale en internationale lichtkunstopjecten in bezit en er worden wisselende tentoonstellingen georganiseerd. (Van der Sluis-Weber, 2002)

Daarnaast hebben ook verscheidene moderne kunstmusea in Nederland lichtkunst in hun collectie. Wel gaat het vaak om de bekendere kunstenaars die worden vertegenwoordigd. Zo heeft het Van Abbemuseum in Eindhoven een Dan Flavin in de collectie, De Pont in Tilburg bezit een installatie van James Turrell en het Museum Boijmans - Van Beuningen in Rotterdam organiseerde in 2006 een tentoonstelling van het werk van Olafur Eliasson, het Stedelijk Museum Amsterdam heeft werk in bezit van Bruce Naumann en organiseerde in 2007 een tentoonstelling van Paul Chan. In de musea is het met name de buitenlandse lichtkunst die te zien is. Hoe is het dan gesteld met de distributie van de lichtkunst van de geïnterviewden?

Het grote voordeel van tentoonstellingsruimten als musea en galleries is dat de kunstenaars daar alle vrijheid krijgen. 'Ik kan dan met mijn werk doen wat ik wil. Het is vrij. En ik investeer alles zelf er in, dat vind ik wel weer aardig en dat hoort bij de kunst. Daar heb ik mijn voldoening van, dan is het alleen maar mooi mee genomen als iemand het koopt', zoals Marcel Jongen aangeeft. Tamar Frank ziet het als positief dat 'je een kunstruimte meer in de hand hebt. Je kunt stukken verder gaan, meer experimenteel werken en kwetsbaarder materiaal gebruiken.' Wel vinden de kunstenaars dat er vanuit musea te weinig animo is voor lichtkunst. Alleen de grote buitenlandse kunstenaars krijgen veel aandacht van hen. Jan van Munster geeft het belang van de galerie en het museum weer: 'Als kunstenaar heb ik een galerie echt nodig. Een galerie kan zeggen dat je een goede kunstenaar bent, daarom heb ik hen nodig. Ik kan mezelf niet verkopen. Een museum is meer een bevestiging voor kopers. Want kopers kopen toch wel heel vaak met hun oren. Het is voor hen dan makkelijker om iets te kopen als je in een museum hangt, daar kijken ze ook vaak naar. Ze moeten het natuurlijk ook wel mooi vinden, maar voor de rest zoeken ze bevestiging of je wel goed bent. En daarom is het voor jonge kunstenaars ook moeilijk, tenzij ze meteen bij een topgalerie zitten en gelijk mee mogen draaien met de top.'



Fig. 28 Jozef van der Horst, 3Dneon expositie Pulchri, 2006.

De musea en galeries waar lichtkunst van de geïnterviewden te zien is, zijn verspreid over heel Nederland. Jan van Munster, die een langere loopbaan heeft, is ook in andere landen zoals Amerika en Japan bekend. Op het moment is Duitsland zijn grootste afzetgebied. Galeries verkopen zijn werk wel, maar toch moet hij het meer van de opdrachten hebben om van zijn kunst te kunnen leven. Jan van Munster geeft aan dat er galeries zijn die alleen bepaalde soorten van zijn werk willen hebben. Als hij dat een periode niet maakt dan gaat hij dat ook niet speciaal voor hen maken. 'Ik ben niet bezig met wat zij van mij willen. Ze zijn niet bepalend. Dan zijn er wel weer andere galeries die me oppikken', aldus Van Munster.

Er zitten veel moeilijkheden aan het tentoonstellen van lichtkunst in een galerie. Lichtkunst blijkt, zoals de kunstenaars aangeven, toch vrij lastig verkoopbaar aan particulieren. Licht is zeer bepalend en kan een groot bereik hebben, niet iedereen wil dat in zijn woonkamer. Jozef van der Horst maakt ook kleine neonsculpturen, die gewoon ergens neergezet kunnen worden. Van der Horst merkt dat die voor galeries aantrekkelijk zijn en redelijk verkopen. Voor Tamar Frank zijn galeries een moeilijk gebied omdat haar installaties niet tastbaar zijn. 'Ik zou eigenlijk een manier moeten vinden om mijn werk te presenteren, bijvoorbeeld via documentatie en maquettes. Een installatie maken is gigantisch veel werk, dat doe ik niet zo maar even. Ik zou het op een makkelijkere manier moeten kunnen om een idee te geven van wat ik maak.' Exposities in galeries zijn daardoor voor haar nog niet erg op gang gekomen. Wel heeft ze voor het Centrum Kunstlicht in de Kunst een installatie op locatie gemaakt.

Peter ten Wolde is, doordat hij licht- en geluidshows maakt, vooral werkzaam in de openbare ruimte. Toch staat hij ook open voor het maken van werk voor tentoonstellingsruimten. Hij en zijn partner zoeken naar een kleinere schaal waar hun "grote" ideeën in tot uiting kunnen komen. Zij houden zich niet vast aan 'Son et Lumiere' shows die gericht zijn op de openbare ruimte. Zij maken ook op zichzelf staande verbeeldingen met licht en geluid, daardoor werken ze ook graag voor de kunstwereld. Interactiviteit is voor hen een belangrijk aspect wanneer er voor een museum werk wordt gemaakt.

De verspreiding van lichtkunst gaat deels via de traditionele wegen van musea en galeries. Het vrije werk dat zij daar exposeren is een investering. Zoals we gezien hebben werken de kunstenaars ook in opdracht. De musea en galeries hebben theoretisch gezien de functie om kunst om te zetten in geld, hiervan is bij lichtkunst nog niet veel sprake. Ten toon stellen is voor de kunstenaars een manier om zich in de kunstwereld te profileren. De kunstenaars laten hun werk ook op festivals zien. Dat kunnen zomerfestivals zijn waar allerlei kunstdisciplines vertegenwoordigd zijn, maar ook lichtfestivals zoals 'Lichtjaren' in Gouda, de 'Lichtjesroute' in Eindhoven, 'Polderlicht' bij Amsterdam en tal van andere lichtroutes in verscheidene steden in Nederland en Duitsland. Jozef van der Horst zegt over festivals het volgende: 'Het is leuk om iets tijdelijks te doen, vaak wordt het echter niet goed betaald. Het is dan een soort promotie voor jezelf. Mensen kunnen daardoor gemotiveerd worden om te kopen.' Een stukje PR speelt hier dus mee. Daarnaast zijn er opdrachten waar de kunstenaars geld mee verdienen. Dat zijn veelal opdrachten voor de openbare ruimte. Hier zal nader op in worden gegaan in paragraaf 4.2.

4.1.3 Receptie van autonome lichtkunst

Publiciteit

De publiciteit rondom lichtkunst in de vorm van kunstkritiek is zeer beperkt. De onderzochten geven aan dat het gebrek aan kritische stukken meer te maken heeft met het gebrek aan kunstkritiek in het algemeen dan met de kwaliteit van lichtkunst. Men vindt dat er op het moment weinig goede kunstkritiek is in Nederland. Als er al over kunst geschreven wordt, zo luidt het commentaar van de kunstenaars, dan gaat dat over de zeer actuele kunst of vooral over de al bekende kunstenaars. Ook vinden de kunstenaars dat er te veel naar het buitenland wordt gekeken. Jan van Munster vertelt dat er onlangs een artikeltje over zijn werk is gepubliceerd in het Amerikaanse kunstblad *Sculpture*. 'Maar vaak wordt alleen over de 'grote jongens' geschreven. En ook blijft het tegenwoordig vooral bij beschouwingen.' Jozef van der Horst vult hem daarin aan: 'Het lijkt wel of het steeds minder wordt met de kunstkritiek. Vroeger, in de jaren zestig, zeventig en tachtig had je mensen als Maarten Doorman. Als die goed over je schreef dan verkocht je je hele tentoonstelling uit, maar dat is niet meer.' Over de kunstenaars die met licht werken wordt vrij weinig geschreven. In lokale kranten worden wel mededelingen gedaan over nieuw werk of tentoonstellingen en ook landelijke dagbladen plaatsen af en toe een kort item over een nieuw opvallend lichtkunstwerk. Bij de onderzochten is dat ook het geval. Over het kunstwerk 'Lokroep' van Giny Vos stonden bijvoorbeeld artikeltjes in onder andere het *NRC Handelsblad* en *Het Parool*, maar van echt kritische stukken kan niet worden gesproken. (Smets, 2006; Zonneveld, 25-01-2006)

Kunstbladen specifiek voor lichtkunst zijn er al helemaal niet. Daar wordt volgens de onderzochten de wereld van de lichtkunst te klein voor beschouwd. Er is wel een thema-uitgave over licht geweest van het magazine over kunst *Mister Motley*. (Hagenaars, 2006a) Hoewel deze zeer goed is geïllustreerd, zijn de artikelen overwegend beschouwend en weinig kritisch. Kunsttijdschriften besteden niet veel aandacht aan lichtkunst. Wel zijn er publicaties van andere aard. In het kader van een lichtkunstitentoonstelling worden er catalogi uitgegeven, veelal internationaal aangezien er weinig aandacht voor lichtkunst is in Nederland. Ook galeries en kunstenaars proberen dit soort overzichtsboeken uit te geven. De catalogus van de gelijknamige tentoonstelling *Light Art from Artificial Light* in ZKM te Karlsruhe (Duitsland), is een voorbeeld van een catalogus waar ook een aantal kunstkritische stukken in zijn opgenomen. (Weibel & Jansen, 2006) Aan Nederlandse kunstenaars die met licht werken wordt daarin echter geen aandacht besteed. Voor lichtfestivals en -competities worden er ook soms catalogi uitgegeven. Tamar Frank laat bijvoorbeeld trots de catalogus van de Targetti lichtkunstcollectie zien waar zij in staat. (Barzel & de Gara, 2005) De collectie bestaat vanaf 1997 en is in handen van Targetti, een Italiaanse lichtfabrikant. Deze geeft kunstenaars de kans om werk te maken en te exposeren. Zij reiken tevens de Targetti Light Art Award uit, met als doel om licht als beeldend middel te bevorderen. Deze prijs is speciaal voor kunstenaars onder de 35 jaar. Tamar Frank heeft hier een lichtwandobject voor gemaakt en won vorig jaar de tweede prijs. Op het gebied van licht en ruimte

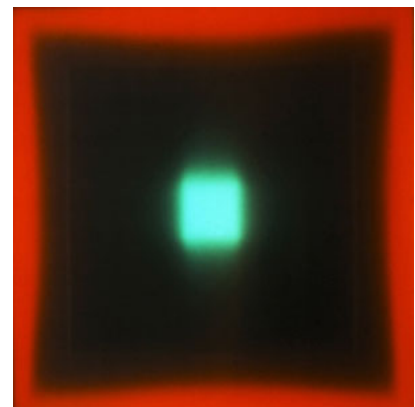


Fig. 29 Tamar Frank, z.t. (het prijswinnende object), 2006.

zijn er een aantal publicaties verschenen, zoals *The Art of Light and Space* samengesteld door Jan Butterfield.(Butterfield, 1993) Deze publicatie geeft de lezer een introductie in de relatie tussen licht en ruimte aan de hand van tien belangrijke kunstenaars waaronder James Turrell. In Nederland heeft Johan Jansen, oprichter van Centrum Kunstlicht in de Kunst, in de jaren tachtig bijgedragen aan publicaties over licht in de kunst en lichtkunst.(Jansen, 1979; 1989; 1991; Jansen, Borgmann & Lührs, 1985)

Lichtkunst wordt in beperkte zin aan de orde gesteld bij historisch onderzoek naar kunststromingen. Een goed voorbeeld van een geschiedkundig onderzoek naar het gebruik van tekst in neonkunst is *Leucht-Schrift-Kunst* van Andrea Domesle uit 1998.(Domesle, 1998) Over onderzoek naar puur en alleen autonome lichtkunst is niet veel bekend. In Nederland heeft Lodewijk Reijs een doctoraalscriptie hierover geschreven: *Lichtkunst; De transoptische werkelijkheid van een meta-kunst*. Hierin geeft hij de discussie over wat wel en geen lichtkunst is op eigenzinnige wijze weer.(Reijs, 1996) Maar voor de definitie van lichtkunst blijkt, ondanks zijn poging het inzichtelijker te maken, iedereen een andere invulling te hebben. Een opmerkelijk detail is dat licht in de beeldende kunst het thema was van het centraal schoolexamen kunstgeschiedenis in 1985 en dat lichtkunst hier een onderdeel van was.(Ministerie van Onderwijs & Wetenschap, 1986)

Kennis van kunst

Tamar Frank vindt het belangrijk dat mensen haar werk ondergaan: 'Ik vind het moeilijk om mijn werk uit te leggen, vaak begrijpen mensen niet wat je bedoelt. Als ik ze dan iets laat zien dan begrijpen ze het veel sneller. En het werk dat ik maak is ook een beleving. Je moet het meemaken, zien, ondergaan.' Dat het mensen raakt is zeer belangrijk. De kunstenaars willen middels hun kunst 'communiceren met de kunstwereld', zoals Giny Vos aangeeft. Het wordt als prettig ervaren wanneer het werk mensen binnen de kunstwereld aanspreekt. In eerste instantie wordt lichtkunst vanuit de kunstenaar zelf gemaakt, als ware het een soort noodzaak. Daarnaast zien zij eigenlijk iedereen die ervoor open staat als hun publiek. In sommige gevallen kennen de kunstenaars het publiek persoonlijk van openingen of het zijn vrienden en collega's. Een groot gedeelte van de mensen die het werk zien kent de kunstenaar echter niet. Wanneer het werk in een museum of galerie hangt, gaat het om een kunstpubliek. Zij komen speciaal voor het werk of het museum dan wel de galerie. Het werk wordt niet voor een bepaalde doelgroep gemaakt. Jozef van der Horst ziet zijn publiek als 'een soort natuurlijke selectie, mensen die in dit soort dingen zijn geïnteresseerd. Het is een groep van liefhebbers en dat is een minderheid, maar er zijn er genoeg die me weten te vinden.' Dat betekent dat het om publiek gaat dat al interesse en kennis heeft van lichtkunst.

Aanpassen van een kunstwerk om het meer toegankelijk te maken, daarvan is geen sprake. 'Ik maak wat ik maak en dat is het. Een kunstwerk heeft ook een bepaalde filosofie, een idee er achter en ik denk niet dat je als koper een kunstenaar volledig kunt opdragen hoe je wenst dat het kunstwerk er uit ziet. Dan ben je meer vormgever, meer uitvoerend ambachtsman in opdracht. Ik houd daarom geen rekening met het publiek', legt Jozef van der Horst uit.

Wel is de rol van het publiek belangrijk voor lichtkunst waarbij de ruimte een grote rol speelt, zoals in het werk van Tamar Frank. Een environment, 'daarbij is de aanwezigheid van de toeschouwer

in het kunstwerk van groot belang omdat de aanwezigheid en het gedrag het kunstwerk mede bepalen.'(Van Abbemuseum, 1979:2) Kunsthistoricus Leering verklaart dat het toenemende belang van de rol van het publiek in de kunst komt doordat het klassieke kunstbegrip minder geldt in deze tijd. Vroeger werd de kunstenaar als een genie gezien, die zijn visie op de werkelijkheid toonde. De toeschouwer speelde verder geen rol. Tegenwoordig is het kunstwerk eerder een conditionerende factor voor de eigen ervaring en de reactie van het publiek.(Leering, 1979) Lichtkunst, met name de specifieke vorm van de environment, sluit hier naadloos op aan omdat de beleving en de emotie die het werk oproept elementair zijn voor deze kunstvorm.

De kunstenaars werken ook wel eens in de openbare ruimte. Tamar Frank geeft aan dat zij zowel de openbare ruimte als de museale ruimten interessant vindt om voor te werken. 'De openbare ruimte is een grote uitdaging, omdat je juist heel veel confrontaties aangaat. Wat ik er bijzonder aan vind is dat je ook echt iets maakt dat het grote publiek ziet. Ook mensen die anders niet in aanraking komen met kunst, dus het heeft iets heel erg onbevangens. Mensen reageren daar ook heel openlijk op. Als iets in een kunstruimte staat dan hebben mensen al een soort van verwachting, dat het kunst is.' Jan van Munster zegt in dit verband dat kunst in de openbare ruimte ook helemaal wordt opgenomen door de omgeving. Dat mensen het als straatmeubilair ervaren en niet zo zeer als kunst.

4.1.4 Positiebepaling van autonome lichtkunstenaars

Strijd

Over het algemeen wordt er geen concurrentie gevoeld tussen de kunstenaars die met licht werken. Men ziet elkaar als collega's. Ook andere kunstenaars, vooral die met andere immateriële media bezig zijn als geluid en video, worden als collega's beschouwd. Alleen wanneer de kunstenaars in competitie zijn voor een opdracht dan zijn die collegae tijdelijk concurrenten, hoewel dit niet heel bewust ervaren wordt. Peter ten Wolde legt uit dat er voor hem eigenlijk helemaal geen sprake van concurrentie is. Hij is de enige die zich op deze autonome manier met licht- en geluidshows bezig houdt samen met zijn partner. Op zich betreurt hij dit wel, omdat meer concurrentie ook betekent dat er meer interesse voor is.

Omdat lichtkunst steeds meer in de openbare ruimte lijkt te verschijnen, dit was ook het uitgangspunt voor het onderzoek, heb ik de onderzochten de vraag voorgelegd of zij lichtkunst als een hype zien (dat het iets is dat snel opkomt en weer uit beeld verdwijnt). De meningen waren hierover gelijk. Lichtkunst is geen hype, het is iets blijvends. Bovendien kent lichtkunst al een lange historie waardoor het de hype al ontgroeid is. Men ervaart wel dat er inderdaad meer aandacht voor komt, dat is onder andere te zien in de omschrijving van kunstopdrachten. Hierin wordt vaker direct om kunstwerken met licht gevraagd. De kunstenaars denken dat het komt doordat steden steeds meer oog hebben voor het aantrekkelijk maken van hun stad, ook 's avonds. Bepaalde facetten van het gebruik van licht in de openbare ruimte worden wel als een hype gezien. Tegenwoordig worden veel gebouwen met LEDverlichting opvallender gemaakt. Dat zal niet blijvend zijn volgens de kunstenaars.

Lichtdesign en lichtarchitectuur zien de kunstenaars niet als concurrerend. Het wordt eerder als een ander gebied gezien. Peter ten Wolde geeft duidelijk aan dat hij zich beeldend kunstenaar voelt, omdat hij zich ook meer verwant voelt met kunstenaars dan met ontwerpers. Dat komt ook

doordat hij geen projecten wil doen waar beperkingen worden opgelegd wat betreft de inhoud ervan. 'We maken nooit reclame voor iemand. We maken ons eigen script, wij geven onze eigen invulling aan wat wij denken dat passend en mooi is. Wat wij willen is belangrijk', aldus Ten Wolde. Deze visie wordt door alle kunstenaars zo weergegeven.

Het aanstralen van gebouwen in de openbare ruimte zien de kunstenaars soms als balancerend tussen kunst en design; zich bevindend in een randgebied. Lichtarchitectuur kan soms als kunst gezien worden, maar het moet dan wel verder gaan dan alleen een gebouw in de 'spotlight' zetten. Er moet een goed idee achter zitten, er moet iets mee geuit worden wil het kunstzinnig zijn. Jozef van der Horst geeft een mooi voorbeeld: 'Als je nou kijkt naar wat Peter Struyken heeft gemaakt bij het NAI (Rotterdam), daar zit een hele filosofie achter met aansturingen en lichtvermengingen. Dat kan veel meer als kunst bekeken worden dan als spektakel. Als de opdrachtgever zegt van 'maak maar iets leuks', en je voegt daar niets aan toe, dan is het minder kunst.' Het belangrijkste verschil dat de kunstenaars tussen lichtdesign en lichtkunst zien, is dat er bij kunst diepgang in zit. Peter ten Wolde legt het als volgt uit: 'Wij, als kunstenaars, proberen aan ons werk een verbeelding mee te geven waarbij er een aantal emotionele momenten zijn.' Kunstenaars voelen zich daarom ook anders dan lichtontwerpers of lichtarchitecten. Tamar Frank: 'Een ontwerper kijkt heel erg vanuit iets oplossen, naar mogelijke toepassingen. Daar komt creativiteit ook zeker aan te pas. Er zijn weliswaar veel overeenkomsten, maar kunstenaars zijn vrijer. Die hoeven zich niet te beperken voor een algemeen nut. Die kunnen een stapje verder gaan. Dan gebeuren er juist interessante dingen.' Giny Vos heeft ook een duidelijke visie over het verschil tussen kunstenaars en lichtontwerpers: 'Ik breng een eigen verhaal in, ik licht niet iets aan. Ik voeg iets toe, een andere laag. En dat moet je wel willen als opdrachtgever. Bij een lichtvormgever draait het meer om esthetiek, de opdrachtgever bepaalt dan vaak ook al de inhoud. Als een lichtvormgever een gebouw aanlicht, vraag ik me al snel af waar het over gaat of wat men er mee wil zeggen, maar dat verhaal zit er bij hen niet achter. Ik vind het dan ook vervelend als een opdrachtgever dat verschil niet ziet.' De lichtarchitecten worden daarom niet als collega's gezien, maar ook niet als concurrenten. Lichtarchitectuur bestaat volgens de onderzochten naast lichtkunst.

De kunstenaars vinden het wel positief dat er steeds meer lichtdesign en lichtarchitectuur te zien is op straat. Zij hopen dat er op die manier ook meer aandacht komt voor lichtkunst. Waarom het gebruik van licht in de openbare ruimte zich de laatste jaren zo snel heeft ontwikkeld, daar geeft Peter ten Wolde de volgende reden voor: 'De definitie van wat een stad moet zijn is veranderd. Tien tot twintig jaar geleden was een stad alleen een plek om te wonen. Gemeenten hoopten toen dat de steden minder druk zouden worden door de komst van Vinex-locaties. Het nadeel was dat de mensen met financiële draagkracht de stad ontvluchtten. Bij gemeentebesturen is langzamerhand doorgedrongen dat de stad ook leefbaar en aantrekkelijk moet zijn. Dat kan alleen als je voldoende cultuur aanbiedt.' In dat opzicht is licht een belangrijk item voor stadsontwikkeling geworden. Zelfs in kleinere steden dringt het al een beetje door. Licht in de openbare ruimte kan bijdragen tot meer welbevinden en schoonheid en bevordert de promotie van die ruimte. Lichtarchitecten maken de beleving van de buitenruimte beter en dat wordt, mits het juist gedaan wordt, door de kunstenaars als toegevoegde waarde beschouwd. Maar men is wel bang dat het te veel een attractie, een gimmick

wordt. 'Het kan heel slecht worden gedaan, dat noem ik dan lichtvervuiling! Je krijgt dan geen rust meer, al helemaal niet als het steeds verandert van kleur en vorm', zegt Marcel Jongen. Het moet wel van hoog niveau blijven en goed doordacht zijn volgens de kunstenaars.

De kunstenaars staan verschillend tegenover samenwerking met lichtarchitectuur projecten. De één vindt het een uitdaging, de ander te veel rompslomp. Zo'n samenwerkingsverband komt niet veel voor aangezien de kunstenaars een heel eigen "ding" maken. Wanneer er wat betreft bijvoorbeeld de lichtsterkte restricties worden opgelegd, dan voelen de kunstenaars zich al snel niet meer vrij in hun werk. Er wordt door de geïnterviewde kunstenaars aangegeven dat lichtontwerpers meer om de kunstenaars heen zouden moeten werken. De kunstenaars willen geen rekening moeten houden met een plan van de lichtontwerper. Als er aan een nieuwbouwproject in de openbare ruimte wordt meegewerkt, dan zitten de kunstenaars wel met lichtontwerpers en architecten om de tafel. Het contact tussen de lichtontwerper gaat echter vaak via de architect, die speelt hetgeen de kunstenaar toevoegt door aan de lichtontwerper. (Dubois, 1998:16) Van de werkwijze van de lichtontwerper zijn de kunstenaars niet op de hoogte. Zij houden zich liever bezig met wat er in de kunst gebeurt.

4.2 Autonome lichtkunst in de openbare ruimte



Fig. 30 Giny Vos, *Castle for Mike* (ontwerp voor Manhattan, niet gerealiseerd), 1995.

4.2.1 Productie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte

Kunst om de kunst

Uit het feit dat veel kunstenaars die met licht werken in de openbare ruimte actief zijn, kan worden opgemerkt dat de openbare ruimte een speciale aantrekkingskracht moet hebben. De neutrale ruimte van het museum is makkelijker omdat daar eigenlijk alles mag. 'Je hebt minder concurrentie met allerlei andere dingen die er omheen gebeuren', zoals Tamar Frank zegt. Toch zoeken de kunstenaars bewust de openbare ruimte op. 'De openbare ruimte is interessant omdat er soms iets heel bijzonders kan zijn wat helemaal niet wordt opgemerkt. Dan is het mooi om daar een nieuwe focus op te geven. Dat mensen anders gaan kijken naar iets wat er eigenlijk al was', verklaart Frank.

Licht is zeer geschikt voor dit soort spelingen, dat maakt het logisch dat er speciaal voor de openbare ruimte lichtkunstwerken worden gemaakt.

Joost van Santen werkt voornamelijk in de openbare ruimte. Dat komt omdat daglicht in zijn werk centraal staat. Hij legt uit dat hij betoverd werd door het effect van daglicht toen hij in 1970 aan een glasraam in een kerk in Hoogvliet werkte. 'Dat raam zat aan de Zuidkant van de kerk en je zag daardoor de kleuren van het raam in de ruimte geprojecteerd. Zo ben ik heel gefascineerd geraakt door de zich verplaatsende, niet tastbare, abstracte kleuren. Het pure licht, dat is mijn onderwerp geworden.' Hij werkt bewust niet met kunstlicht. Reden hiervoor is dat hij in 1975 een monument heeft gemaakt ter nagedachtenis aan de vrouwen in het concentratiekamp Ravenbrück (1940-1945). Het monument is een licht- en geluidsbaken op het Museumplein in Amsterdam. Van Santen is 25 jaar bezig geweest om het monument in goede staat te houden. Hij heeft zich daarom op dag- en zonlicht geconcentreerd, want dat kan niet kapot. Ook tijdens zijn zoektocht naar lichtkunst in Amerika kwam hij tot de conclusie dat van de tientallen lichtkunstwerken in de openbare ruimte er slechts twee (!) waren die behoorlijk functioneerden.



Fig. 31 Joost van Santen, Kantoorgebouw Topografische Dienst, daglichtprojecties in vide, 1985, Emmen.

Marjolijn Boterenbrood werkt zowel met natuurlijk als met kunstlicht in de openbare ruimte, in beide gevallen ging het om een opdracht. Ook voor Boterenbrood is het veranderende zonlicht inspirerend. Zelfs wanneer zij met kunstlicht werkt is het verband met de natuur nog vaak te ontdekken. 'Mijn eerste opdracht met kunstlicht was voor een verzorgingshuis in Amsterdam. Dit was een schaal van epoxieglas waar van onderaf lampen op schijnen die van kleur veranderen, afhankelijk van de luchtdruk.'

De kunstenaars kennen verschillende waarden aan lichtkunst in de openbare ruimte toe. Het gaat er vooral om dat de kunstenaars de openbare ruimte iets extra's willen geven; een andere dimensie. Joost van Santen ziet het bijvoorbeeld als het individualiseren van een plek. Een manier waarop mensen zich met een plek kunnen identificeren. Het gaat de kunstenaars niet zo zeer om het esthetiseren van de openbare ruimte. De omgeving op een andere manier laten zien of ervaren, een eigen visie geven op een plek, dat vinden de kunstenaars des te belangrijker. Marjolijn Boterenbrood zegt: 'De ervaring van die plek wordt geïntensiveerd door deze bewuster te laten ervaren. Goede kunst in de openbare ruimte geeft je een ander soort bewustzijn van een plek.'

Collectieve krachten

Hoe lichtkunst in de openbare ruimte tot stand komt, daarover zijn veel overeenkomsten tussen de kunstenaars te ontdekken. Om te beginnen gaan de kunstenaars kijken naar de locatie waar het kunstwerk komt. Zij laten die plek elk op hun eigen wijze op zich in werken. Joost van Santen en Marjolijn Boterenbrood kijken vaak naar lichtinvallen en hoe natuurlijk licht met de desbetreffende omgeving speelt. Daarna wordt de tijd genomen voor reflectie om de locatie en de omgeving goed in

zich op te nemen. Allerlei aspecten van een plek spelen een rol, bijvoorbeeld wat voor functie deze heeft. Een kantoorgebouw geeft een andere inspiratie dan een verkeerskruispunt of een natuurgebied. Voor de één duurt deze beginfase langer dan voor de ander. Marjolijn Boterenbrood doet haar exploratie heel uitvoerig. Ze wandelt en fietst door het gebied, kijkt hoe mensen zich erdoor bewegen en praat met ze. Boterenbrood is op verschillende manieren bezig met de locatie door te tekenen, schrijven, fotograferen en aquarellen. Peter ten Wolde vertelt over de werkwijze die hij en zijn partner hanteren: 'Eerst beginnen we met allerlei handgeschreven kladjes. Dat vormen we dan om tot een getypt script, een synopsis, en dat wordt dan een uitgewerkt verhaal van wat we willen verbeelden. Zo weten we ook precies wanneer we welke beslissing hebben genomen.'

Er wordt vaak, zeker bij grootschalige projecten, met veel mensen samengewerkt. Er komt meer bij kijken dan alleen een autonome kunstenaar die een lichtsculptuur voor een museum maakt. De kunstenaar in de openbare ruimte moet van allerlei zaken kennis hebben om het kunstwerk te kunnen realiseren. Soms zijn daar anderen voor nodig, bijvoorbeeld wanneer men iets moet afweten van de grondgesteldheid of het onderhoud van het kunstwerk. De installatie van een kunstwerk in de openbare ruimte wordt vaak door technici gedaan die niet altijd iets van kunst weten. 'Je moet daarom goed kunnen delegeren', zegt Marjolijn Boterenbrood, 'en ook geduld is erg belangrijk. Dat is heel anders dan een beeldhouwer die een beeld maakt en dit exposeert in een galerie. Je werpt je op een heel andere manier in de maatschappij.' De kunstenaars hebben voor de uitvoering van de kunstwerken in de openbare ruimte vaak een heel team om zich heen. Op basis van het idee worden er samenwerkingsverbanden opgesteld. 'Ik ben eigenlijk een projectleider van mijn eigen ideeën', zegt Giny Vos.

Naar aanleiding van de omgeving worden er schetsontwerpen en maquettes gemaakt. Deze worden dan aan een opdrachtgever gepresenteerd. De meeste kunstenaars stellen de presentatie helemaal zelf samen, alleen Giny Vos heeft, vanwege de vele opdrachten die zij heeft, daar twee assistenten voor. Vaak wordt het ontwerp dan voor een commissie gepresenteerd. Deze moet het idee goedkeuren. De opdrachten worden ook vaak in competitie gedaan; dat betekent dat meerdere kunstenaars een ontwerp maken waarvan er één het daadwerkelijk mag gaan uitvoeren. De presentatie is daardoor een belangrijke fase. Hoeveel mensen het moeten goedkeuren is zeer wisselend. Madelon Hooykaas vertelt dat voor een kunstwerk in opdracht van een brandweerkazerne de commissie uit maar liefst twintig mensen bestond (kunstcommissieleden, brandweermannen, ambtenaren, omwonenden etc.). Daarna, meestal als de opdracht al is toegezegd, kijken de kunstenaars pas naar de randvoorwaarden, zoals wat de opdrachtgever aanspreekt en wat binnen het budget past. Het eigen idee heeft altijd voorrang.

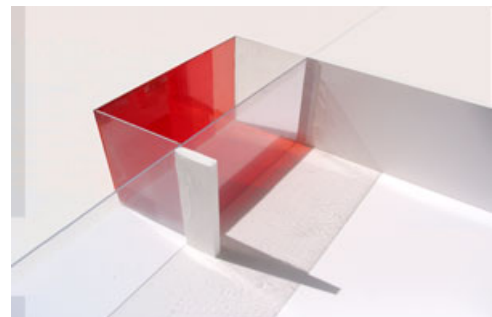


Fig. 32 Joost van Santen, Maquette voor geïntegreerde lichtkunst, Psychiatrische Ziekenhuis, 2006, Zelzate (Belgie).

Samenwerkingsverbanden voor de totstandkoming van het kunstwerk lopen ook wel eens verkeerd. Joost van Santen vertelt zijn ervaring met mensen die een kunstwerk in de openbare ruimte installeerden: 'Vroeger liet ik technische problemen bijvoorbeeld over aan de ingehuurd installateurs, maar daar heb ik wel van geleerd. Ik zoek nu alles helemaal precies uit en zeg dan hoe het moet. Daardoor is de uitvoering tegenwoordig vaak nog mooier dan ik had gedacht. Vroeger ben ik wel eens heel erg geschrokken van hoe het werk was geworden. Dat overbrengen van het idee gaat goed via maquettes en tekeningen.' De kunstenaars die in de openbare ruimte werken, geven allen aan dat zij graag met architecten en stedenbouwkundigen samenwerken, omdat het kunstwerk alleen op die manier in een omgeving kan worden geïntegreerd.

Beperkingen

We hebben al gezien dat de kunstenaars liever geen opdrachten doen waar beperkingen aan verbonden zijn, omdat het hun autonome houding schendt. Het is echter wel zo dat wanneer je in de openbare ruimte opereert je altijd met beperkingen te maken krijgt, zoals de voorwaarden en eisen van subsidie- en opdrachtgevers. Peter ten Wolde vertelt dat, zijns inziens, kunstenaars altijd op de één of andere manier met beperkingen moeten omgaan: '...want je moet altijd kijken naar of een gebouw het beeld bijvoorbeeld wel kan dragen of hoeveel licht er komt uit de omgeving. Het is altijd een aftasting van hoe de authenticiteit van het kunstwerk binnen de beperkingen het beste kan worden behouden.'

Daarnaast is het nadeel van kunst in de openbare ruimte dat het niet altijd goed wordt onderhouden. Het vervuilt of gaat kapot ten gevolge van weersinvloeden, gebrekkig onderhoud en vandalisme. Dat is frustrerend voor de kunstenaars. Vooral bij werk met kunstlicht, omdat dit de drager van het werk is. Wanneer het licht niet functioneert, bestaat het kunstwerk ook niet. Alle kunstenaars hebben de ervaring dat permanente kunstwerken vaak niet goed worden gecontroleerd op defecte onderdelen. Gemeenten laten het onderhoud vaak afweten. Vooral wanneer de lichttechniek boven de vereiste kennis van de doorsnee installateur uitstijgt, wordt het moeilijk. Veel kunstenaars vinden het vervelend wanneer ze er achter komen dat een kunstwerk niet meer in goede staat verkeert. De kunstenaars zetten zich vaak achteraf nog in om het werk opnieuw leven in te blazen. Dat doen zij omdat werk in de openbare ruimte door veel mensen wordt gezien en een kapot kunstwerk niet

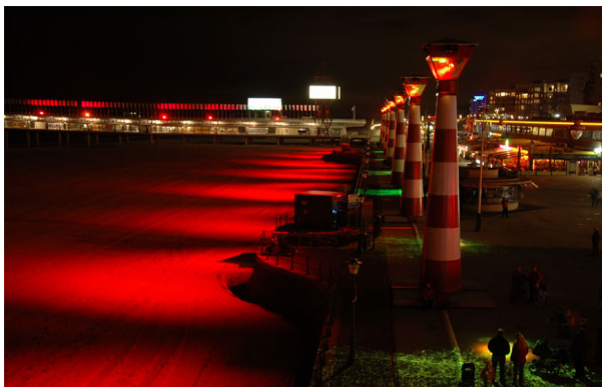


Fig. 33 Harkes / Ten Wolde, *Illuminada*, okt. 2005, Scheveningen.

bijdraagt aan het imago van de kunstenaar. Giny Vos ziet het als een soort opvoedersrol die ze moet vervullen. Zij probeert de opdrachtgevers er bewust van te maken dat alles onderhoud nodig heeft, dus ook kunstwerken. Ze probeert ervoor te zorgen dat opdrachtgevers geld reserveren voor het in stand houden van het werk. Als dat niet gebeurt wil zij het werk ook niet maken, daar is zij heel duidelijk in, 'maar dat is wel een extra handicap aan deze manier van werken', aldus Vos.

Lichtkunstprojecten in de openbare ruimte hebben als bijkomendheid dat de snelheid waarmee het wordt uitgevoerd vaak heel laag ligt. Er moeten allerlei vergunningen worden aangevraagd voordat het kunstwerk echt kan worden gerealiseerd. Peter ten Wolde vertelt dat zij vaak hun eigen opdrachten formuleren en ook het vergunningetraject helemaal zelf moeten doorlopen. 'We praten, zoals voor 'Illuminada' in Scheveningen, met de brandweer, de politie, het stadsbeheer, de havenmeester etc. Het duurt vaak lang voordat het allemaal rond is. Je moet echt aan van alles denken. Als er bijvoorbeeld heel veel publiek is en mensen gaan dringen, dan moet je een rubberboot met duikers paraat hebben. En als de stroom uitvalt, moet je zorgen dat er megafoons en zaklantaarns zijn.' Bij 'Illuminada' kregen zij ook te maken met het feit dat de boulevard van Scheveningen een zeewering is. Dat betekent dat de vuurtorens die zij hadden ontworpen om alle elektriciteit en apparatuur in te verbergen niet in de grond mocht worden vastgezet. 'Daar moet je dan oplossingen voor bedenken. De bedrijven met wie je samenwerkt, hebben dat soort dingen ook nooit meegemaakt.'

Doordat kunstenaars die in de openbare ruimte werken afhankelijk zijn van opdrachtgevers kan het soms lastig zijn om werk te vinden. Zo geeft Giny Vos aan dat zij het heeft gemerkt wanneer het slechter ging met de economie: 'Het was toen moeilijker om bedrijven te vinden die mijn werk wilden financieren.' In zo'n geval moet er veel gelobbyd worden om te kunnen blijven werken. Vos vertelt dat, hoewel het niet om de verkoop gaat, je automatisch met de financiële kanten te maken krijgt omdat je in de openbare ruimte werkt. Ook Peter ten Wolde heeft gelijke ervaringen met de kentering in de financiering. Na de aanslag op het World Trade Centre in New York op 11 september 2001 merkte hij dat bedrijven zich terugtrokken. Nu moet er vaker subsidie aan te pas komen om de kunstprojecten te financieren. Ten Wolde legt uit dat 'Illuminada' in Scheveningen deels wordt gefinancierd door subsidiegelden uit Europa. Dit is omwille van het geven van een culturele impuls aan Scheveningen, zodat het ook na de zomer een aantrekkelijk gebied is om te vertoeven. De gemeente Den Haag verdubbelt dat bedrag. Ook redacteur Sandra Smets in het *NRC Handelsblad* van 2 juli 2006 geeft aan dat buitenkunst steeds afhankelijker wordt van de markt en stadsdelen. Het kunstwerk 'Lokroep' van Giny Vos dat voor vijftig procent zou worden gefinancierd door het Amsterdams Fonds voor de Kunst (AFK) kreeg geen subsidie meer. Dat kwam doordat het budget voor grootschalige kunstprojecten in de openbare ruimte in Amsterdam in december 2004 door de Rijksoverheid werd opgeheven. (Amsterdams Fonds voor de Kunst, 2007) Op het laatste moment kon het werk nog door de Mondriaan Stichting worden gefinancierd. (Smets, 2006) Eind 2006 is deze blunder in de financiering overigens opgelost. Het AFK lanceerde het



Fig. 34 Giny Vos, *Lokroep*, 2006, Stadskantoor Westpoort, Amsterdam.

matchingsfonds. Hierin kunnen private partijen een bedrag doneren voor kunst in de openbare ruimte. Het AFK verdubbelt dat bedrag vervolgens. Voor grote projecten kunnen de kunstenaars overigens ook zelf subsidie aanvragen.(Amsterdams Fonds voor de Beeldende Kunst, 16-12-2006) Daarnaast heeft het AFK van 2007 tot 2009 een extra budget van 2 miljoen euro gekregen van het Amsterdamse College. Dit bedrag is speciaal om Beeldende Kunstprojecten in de Openbare Ruimte (BKOR) in Amsterdam te ondersteunen.(Amsterdams Fonds voor de Kunst, 2007) Op die manier is het gat in de financiering tijdelijk opgelost, dat biedt ook perspectief voor lichtkunst.

Dat het organiseren van kunst in de openbare ruimte niet altijd even gemakkelijk gaat, geeft ook de organisator van Sculptuur Den Haag, Eric Dullaert aan in een interview met *Dagblad De Pers*. Er lijken betere tijden aan te komen voor kunst in de openbare ruimte. Kabinet Balkenende IV wil kunst meer voor maatschappelijke doeleinden gebruiken. Tijdelijke kunstprojecten worden daarom ingezet voor stadsvernieuwingstrajecten. Dullaert ziet kunst in de openbare ruimte als het verbijzonderen van het alledaagse. De tijdelijkheid zorgt volgens hem voor impulsen. Dullaert is van mening dat de kunstwereld niet erg open staat voor kunstinitiatieven in de openbare ruimte, samenwerking met musea is er niet. 'Kunst is daar tegenwoordig bijna iets sacraals geworden', aldus Dullaert.(van den Berge & Koster, 2007)

4.2.2 Distributie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte

Openbare ruimte

Lichtkunst in de openbare ruimte kan via verschillende wegen worden verspreid. Zo kan er sprake zijn van een tijdelijke omtovering van de buitenruimte in de vorm van een lichtshow tot een tijdelijke buitententoonstelling. Lichtkunsthappen en lichtroutes zoals 'Glow' in Eindhoven, 'Sonic Acts 2003' in Amsterdam, 'Yule Festival' Amsterdam in 2004, 'Gouda bij Kunstlicht' en 'Polderlicht' in 2005 zijn hier voorbeelden van. Overigens is 'Glow' georganiseerd door twee Duitse kunstenaars en had een internationale insteek. Het bijzondere aan 'Glow' was dat er niet alleen kunstenaars zijn gevraagd om mee te doen, ook lichtontwerpers mochten hier hun kunsten vertonen. Het festival heeft niet voor niets als ondertitel 'Forum of Light in Art and Architecture'.(Lichtstad Eindhoven, 2006) Een toenadering dus vanuit de kunstwereld in de richting van lichtarchitectuur.

Ook een expositie van een museum dat naar buiten treedt, is een voorbeeld van lichtkunst in de openbare ruimte. In 1991 werd er door het Centraal Museum Utrecht 'Nachtreghs' georganiseerd. De lichtkunst die op straat zichtbaar was kreeg vervolg in het museum, of andersom. Sjarel Ex, destijds directeur van het Centraal Museum Utrecht, zegt over de expositie: 'Nachtreghs levert een bijdrage aan een actuele discussie over kunst in de openbare ruimte. 'Nachtreghs' geeft structuur aan de openbare ruimte. Het is een expositie die een vorm toont waarin beeldende kunst ook buiten het museum kan bestaan.'(Ex, 1991:2) In dit geval op een zeer bijzondere manier omdat lichtkunst uiteraard alleen zichtbaar is in het donker. Zoals Ex tevens weergeeft is het karakteristieke van kunst in de openbare ruimte dat het gratis is en je het niet bewust hoeft te bezoeken, zoals bij een museum het geval is. Ex: 'Je komt het tegen of je nu wilt of niet, Er zijn geen drempels, er zullen zelfs bezoekers zijn die een 'Nachtregh' bekijken zonder de tentoonstelling te zien.'(Ex, 1991:3) Dit sluit aan bij wat Jan van Munster al treffend 'straatmeubilair' noemde.

Voor permanente lichtkunst in de openbare ruimte is er altijd een opdrachtgever nodig; iemand die het werk kan bekostigen. Enerzijds worden de kunstenaars door de opdrachtgever benaderd, anderzijds schrijven de kunstenaars zich in voor opdrachten. De kunstenaars houden in de gaten wat voor opdrachten er in competitie worden uitgeschreven. Hier komen zij van op de hoogte via de *BK-krant* (Beeldend Kunstenaars Krant). Wat de kunstenaars opvalt is dat er in de omschrijving van die opdrachten tegenwoordig steeds vaker gevraagd wordt om een kunstwerk met licht. Een gunstige ontwikkeling voor de kunstenaars die met licht werken. De opdrachten die in het krantje worden vermeld, zijn meestal van gemeentelijke opdrachtgevers of semi-overheidsinstellingen zoals scholen. Bedrijven zijn tegenwoordig ook meer geïnteresseerd in lichtkunst, merken de kunstenaars. Multinationals als Shell en Philips, maar ook kleinere bedrijven tonen interesse.



Fig. 35 Giny Vos, *Work to do*, 1985, Marconiplein Rotterdam.

In het begin van de carrière is het niet gebruikelijk dat de kunstenaars gevraagd worden voor het maken van een kunstwerk in de openbare ruimte. Giny Vos geeft aan dat zij eerst zelf locaties zocht waar ze een werk voor wilde maken. Zo heeft zij 'Work to do' aan het Marconiplein in Rotterdam zelf op poten gezet. Vos is zelf gaan rondvragen wie de eigenaar van de gebouwen was die zij als basis voor het lichtkunstwerk wilde gebruiken.

Harkes / Ten Wolde creëren vaak zelf opdrachten: 'Wij zijn nu al aan het onderzoeken wat er in 2008-2009 staat te gebeuren aan speciale vieringen om ergens een opdracht uit te kunnen filteren. Op den duur komt er vanzelf iets boven drijven.' Als er dan partijen geïnteresseerd zijn in het idee maken ze een uitgebreid plan. 'Vaak moet er dan nog een tijd gezocht worden om de financiële middelen bij elkaar te krijgen. Allerlei bedrijven die op de één of andere manier een band kunnen hebben met die plek, benaderen we zelf', legt Peter ten Wolde uit. 'Wij doen dat bijna altijd op lump sum basis, wij gaan een inspanningsverplichting aan om in een bepaalde periode iets neer te zetten voor een bepaald bedrag. Daarna gaan we alle instanties benaderen die daarvoor toestemming moeten verlenen.' Dit jaar realiseren Harkes/ten Wolde een project ter ere van het 75-jarig bestaan van de Afsluitdijk. Lange tijd van te voren zijn ze bezig met het lobbyen bij onder andere de Rijkswaterstaat om iets te doen voor dit jubileum. Daar was echter geen budget voor en daarom hebben ze de financiering helemaal zelf georganiseerd middels sponsors. Zij hebben daardoor het kunstwerk, in al zijn facetten, helemaal zelf in handen, zij bepalen hoe het wel en niet moet.

Ook al werken de kunstenaars met opdrachtgevers, het kunstwerk wordt niet aangepast aan de wensen van die opdrachtgever. 'Ook al word ik gevraagd voor iets, dat wil niet zeggen dat de opdrachtgevers bepalen hoe het eruit komt te zien', aldus Marjolijn Boterenbrood. Die vrijheid hebben alle kunstenaars nodig. Het doen van concessies tijdens het maken van het kunstwerk komt niet vaak voor. Madelon Hooykaas is daar heel duidelijk in: 'Concessies worden er niet gedaan omdat dat niet interessant is.' De formulering van een opdracht is vaak heel globaal omdat de kunstenaars vrijheid

nodig hebben om het werk te creëren. 'Soms ligt de plek niet eens vast', zegt Giny Vos, 'Voor het kunstwerk 'Lokroep' was de opdracht alleen dat ze het gebouw in de omgeving bekender wilden maken. De invulling daarvan was geheel vrij. Soms lees ik de opdracht niet eens, omdat ik toch mijn eigen manier van werken heb.' De opdrachtgevers kiezen voor een bepaalde kunstenaar en weten op basis daarvan wat ze kunnen verwachten.

Botsingen met de opdrachtgever komen niet vaak voor omdat de opdrachtgever vaak van te voren al weet dat een kunstenaar vrijheid verlangt om zijn werk uit te oefenen. Wel kunnen er achteraf onenigheden opspelen wat betreft bijvoorbeeld het onderhoud of het gebruik van het kunstwerk. Kunstenaar Peter Struyken heeft er zelfs een rechtszaak van gemaakt toen zijn lichtkunstwerk bij het Nederlands Architectuur Instituut in Rotterdam oneigenlijk werd gebruikt. De arcadepijlers die de dragers zijn van het licht



Fig. 36 Peter Struyken, z.t. , 1993, NAI Rotterdam

werd in 1998 door het NAI tijdelijk als plek verkozen voor Afrikaanse Street-Art. Dat was volgens Struyken een 'verminking' van zijn permanente kunstwerk, ook al was het slechts van tijdelijke aard. Struyken heeft de rechtszaak gewonnen en het NAI mag wanneer het werk is geactiveerd niets met de betonnen palen doen. (Redactie Trouw, 1998:3; Vollaard, 10-09-1998)

De kunstenaars die in de openbare ruimte werken nemen dus zeker hun vrijheid, toch is men zich er wel van bewust dat de verspreiding van kunstwerken in de openbare ruimte ook een bepaalde terughoudendheid vereist. Mensen kunnen het werk in de openbare ruimte niet ontlopen en dat wordt als een soort vanzelfsprekende restrictie gezien. Joost van Santen zegt hierover: 'Je kunt iets agressiefs doen en iets dat snel van kleur wisselt in een ruimte waar mensen speciaal naar toe komen zoals in een museum, een galerie of een festival. Maar in de openbare ruimte moet je niet iets maken wat heel onrustig en schreeuwerig is. Ik wil ze mijn visie niet opdringen', aldus Van Santen. Giny Vos is al lang geleden gestopt met het werken voor musea en galleries. Ze is steeds meer uit het museumcircuit gegaan, omdat ze het niet echt leuk vond. 'Het komt doordat ik twee jaar niet gewerkt heb en dat is in de museumwereld echt lang, je wordt dan niet meer gevraagd. Ik ben er nu weer aan toe dat ik er iets mee wil doen. Dat het een witte ruimte is maakt me niet uit, ik ga toch denken vanuit wat er gebeurt in een museum, wat de collectie is. Ik speel altijd weer in op wat er gebeurt.' Ook zij geeft aan dat het werken in een kunstruimte uitgesprokener kan zijn, het mag brutaler. 'In de openbare ruimte waar niemand er om vraagt, is dat een beperking en daar heb je wel rekening mee te houden. Dat vind ik niet moeilijk. Ik denk dat ik dat heel goed kan, die grens opzoeken.'

Het nadeel van de distributie van kunst via de openbare ruimte is dat een werk minder snel aan de naam van de kunstenaar wordt gekoppeld. Van Santen geeft dat als reden waarom hij binnen de museumwereld niet echt bekend is. De afgelopen jaren heeft internet wel heel goed gewerkt in het versterken van naamsbekendheid van de kunstenaars die in de openbare ruimte werken.

4.2.3 De receptie van autonome lichtkunst in de openbare ruimte

Publiciteit

Over de lichtkunst in de openbare ruimte die de geïnterviewden maken wordt niet veel kritiek geschreven, om dezelfde reden waarom er geen kritiek wordt geschreven over lichtkunst in het museum. Mededelingen en beschouwingen in (lokale) kranten worden wel gepubliceerd. Peter ten Wolde vindt dat eigenlijk nog belangrijker dan dat er kritisch over geschreven wordt. 'Wij zijn meer afhankelijk van dat soort PR omdat we ook meer gericht zijn op het trekken van publiek. Vanaf het moment dat 'Illuminada' werd gestart is er al iemand van 'Den Haag Marketing and Events' bij betrokken waar we onze promotionele teksten aan leveren. Wij willen dat zoveel mogelijk mensen uit de stad weten dat het kunstwerk er is omdat het tijdelijk is. We worden afgerekend op 11 dagen. Als mensen niet wisten dat het er was, vinden we het heel jammer en daarom doen we veel aan de voorpublicaties', zo legt Ten Wolde uit.

Over de grotere lichtkunstroutes en festivals wordt redelijk wat gepubliceerd, ook in de landelijke dagbladen. Zo plaatste *AD Gouda* een artikel over de grote opkomst van televisieploegen, kranten en nieuwsbladen bij de derde editie van 'Gouda bij Kunstlicht'. Nu lichtkunst meer en meer door media wordt opgemerkt, is het mogelijk dat het niveau van het schrijven erover ook kritischer wordt. (Redactie AD Gouda, 06-01-2007) Vaak worden er eerder artikelen over lichtkunst geschreven in het kader van stadspromotie dan om deze kunstvorm te ontwikkelen.

Publiek

Omdat kunstwerken in de openbare ruimte door veel mensen worden gezien, wordt verondersteld dat het logisch zou zijn dat de kunstenaars rekening houden met het publiek. Giny Vos vertelt het volgende: 'Een werk in de openbare ruimte moet voor de mensen die niet bekend zijn met kunst ook een betekenis hebben. Het moet je op een bepaalde manier aanspreken.' Ook Madelon Hooykaas geeft een vergelijkbaar motief. Zij vindt het leuk om te horen dat mensen die toevallig met het kunstwerk in aanraking komen het boeiend vinden. Toch is het niet zo dat het kunstwerk begrijpelijker wordt gemaakt omdat het in de openbare ruimte staat. Het gaat altijd om de kunst, de band met de openbare ruimte stroomt er op verschillende manieren doorheen omdat de omgeving een inspiratie is voor het kunstwerk. Peter ten Wolde vindt de openbare ruimte een unieke plek voor kunst: 'We vinden het sowieso een plus als we een kunstwerk maken, er kunnen veel mensen naar kijken en het is gratis. Dan heb je het al snel over openbare ruimte. Het kunnen uitdragen van verbeeldingen vind ik bijdragen tot het verbeteren van het leven maar zeker ook van de openbare ruimte.'

Het publiek is meer een inspiratie dan dat het invloed heeft op het kunstwerk. Een goed voorbeeld van lichtkunst in de openbare ruimte waar het publiek het uitgangspunt was, staat in Doetinchem. Sinds 2004 staat hier de D-toren, deze toren is gekoppeld aan een besturingssysteem waar de bewoners van Doetinchem aan verbonden zijn. De 'D-toren' is een kunstwerk van Q.S. Serafijn in samenwerking met architect Lars Spuybroek. De inwoners van Doetinchem krijgen elke dag via de computer een vraag gesteld over hoe zij zich voelen. Iedere kleur die de toren aanneemt, staat voor een andere emotie. De D-toren is een directe weerspiegeling van de emotionele gesteldheid van

de gemiddelde Doetinchemer.(Neumann, 2006:27) Lucie van der Lee die de website van de D-toren verzorgt schrijft het volgende: 'De discussie over de vraag hoe hedendaagse kunst de weg naar het publiek moet (her)vinden blijft actueel. De D-toren plaatst zich in het hart van die discussie door de kleur in zijn bestaan te laten afhangen van de deelname van het publiek. Tegelijkertijd behoudt hij zijn autonomie door zelf de vragen te stellen, en door zijn eigen virtuele en fysieke verschijningsvorm.'(Lee, 2004)



Fig. 37 Q.S. Serafinj, *D-toren*, 2004, Doetinchem.

De kunstenaars die licht als medium voor beeldende kunst in de openbare ruimte gebruiken, proberen zoveel mogelijke autonoom te werken. Dat blijkt uit de werkwijze waarbij zij opdrachtgevers en het publiek liever geen invloed laten hebben op hoe het kunstwerk er uit komt te zien. Toch is er een opvallende discrepantie met autonome lichtkunstenaars die met name voor musea werk maken. De kunstenaars in de openbare ruimte hopen weliswaar de kunstwereld met hun werk te bereiken, maar vinden het echter wel erg leuk om een groter publiek aan te spreken. Dit is een aspect dat Bourdieu eerder aan het veld van de heteronome kunst zou toekennen. Het feit dat de kunstenaars, wanneer zij aan lichtfestiviteiten meewerken, weinig tot niets terugzien in de vorm van een financiële vergoeding is dan wel weer een kenmerk van de autonomie van de kunstenaar.

4.3 Het veld van de heteronome lichtkunst

*Kunstlicht gaat de architectuur ingrijpend transformeren,
en wordt een basisgegeven van het ontwerp.*

Marc Dubois (Commissaris Interieur 98)¹⁰

4.3.1 Productie van lichtarchitectuur

Kunst of kitsch?



Fig. 38 Patrice Warrener,
Stadhuis Gouda, 2003.

De geïnterviewden die een representatie geven van het heteronome veld van de lichtkunst hebben allen de Technische Universiteit gedaan in de richting Industrieel Ontwerpen of Architectuur en Stedenbouw. Kenmerkend voor de opleiding is dat het, met name in Delft, zeer methodisch is. Dat betekent dat tijdens de opleiding veel aandacht werd geschonken aan het analyseren van problemen, om in samenspraak met een opdrachtgever tot een oplossing te komen. Binnen de opleiding werd er maar heel summier gedoceerd over licht. Zo vertelt Har Hollands dat in het vak 'Fysische aspecten gebouwde omgeving' licht wel een onderdeel was, maar dat het alleen om technische zaken ging en de kernbegrippen over licht. 'Aan tastbare vormen van licht, zoals de armaturen, daar werd wel wat aandacht besteed, maar het ging niet over lichteffecten en belevingssferen', zo verklaart Rob Kruizinga. Hij vindt het een gebrek dat er geen aparte

universitaire opleiding is voor lichtontwerpen in Nederland. Er zijn wel lichtontwerpers die avondcursussen geven, maar het blijft vaak bij amateuristisch onderwijs. Daarom zijn Dynamicom, Phillips Lighting en Arup Lighting met het initiatief gekomen om het vak 'Light Architecture' aan de TU Delft op te richten. 'Het is een keuzevak voor zowel Industrieel Ontwerpen als Bouwkunde. Het vak zat heel snel vol met studenten, dus kennelijk is er behoefte aan', vertelt Kruizinga. Er is geen opleiding in Nederland die hierin voorziet. 'We hebben het tevens opgericht om de continuïteit voor onszelf (Dynamicom) te waarborgen. Als er al wat kennis is over licht dan scheelt dat wanneer er een nieuwe lichtarchitect moet worden aangenomen. Anders moeten we ze van begin af aan alles eerst bijbrengen', verklaart Kruizinga. In het buitenland zijn de opleidingen ook op tien vingers te tellen. In Wismar (Duitsland) wordt er een master Architectural Lighting Design aangeboden. Daarnaast zijn er vakken Lighting Design in Göttingen (Duitsland), Mexico, Zweden en in nog een aantal andere landen, maar die zijn vaak niet van universitair niveau. (PLDA, 2007a)

Vanuit de opleiding van de onderzochten is er dus geen aandacht geschonken aan het werken met licht in de openbare ruimte dat verder gaat dan alleen maar functionele verlichting. De kennis over verlichting was zeer beperkt. Hoe wordt een industrieel ontwerper dan toch lichtarchitect? Rob Kruizinga vertelt dat hij per toeval een vacature van Dynamicom zag. Hoewel hij geen

¹⁰ (Dubois, 1998:12)

lichtachtergrond had, is hij vijf jaar geleden toch aangenomen als lichtengineer. De afdeling lichtarchitectuur binnen Dynamicom is gaandeweg ontwikkeld. Eerst hielden zij zich voornamelijk bezig met illuminatie van grote gebouwen als het Paleis op de Dam, het Concertgebouw en het Krasnapolsky Hotel in Amsterdam. 'Dat ging toen vooral om het aanzien van een gebouw. Wij realiseerden ons toen dat dat eigenlijk voor de gehele openbare ruimte mogelijk is. We hebben het daarom breder getrokken en zijn ons bezig gaan houden met het inrichten van de openbare ruimte met licht. Illuminatie kan daar dan onderdeel van zijn', legt Rob Kruizinga uit. De andere lichtarchitecten vertellen vergelijkbare verhalen. Ook Har Hollands ontwikkelde zijn kennis binnen het bedrijfsleven. Hollands begon op de lichtontwerpafdeling voor de buitenruimte bij Philips, waar het ging om buitenverlichting die niet alleen een functionele betekenis had. Hij kwam hier mede terecht omdat hij altijd al een passie voor licht had. Het vak heeft hij bij Philips geleerd. Veertien jaar heeft hij daar gewerkt totdat de afdeling naar Frankrijk verhuisde. Hij is toen voor zichzelf begonnen als lichtarchitect.

Iris Dijkstra is een eigen ontwerp bureau gestart. De motivatie hiervoor was haar afstudeerproject; een plan voor de herinrichting van de Coolingsingel in Rotterdam. De aspecten van het plan die betrekking hadden op licht heeft zij toen eruit gefilterd. Samen met collega-industrieel ontwerpers heeft Dijkstra het lichtplan verder uitgewerkt. Het ging daarbij om aandacht schenken aan licht dat verder gaat dan feestverlichting. Het werd een totaalplan voor verlichting. 'In 2004 was dit eerste project klaar en dat sloeg erg aan omdat de benadering anders was dan anders', vertelt Iris Dijkstra. Vooral de interactie tussen verschillende partijen die het project realiseerbaar maken is volgens haar een goede manier van werken. Zij heeft daarom samen met oud-medestudent Sjoerd van Beers Atelier LEK (Licht en Kleur) in Rotterdam opgezet. Atelier LEK doet meer dan alleen met licht werken. Zij bieden een totaalpakket voor de beleving van de openbare ruimte. Vanuit de opleiding mogen zij zich industrieel ontwerper noemen, maar die term dekt de lading niet voldoende. Zij zitten tussen allerlei vormen in; lichtplanners, landschapontwerpers, lichtarchitecten, ontwerpers enz.



Fig. 39 Atelier LEK, nieuwe verlichting Stadhuis, 2006,

Er is nog steeds geen duidelijkheid over hoe we de spelers in het heteronome veld van de lichtkunst moeten noemen. Spreken we nu van lichtarchitecten of van lichtontwerpers? Ook de onderzochten merken op dat er onenigheid bestaat over de termen. Ze worden door elkaar heen gebruikt. Har Hollands heeft een duidelijke visie. Hij noemt zichzelf al twintig jaar lichtarchitect. Deze term heeft voor hem de volgende invulling: 'Een architect bouwt en ik heb als bouwstof een immaterieel middel en dat is licht. Ik schep met licht een ruimte, een beeld. Ik vind light designer zeer verwarrend. Want wat is een designer? Ik maak bijvoorbeeld geen lampjes en ik ontwerp ook geen armatuur.' Het begrip lichtarchitectuur kent al een lang bestaan, het werd in de jaren dertig voor het

eerst in Duitsland gebruikt.(Roem, 1967:1,2) Lichtarchitect lijkt de duidelijkste term, maar aangezien in veel literatuur de termen door elkaar lopen, zal ook ik geneigd zijn om dit te doen. Bovendien wordt in het Engels consequent het begrip 'architectural lighting designer' gehanteerd, wat een term is die zich in het Nederlands op verscheidene manieren laat vertalen.

Waarom de onderzochten met licht werken is ten eerste omdat licht een vrij grote invloed heeft op de omgeving. De omgeving kan snel veranderen door middel van licht. 'Dat is leuk, het heeft iets speels. Het is gewoon een mooi vak', vertelt Har Hollands gepassioneerd. Ten tweede blijft licht voor de lichtarchitecten boeiend omdat het een niet-tastbaar medium is. Iris Dijkstra ziet licht als een manier om in gesprek te komen met mensen. Op die manier wordt een plan breder getrokken dan alleen met ook voor de fysieke herinrichting. 'Het gaat om de openbare ruimte; verlichting heeft daarbinnen verschillende functies. Routing is er daar één van en het aanlichten van bijzondere kwaliteiten als kunst en architectuur een andere. Maar functionele verlichting is ook een onderdeel. Met licht kun je vanuit verschillende hoeken iets doen. Communicatie is bijvoorbeeld belangrijk. Wij denken ook vanuit de avondbeleving en daarbij is licht essentieel', legt Dijkstra uit. Lichtontwerpster Ellen de Vries benadrukt in een interview met *AD Magazine* dat licht meer is dan verfraaiing. Het draagt volgens haar, wanneer het goed gebeurt, bij aan een veiliger en behaaglijker gevoel. 'Een stad die zich op dit terrein onderscheidt, kan er zelfs zijn identiteit aan ontlenden', vertelt De Vries.(van der Velden, 12-05-2007:21)

De lichtarchitecten zien hun werk niet als een kunstvorm. Dat wordt als te vrijblijvend beschouwd. Bovendien hebben zij de kunstacademie niet gedaan waardoor zij zich geen kunstenaar willen noemen. 'Wij maken ook wel dingen waarbij je kunt spreken van een soort kunst, maar ik zie het toch als een soort toegepaste vorm. Iets waar de burger ook wat aan heeft, want licht is ook voor veiligheid, navigatie en is sfeerbepalend. Het is geen doel op zich om artistiek bezig te zijn', zo legt Rob Kruizinga het uit.

De waarde die lichtarchitectuur voor de openbare ruimte heeft, wordt door de lichtarchitecten gezien als een combinatie van verschillende factoren. 'De esthetische kant van het ontwerp is voor ons, voor mij als hoofd van de afdeling lichtarchitectuur, wel de belangrijkste kant', zo legt Rob Kruizinga uit over de functie van lichtarchitectuur. Maar niet iedereen denkt er zo over. Har Hollands: 'Esthetisch zegt op zich niets, het moet op de één of andere manier boeiend zijn. Heel pragmatische eisen moeten ook tot een boeiende ervaring leiden. Het moet in eerste instantie een heel boeiend beeld zijn 's avonds, bijvoorbeeld door kleur en vorm.' Op verschillende momenten heeft lichtarchitectuur een andere functie. Het kan een oriëntatiepunt zijn. Het kan ook als kunst worden gezien, of als vorm van promotie dienen voor een stad of bedrijf. Hollands zegt: 'Dat het zoveel mogelijk aspecten in zich heeft, dat is belangrijk!' Dit is anders dan bij de autonome lichtkunst waar de kunst centraal staat.

Lichtarchitectuur wordt niet gezien als een tijdelijk fenomeen. Ook de historie van lichtarchitectuur geeft aan dat het van blijvende aard is. De bewustwording van het belang van licht in de openbare ruimte wordt wel gezien als een ontwikkeling die met horten en stoten verloopt. Tegenwoordig is het steeds vanzelfsprekender dat een lichtplan een onderdeel is van de ruimtelijke

ordering. De extreme belichtingen lijken nu een trend te zijn op het gebied van lichtarchitectuur, daarmee worden felle kleuren en bewegende elementen bedoeld. 'Net zoals met lichtjes een sterrenhemel werd nagebootst ook een trend was', vertelt Har Hollands.

Economisch kapitaal

De werkpraktijk van de lichtarchitecten ziet er op het moment goed uit. Zij zijn fulltime met lichtontwerpen bezig. Dat is opvallend wanneer je je realiseert dat de lichtarchitecten geen geld verdienen aan de verkoop van een bepaald soort lamp. De onderzochte lichtarchitecten zijn allen onafhankelijk. Iris Dijkstra legt uit dat leveranciers als Philips gratis lichtplannen aanbieden omdat zij veel verdienen aan de verkoop van lampen: 'Wij zijn echter goedkoper, want wij gaan echt uit van de kwaliteit en niet van de hoeveelheid lampen. Wat wij maken is duurzamer en goedkoper. Commercieel een slag eruit slaan is niet de bedoeling.' Alle onderzochte lichtarchitecten zijn onafhankelijk, dat betekent dat zij niet vast zitten aan een samenwerking met een bepaalde leverancier van verlichting. Binnen het veld van de heteronome lichtkunst zijn er klaarblijkelijk gradaties in commercialiteit.

Dat Dynamicom, waar Rob Kruizinga hoofd van de afdeling lichtarchitectuur is, onderdeel is van Nuon wil niet zeggen dat zij ook gegarandeerd zijn van werk. 'Wij maken een eigen product voor ons eigen publiek', legt Kruizinga uit. De lichtarchitecten zijn afhankelijk van de vraag van de markt. Er is op het moment voldoende vraag om de lichtontwerpers aan het werk te houden. Zij lijken een goede positie te hebben. De vraag naar lichtplannen is zelfs zo hoog dat zij er soms voor kunnen kiezen een opdracht niet aan te nemen. De lichtarchitecten zijn heel eerlijk wanneer zij het gevoel hebben dat een opdracht niet bij hen past. Zij spelen het dan liever door naar andere lichtarchitecten dan dat zij met een slecht plan komen. Ook light designer Stan Walerczyk geeft dit aan in het artikel 'Follow the Money' dat werd gepubliceerd in *Lighting Design + Application*. Hij vertelt dat juist doordat hij trouw bleef aan zijn bedrijfsfilosofie en opdrachten afwees, de opdrachtgevers meer wilden weten over zijn visie. Wat vaak alsnog tot een opdracht leidde. Walerczyk geeft aan dat deze instelling uiteindelijk meer geld oplevert op de lange termijn. (Walerczyk, 2002) De lichtarchitecten zijn resultaatgericht en een goed product waar men trots op kan zijn, is belangrijk. Uiteraard kan er van dit soort succesverhalen worden gesproken omdat er een markt is voor de lichtarchitectuur. Het zou een ander verhaal zijn wanneer er geen opdrachten zouden binnen komen.

Het is opvallend dat veel lichtontwerpers ook meer artistieke opdrachten doen en dat zij hier vanuit de kunstwereld voor worden gevraagd. Har Hollands heeft bijvoorbeeld meegewerkt aan het Glowfestival in Eindhoven. Het voordeel van dit soort opdrachten is dat het niet functioneel hoeft te zijn. Er kan vrijer worden gewerkt, meer worden geëxperimenteerd. Dit komt overeen met hoe de autonome kunstenaars een lichtfestival ervaren. Har Hollands ziet het als een kans, ook al verdient hij er niets mee. Wanneer de opdracht tijdelijk is dan willen de lichtarchitecten graag iets maken waarmee men opvalt. Wanneer het om een permanent project gaat dan is het voor de lichtarchitecten belangrijk dat het ook aansluit bij de omgeving. De verlichting van een gebouw moet bijvoorbeeld passen bij wat het gebouw moet uitstralen. Niet voor iedere lichtarchitect is het gemakkelijk om hiervan af te stappen

en een artistieke opdracht te doen. Iris Dijkstra vertelt dat zij moeite had zich tijdelijk een andere houding aan te meten. Afhankelijk van de aard van het project wordt een gepaste houding gezocht.

Naast festivals zijn er ook prijzen die lichtarchitecten kunnen winnen. Har Hollands heeft verscheidene prijzen gewonnen. Dit draagt bij aan de bekendheid van de lichtarchitect. De prijsvragen zijn vaak internationaal. Zo geeft Professional Lighting Designers' Association (PLDA) de Lighting Design Award weg. Daarnaast reikt de Illumination Engineering Society of North America (IESNA) verschillende awards uit op het gebied van illuminatie. De prijzen worden toegekend op basis van een bestaand ontwerp of er moet een specifiek lichtontwerp worden gepresenteerd voor een jury. Daar moeten de lichtontwerpers dan echt zelf in investeren. Aan lichtkunstfestivals wordt ook wel eens een prijs gekoppeld zoals de Lichttrouten in Lüdenscheid (Duitsland). Hier strijden de lichtarchitecten en de lichtkunstenaars om dezelfde prijs. Prijzen dragen bij aan de reputatie van de lichtarchitect.

Collectieve krachten

Hoe een lichtproject in de openbare ruimte tot stand komt is afhankelijk van de opdracht. De beginfase van het project wordt als belangrijk gezien. De vraag waarmee een opdrachtgever bij een lichtarchitect komt, kan zijn dat er iets aan het gebouw moet worden gedaan zodat het ook 's avonds opvalt. De lichtarchitecten beginnen in eerste instantie, wanneer er al een idee speelt bij de opdrachtgever, met het inventariseren van de plannen die er al zijn. Men probeert een helder beeld te krijgen van wat de opdrachtgever daadwerkelijk wil en de motivatie hiervoor. Rob Kruizinga geeft aan dat het soms lastig is om een opdrachtgever te overtuigen van een nieuw en beter idee. 'Vaak wordt er door hen in oplossingen gedacht. Wij proberen juist een stapje achteruit te doen door eerst te kijken naar wat de behoeften zijn.' Vaak is er sprake van een gebrek aan kennis over wat er allemaal mogelijk is met licht. De lichtarchitecten brengen de opdrachtgevers daar graag van op de hoogte. Zij hebben een adviserende rol. De opdracht wordt in samenspraak met de opdrachtgever geherformuleerd om een geschikter lichtbeeld te realiseren. Vervolgens wordt het gebied of de locatie geanalyseerd. Op die manier wordt het zich eigen maken van het project gerealiseerd. Daarna maakt de lichtarchitect een schetsontwerp. De locatie en de omgeving zijn meestal het uitgangspunt van het plan. Met een industrieterrein wordt anders omgegaan dan met een stadscentrum. Har Hollands vertelt dat hij altijd een bepaald aspect van een plek aan het oppervlak probeert te brengen. Iets dat vaak onbewust kenmerkend is voor een plek, dat kunnen symbolische, archeologische of morfologische karakteristieken zijn. De architectuur is vaak richtinggevend voor het ontwerp, het kan inspirerend werken en helpen bij het maken van keuzes.

Daarnaast hebben de lichtarchitecten natuurlijk met eisen te maken. Zo legt Har Hollandse uit dat het vrij simpel is om van een parkeergarage iets bijzonders te maken, maar het moet uiteraard ook de oriëntatie faciliteren. 'Wel gaat het steeds om het vertalen van het idee in een lichtbeeld. Een goed idee is belangrijk', aldus Hollands. Vaak worden door middel van computersimulaties de lichtoplossingen weergegeven. Ook reeds uitgevoerde lichtoplossingen van anderen komen daarbij van pas. Ook deze werken inspirerend en dienen als referentie- en sfeerbeelden voor het plan. Door middel van een presentatie worden de lichtplannen vervolgens toegelicht.

De lichtarchitecten krijgen met veel mensen te maken: ambtenaren, monumentenzorg, architecten, woningbouwcoöperaties, stedenbouwkundigen, winkeliers enzovoort. Alle partijen moeten hun goedkeuring geven over het plan. Na de goedkeuring werken de lichtarchitecten verder aan de realisering ervan. Er wordt vaak van allerlei verschillende technieken en systemen gebruik gemaakt zoals bewegende en statische lichtbeelden, kleur, lichtbundels, reflecties en schaduw. Op basis van het plan worden de meest geschikte leveranciers gezocht. Die keuzemogelijkheid biedt hun vrijheid. Vaak weet de lichtarchitect wat er nodig is om het juiste resultaat te behalen. Er zijn ook standaardoplossingen waar de lichtarchitecten gebruik van maken. 'Je gaat niet twee keer het wiel uitvinden. Als het al een keer goed is gebeurd, dan gebruik je dat. Daarom gebruiken we ook referentiebeelden', verklaart Iris Dijkstra. Vernieuwing staat hier dus niet voorop. Zo wordt er een plan van aanpak opgesteld. Ook de kostenberaming wordt hierin opgenomen.

Dit is hoe het plan voor lichtarchitectuur tot stand komt. Het einddoel is voor de lichtarchitecten altijd het belangrijkste. Het beeld dat men voor ogen heeft probeert men zo lang mogelijk vast te houden. Van daaruit worden er concessies gedaan op basis van de technische uitvoer. Iris Dijkstra vertelt hier het volgende over: 'Als je gaat denken vanuit de mogelijkheden dan kan er eigenlijk heel veel. Als de uitgangspunten en het concept helder zijn en je die dan gaat invullen met hoe je dat het beste zou kunnen doen werkt het beter. Zo zijn er bepaalde toepassingen mogelijk wanneer je bijvoorbeeld de horizontaliteit van een gebouw wilt benadrukken.'

Na het opstellen van het uitvoeringsplan houdt het werk van de lichtarchitect officieel op. Toch geven de lichtarchitecten aan dat zij wel betrokken willen blijven bij de uitvoering. Zij begeleiden het project graag. Rob Kruizinga geeft bijvoorbeeld aan dat zij de aannemers controleren om er voor te zorgen dat de uitvoer goed verloopt. 'We blijven bovenop de uitvoering zitten. Het is soms moeilijk om te vatten hoe het er daadwerkelijk uit komt te zien. Vaak doen we wel een proefopstelling of we maken maquettes. Maar het is toch nodig om goed op te letten of het wordt zoals we hebben bedoeld.'

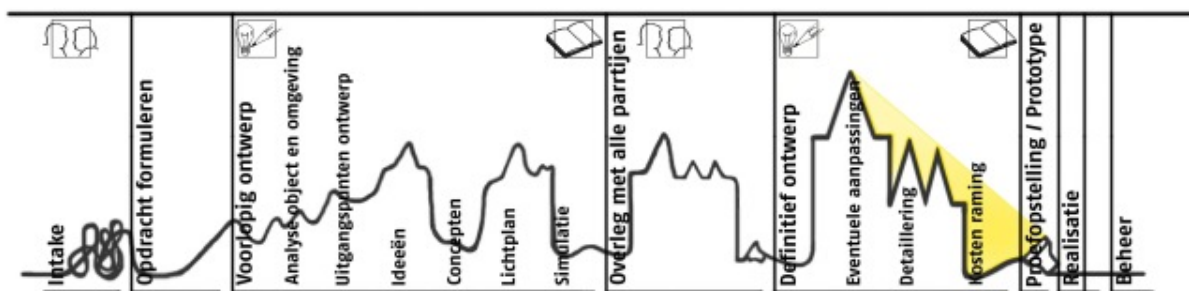


Fig. 40 Bron: Dynamicom.nl. Het werkproces, 'Van 'Visie naar Vorm' in een creatief maar gestructureerd proces'.

Voor de daadwerkelijke totstandkoming van het lichtproject wordt er met allerlei mensen samengewerkt. De techniek is natuurlijk opnieuw een punt waar specialisten aan te pas moeten komen. Rob Kruizinga noemt het daarom een voordeel dat Dynamicom een onderdeel is van Nuon en er zodoende veel technici voorhanden zijn: 'Wij hebben een engineer die veel van de techniek weet en ons idee kan vormgeven naar de technische praktijk.' Toch hebben de lichtarchitecten door ervaring vaak al genoeg kennis over lichttechnieken om te kunnen beoordelen of het plan wel technisch uitvoerbaar is.

Beperkingen

De lichtarchitecten werken in de openbare ruimte. Hierdoor hebben zij met beperkingen te maken. Over het algemeen vinden de lichtarchitecten het vanzelfsprekend dat er zorgvuldig wordt omgegaan met wat er in de openbare ruimte wordt geplaatst. Zo vertelt Iris Dijkstra het volgende over haar positie ten opzichte van de openbare ruimte:

‘Ik vind zelf dat je in de openbare ruimte heel erg moet uitkijken met wat je maakt. Als je lichtkunst heel dominant aanwezig maakt, kun je er niet om heen. Ik vind dat je met licht heel erg moet oppassen, want zeker ’s avonds kun je je er bijna niet aan onttrekken. Je ziet nu dat reclame-uitingen ook steeds meer met LEDschermen gaan werken. En ik denk dat je daar als gemeente iets over moet zeggen, want voordat je het weet, hangt heel je stad er vol mee. Ik zie daar de meerwaarde niet van.’ Maar als er een opdracht is om een lichtspektakel te maken dan staan de lichtarchitecten daar wel open voor, in dat geval gaat het meestal om een speciale viering, iets van tijdelijke aard.



Fig. 41 Dynamicom, *Dam in paars*, tijdelijk project, (datum onbekend), Amsterdam.

Echte belemmeringen ervaart Har Hollands niet. Naast de randvoorwaarden probeert hij vrijheden maximaal uit te buiten. ‘Je moet de grens verleggen van wat wel en niet kan. Dat is een uitdaging.’ Ook geven de lichtarchitecten aan dat er steeds meer technische middelen zijn die dat mogelijk maken. Denk bijvoorbeeld aan besturingstechnieken die beweging in LED’s mogelijk maken. Rob Kruizinga daarentegen heeft wel met belemmeringen te maken gehad. ‘Vooral in het begin heb je veel ideeën, maar dan komt het bij de uitvoerders, die daadwerkelijk in de openbare ruimte werken. Zij komen dan hoofdschuddend naar je toe van, “Dat lukt niet!” In dat geval wordt het plan veranderd met zo min mogelijk kwaliteitsvermindering.

Ook moet er veel rekening gehouden worden met de bestendigheid tegen vandalisme, regen, en storm. Ook belichting van bestaande gebouwen, met name monumenten heeft beperkingen. De gevel mag niet wordt aangetast. Soms wordt de beperking van budgettering ervaren die aan een opdracht is gekoppeld. Wanneer de bestedingsruimte van een opdrachtgever niet heel groot is, dan is er minder mogelijk. Dan kan er minder groots worden gedacht. Aan de andere kant worden deze beperkingen ook als prettig beschouwd. Het biedt een heldere context waar de lichtarchitecten binnen moeten werken. ‘Het moet uitvoerbaar zijn en het moet werken! Niet dat het strandt in goede bedoelingen’, aldus Kruizinga.

4.3.3 Distributie van lichtarchitectuur

Opdrachtgever

De lichtarchitecten worden door opdrachtgevers benaderd. Zij komen vaak via mond-tot-mondreclame op de hoogte van het werk van een bepaalde lichtarchitect. Het ontwikkelen van naamsbekendheid helpt de opdrachtgever bij het vinden van de lichtarchitect. Opvallend is dat Dynamicom, wat gevestigd is in Amsterdam, veel opdrachten krijgt vanuit de gemeente Amsterdam. Er wordt ook met architecten samengewerkt, maar dat gaat vaak via de gemeente, zoals bijvoorbeeld bij de ontwikkeling van de Amsterdamse Zuid-as waar Dynamicom aan meewerkt. Hetzelfde geldt voor Atelier LEK wat in Rotterdam is gehuisvest; zij doen voornamelijk projecten in Rotterdam. Dat er vooral opdrachten uit de omgeving van de lichtarchitecten komen heeft ook te maken met het nauwe contact dat de lichtarchitecten met de opdrachtgevers onderhouden gedurende een project. Bovendien circuleert de informatie over de lichtarchitecten snel, vooral binnen gemeentelijke instellingen. Daardoor tonen steeds meer gemeentelijke organisaties interesse. Nederlandse lichtarchitecten werken veel binnen de grenzen, maar zij doen soms ook opdrachten in het buitenland. Naamsbekendheid speelt mee in hoe groot het afzetgebied is. Har Hollands maakt bijvoorbeeld ook 'Son et Lumière' shows bij de Abu Simbel tempel in Egypte en op tal van andere internationale locaties.

Har Hollands ziet verschillen tussen de opdrachten. Soms zijn de opdrachten heel gebonden, soms zijn ze vrij of zitten ze er tussenin. Bij een vrije opdracht wordt de locatie vaak al van te voren aangegeven, maar kunnen de lichtarchitecten de rest zelf invullen. Dan zijn er ook opdrachten die wat minder vrij worden gehouden. In dat geval is er vaak een kick off-meeting tussen de lichtarchitect en de andere betrokken partijen. De randvoorwaarden wat betreft budgettering zijn dan strenger en het plan moet tussendoor nogmaals worden goedgekeurd. Wel staat het waarborgen van de kwaliteit altijd voorop. Bij heel gebonden opdrachten hebben de opdrachtgevers vaak een bepaald doel voor ogen, zoals reclame. Har Hollands noemt het bedrijf Ernst&Young als voorbeeld, waar hij voor het kantoor in Rotterdam een opdracht heeft gedaan als.

De opdrachtgever formuleert zelf, in wat voor vorm dan ook, van te voren een opdracht. De lichtarchitecten zijn echter niet bang om deze opdracht helemaal te herformuleren, om op die manier een geschiktere oplossing te bieden voor wat de opdrachtgever wil. Tussendoor worden de nieuwe ideeën wel steeds met de opdrachtgever besproken om te voorkomen dat er achteraf een teleurstelling ontstaat. Har Hollands zegt hierover: 'Ik kan wel iets heel moois maken maar als de opdrachtgever de link niet ziet naar zijn eigen visie, dan kan ik het net zo goed niet doen.' De lichtarchitecten hebben moeite met opdrachtgevers die zichzelf als een jury gedragen, want degene die betaalt hoeft natuurlijk niet de beste mening te hebben. De lichtarchitecten vinden het belangrijk dat de opdrachtgevers verbonden blijven met het plan. Dit draagt namelijk bij aan de tevredenheid. Door de opdrachtgever in het proces te betrekken zorgen zij automatisch ook voor een stukje reclame. Een enthousiaste opdrachtgever vertelt het verhaal aan anderen en dat is uitstekende mond-tot-mond-reclame. Rob Kruizinga geeft aan dat het contact met de opdrachtgever niet iets is wat hij op de opleiding heeft geleerd: 'Een plan maken is één, maar zorgen dat het verkocht en uitgevoerd wordt, is vers twee.'

‘Tot nu toe hebben we nog niet aan acquisitie hoeven doen. Een tevreden klant genereert weer nieuwe opdrachten. Het Centrum Beeldende Kunst (CBK) is vaak een belangrijke bemiddelaar’, aldus Iris Dijkstra. Voor hen zijn gemeenten de belangrijkste opdrachtgevers, heel af en toe wordt er voor een particulier een lichtplan ontworpen. Har Hollands werkt bewust veel samen met projectontwikkelaars en architecten. Daar is de taak heel adviserend omdat het om nieuwe gebouwen gaat. Opdrachten voor gemeenten vindt Hollands minder aantrekkelijk, omdat die te veel letten op praktische zaken als de armatuur. Ook het vele overleg vindt hij belemmerend. Hij maakt duidelijk verschillen tussen de opdrachtgevers. ‘Je hebt hele goede opdrachtgevers en hele slechte. Je hebt mensen die vastzitten aan een idee en verder kun je je daar niet mee bemoeien. En ook zijn er mensen die je helemaal vrij laten. Het beste zijn opdrachtgevers die je niet helemaal vrij laten en goed weten wat ze willen, maar niet te veel vooraf vastleggen hoe ze dat willen.’ Dezelfde ideeën hebben over kwaliteitsniveau en ambitie is belangrijk volgens Hollands.

Aan tijdelijke evenementen wordt geen geld verdiend, aan opdrachten voor een permanente belichting wel. De opdrachten, daar leven de lichtarchitecten van maar, let wel, zij worden enkel voor het plan betaald. Het plan maken zij op basis van het budget dat een opdrachtgever heeft. Een deel van het budget gaat dan als loon naar de lichtarchitecten. In principe hebben de lichtarchitecten daar zelf maatstaven voor. De naamsbekendheid van de lichtarchitect speelt mee in het bedrag dat zij voor het bedenken van het plan vragen. Iris Dijkstra legt uit dat de gemeente een speciaal ontwikkelingsbedrag heeft waar het lichtplan van wordt betaald. De uitvoeringsbudgetten bestaan bij de gemeente uit allerlei verschillende potjes. Een lichtplan kan namelijk, doordat het in het belang van verschillende instellingen is, onder het mom van veiligheid worden gefinancierd, maar ook als zijnde een imagocampagne van een stad. Er is, met andere woorden, een etiket nodig om het te kunnen bekostigen en meestal zijn er dan wel budgetten te vinden. Al die financieringsmogelijkheden tezamen maken het mogelijk dat het plan ten uitvoer kan worden gebracht. Wanneer het bijvoorbeeld om nieuwbouw gaat dan is het meestal al meegefinancierd in de bouwkosten van het pand.

Uit de toenemende vraag naar de expertise van een lichtarchitect blijkt, zo merken de onderzochten op, dat het belang van een professioneel lichtplan voor de openbare ruimte steeds belangrijker wordt. Architecten realiseren zich steeds meer het belang van licht. Ook steden willen zich meer profileren. De ontwikkeling van toerisme, waarbij ook de nachtelijke beleving belangrijk is geworden, draagt bij aan de vraag naar lichtarchitectuur. Atelier LEK heeft het geluk gehad dat de verlichting van de openbare ruimten in Rotterdam is overgegaan van het bedrijf Citytech naar de gemeente. ‘Maar bij de gemeente is daar eigenlijk geen kennis over. Bij het verlichten van een plein heb je bijvoorbeeld, naast functionele aspecten, ook te maken met het creëren van een sfeer. Veel eenheid en ruimtelijkheid is belangrijk’, legt Iris Dijkstra uit. Zo is Atelier LEK voor de gemeente Rotterdam aan een grootschalig project bezig voor de herinrichting van het Oude Westen. Om er voor te zorgen dat het ontwerp in het gehele gebied goed wordt uitgevoerd, maken zij een soort catalogus voor de gemeente, een draaiboek voor de inrichting van het Oude Westen

Ondanks dat de lichtarchitecten niet te klagen hebben over te weinig werk, blijven de lichtplannen ook wel eens in de ontwerpfase steken. Een plan komt soms niet van de grond omdat er

bijvoorbeeld heel veel verschillende instanties met elkaar in overleg moeten. Zo vertelt Iris Dijkstra dat het plan voor de Hoogstraat in Rotterdam helemaal klaarligt, maar de subsidiepotjes niet voldoende zijn om de volgende stap te zetten. De financiering voor een plan dat betrekking heeft op stadsontwikkeling gaat via de gemeente. Iris Dijkstra wijst op een tegenstrijdigheid omtrent deze opdrachtgever: 'De gemeente wil veel, maar soms is er het probleem van het vrijmaken van een budget. Om dit vrij te maken, heb je eerst een plan nodig, maar voor een plan heb je een budget nodig. Dus iemand moet investeren in het eerste stukje.' Het CBK Rotterdam en woningbouwcorporaties investeren soms in dat eerste gedeelte: het plan. 'Daarna is het niet heel erg moeilijk om mensen enthousiast te maken om te investeren', verklaart Dijkstra.

Zoals we al een aantal keer de revue hebben zien passeren werken lichtarchitecten ook wel eens mee aan tijdelijke evenementen als lichtkunstfestivals. Hier komen de lichtarchitecten en de kunstenaars elkaar tegen. Daarnaast werken de lichtarchitecten ook wel eens mee aan een kunstcompetitie. Er wordt dan een ontwerp gemaakt voor een lichtproject. Degene die het meest bij de beoordelingscommissie in de smaak valt, mag het werk uitvoeren. Hier wordt vrije tijd geïnvesteerd, daardoor is het voor de lichtarchitect extra leuk wanneer de opdracht wordt toegewezen. Rob Kruizinga vertelt trots dat hij en zijn collega's een lichtkunstwerk voor het Mahlerplein in Amsterdam hebben ontworpen en dit uiteindelijk mochten uitvoeren. Lichtkunstwerken en andere evenementen worden door de lichtarchitecten gebruikt om de grenzen van wat er mogelijk is met licht, op te zoeken. 'Omdat een project met laser niet geschikt is in een woonwijk, doen we veel kennis op door in een tijdelijk project materialen te gebruiken die je anders minder snel kan gebruiken. Maar het is niet zo dat we lichtkunstwerken maken om het maken van lichtkunstwerken. Wij plaatsen niet zomaar ergens een lichtobject zoals kunstenaars dat doen', legt Kruizinga uit. Opvallend is dat wanneer een kunstzinnig werk van een lichtontwerper wordt verkozen boven een werk van een kunstenaar, de opdrachtgever dan ook voor een andere insteek kiest. Doordat lichtarchitecten ook toegelaten worden om mee te werken aan kunstprojecten, lijkt er vanuit de vraag naar lichtkunst geen duidelijk onderscheid te bestaan tussen lichtkunst en lichtarchitectuur, terwijl die er voor de onderzochten juist wel is. Waarschijnlijk komt dit door onwetendheid.

Een voorbeeld van een internationale organisatie die opkomt voor de positie van lichtarchitectuur en daarmee bijdraagt aan de verspreiding, is de Lighting Urban Community International (LUCI). Deze federatie is gericht op het nader tot elkaar brengen van gemeenten om zo een internationaal netwerk tot stand te brengen. In het netwerk zitten ook lichtarchitecten, bedrijven en universiteiten. Het startschot hiervoor klonk in 2002 in Lyon, een stad die momenteel een sterke positie heeft als lichtstad. Parijs heeft de naam van lichtstad al lang, Lyon heeft, doordat lichtontwerpers de vrijheid kregen om de stad met licht om te toveren, het predikaat 'lichtstad' eveneens verworven. (van der Velden, 12-05-2007:18) Philips is om die reden met de afdeling buitenverlichting naar Lyon verhuisd.

LUCI is er op gericht om de kwaliteit van het gebruik van licht in de openbare ruimte te verbeteren. LUCI dient als een forum waar steden hun ervaringen en ideeën kunnen uitwisselen. Er wordt zelfs voor steden die op een juiste wijze licht in hun stad gebruiken een speciale prijs uitgereikt,

de International City.People.Light-Award. Deze wordt mogelijk gemaakt door Phillips en is bedoeld om het gebruik van licht op een verantwoorde wijze te stimuleren. De verspreiding wordt dus vanuit de wereld van de verlichting gesteund. De markt interfereert hier direct. Opvallend weetje is dat door de toetreding van Rotterdam tot LUCI de lichtactiviteiten voor 2007 zijn uitgebreid.(LUCI Association, 2007)

Een andere belangrijke organisatie die opkomt voor de professionalisering van lichtarchitectuur is de Professional Lighting Designers' Association (PLDA, voorheen ELDA+). Hun voornaamste doel is de bekendheid van het beroep lichtontwerper te verbeteren. Het is een vrijwillig verbond van internationale architectural lighting designers en lichtadviseurs van over de hele wereld.

PLDA ziet een architectural lighting designer, oftewel een lichtarchitect, als iemand die de kennis en expertise heeft om een lichtontwerp te maken voor het interieur en/of het exterieur van architectuur. Het lichtontwerp moet in een gebouw kunnen worden geïntegreerd en een aangename, sfeervolle en veilige omgeving creëren. PLDA is van mening dat door de vele technische mogelijkheden de kwaliteit van lichtarchitectuur er niet beter op wordt. Een goed lichtplan wordt als essentieel gezien. Om de kwaliteit en het serieuze karakter van de professie te verbeteren probeert PLDA te voorzien in de educatie van lichtarchitecten op universitair niveau. PLDA organiseert daarom conferenties als Vox Juventa. Dit biedt jonge light designers de kans een project te ontwikkelen. Ook heeft PLDA een educatieprogramma opgesteld waar universiteiten gebruik van kunnen maken. Daarnaast organiseert PLDA workshops over de hele wereld, waar studenten en jonge lichtarchitecten in teamverband met ervaren professionals het vak kunnen leren. Het mooie aan de workshops is dat de opgedane kennis direct aan de praktijk wordt getoetst.(PLDA, 2007b) In het kader van 'Rotterdam 2007 City of Architecture' vond de workshop dit jaar in Rotterdam plaats. Op zes locaties aan het waterfront werden de uitkomsten van de workshops getoond. Eén Nederlandse lichtarchitect, Ellen de Vries, werkte hier aan mee. Op de afbeelding hierboven is één van de vijf andere voorbeelden te zien.(Groenendijk, 24-05-2007)



Fig. 44 Roope Siirainen (Finland), *Provimi Fabriek*, Workshop PLDA, 24-05-2007 t-m 24-06-2007, Rotterdam.



Fig. 43 Studio VollaersZwart, *Cliffhanger*, 2007,



Fig. 42 Mothership *Brandgrens* (met in de achtergrond *Cliffhangers*) , 14-05-2007, Rotterdam.

Daarnaast worden er voor 'Rotterdam 2007 City of Architecture' veertig kenmerkende gebouwen in de stad paars gemarkeerd of in de spotlights gezet door Studio VollaersZwart onder de titel 'Cliffhanger'. De Erasmusbrug is als eerst aangelicht en zal het hele jaar op deze kenmerkende wijze de aandacht trekken. (Groenendijk, 02-01-2007) Ook op 14 mei, een gedenkwaardige dag voor Rotterdam, omdat op die dag in 1940 het Bombardement plaatsvond, werd op een speciale manier de aandacht getrokken op dit stuk Rotterdamse historie. Lichtkanonnen die door de hele stad verspreid stonden, vormden de bijna twaalf kilometer lange brandgrens, het gebombardeerde gebied, en maakten deze in de lucht zichtbaar. Een waar monument van licht dat mogelijk gemaakt werd door kunstproducent Jeroen Everaert van Mothership. (Autar, 2007;; Groenendijk, 14-05-2007) Voor een belangrijk evenement als dit jaar in Rotterdam speelt licht een markante rol en draagt tegelijkertijd bij aan de bekendheid van de mogelijke toepassingen van licht.

4.3.3 De receptie van lichtarchitectuur

Publiciteit

De publiciteit over lichtarchitectuur is vrij groot. Wanneer er een nieuw project is gerealiseerd worden er in dagbladen en op televisie regelmatig items aan besteed. Vooral voor de tijdelijke, meer opvallende projecten als de roze Erasmusbrug in het kader van de landelijke Breast Cancer Awareness Week 2006 (Pink Ribbon) en de belichtingen voor 'Rotterdam 2007 City of Architecture', is er heel wat publiciteit. Daarnaast is er een aantal vakbladen waarin lichtarchitectuur aan de orde komt. Deze zijn van internationale aard. Voorbeelden van dit soort vakbladen zijn: *Light*, *International Lighting Review*, *Licht*, *Luce e Design*, *Illuminator*, *Highlight*, *Lighting Design + Application* van de Illuminating Engineering Society of North America (IENSA) en *Professional Lighting Design Magazine* van PLDA. In deze



Fig. 45 Voorkant van een Russische 'Illuminator'.

vakbladen worden niet alleen nieuwe opvallende projecten uitgelicht, het gaat ook over productontwikkeling op het gebied van verlichting en nieuwe toepassingen van licht. Opvallend is de diversiteit aan onderwerpen die in deze tijdschriften wordt besproken. Er wordt ook aandacht geschonken aan kunstzinnige kanten, zoals lichtfestivals waar lichtontwerpers aan meewerken. Af en toe worden er ook in bladen over stedelijke interieur en architectuur artikelen over licht in de openbare ruimte geplaatst. De lichtarchitecten gebruiken deze bladen vaak om ideeën op te doen, als referentiekader voor een nieuw plan. Aangezien het vooral om vakliteratuur gaat, blijft deze vorm van publiciteit veelal binnen de wereld van lichtspecialismen circuleren.

Professionele kritieken over de lichtprojecten in Nederland worden niet geschreven, het gaat enkel om het aangeven dat deze er zijn en wie er achter zit. Wel wordt lichtarchitectuur steeds vaker onderwerp van onderzoek. Een wat ouder voorbeeld van onderzoek is *Daglicht, kunstlicht: een leidraad* van Christa van Santen en A.J. Hansen uit 1989. Hoewel dit onderzoek vooral gericht is op architecten, geeft het een mooi beeld van de toepassingen van daglicht en kunstlicht in

architectuur.(van Santen & Hansen, 1989) Imke van Mil, sinds 2005 afgestudeerd Industrieel Ontwerper, heeft een onderzoek gedaan naar de opkomst van lichtgebruik in de openbare ruimte. Zij ziet dat straatlantaarns steeds meer plaats moeten gaan maken voor kunstzinnige armaturen, lichtgevende stoeptegels, het uitlichten van natuur en architectuur. Van Mil zegt het volgende in het universiteitsblad *TU Delta*: 'In de architectuur, de kantoorinrichting en in het productontwerp zie je dat men allang niet meer alleen functioneel denkt, maar steeds meer de beleving van de gebruiker laat meetellen. De openbare verlichting is daarin een beetje achtergebleven.' Ook zij concludeert dat het beroep lichtarchitect of light designer in snelle opkomst is.(Keulemans, 2005) De toenemende aandacht voor lichtarchitectuur in het onderwijs zal bijdragen aan de mate van onderzoek naar licht vanuit Nederland.

Publiciteit is er ook over licht en klimaatverandering. Er worden al de nodige voorzorgsmaatregelen genomen om te voorkomen dat het gebruik van licht in de openbare ruimte niet aan banden wordt gelegd vanwege een te hoog energieverbruik. Vanuit Phillips is er bijvoorbeeld het City.People.Light-onderzoek gedaan onder architecten, lichtontwerpers en stedenbouwkundigen. Speerpunt van het onderzoek is dat duurzaamheid steeds belangrijker gaat worden, ook in stadsverlichting. Phillips toonde daarom niet voor niets de ontwikkelingen op het gebied van energiebesparende verlichting tijdens het City.People.Light-forum op 24 mei 2007 in Rotterdam. Phillips is de internationale marktleider van de verlichtingsindustrie. Zij profileert zich als voorloper op het gebied van energie-efficiënte verlichting, waar lichtarchitecten en steden hun lichtpraktijken op duurzame wijze kunnen voortzetten. LEDverlichting, is een belangrijke technische en energiesparende ontwikkeling waar Phillips de mogelijkheden van onderzoekt.(Koninklijke Philips Electronics N.V., 23-05-2007) Opnieuw interfereert hier de markt om bij te dragen aan de praktijk van lichtarchitectuur. Wanneer wit LEDlicht wordt uitgevonden dat net zo weinig energie verbruikt als de LED's in blauw en groen, kan de gloeilamp voorgoed vervangen worden. In Australië zet men al hoog in op de LEDverlichting, daar is een wet aangenomen die de verkoop van gloeilampen vanaf 2010 verbiedt.(Kerkhof, 11-04-2007)

Omvangrijk publiek

'Wanneer de gemeente opdrachtgever is', legt Rob Kruizinga uit, 'dan zijn zij heel letterlijk een representant van de burger, maar de gemeente blijft wel de besluitvormer. Maar het zijn de mensen op straat die het daadwerkelijk ervaren.' De lichtarchitecten hebben te maken met een groot publiek, maar dat moet conform de wensen van de opdrachtgever worden bereikt. Uiteindelijk werken de lichtarchitecten voor de mensen die het werk in de openbare ruimte zien. Dat is ook wel logisch wanneer je je realiseert dat bijvoorbeeld de verlichting voor een winkelcentrum uiteindelijk niet zo zeer wordt ervaren door de opdrachtgever, maar vooral door het winkelende publiek.

Een ander aspect waar de lichtarchitecten op wijzen wanneer zij over het publiek praten, is dat met licht vaak een uiting wordt gegeven van wat er in en om die ruimte gebeurt. Vaak gebeurt dit op een subtiele wijze. Het is niet vanzelfsprekend dat de passant, die langs het gebouw loopt, die link ook legt. Toch, zo geeft Har Hollands aan, is het niet nodig om uit te leggen hoe het ontwerp in elkaar zit. Doordat er veel mensen met het werk in aanraking komen is er altijd wel iemand die van het

achterliggende idee op de hoogte is. Die vertelt het verhaal door aan anderen waardoor het toch bekend wordt. Har Hollands geeft een voorbeeld: 'Ik heb ongeveer twintig jaar geleden het Kuhrhotel verlicht. Het licht geeft de barometerstand aan. Veel mensen weten dat waarschijnlijk niet, maar sommige wel en dat is voldoende. Zo zat ik in een taxi toen ik langs het gebouw reed en ik vroeg aan de chauffeur of hij wist hoe het zat met dat licht. Hij legde het helemaal goed uit! Maar ik vind niet dat je perse moet weten waarom het zo is. Een klant kan dat communiceren, dus dat gaat wel rond denk ik. Het komt vanzelf.'

Een bewustere omgang met het milieu en energie werd zo-even al aangestipt in verband met het toenemende gebruik van licht in de openbare ruimte. De term lichtvervuiling geeft een belangrijk zwaartepunt weer. Licht heeft een ver bereik waardoor ook de omgeving wordt bestraald. Want waar in Nederland is er nu nog een echt donkere plek te vinden? Al in 1929 schreef de auteur Hermann Kesser over zijn tegenstrijdige gevoelens over licht in de openbare ruimte. Wandelend over de Potsdamer Platz zag hij een hemel gevuld met lichtreclame-uitingen. De harde realiteit die tot hem doordrong was dat de sterrenhemel daardoor helemaal verdwenen was.(Neumann, 2006:25) Lichtvervuiling zorgde ook bij veel vogelliefhebbers voor de nodige onrust. In Manhattan eisten zij dat de bovenste verlichting van de wolkenkrabbers uit werd gezet, om te voorkomen dat de trekvogels niet uit koers zouden raken omdat zij de sterren niet meer zouden kunnen zien. In Spanje, Italië en Tsjechië zijn er al gebieden waar het gebruik van lichten die doelloos direct naar de hemel schijnen is verboden. Lichtvervuiling is voor milieu- en natuurorganisaties een reden om tegen de het gebruik van licht in de openbare ruimte te vechten. Zo wordt er door de Stichting Natuur en Milieu en de twaalf provinciale Milieufederaties vanaf 2005 de campagne 'Laat het donker donker' georganiseerd. Dit is



Fig. 46 architect Renzo Piano, KPN-gebouw, 2000, Rotterdam.

gericht op het belang van de donkere nacht voor mens en natuur.(ChristenUnie, 02-10-2006) Enkele politieke partijen steunen hen al in deze visie. In Hengelo werd in 2005 door de ChristenUnie vraagtekens gezet bij de gemeentelijke goedkeuring van een kunstwerk van Daan Ooms, dat bestond uit nachtelijke tl-verlichting die door een transparant dak scheen. (Kumeling, 14-12-2005) Overigens is het werk ondanks het verzet toch uitgevoerd. Een ander bekend voorbeeld waar het publiek lichtarchitectuur als lichtvervuiling bestempeld, was het KPN-gebouw op de Kop van Zuid in Rotterdam. De groene lampjes waar het gebouw mee omhuld is, zorg(d)en voor overlast bij de omwonenden.(Cultuurnet, 06-12-2006) Een duidelijk voorbeeld waar licht ons bioritme schaadt, want er waren dikkere gordijnen in de slaapkamer nodig om het bewegende groene licht minder invloed op de nachtrust te laten hebben. Als compromis mogen er nu 's nachts geen bewegende beelden meer worden vertoond.

Ondanks de vele oproepen om zuinig met kunstlicht om te gaan, groeit de vraag naar lichtarchitectuur. Licht is een toonbeeld van vooruitgang en dat wordt in de praktijk nog altijd als belangrijker beschouwd dan het milieu. Het enige waar lichtarchitectuur echt door kan worden bedreigd zijn de hoge energiekosten, dat geeft Vanessa Muller aan in het artikel *Efficiency and Energy*.(Muller, 2006:686,687)

4.3.4 Positiebepaling van heteronome lichtkunstenaars

*Light has thus evolved from a natural outcome,
to being the starting point of an architectural project.*

Ole Bouman¹¹

Strijd

De lichtarchitecten ervaren het als een nadeel dat de term lichtarchitect niet beschermd is. Veel mensen zijn bezig met het geven van lichtadvies. Naast industrieel ontwerpers zijn er ook lichtontwerpers die de fascinatie voor licht hebben opgedaan in de theaterwereld. Ellen de Vries is hier een voorbeeld van. Zij kwam uit het theater, maar heeft zich net als Har Hollands binnen Philips tot lichtontwerper voor de buitenruimte ontwikkeld. Er zijn veel lichtontwerpers die, naast de belichting in een theater, zich ook met de belichting van architectuur bezig gaan houden. Toch is het niet zo dat er erg veel lichtarchitecten zijn in Nederland. Uit een interview met Ellen de Vries in het *AD Magazine* van 12 mei 2007 blijkt dat er slechts vijf, maximaal tien lichtontwerpers zijn die zich op een professioneel niveau richten op het inrichten van de openbare ruimte met licht. (Van der Velden, 12-05-2007) Leveranciers of architecten bedenken zelf ook lichtplannen. 'Slechte voorbeelden zijn amateurs die zich met het verlichten van gebouwen bezighouden en een enorme zee van licht op een gebouw zetten dat alle kanten op straalt en niets met de rest van de omgeving te maken heeft', vertelt Rob Kruizinga. Er bestaat dus frictie tussen de lichtontwerpers die minder gespecialiseerd zijn in het werken met licht in de openbare ruimte en lichtarchitecten die zich hier juist op hebben toegelegd. Lichtplannen die volgens de lichtarchitecten wel toegevoegde waarde hebben zijn plannen voor een hele stad of wijk; daar waar een eenheid wordt gecreëerd. Met minimale ingrepen een beleving creëren wordt als juiste werkwijze gezien. Daar is volgens de onderzochten juist veel creativiteit voor nodig.

Het lichtontwerp wordt door de geïnterviewden niet als ondergeschikt aan architectuur gezien. De tentoonstelling 'Architectuur van de Nacht' in 2007 georganiseerd door het Nederlands Architectuur Instituut (NAi) wordt dan ook als een positief initiatief gezien, omdat het de positie van lichtarchitectuur versterkt. Het ideaalbeeld van de lichtarchitecten is dat er voor elk gebouw een nachtsimulatie wordt gemaakt door iemand die daar verstand van heeft. De gemiddelde architect of stedenbouwer doet daar nog niet genoeg mee volgens de lichtontwerpers. Wanneer de omslag plaatsvindt dat ook in de ontwerpfase van een nieuw gebouw de avondbeleving wordt opgenomen, dan biedt dat meer mogelijkheden voor de lichtarchitect omdat deze dan vanaf het begin van het traject erbij betrokken wordt.

De nieuwe directeur van het Nederlands Architectuur Instituut in Rotterdam, Ole Bouman, heeft in het architectuur magazine *Volume* een artikel gewijd aan lichtarchitectuur. Hij ziet de sprong die architecten maken van het bewust bouwen met licht, zoals vanaf de jaren twintig gebeurde, naar het gebruik als kunstlicht als gevolg van een aantal externe ontwikkelingen. Hij noemt de technologische ontwikkelingen van lichtschermen, projectie en LEDverlichting. Daarnaast is het menselijk bewustzijn van tijd, volgens hem, vergroot. Kunstlicht zorgt ervoor dat we tijd als het ware

¹¹ (Bouman, 2006:130)

kunnen uitstellen, met licht kunnen ook in de avond activiteiten doorgaan. Een ideaal karakter van de functie van licht, zegt Bouman, is dat het een gebouw kan individualiseren. De invloed die licht bijvoorbeeld heeft op productiviteit; een werksfeer, heeft een ander soort licht nodig dan een ontspannende sfeer. Bovendien heeft licht ook een kostenbesparend element voor nieuwbouw. Met licht kunnen er architectonische effecten worden behaald die zeer mooi zijn en goedkoper dan het gebruik van dure bouwmaterialen. Uiteraard is de beleving in het alledaagse leven op tal van gebieden een grotere rol gaan spelen. Architectuur moet dus ook een belevenis worden; licht draagt hier aan bij. (Bouman, 2006:130-131)

Andere lichtarchitecten en lichtontwerpers worden door de onderzochten als collega's beschouwd. Concurrentie wordt tussen de lichtarchitecten niet als heel erg ervaren. Het wordt als een goede manier gezien om ideeën aan te scherpen. Har Hollands ziet Arup Lighting als een bedrijf dat op een soortgelijke wijze werkt, 'maar uiteindelijk is iedereen met zijn eigen ding bezig', aldus Hollands. Soms worden de theaterbelichters als concurrenten gezien wanneer zij zich op de openbare ruimte richten. 'Maar dan merk je dat die een hoop know-how missen omdat het gaat om het inspelen op de openbare ruimte. Zij kijken er meer vanuit hun eigen gebied naar', zegt Rob Kruizinga. Leveranciers van verlichting kunnen ook concurrenten zijn. Philips heeft een eigen lighting design afdeling, maar heeft deze gebonden aan Philips producten. De vrijheid om zelf te kiezen met welke leveranciers samengewerkt wordt, wordt als een pré gezien door de onderzochten.

Wanneer er aan een kunstlichtfestival wordt meegewerkt, zijn ook kunstenaars, weliswaar tijdelijk, collega's. Lichtkunst wordt als een vak apart gezien, maar heeft wel raakvlakken met kunst, die de ene keer duidelijker zijn dan de andere keer. De lichtarchitecten hebben het idee dat kunstenaars die met licht werken zich meer en meer naar de openbare ruimte verplaatsen. Men vindt het moeilijk om aan te geven wanneer de kunstenaars afglijden in de richting van design, maar dat soort overschrijdingen wordt wel opgemerkt.

De lichtarchitecten staan wel degelijk open voor samenwerking met kunstenaars. Har Hollands werkt ook nu al af en toe samen met kunstenaars en choreografen. Zij bepalen dan gezamenlijk hoe iets er uit moet komen te zien. Daadwerkelijke samenwerking met kunstenaars die specifiek met licht werken, komt minder voor. Lichtkunst is wel een belangrijke inspiratiebron. Har Hollands geeft aan dat hij zich met alle kunstdisciplines, waar licht een rol in speelt, bezighoudt. Hij heeft daarom, naast boeken over bijvoorbeeld Nicolas Schöffer, ook veel boeken over fotografie en film, theaterverlichting en niet te vergeten, Las Vegas. De theaterbelichting wordt tevens als een inspiratiebron gezien, zeker wat betreft de technieken die daar worden gebruikt. 'De openbare ruimte kan als een decor worden beschouwd', geeft Rob Kruizinga aan. Er zijn daardoor veel parallellen te ontdekken in de technieken die worden gebruikt. Afhankelijk van de persoonlijke interesse van de lichtarchitect weet men iets af van autonome lichtkunst. Vaak zijn dat wel de gerenommeerde namen, van actuele lichtkunst is men minder op de hoogte. Zij beschouwen lichtkunst als anders, een apart gebied. Men ziet het als een interessant gebied. De geïnterviewden zien duidelijk een scheiding tussen hun werk en het werk van autonome kunstenaars die met licht werken. Zij benoemen die scheiding als kunst en toegepaste kunst. Bij lichtkunstwerken wordt het esthetische aspect volgens de

lichtarchitecten als de ultieme basis gezien. Iris Dijkstra noemt het voorbeeld van een geslaagd lichtkunstwerk in de openbare ruimte de D-toren in Doetinchem. Daar weerspiegelt licht de emoties. Men ziet dat er steeds meer van dat soort dingen ontstaan, ook mediamuren waar kunstwerken op te zien zijn worden als voorbeeld genoemd. Iris Dijkstra denkt dat kunstenaars op heel veel gebieden voorop lopen, omdat zij experimenteel zijn en kijken wat er allemaal met de nieuw op de markt gebrachte technieken kan. Daarom doen zij bijzondere dingen. De lichtarchitecten gebruiken dan die bepaalde, door de kunstenaars ontwikkelde, toepassingen misschien later weer.

Hoofdstuk 5 Conclusie

Aan alles komt een einde, zo ook aan mijn onderzoeken naar licht. Er rest echter nog één zeer belangrijk onderdeel van het onderzoek. Dat is de beantwoording van de onderzoeksvragen die in het begin van de scriptie aan de orde kwamen. Even ter opfrissing, de centrale vraag luidde: Hoe komen de museale en de openbare lichtprojecten tot stand, hoe worden ze bekend en op wie zijn ze gericht? De twee deelvragen waren: Welke typen kunstenaars die met licht werken zijn er te onderscheiden en hoe zien ze elkaar? En wat zijn de verschillen tussen autonome lichtkunst en heteronome lichtkunst wat betreft de distributie en de receptie?

De kunstsociologische visies van Howard Becker en Pierre Bourdieu zijn de theoretische leidraad geweest in het onderzoek. Twee belangrijke elementen heb ik van Howard Becker gebruikt. Ten eerste ziet hij kunst als een uitkomst van een collectieve activiteit. Dat betekent dat Becker samenwerking als een belangrijk aspect van de totstandkoming van kunst beschouwt. De productie, de distributie en de receptie van kunst worden als een collectieve aangelegenheid gezien. Het tweede belangrijke element is dat volgens Becker deze samenwerking alleen mogelijk is op basis van conventies die de betrokken partijen delen. Conventies zijn (onuitgesproken) afspraken die het mogelijk maken dat er in samenwerkingsverband een kunstproduct kan worden gerealiseerd. Becker onderscheidt meerdere kunstwerelden op basis van verschillende manieren van totstandkoming, verspreiding en waardering van kunst. Elke kunstwereld wordt gekenmerkt door zijn eigen samenwerkingsverbanden en conventies. Dit zijn de twee belangrijkste kenmerken van kunstproductie die Becker signaleert in zijn boek *Art Worlds*.

Toch is Howard Becker niet de enige kunstsocioloog die in deze scriptie centraal stond, hij werd aangevuld door Pierre Bourdieu. Hoewel Becker en Bourdieu verschillende termen gebruiken interpreteren zij kunst op een gelijksoortige wijze. Zo kunnen de termen kunstwereld van Becker en kunstveld van Bourdieu als synoniemen worden opgevat. Beide kunstsociologen zijn namelijk van mening dat kunst wordt vervaardigd door gebundelde krachten. Ook Bourdieu ziet een kunstwerk als een samenspel van verschillende partijen die zich in een veld begeven. Samenwerking is mogelijk omdat men binnen een veld overeenkomende houdingen heeft. Bourdieu gebruikt hier ook wel de term *habitus* voor. Bourdieu voegt echter iets toe aan deze zienswijze. Hij ziet namelijk dat er een scherp onderscheid kan bestaan in de drijfveren voor de productie van kunst. Opvallend aan Bourdieu's veldtheorie is dat hij oog heeft voor economische factoren die een rol kunnen spelen bij de creatie van een kunstproduct. Waar de economie oftewel de commercie in het kunstveld interfereert, noemt Bourdieu dat de heteronome zijde van het kunstveld. Daar tegenover staat het autonome veld van de kunst waar men niet gestuurd wordt door economische motieven. De artistieke, belangeloze, *l'art pour l'art*-houding is kenmerkend voor het autonome kunstveld.

In het onderzoek naar lichtkunst stonden deze theoretische veronderstellingen centraal. De theoretische begrippen die in hoofdstuk één uiteen zijn gezet, zijn in een coderingsschema verwerkt (zie bijlage 1). Het onderscheid van autonome en heteronome lichtkunst is gebruikt voor de opzet van de interviewvragen. De analyse van de resultaten is hier ook op gebaseerd, zo kunnen de karakteristieken van de verschillende vormen van lichtkunst worden vastgesteld en begrepen.

5.1 Autonome lichtkunst versus heteronome lichtkunst

De zojuist genoemde theoretische veronderstellingen gelden ook voor de wereld van de lichtkunst. Er zijn verschillen aan te wijzen zoals die in de literatuur tot uiting kwamen. Er is een onderscheid te maken tussen een autonoom en een heteronoom veld van de lichtkunst op basis van de verschillende houdingen die de partijen in de velden innemen. Om de beantwoording van de onderzoeksvragen inzichtelijk te maken is opnieuw de bekende driedeling van productie, distributie en receptie doorgevoerd. In de volgende paragrafen zullen de twee uitingen van lichtkunst met elkaar worden gecontrasteerd waardoor de kenmerkende aspecten van beide velden tot uiting komen.

5.1.1 Productie

Het verschil tussen de spelers in het autonome en in het heteronome veld van de lichtkunst bestaat uit enerzijds autonome kunstenaars die met licht werken en anderzijds lichtarchitecten. Hoewel zij allebei met het hetzelfde immateriële medium werken, zien zij beiden lichtarchitectuur niet als een kunstvorm. Opvallend is dat de visie die kunstenaars hebben en het statement dat zij met hun lichtkunst willen maken, centraal staat. Het idee dat schuilt achter het kunstwerk staat voorop. Bovendien hebben kunstenaars weet van wat er gaande is op het gebied van lichtkunst en de historie hiervan. Zij kunnen uitingen van licht in een historische context plaatsen. Zij reflecteren hier ook kritisch over. Bij de lichtarchitecten staat het product zelf juist centraal. Het scheppen van een belevenis en sfeer voor de openbare ruimte zijn uitgangspunten, maar ook het benadrukken van architectuur van een stad en functionele aspecten van licht zoals, oriëntatie en veiligheid horen daarbij. Het gaat om het neerzetten van een geslaagd en kwalitatief goed lichtplan.

Voor de kunstenaars is vrijheid een zeer essentieel aspect. Dat betekent dat zij zelf hun werkwijze bepalen, zij houden vast aan hun eigen ideeën. De kunstenaars die met licht werken willen onafhankelijk zijn en doen er alles aan om die autonome positie te beschermen. Dat is een groot verschil met de werkwijze van de lichtarchitect. Zij zijn namelijk afhankelijk van een opdrachtgever, maar vinden de verlangens die de opdrachtgever heeft ten aanzien van een lichtplan ook uiterst belangrijk. Het startpunt van een lichtarchitect is het inventariseren van wat de opdrachtgever wil. In samenspraak met de opdrachtgever wordt een lichtontwerp gemaakt. Daarbij horen allerlei randvoorwaarden, waaronder het budget dat voor het lichtplan beschikbaar is. Een kunstenaar gaat daarentegen altijd uit van zijn eigen visie en niet die van een opdrachtgever. De techniek heeft grote invloed op hoe het kunstwerk er uit komt te zien, maar de kunstenaars proberen altijd vast te houden aan het achterliggende idee dat zij in een beeld willen omzetten.

Een kenmerkend verschil met de lichtarchitect is dat die in principe alleen een lichtplan maakt, een kunstenaar maakt het hele kunstwerk, met of zonder ondersteuning, zelf. Kunstenaars proberen vernieuwend te zijn in hun kunstuiting. Lichtarchitecten maken ook gebruik van toepassingen van licht die anderen hebben bedacht; zij zoeken naar referentiebeelden die aansluiten bij het plan. De kunstenaars proberen de techniek vaak naar hun hand te zetten door nieuwe toepassingen te bedenken in samenwerking met technici. Doordat er met licht wordt gewerkt is er sprake van een sterke arbeidsdeling waar zowel kunstenaars als lichtarchitecten mee te maken hebben.

5.1.2 Distributie

De verspreiding van lichtkunst gaat via de musea, galleries en andere exposities die worden georganiseerd. Kenmerkend voor de wijze waarop de kunstenaars werken is dat zij hun kunst helemaal zelf financieren. Dat exposeren zij dan in musea of galleries. De kunstenaars worden door musea en galleries vrijgelaten in wat zij maken. De autonome positie van de kunstenaars wordt op die manier gerespecteerd.

Lichtkunst is een kunstvorm die moeilijk verkoopbaar is, omdat het vaak speciaal voor een locatie wordt gemaakt en omdat licht een grote straling heeft. Daarom zijn er niet veel kunstenaars die actief met galleries samenwerken. Alleen op langere termijn verdienen de kunstenaars aan de verkoop van hun werk. De motivatie voor kunstenaars om ook in opdracht kunst te maken is niet zo zeer van economische aard. Een opdracht biedt hen namelijk de mogelijkheid om een reputatie op te bouwen. De persoonlijke ontwikkeling is de belangrijkste reden om in opdracht te werken. Het biedt hen mogelijkheden die een museum niet biedt, zoals het spelen met de betekenis van de omgeving en het formaat waarop gewerkt kan worden. Opvallend is dat ook de opdrachtgevers vaak inzien dat een kunstenaar vrijheid nodig heeft om een kunstwerk te maken. Vaak weten zij van te voren al wat het type werk is dat een kunstenaar maakt, zij kiezen daarvoor wanneer zij in zee gaan met een kunstenaar. De kunstenaars wordt de vrijheid gegeven om met licht hun visie op die locatie te geven. Kunstenaars verlangen deze vrijheid, zonder zouden ze de opdracht niet aannemen. Concessies op grond van voorwaarden die de opdrachtgever stelt zijn voor hen uit den boze.

De lichtarchitecten worden veelal gevraagd door opdrachtgevers, de kunstenaars moeten zich vaak inschrijven om in opdracht een kunstwerk te creëren. Pas op langere termijn worden kunstenaars direct benaderd om een kunstwerk te maken. Wel hebben zowel de lichtarchitecten als de kunstenaars het idee dat er steeds meer vraag komt naar toepassingen met licht. Dat komt doordat langzaam maar zeker doordringt dat de avondbeleving van een stad net zo belangrijk is als hoe een stad overdag wordt ervaren. Die trend dringt ook door bij bedrijven, het is daarom niet vreemd dat lichtarchitecten met verschillende soorten opdrachten te maken krijgen. Ook opdrachten waar een commercieel doel aanhangt, worden uitgevoerd. De veelkleurige en bewegende lichtprojecten in de openbare ruimte die nu een trend zijn, worden echter door, zowel de lichtarchitecten als de kunstenaars, als minder belangrijk gezien dan de subtiele belichtingen.

Het bestaan van belangenorganisatie als LUCI en PLDA geven lichtarchitectuur een zakelijk karakter. Het is een manier waarop het beroep van lichtarchitect wordt geprofessionaliseerd. Ook het bevorderen van educatie, waar de organisaties zich voor inzetten, moet de kwaliteit van lichtarchitectuur verbeteren. Dit soort organisaties zijn er niet voor kunstenaars die met licht werken. Kunstenaars vormen eerder onafhankelijk van elkaar een groep doordat zij eenzelfde werkwijze en houding hebben. Voor de kunstenaars is het werken met licht een door hen zelf aangeleerde bekwaamheid.

Lichtkunstfestivals dragen ook bij aan de bekendheid van lichtkunst. De festivals zijn daarnaast een manier waarop steden aantrekkelijker worden gemaakt. Het gaat gemeenten dan vaak om spektakel en stadspromotie. Om die reden worden ook lichtarchitecten gevraagd om mee te doen aan een dergelijk festival. Een festival biedt hen de mogelijkheid om nieuwe dingen uit te proberen,

om lichttoepassingen te maken die zij interessant vinden om mee te experimenteren. De lichtarchitect wordt dan als het ware even als een kunstenaar benaderd, omdat er geen eisen aan hen worden gesteld.

5.1.3 Receptie

Een lichtkunstwerk een plek geven in de kunsthistorische traditie is kenmerkend voor autonome kunst. Binnen het veld van de kunst zijn er verschillende vormen van lichtkunst waar kunstenaars onder worden geplaatst, environments zijn hier een voorbeeld van. De heteronome lichtkunst bestaat eerder uit allemaal losse projecten. Iedereen maakt zijn eigen opdracht. Het is (nog) niet gebruikelijk dat een lichtproject in een historische setting wordt geplaatst.

Lichtkunstwerken zijn niet op een bepaalde doelgroep gericht. De kunstenaars maken de kunstwerken om zichzelf te uiten. Wel vinden de kunstenaars het van belang dat hun werk de kunstwereld, collega's, museumdirecteuren, galeriehouders en kunstcritici aanspreekt. Wanneer de kunstenaar in een museum tentoonstelt, dan is er sprake van een museumpubliek. Het is een publiek van liefhebbers dat op lichtkunst afkomt. Het zijn doorgaans mensen die al vertrouwd zijn met lichtkunst. De kunstenaar houdt geen rekening met zijn publiek, hij maakt het niet begrijpelijker, ook niet wanneer het om kunstwerken gaat die in de openbare ruimte worden geplaatst. Hoewel daar echter wel sprake is van een groot publiek wat het werk ziet. Iedereen die er voor openstaat kan het werk aanschouwen. Het wordt door de kunstenaars wel als waardevol ervaren wanneer het werk een betekenis heeft voor een groter publiek. Lichtarchitectuur bereikt ook iedereen, maar daar is het werk ook echt gericht op de opdrachtgever en de mensen op straat. Een lichtplan wordt speciaal voor hen gemaakt, terwijl een kunstenaar het voor zichzelf maakt. Door de lichtarchitecten wordt de betekenis van een lichtproject niet als het belangrijkste beschouwd. Dat is een significant verschil met de kunstenaars, aangezien daar de diepere laag van het kunstwerk wel degelijk van belang is. Zij willen juist hun visie tot uiting brengen.

Typerend voor de receptie van lichtarchitectuur zijn de negatieve ervaringen die gepaard gaan met licht in de openbare ruimte. Een voorbeeld hiervan is dat kunstlicht de beleving van de sterrenhemel naar de achtergrond duwt. Lichtvervuiling en energieverspilling zijn termen die steeds vaker in het debat over de toename van lichtarchitectuur vallen. De opvallende, kleurrijke en bewegende toepassingen van licht in de openbare ruimte worden echter als een tijdelijke trend gezien. Uiteindelijk zijn de lichtarchitecten en de instellingen die zich inzetten voor de professionalisering van het beroep er op gericht om een subtielere beleving met licht te creëren. Iets opdringen is niet het uitgangspunt van de lichtarchitecten. Ook de verlichtingsindustrie zet zich in voor het voortbestaan van de lichtarchitectuur door het ontwikkelen van lichtbronnen met een laag energieverbruik. Voor Philips is lichtarchitectuur een belangrijk deel van de markt. De commercie is op die manier mede verantwoordelijk voor het voortbestaan van lichtarchitectuur.

Een groot verschil tussen het veld van de autonome lichtkunst en de heteronome lichtkunst zit in de publicaties. Kunstkritische publicaties zijn er vrijwel niet over lichtkunst. Beschrijvende en mededelende artikelen over nieuwe lichtkunst zijn er wel, vooral in lokale kranten en soms in landelijke dagbladen. Bijzondere uitgaven zijn er ook, zoals catalogi in het kader van een tentoonstelling of een

overzicht van het oeuvre van een kunstenaar. Onderzoek wordt vooral naar de kunsthistorische positie van lichtkunst gedaan, dat wil zeggen dat lichtkunst zo nu en dan ter sprake komt in het kader van een kunststroming. Aandacht voor actuele lichtkunst in Nederland is er niet. Op het gebied van lichtarchitectuur zijn echter wel ontwikkelingen in het onderzoek te zien. Daar wordt, met name vanuit stedenbouwkundig perspectief onderzoek gedaan naar het gebruik van licht in de openbare ruimte. Ook aan de opvallende lichtprojecten wordt op gelijksoortige, informerende manier als bij lichtkunst in de media aandacht besteed. Dit draagt bij tot de bekendheid van lichtarchitectuur. De belangrijkste publicaties, die op het gebied van lichtarchitectuur verschijnen, zijn vakbladen waar tal van lichtgerelateerde onderwerpen in worden besproken, zoals de technische ontwikkelingen op het gebied van verlichting. Dit is iets wat in de lichtkunst niet voorkomt. Het is typisch een meer commerciële benadering omdat ook de verkoop van nieuwe producten die leveranciers op de markt brengen, hier een belangrijk doel is.

5.2 Grensvervaging

Uitgaande van het onderscheid van autonome versus heteronome lichtkunst hebben we zojuist gezien dat er sprake is van contrasten. Toch is niet alles zo zwart-wit als het lijkt. De grenzen die Bourdieu benadrukt zijn voor de lichtkunst minder scherp te trekken dan hij ze in de veldtheorie uiteen heeft gezet. De lichtarchitecten en de kunstenaars zien elkaar weliswaar niet als concurrenten, maar als “anders”; als twee disciplines die naast elkaar bestaan. Dit komt echter niet altijd even duidelijk naar voren. Veel autonome kunstenaars werken namelijk in de openbare ruimte. Daardoor wordt hun autonomie op de proef gesteld. Kunstenaars willen namelijk hun autonome houding vasthouden. Het is een verworven vrijheid waar zij, ook wanneer in opdracht wordt gewerkt, aan vast willen houden. De autonome lichtkunst wil het belang hiervan onderstrepen. Autonome kunstenaars schuiven op, door zich in de openbare ruimte te begeven, in de richting van het veld van de heteronome lichtkunst. Dit betekent dat er sprake is van grensvervaging tussen beide vormen van lichtkunst. Door de grensvervaging tussen lichtkunst en lichtarchitectuur zijn er meer spanningen in het veld. Er zijn dus vraagtekens te zetten bij de scherp getrokken grenzen van Bourdieu. Zo wordt er van kunstenaars die in opdracht kunst maken voor de openbare ruimte soms verlangd dat zij hun autonome houding versoepelen en op die manier een meer heteronome houding aannemen. Dat is vooral zichtbaar wanneer er veel randvoorwaarden worden gesteld aan een opdracht, bijvoorbeeld het feit dat kunstwerken die in opdracht worden gemaakt eerst door middel van een presentatie moeten worden goedgekeurd. Dit is een duidelijk teken van een verminderde autonome positie. Hoewel de opdrachten de meeste economische winst voor de kunstenaars opleveren, is het niet zo dat de kunstenaars ook om die reden in opdracht werken. Door in opdracht te werken kunnen de kunstenaars op grotere schaal werken. Door een uitvoeringsbudget kunnen zij produceren zonder zelf financieel te hoeven investeren. Het beeld dat de kunstenaar voor ogen heeft blijft het belangrijkste, het moet zo worden zoals zij dat willen. De openbare ruimte vergt meer kennis van allerlei zaken waar in een museum geen rekening mee hoeft te worden gehouden, zoals bodemgesteldheid, onderhoud en weersbestendige materialen. Zaken waar een geheel onafhankelijk kunstenaar minder mee te maken krijgt.

Ook andersom is er sprake van grensvervaging. Lichtarchitecten maken soms ook meer kunstzinnige lichtprojecten. Opvallend is dat het de curatoren van de lichtkunstfestivals zijn die de lichtarchitecten hiervoor benaderen. De lichtarchitecten werken dan weliswaar nog steeds in de buitenruimte, maar ook zij begeven zich op zo'n moment op onbekend terrein; de kunstwereld. Net als bij kunstenaars het geval is, hebben de lichtarchitecten het idee dat zij voor een festival vrijer, opvallender en meer experimenteel werk kunnen maken. Het grote verschil is echter dat de lichtarchitect het vaak ziet als een leuk uitstapje, weg van de normale werkpraktijk en dat de kunstenaars het als een echt serieus kunstwerk zien, een manier om hun visie te uiten.

5.3 Suggesties voor verder onderzoek

Dit onderzoek over licht is tot stand gekomen door (voornamelijk) onderzoek te doen vanuit de kunstenaars en de lichtarchitecten, hun werkwijze en visie stonden centraal. Om nog meer te weten te komen over lichtkunst en lichtarchitectuur is verder onderzoek noodzakelijk. Vooral licht in de openbare ruimte is een gebied waar veel onderzoek naar gedaan kan worden. Hier volgt een aantal adviezen voor verder onderzoek.

In de vorige paragraaf kwam tot uiting dat er sprake is van grensvervaging tussen lichtarchitectuur en lichtkunst. Normaliter is het eerder gebruikelijk dat een autonome kunstenaar zich tijdelijk in het heteronome veld begeeft, dan andersom. We hebben echter gezien dat lichtarchitecten ook richting het autonome veld bewegen door lichtprojecten te maken voor lichtkunstfestivals. De mate van verschuivingen zijn een belangrijk aspect van de wereld van het licht dat nauwlettend in de gaten moet worden gehouden. Het draagt bij het in kaart brengen van de eigenschappen van het veld. We hebben bovendien gezien dat kunstenaars en lichtarchitecten voor lichtkunstfestivals worden gevraagd. Om meer inzicht te krijgen in de verschillende definities die voor lichtkunst worden gehanteerd, is het interessant op de motieven van de organisatoren van de lichtkunstfestivals te achterhalen. Dit zal meer kennis opleveren over de verschillen tussen lichtarchitectuur en lichtkunst en de mogelijke toenadering.

Vanuit de distributiezijde is nog veel onderzoek mogelijk. Bijvoorbeeld naar hoe lichtarchitectuur en lichtkunst in de openbare ruimte een rol spelen voor stedenbouwkundigen en architecten. De positie van het gebruik van licht voor citymarketing is een interessant onderzoeksgebied. Dat licht allerlei gunstige invloeden heeft en meerdere functies tegelijk kan vervullen is inmiddels duidelijk. Wat de specifieke elementen zijn die het belang van licht bepalen verdient meer aandacht. Wat zorgt er nu daadwerkelijk voor dat licht een goede sfeer creëert in een stad? Verder onderzoek is ook nodig naar hoe steden zich positioneren met het gebruik van licht. Wat voor trends zijn er te ontdekken? Proberen steden te vernieuwen via lichtplannen? Hoe dragen gemeenten bij aan de ontwikkeling van lichtarchitectuur en zijn er duidelijke verschillen tussen grote en kleine steden?

Ook aan de receptiezijde valt nog heel veel te ontdekken. Het gebruik van licht in de openbare ruimte is een groeiend fenomeen, maar is er eigenlijk wel behoefte aan nog meer licht? In het onderzoek is al een aantal aspecten van de receptie aan de orde gekomen. Zo is ook de keerzijde van het gebruik van licht genoemd: lichtvervuiling. Om daadwerkelijk te kunnen concluderen dat het

gebruik van licht in de toekomst zal toenemen, zal ook onderzoek vanuit de receptiezijde essentieel zijn. Onderzoek naar hoe de burger tegenover de lichtspektakels staat, zal beleidrelevante kennis opleveren. Ook de vraag of men zich echt veiliger en behaaglijker voelt door het nieuwe gebruik van licht is zeer interessant om te onderzoeken. Misschien wordt licht door het publiek wel heel anders ervaren dan lichtarchitecten het hebben bedoeld. Dit kan belangrijke kennis opleveren voor de totstandkoming en invulling van lichtplannen. Of de lichtprojecten in de openbare ruimte op waarde worden geschat, biedt de kunstenaars en de lichtarchitecten inzicht over de betekenis van hun werk.

De financiering van lichtkunstprojecten is een ander aspect dat de aandacht verdient. Wanneer de veronderstelde kentering van subsidiëring voor kunst in de openbare ruimte, zoals de kunstenaars signaleerden, daadwerkelijk van toepassing is, zullen de mogelijkheden van financiële middelen moeten worden onderzocht. In het bijzonder voor lichtprojecten is de markt voor sponsoring een aspect waar onderzoek naar kan worden gedaan.

Zoals uit het onderzoek blijkt zijn er veel verschillende partijen die zich met licht in de openbare ruimte bezighouden. Het aantal lichtarchitecten en kunstenaars die met licht werken is de afgelopen jaren gegroeid. Wanneer de vraag naar esthetische en kunstzinnige lichttoepassingen blijft groeien, zullen er waarschijnlijk meer wrijvingen gaan plaatsvinden binnen de wereld van licht. Onderzoek naar deze positiebepalingen is dan noodzakelijk om de kennis over het veld actueel te houden en om eventuele samenwerkingsverbanden te bevorderen.

Ook onderzoek naar de uitwisseling van lichttoepassingen in lichtarchitectuur en lichtkunst zal in de toekomst waardevol kunnen zijn. Nu al kan niet altijd met zekerheid worden gezegd of een lichtproject door een kunstenaar of door een lichtarchitect tot stand is gebracht. Verder onderzoek naar de achterliggende motieven van deze 'cross-overs' en alerte observatie of deze vermengingen van kunst en commercie zullen toenemen, bieden extra kennis over het veld van lichtkunst.

Literatuurlijst

- Ackermann, M. 2006. Introduction Luminous Buildings: Architecture of the Night. In: M. Ackermann & D. Neumann (red.) *Luminous Buildings: Architecture of the Night*. Ostfildern: Kunstmuseum Stuttgart / Hantje Cantz, 12-14.
- Adrichem, J. van. 2000. Het zuivere schijnsel. *Kunstschrift* 5, 36-44.
- Alexander, V.D. 2003. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Amsterdams Fonds voor de Beeldende Kunst. 16 december 2006. Persbericht: Matchingsfonds gelanceerd. *Amsterdams Fonds voor de Beeldende Kunst*.
<http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl/nieuws.php?page=218&id=218>. Geraadpleegd 04 juni 2007.
- Amsterdams Fonds voor de Kunst. 2007. Fonds waarborgt Grootschalige Beeldende Kunst in de Openbare Ruimte in Amsterdam komende 2 jaar.
<http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl/nieuws.php?page=2&id=2>. Geraadpleegd 4 juni 2007.
- Arup 2005. Galleria Fashion Store - Seoul. <http://www.arup.nl/>. Geraadpleegd 13 februari 2007.
- Autar, M. 2007. Rotterdamse architectuur in de spotlights. *De Havenloods*, 12.
- Baggen, H. 2006. Lichtkunst.
<http://www.digischool.nl/ckv2/ckv3/tehatexhavo/havo2007/lichtkunst/lichtkunst.htm>. Geraadpleegd 10 maart 2007.
- — 2007. Lichtkunst. *Digischool*.
<http://www.digischool.nl/ckv2/ckv3/tehatexhavo/havo2007/lichtkunst/lichtkunst.htm>. Geraadpleegd 24 april 2007.
- Barzel, A. & de Gara, C. 2005. *Lightart: Targetti light art collection*. Milano: Skira.
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bennett, T. 2005. The historical universal: the role of cultural value in the historical sociology of Pierre Bourdieu. *British Journal of Sociology* 56 (1), 141-164.
- Berge, J. van den. & Koster, M. 2007. 't Goede Leven. *Dagblad De Pers*: 19.
- Berkum, A. van. & Blekkenhorst, T. 1986. *Science*Art; Artificial light*. Utrecht: Feneter van Vlissingen Fund.
- Beyst, S. 2001. *Visuele muziek*. <http://d-sites.net/nederlands/visuele%20muziek.htm>. Geraadpleegd 10 mei 2007.
- — 2007. *James Turrell; Beeldhouwen met licht*. <http://d-sites.net/nederlands/turrell.htm>. Geraadpleegd 10 mei 2007.
- Bouman, O. 2006. The Power of Power / Lighten Up! *Volume* 21, 130-158.
- Bourdieu, P. 1983. The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics* 12 (4-5), 311-356.
- — 1989a. De productie van geloof. In: D. Pels (red.) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep, 246-283.

- — 1989b. Enkele eigenschappen van velden. In: D. Pels (red.) *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep, 171-178.
- — 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*.: Polity Press, Cambridge.
- — 1994. *De regels van de kunst : wording en structuur van het literaire veld*. Amsterdam: Van Gennep.
- Butterfield, J. 1993. *The Art of Light and Space* Abbeville Press.
- ChristenUnie. 2 oktober 2006. Nacht van de nacht.
<http://hengelo.christenunie.nl/k/2666/news/view/128989/43705/Nacht-van-de-nacht.html>.
Geraadpleegd 3 juni 2007.
- Cultuurnet. 6 december 2006. Architectuur van de nacht: licht in het NAI.
<http://www.cultuurnet.nl/berichten/inhoud.asp?show=12963&page=1>. Geraadpleegd 13 mei 2007.
- Domesle, A. 1998. *Leucht-Schrift-Kunst: Holzer, Kosuth, Merz, Nannucci, Nauman*. Berlijn: Dietrich Reimer Verlag.
- Dubois, M. 1998. *Licht&Design*. Kortrijk: Interieur '98, 7-18.
- Elger, D. 2006. Light as a Metaphor; Art with Neon. In: P. Weibel & G. Jansen (red.) *Light art from Artificial light: Light as a medium in 20th and 21th century art*. Ostfildern Cantz, 490-505.
- Encyclopedia Britannica 2007. sound-and-light show <http://p2.www.britannica.com/eb/article-9068674/son-et-lumiere> Geraadpleegd 3 februari 2007.
- Epstein, E. 2007. Light art Lumia; a site about the pioneering work of Thomas Wilfred.
<http://www.lumia-wilfred.org/index.html>. Geraadpleegd 10 mei 2007.
- Ex, S. 1991. Broodkruimels in het universum. In: M. Bosma (red.) *Nachtregels*. Utrecht: Centraal Museum (geen paginrs.).
- Faculteit Industrieel Ontwerpen TU Delft 2003. *Bruinen onder je handdoek*.
www.ide.tudelft.nl/live/binaries/f4ac42dd-814f-42eb-922c-2c2c24dcbd8d/doc/artikel200308.pdf
Geraadpleegd 4 juni 2007.
- Govan, M., Bell, T. & Smith, B.E. 2004. *Dan Flavin: a retrospective*. New York: Dia Art Foundation.
- Groenendijk, P. 02-01-2007. Erasmusbrug in paarse gloed.
<http://www.rotterdam2007.nl/programma/nieuws/3179.php>. Geraadpleegd 4 juni 2007.
- — 14 mei 2007. De Brandgrens.
<http://www.rotterdam2007.nl/programma/cityexperiences/3081.php>. Geraadpleegd 4 juni 2007.
- — 24 mei 2007. Architecture@night.
<http://www.rotterdam2007.nl/programma/cityexperiences/3191.php>. Geraadpleegd 3 juni 2006.
- Hagens, H. 2006a. *Mister Motley 12 (Licht!)*.
- — 2006b. Zielsverrukking. *Mister Motley 12 (Licht!)*, 56-59.
- Hefting, P. 1988. *Jan van Munster: Energie in Beeld*. Utrecht/Antwerpen: Veen Reflex.
- Henry Art Gallery. 2005. Skyspace <http://www.henryart.org/skyspace.htm>. Geraadpleegd 10 mei 2007.
- Jansen, G. & Beitlin, A.F. 2006. The Stuff of Which Luminaires Are Made; The Fluorescent Tube as Minimalist Principle in Light Art. In: P. Weibel & G. Jansen (red.) *Light art from Artificial light: Light as a medium in 20th and 21th century art*. Ostfildern: Cantz, 526-539.

- Jansen, J. 1979. Invloed van de elektrische verlichting op de architectuur 7. *Licht belicht; Technische Hogeschool Eindhoven* April, 61-69.
- — 1989. *Lichteffecten in de kunst: lamplicht in schilderkunst en sculptuur*. Venlo: Van Spijk.
- — 1991. *'Het Electrisch': van lamplicht tot lichtsculptuur*. Leeuwarden Museum het Prinsessehof.
- Jansen, J., Borgmann, M. & Lührs, O. 1985. *Licht in Kunst* Berlin: Museum für Verkehr und Technik.
- Kerkhof, J. 11 april 2007. Gloeilamp dooft uit. *FEM Business*.
<http://www.fembusiness.nl/fembusiness/content/nieuws/55723/article.html>. Geraadpleegd 07 mei 2007.
- Keulemans, M. 2005. Wég die lantaarnpaal. *TU Delta*.
<http://www.delta.tudelft.nl/archief/j37/n24/20014>. Geraadpleegd 25 april 2007.
- Koninklijke Philips Electronics N.V. 23 mei 2007. Philips onthult city.people.light-concepten voor duurzame steden en als antwoord op klimaatverandering. <http://www.philips.nl/about/news/article-16077.html>. Geraadpleegd 3 juni 2007.
- Kumeling, J. 14-12-2005. Vragen over lichtkunst Daan Ooms in Hengelo.
<http://hengelo.christenunie.nl/k/2666/news/view/37067/43705/Vragen-over-lichtkunst-Daan-Ooms-in-Hengelo.html>. Geraadpleegd 03-06-2007.
- Lannan 2004. Dan Flavin. <http://www.nga.gov/exhibitions/flavininfo.shtm>. Geraadpleegd 23-05-2007
- Larson, L. 1964. *Lighting and it's design*. New York: Whitney Library of Design.
- LaVerdiere, J. 2006. Light Cathedrals. In: M. Ackermann & D. Neumann (red.) *Luminous Buildings: Architecture of the Night*. Ostfildern: Kunstmuseum Stuttgart, Hantje Cantz, 110-111.
- Lee, L.v.d. 2004. D-toren Doetinchem. <http://www.d-toren.info/bekendheid.html>. Geraadpleegd 3 maart 2007.
- Leering, J. 1979. Licht en kunstlicht in de kunst. *Licht belicht; Technische Hogeschool Eindhoven* april, 75-79.
- Lichtstad Eindhoven 2006. Glow – Forum of Light in Art and Architecture
<http://www.lichtstad.eindhoven.nl/light/glow/>. Geraadpleegd 13 mei 2007.
- Løvstrøm, R.E. 2005. Thomas Wilfred <http://www.gis.net/~scatt/clavilux/clavilux.html>.
Geraadpleegd 2 mei 2007.
- LUCI Association 2007. Presentation. <http://www.luciassociation.org/presentation.php>.
Geraadpleegd 3 juni 2007.
- Lutgens, A. 2004. Twentieth-century Light and Space Art In: G.v. Tijl (red.) *Olafur Eliasson your lighthouse works with light 1991-2004*. Ostfildern: Hatje Cantz Publishers.
- Microsoft Encarta Encyclopedia. 2002. *Lichtkunst*. Microsoft Corporation/Het Spectrum.
- Ministerie van Onderwijs & Wetenschap. 1986. *Licht in de beeldende kunst*. 's-Gravenhage: Staatsdrukkerij.
- Muller, V.J. 2006. Efficiency and Energy. In: P. Weibel & G. Jansen (red.) *Light art from Artificial light: Light as a medium in 20th and 21th century art*. Ostfildern: Cantz, 685-689.

- Neumann, D. 2006. Luminous Buildings: Architecture of the Night. In: M. Ackermann & D. Neumann (red.) *Luminous Buildings: Architecture of the Night*. Ostfildern: Kunstmuseum Stuttgart, Hantje Cantz, 24-29.
- Professional Lighting Designers' Association. 2007a. Education opportunities. <http://www.pld-a.org/26.0.html?&L=517>. Geraadpleegd 3 april 2007.
- — 2007b. Professional Lighting Designers' Association, PLDA. <http://www.pld-a.org/>. Geraadpleegd 2 juni 2007.
- Redactie AD Gouda 6 januari 2007. Lichtkunst: wisselende kritieken. *AD Gouda*. <http://www.ad.nl/groenehart/gouda/article965977.ece>. Geraadpleegd 17 maart 2007.
- Redactie Trouw. 2 september 1998. 'Architectuurmuseum moet van mijn lichtkunst afblijven.' *Trouw*, 3.
- Reijs, L. 1996. *Lichtkunst: De transoptische werkelijkheid van een meta-kunst*. Leiden: Rijksuniversiteit Leiden.
- Roem, H.A.C. 1967. *Theoretische beschouwingen rond de beeldende lichtkunst van Livinus van de Bundt* s.l.: s.n.
- Santen, C. van. & Hansen, A.J. 1989. *Daglicht, kunstlicht: een leidraad* Delft Delftse Universitaire Pers.
- Seale, C. 2004. *Researching Society and Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Sluis-Weber, J. van der. 2002. Lichtkunst & Kunstlicht. *Tableau Fine Arts Magazine*. November (5), 38-41.
- Smelik, A. 2007. En er zij licht; De fluorescerende kunst van Dan Flavin. *Vorm & Leegte* 12 (1), 18-21.
- Smets, S. 2 juni 2006. Dagdroom in niemandsland. *NRC Handelsblad*, (paginanr. onbekend).
- Sommerhoff, E.W. 2006. All Dressed Up. <http://www.archlighting.com/industry-news.asp?sectionID=1312&articleID=454081>. Geraadpleegd 18 april 2007.
- Sterken, S. 2007. Van penseel tot pixel; Immersie en interactie in de twintigste-eeuwse lichtkunst <http://209.85.129.104/search?q=cache:EDLGbycSsRQJ:https://archive.ugent.be/retrieve/2321/Van%2Bpenseel%2Btot%2Bpixel.pdf+geschiedenis+lichtkunst&hl=nl&gl=nl&ct=clnk&cd=6> Geraadpleegd 11 januari 2007.
- Van Abbemuseum 1979. *Kunstenars die met kunstlicht werken*. Eindhoven: Van Abbemuseum.
- Velden, C. van der. 12 mei 2007. Lichtstad: De nacht kan zoveel mooier. *AD Magazine*, 18-21.
- Vollaard, P. 10 september 1998. NAI verliest rechtszaak Struycken. http://www.classic.archined.nl/news/9809/Struycken_vs_NAI_nl.html. Geraadpleegd 8 juni 2007.
- Walerczyk, S. 2002. Follow the Money. *Lighting Design + Application (LD+A)* 32 (8), 14,15.
- Weibel, P. & Jansen, G. 2006. *Light art from artificial light: light as a medium in 20th and 21th century art*. Ostfildern Cantz.
- Weibel, P. & Ortmann, L. 2005. Light Art from Artificial Light; Victory over the Sun [http://hosting.zkm.de/lightart/stories/storyReader\\$21](http://hosting.zkm.de/lightart/stories/storyReader$21). Geraadpleegd 2 maart 2007.

- Wilfred, T. 1947. Light and the Artist. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 247-255.
<http://rhythmiclight.com/articles/LightAndTheArtist.pdf>. Geraadpleegd 12 april 2007.
- Zonneveld, J. Date 25-01-2006. Lichtpuntjes breken de blokkendoos open. *Het Parool* 13
(paginanrs. onbekend).

Lijst van afbeeldingen

- Afbeelding titelpagina: Dan Flavin, *Untitled (to Janie Lee)*, 1971. Bron: <http://www.seze.net/culturevultures/?cat=8> Geraadpleegd: 21-06-2007.
- Fig. 1 Dan Flavin, *Diagonal of May 25*, 1963. Bron: National Gallery of Art, Washington D.C. http://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/early/golddiagonal_fs.htm. Geraadpleegd: 03-03-2007.
- Fig. 2 Dan Flavin, *Greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*, 1966. Bron: Guggenheim Museum, New York. http://www.guggenheimcollection.org/site/movement_work_lg_Minimalism_46_5.html. Geraadpleegd: 03-03-2007.
- Fig. 3 Arup, Galleria Fashion Mall, Seoul Korea, 2004. Bron: Everyone Forever. http://www.everyoneforever.com/content/2002-10-01/galleria_department_store/. Geraadpleegd: 11-05-2007.
- Fig. 4 Close-up Galleria Fashion Mall. Bron: Sommerhoff, E.W. 2006. All Dressed Up. <http://www.archlighting.com/industry-news.asp?sectionID=1312&articleID=454081>. Geraadpleegd: 18-04-2007.
- Fig. 5 László Moholy-Nagy, *Licht Raum Modulator*, 1922/1930. Bron: De Kunstrijker. http://mediatheek.thinkquest.nl/~klb040/kunst/kunstwerk_bekijken.php?kunstwerk_id=153
- Fig. 6 Thomas Wilfred, *Lumia*, Early Clavilux Jr, ca. 1930. Bron: Light Art Lumia. <http://www.lumia-wilfred.org/>. Geraadpleegd: 15-05-2007
- Fig. 7 Keith Sonnier, Lichtinstallatie Rückversicherungs-Gesellschaft, Munich 2001. Bron: Hausler Contemporary Kulturmanagement. <http://www.hausler-contemporary.com/index.php?id=29&L=1>. Geraadpleegd: 13-06-2007.
- Fig. 8 James Turrell, *Catso*, Red 1967. Bron: Mattress Factory. <http://www.mattress.org/index.cfm?event=ShowArtist&eid=45&id=216&c=Permanent>. Geraadpleegd: 02-05-2006.
- Fig. 9 James Turrell, *Danaë*, 1983. Bron: Mattress Factory. <http://www.mattress.org/index.cfm?event=ShowArtist&eid=45&id=216&c=Permanent>. Geraadpleegd: 02-05-2006.
- Fig. 10 James Turrell, *Light Reign* (binnen), 2003. Bron: Seattle Pi.com. <http://seattlepi.nwsource.com/photos/popup.asp?SubID=1499&page=15>itle=Summer%20Solstice%202006&css=gtitle.css&pubdate=06/21/2006>. Geraadpleegd: 07-04-2007.
- Fig. 11 James Turrell, *Light Reign* (buiten in verschillende kleuren), 2003. Bron: Live by Architecture. <http://livebyarchitecture.wordpress.com/2006/09/30/james-turrell-light-reign/>. Geraadpleegd: 07-04-2007.

- Fig. 12 Bruce Nauman, *The true artist helps the world by revealing mystic truths* 1967. Bron: SFB626. <http://www.sfb626.de/aufbau/teilprojekte/a3/>. Geraadpleegd: 03-03-2007.
- Fig. 13 Joseph Kosuth, *Neon Electrical Art*, 1966. Bron: Centre de Recherche sur les Nouveaux Espace Textuels (CERNET). <http://cernet.unige.ch/matieres/mdt/nauman/nauman4.html>. Geraadpleegd: 07-04-2006.
- Fig. 14 LaVerdiere & Myoda, *Tribute in Light*, 2002. Bron: Wikipedia. http://de.wikipedia.org/wiki/Tribute_in_Light. Geraadpleegd: 09-05-2007.
- Fig. 15 Rockne Krebs, *The Green Hypotenuse*, 1983 (van Mount Wilson naar California Institute of Technology). Bron: Armory Center for the Arts. <http://www.armoryarts.org/gallery/universe/krebs.html>. Geraadpleegd: 03-05-2007-
- Fig. 16 Jan W.E. Buys, *De Volharding*, Den Haag, 1928. Bron: Nederlands Architectuur Instituut. http://www.nai.nl/e/calendar/activities/nightarch_e.html. Geraadpleegd: 23-04-2007.
- Fig. 17 Bruno Taut, *Glaspaviljoen*, 1913. Bron: Der Solarserver. <http://www.solarserver.de/solarmagazin/artikelmaerz2004.html>. Geraadpleegd: 06-06-2007.
- Fig. 18 Yann Kersalé, Pont de Normandie. Bron: Serce Metiers. http://www.metiers-electricite.com/fr/main_ouvrages_eclairages_norm.htm. Geraadpleegd: 26-04-2007.
- Fig. 19 Toyo Ito, *Tower of Winds*, Yokohama. Bron: Architecture.com http://www.architecture.com/go/Architecture/Also/Awards_5116.html. Geraadpleegd: 04-05-2007.
- Fig. 20 Herzog & De Meuron, Allianz Arena Munchen, 2003. Bron: Interactive Architecture dot Org. <http://www.interactivearchitecture.org/2005/12/page/2/>. Geraadpleegd: 18-04-2007.
- Fig. 21 Dag en nacht *Kunsthau Graz*, architecten Peter Cook en Colin Fournier, lichtontwerp Realities:United , 2003 Bron: Mies Barcelona Dag; <http://www.miesbcn.com/es/fotos05.html>. Nacht; OpenPR.de <http://openpr.de/news/92509/European-Architecture-Technology-Award-Ausstellung-der-Preistraeger.html>. Geraadpleegd: 04-06-2007.
- Fig. 22 Joost van Santen, Experiment in het atelier Bron: Website Joost van Santen. <http://home.wxs.nl/~jvansant/space.html> Geraadpleegd: 16-03-2007
- Fig. 23 Jan van Munster, *Ratio*, neon/argon, 2004 Bron: Galerie van den Berge. <http://www.galerievandenberg.nl/nl-basis/nl-eerder2006.html> Geraadpleegd: 13-03-2007.
- Fig. 24 Giny Vos, *Spacesaver*, 2001, Utrecht. Bron: Website Giny Vos. <http://www.ginyvos.nl/site/spacesaver.html>. Geraadpleegd: 04-03-2007.
- Fig. 25 Jozef van der Horst, *Light(n) Nature Colour*, 2007. Bron: Galleries.nl. <http://www.galleries.nl/mnkunstenaar.asp?artistnr=15226&vane=1&em=&meer=&sessionti=718440555>. Geraadpleegd: 20-05-2007.
- Fig. 26 Harkes / Ten Wolde, *Het Hofvijversprookje*, 1998, Den Haag. Bron: Website Harkes – Ten Wolde. <http://www.harkestenwolde.nl/>. Geraadpleegd: 24-05-2007.

- Fig. 27 Tamar Frank, *Lichtinstallatie z.t.*, Galerie Het Langhuis Zwolle, 2006. Bron: Website Tamar Frank. <http://www.lightspace.org/installations.htm>. Geraadpleegd: 12-05-2007.
- Fig. 28 Jozef van der Horst, 3Dneon expositie Pulchri, 2006. Bron: Galeries.nl <http://www.galeries.nl/kunstwerkz.asp?idnr=53619&sessionti=718441094>. Geraadpleegd: 04-06-2007.
- Fig. 29 Tamar Frank, *z.t.* (het prijswinnende object), 2006. Bron: Website Tamar Frank. <http://www.lightspace.org/installations.htm>. Geraadpleegd: 12-05-2007.
- Fig. 30 Giny Vos, Castle for Mike (ontwerp voor Manhattan, niet gerealiseerd), 1995. Bron: Stichting Kunst Openbare Ruimte (SKOR). <http://www.skor.nl/popup.php?id=1053&label=FIG01>. Geraadpleegd: 04-04-2007.
- Fig. 31 Joost van Santen, Kantoorgebouw Topografische Dienst, daglichtprojecties in vide, 1985, Emmen. Bron: Website Joost van Santen. <http://home.wxs.nl/~jvansant/emmen.html>. Geraadpleegd: 09-06-2007.
- Fig. 32 Joost van Santen, Maquette voor geïntegreerde lichtkunst, Psychiatrische Ziekenhuis, 2006, Zelzate (Belgie). Bron: Website Joost van Santen. <http://home.hccnet.nl/j.van.santen/DESIGN/zelzate1.html>. Geraadpleegd: 04-06-2006.
- Fig. 33 Harkes / Ten Wolde, *Illuminada*, okt. 2005, Scheveningen. Bron: Website Harkes – Ten Wolde. <http://www.harkestentwolde.nl/>. Geraadpleegd: 24-05-2007.
- Fig. 34 Giny Vos, *Lokroep*, 2006, Stads Kantoor Westpoort, Amsterdam. Bron: Website Giny Vos. <http://www.ginyvos.nl/site/lokroep.html>. Geraadpleegd: 26-03-2007.
- Fig. 35 Giny Vos, *Work to do*, 1985, Marconiplein Rotterdam. Bron: Website Giny Vos. <http://www.ginyvos.nl/site/worktodo.html>. Geraadpleegd: 18-06-2007.
- Fig. 36 Peter Struyken, *z.t.*, 1993, NAI Rotterdam. Bron: ArchiNed. http://www.classic.archined.nl/news/9809/Struyken_vs_NAI_nl.html. Geraadpleegd: 04-06-2006.
- Fig. 37 Q.S. Serafijn, *D-toren*, 2004, Doetinchem. Bron: Website D-Toren. <http://www.d-toren.nl/>. Geraadpleegd: 16-05-2007.
- Fig. 38 Patrice Warrener, Stadhuis Gouda, 2003. Bron: Marc Couwenberg. <http://www.marccouwenbergh.nl/gouda/Warrener%20belicht%20stadhuis.htm>. Geraadpleegd: 16-03-2006
- Fig. 39 Atelier LEK, nieuwe verlichting Stadhuis, 2006, Coolsingel Rotterdam. Bron: Website Atelier LEK. <http://www.atelierlek.nl/projecten/stadhuis.html>. Geraadpleegd: 21-03-2007.
- Fig. 40 Bron: Dynamicom.nl. Het werkproces, 'Van 'Visie naar Vorm' in een creatief maar gestructureerd proces'. Bron: Website Dynamicom. <http://www.dynamicom.nl/content/showproduct.asp?level0=737&level1=781&level2=805>. Geraadpleegd: 27-03-2007.

- Fig. 41 Dynamicom, *Dam in paars*, tijdelijk project, (datum onbekend), Amsterdam. Bron: Website Dynamicom. <http://www.dynamicom.nl/clientimages/dam%20paars.jpg>. Geraadpleegd: 04-06-2007.
- Fig.42 Mothership *Brandgrens* (met in de achtergrond *Cliffhangers*), 14-05-2007, Rotterdam. Bron: Mothership. <http://www.enterthemothership.com/mothership/index.php?page=2007-2&hl=nl>. Geraadpleegd: 18-05-2007.
- Fig.43 Studio VollaersZwart, *Cliffhanger*, 2007, Erasmusbrug Rotterdam. Bron: Studio VollaersZwart. <http://www.vollaerszwart.com/CLIFFHANGERS%20-%20PAGINA.html>. Geraadpleegd: 04-05-2007.
- Fig. 44 Roope Siirinen (Finland), *Provimi Fabriek*, Workshop PLDA, 24-05-2007 t-m 24-06-2007, Rotterdam. Bron: Rotterdam 2007 City of Architecture. <http://www.rotterdam2007.nl/programma/cityexperiences/3191.php>. Geraadpleegd: 29-05-2007.
- Fig. 45 Voorkant van een Russische 'Illuminator'. Bron: Lighting Academy. <http://www.lightingacademy.org>. Geraadpleegd: 03-06-2007.
- Fig. 46 Architect Renzo Piano, *KPN-gebouw*, 2000, Rotterdam. Bron: Reclameverlichting. <http://www.platformlichthinder.nl/reclameverlichting.html>. Geraadpleegd: 28-05-2007.

Bijlage 1 Coderingsschema

Autonome lichtkunst

Productie

Kunst om de kunst:

Onafhankelijk
Creëren eigen vraag
Beperkte productie voor de kunstwereld.
Ontkenning van de economie:
Symbolisch/cultureel kapitaal.

Collectieve krachten:

Samenwerkende partijen:
Kerntaken en ondersteunend
Conventies:
Materiaal / techniek
Doorbreken / verwerpen
van conventies.

Beperkingen:

Conventies:
Materiaal:
Markt van industrie.

Distributie

Musea en galleries:

Geen invloed op kunstwerk
Toename Cultureel kapitaal
Economische beloning op langer termijn.

Receptie

Publiciteit:

Kunstkritiek
Catalogi
Onderzoek.

Kennis van Kunst:

Publiek geen invloed op kunstwerk
Kleine groep:
Kennis van kunst / Conventie.

Positiebepaling

Strijd:

Concurrentie / collega's
Positie t.o.v. lichtarchitecten.

Heteronome lichtkunst

Productie

Kunst of kitsch:

Meerdere functies
Bestaande vraag
Omvangrijke productie
Invloed van commercie
Economisch kapitaal.

Collectieve krachten:

Samenwerkende partijen:
Kerntaken en ondersteunend
Conventies:
Materiaal / techniek
Doorbreken/verwerpen
van conventies.

Beperkingen

Conventies:
Materiaal:
Markt van industrie.

Distributie

Opdrachtgever:

Invloed van de markt / opdrachtgever
Beperkingen / mogelijkheden:
Permanent / tijdelijk (hiërarchisch).

Receptie

Publiciteit:

(Lokale) kranten
Promotiemateriaal.

Omvangrijk publiek:

Verband kunstenaar en publiek
Voor iedereen toegankelijk:
Meerdere functies.

Positiebepaling

Strijd:

Concurrentie / collega's
Positie t.o.v. kunstenaars.

Bijlage 2a

Vragenlijst voor kunstenaars in de museale ruimte

Productie

1. Welke opleiding(en) heeft u gevolgd? Werd er in de opleidingen al expliciet aandacht besteed aan lichtkunst?
2. Hoe bent u voor het eerst in aanraking gekomen met (het werken) licht?
3. Kunt u aangeven waarom u met licht werkt?
4. U werkt met licht. Hoe noemt u zichzelf?
5. Wat is lichtkunst volgens u?
6. Zou u lichtkunst een nieuwe kunstvorm willen noemen? Waarom niet/wel?
7. Wat komt er allemaal bij kijken om lichtkunst te maken? Met wie werkt u samen, zijn dat vaak dezelfde mensen?
8. Hoe brengt u uw ideeën over op de mensen met wie u samenwerkt?
9. Voelt u zich wel eens belemmerd bij de uitvoering van een idee? Komt u wel eens beperkingen tegen bij het maken van lichtkunst? Bijv. op het gebied van techniek?
10. Kunt u van uw werk leven?
11. Wat zijn uw favoriete voorbeelden van geslaagde lichtkunst en lichtkunstenaars?
12. Werkt u ook in opdracht? Zo ja, wie zijn uw opdrachtgevers?
13. Maakt u werk ook werk voor de openbare ruimte?

Distributie

14. Kopen musea lichtkunst aan?
15. Is uw werk te koop bij een galerie?
16. Wat voor functie hebben de galleries en musea voor uw werk?
17. Waar is uw werk allemaal te zien?
18. Zijn er particuliere verzamelaars die lichtkunst kopen?
19. Worden er kritieken geschreven over (uw) lichtkunst?
20. Zijn er belangrijke publicaties over (uw) lichtkunst verschenen?
21. Doet u ook mee aan competitie voor een prijs of festivals?

Receptie

22. Wie rekent u tot uw publiek?
23. Houdt u rekening met het publiek bij het maken van lichtkunst?
24. Is lichtkunst volgens u een hype?

Positiebepaling

25. Wat vindt u van het gebruik van licht in de openbare ruimte? Ziet u lichtdesign/lichtarchitectuur zoals het belichten van gebouwen als kunst?
26. Wie rekent u tot uw collega's en wie tot uw concurrenten? Horen lichtarchitecten daar ook bij, waarom wel/niet?
27. Zou u zelf aan dergelijke projecten willen meewerken?
28. Hoe is het volgens u gesteld met de positie van lichtkunst op het moment in Nederland?
En buiten Nederland?

Bijlage 2b

Vragenlijst voor lichtkunstenaars en lichtarchitecten/-designers in de openbare ruimte

Productie

1. Welke opleiding(en) heeft u gevolgd? Werd er in de opleidingen al expliciet aandacht besteed aan lichtkunst?
2. Hoe bent u voor het eerst in aanraking gekomen met (het werken) licht?
3. Kunt u aangeven waarom u met licht werkt?
4. U werkt met licht. Hoe noemt u zichzelf?
5. Wat is volgens u een lichtkunstenaar/ontwerper?
6. Waarom werkt u met licht?
7. Zou u lichtkunst in de openbare ruimte een nieuwe kunstvorm willen noemen?
8. Wat komt er allemaal bij kijken om lichtkunst te maken? Met wie werkt u samen, zijn dat vaak dezelfde mensen?
9. Hoe brengt u uw ideeën over op de mensen met wie u samenwerkt?
10. Voelt u zich wel eens belemmerd bij de uitvoering van een idee? Komt u wel eens beperkingen tegen bij het maken van lichtkunst? Bijv. op het gebied van techniek?
11. Wat voor waarde/functie kent u aan u lichtkunst in de openbare ruimte toe?
(esthetisch/kunstzinnig of anderszins?)
12. Hoe groot is rol van de openbare ruimte of de omgeving voor het project dat wordt gecreëerd
(inspiratie, uitgangspunt, belemmerend, mogelijkheid etc.?)
13. Kunt u van uw werk leven?
14. Wat zijn uw favoriete voorbeelden van geslaagde lichtkunst en lichtkunstenaars?
15. Maakt u werk voor andere ruimten dan de openbare ruimte?

Distributie

16. Hoe 'verkoopt' u uw werk? Wordt u benaderd of benadert u zelf?
17. Wie zijn de opdrachtgevers en hoe verschillen zij van elkaar?
18. Kunt u kieskeurig zijn in het kiezen van een opdracht(gever)?
19. Hoe bepalend is de opdrachtgever voor hoe het lichtontwerp er uiteindelijk uit ziet?
20. Zijn er particulieren die uw lichtkunst kopen?
21. Waar is uw werk allemaal te zien?
22. Worden er kritieken geschreven over (uw) lichtkunst/lichtdesign in de openbare ruimte?
23. Zijn er belangrijke publicaties over (uw) lichtkunst/ lichtdesign in de openbare ruimte verschenen?
24. Doet u ook mee aan competitie voor een prijs of festivals?

Receptie

25. Wie rekent u tot uw publiek?
26. Houdt u rekening met het publiek bij het maken van lichtkunst/lichtdesign?
27. Is lichtkunst / lichtdesign in de openbare ruimte volgens u een hype (aan het worden)?

Positiebepaling

28. Bent u bekend met museale lichtkunst? Wat vindt u daarvan? Ziet u het heel anders dan het werk dat u maakt?
29. Wie rekent u tot uw collega's en wie tot uw concurrenten? Behoren de 'museal' lichtkunstenaars daar ook bij, waarom wel/niet?
30. Zou u zelf met lichtkunstenaars samen willen werken?
31. Hoe is het volgens u gesteld met de positie van lichtkunst/ontwerpen op het moment in Nederland? En buiten Nederland?

Bijlage 3

Hieronder treft u een lijst aan van de geïnterviewden met daarbij een aantal biografische gegevens. Ook het adres van de website is vermeld voor eventuele verdere informatie. Indien een duidelijke (korte) beschrijving van het werk van de geïnterviewden op de website beschikbaar was, is deze hier opgenomen (hier staat de website als bron bij vermeld). Wanneer dit niet het geval is, is op basis van de gesprekken die met de geïnterviewden zijn gevoerd een beschrijving van het werk gegeven. Deze bijlage geeft op die manier (alvast) een indruk van het werk van de geïnterviewde personen.

De geïnterviewden voor de analyse van het veld van de autonome lichtkunst zijn:

De kunstenaars die voornamelijk voor de museale ruimten werken:

▪ **Tamar Frank (1974)**

1992-1997: Theatex tekenen en handvaardigheid lerarenopleiding, Orthopedagogisch Beeldende Vormgeving en Monumentale Vormgeving, aan de Akademie Beeldende Kunsten, Maastricht.

Het werk van Tamar Frank draait om licht en ruimte. Zij creëert nieuwe ervaringen van een ruimte met allerlei materialen die licht vangen en verspreiden. Waarneming en beleving zijn belangrijke aspecten van haar werk. Zij heeft een aantal solotentoonstellingen in galleries gehad en aan verscheidene groepstentoonstellingen meegewerkt. Daarnaast doet zij veel projecten op locatie, zowel binnen als buiten. Ook het aantal lichtinstallaties in opdracht is groeiende.

<http://www.lightspace.org>

▪ **Jozef van der Horst (1946)**

1963-1969: Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Den Haag, Grafische Vormgeving.

1969-1970: Vrije Academie, Den Haag, Beeldhouwen.

Jozef van der Horst maakt plastieken en kinetische objecten. Naast ruimtelijke werken ook wandobjecten, schilderijen en tekeningen. Geometrische vormen, felle kleuren en licht staan centraal. De gebruikte materialen variëren sterk. De boventoon voert neon in combinatie met hout, formica, perspex, lood, bladgoud, RVS Staal, marmer, platina en keramiek. Al sinds 1972 exposeert Van der Horst in verschillende galleries en tentoonstellingsruimten.

Bron: <http://www.3dneonart.nl>.

▪ **Marcel Jongen**

Jaren tachtig: LTS Mechanische techniek

De vader en grootvader van Marcel Jongen waren glasblazers. Zo is hij in dit vak gerold en is gaandeweg met neon gaan werken. Hij heeft zijn eigen neonglasblazerij en maakt werk in opdracht. Daarnaast maakt hij sinds vijf jaar vrij werk. Dit biedt hem de ruimte om de grenzen van de mogelijkheden van neon af te tasten. Hij heeft af en toe een tentoonstelling in de regio Limburg.

<http://www.marceljongen-neon.nl>

- **Jan van Munster (1939)**

1955-1957: Academie voor Beeldende Kunsten, Rotterdam.

1957-1959: Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs, Amsterdam.

De oudste werken van Jan van Munster dateren uit de vroege jaren zestig en dragen titels als *Groei*, *Wording*, *Embryo* en *Vrucht*, nadrukkelijk verwijzend naar een aan het beeld toegekende betekenis. Deze vroege suggestieve titels zijn gaandeweg vervangen door zakelijke omschrijvingen van werken, als *Ronde Driehoek*, *IJstafel*, *Plus Min*, *Energieveld* of *Ik*. Daarbij is Van Munsters thematiek, die samen te vatten is in het begrip energie, door de jaren heen in essentie hetzelfde gebleven. Vanuit de aanvankelijke referenties aan vruchtbaarheid als bron van het leven, ontwikkelde Jan van Munster een bredere benadering van het begrip energie, opgevat als een universele oerkracht, die ten grondslag ligt aan alle verschijnselen. Energie is voor hem zowel thema als materiaal. Er is sprake van een impliciete aanwezigheid, in materialen die door energie zijn gevormd, zoals graniet en glas, maar energie manifesteert zich ook expliciet en letterlijk, in ter plekke opgewekte warmte, koude of licht of in andere vormen van geladenheid. De spanning die opgeroepen wordt door tegenstelling – licht / donker, warm / koud, aantrekken / afstoten, schoonheid / dreiging, plus / min – is het onderwerp van veel werken.

Bron: <http://www.janvanmunster.nl>

De kunstenaars die voornamelijk in de openbare ruimte met licht werken:

- **Marjolijn Boterenbrood (1954)**

1974-1979: Rietveld Academie, Amsterdam

Intensief onderzoek naar specifieke locaties is de basis van haar werk. Ze vertaalt indrukken van een plek in gedroomde en -ten dele- bedachte 'kaarten', foto's, ruimtelijk werk maar ook in manifestaties. In dat laatste geval gaat het om grootschalige kunstprojecten. Op initiatief en naar ideeën van Boterenbrood bestuderen steeds wisselende groepen kunstenaars en onderzoekers een gebied. Dit soort projecten fungeert als scharnierpunt in haar activiteiten als beeldend kunstenaar en organisator.

Bron: <http://www.kijkenaarhaarlemoost.nl/boterenbrood.asp>

Bij deze onderzoeken naar een locatie speelt natuurlijk licht een belangrijk uitgangspunt. Daarnaast maakt Boterenbrood ook gebruik van kunstmatig licht om een plek een nieuwe invulling te geven.

<http://www.werkspoor.org> en via <http://www.galleries.nl>

- **Madelon Hooykaas (1942) van Hooykaas/Stansfield**

Madelon Hooykaas heeft zich in allerlei nieuwe media verdiept. Dat begint van 1960 tot 1964 met fotografie en later film en video. Hooykaas heeft de hele wereld over gereisd. Zij heeft in Londen, Parijs, New York en Japan gewoond. In 1974 begon zij met Elsa Stansfield (1945-2004) samen te werken aan filmprojecten. Hooykaas en Stansfield vormden vanaf dat moment een duo.

De lichtinstallaties die Hooykaas-Stansfield hebben gemaakt zijn vaak een uiting van iets dat op die plek gebeurt: het omzetten van windkracht in licht bijvoorbeeld. Daarbij zijn nieuwe technieken vaak een belangrijk materiaal. LED's worden daarom vaak in hun kunstwerken verwerkt.

<http://www.stansfield-hooykaas.net>

▪ **Joost van Santen (1929)**

1954-1955: Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam.

1955-1966: Rijksacademie, Amsterdam.

'Mijn eerste ramen van gekleurd glas maakte ik in 1970 te Hoogvliet. De zon projecteerde kleuren in de ruimte. Ik raakte gefascineerd door deze 'beelden van licht'. Vanaf die tijd bepaalt daglicht mijn werk

In 'lichtmodules' onderzoek ik hoe licht zich gedraagt. Het zijn objecten waarin de zon wisselende beelden projecteert, afhankelijk van de stand van de zon. Bij grijs weer ontstaan in de modules weerspiegelingen van de kleurnuances van het diffuse daglicht. Als de zon schijnt verschijnen scherpe vormen. Lichtmodules zijn samen te bouwen tot 'Wanden van Licht'. Experimenten met lichtmodules vormen de basis voor mijn opdrachten in de architectuur. In nauwe samenwerking met de architect zoek ik naar plaatsen waar binnenvallend licht wordt opgevangen, getransformeerd en aangekleurd, zodat deze veranderende 'beelden van licht' deel gaan uitmaken van de architectuur. Ze weerspiegelen het blauwige licht van de ochtend of het roze licht van de avond. Ze geven de grijze herfstkleuren weer of de felle zomerzon. Ze zorgen voor een steeds wisselend kunstwerk.

Ook mijn objecten en sculpturen komen tot leven door het veranderende daglicht. Er ontstaan beelden, die worden bepaald door het weer, de tijd van de dag en de dag van het jaar. 's Nachts worden ze van binnenuit verlicht.

In mijn atelier heb ik geëxperimenteerd met "levende ramen". Op een bewolkte dag projecteert het diffuse daglicht de vele kleuren van het grijze licht. Als de zon schijnt ontstaan er beelden met vorm, die sterk wisselen in de tijd. De ramen zijn deel van een onderzoek naar micro-architectuur; een onderzoek naar architectonische ruimten met als enig doel: gewaarworden van licht als deel van het universum.'

Bron: <http://home.hccnet.nl/j.van.santen/>

▪ **Giny Vos (1959)**

1985-1988: Gerrit Rietveld Akademie, Amsterdam.

1988-1990: Rijksacademie, Amsterdam.

'Het uitgangspunt van mijn werk is steeds de reëel gegeven omgeving, die mij ter beschikking gestelde of door mij gekozen ruimte, die inhoudelijk een belangrijke rol speelt in het uiteindelijke resultaat. Het werk probeert door middel van meer of minder ingrijpende veranderingen en interventies een ruimte te bezielen waardoor de toeschouwer deze ruimte op een andere, nieuwe wijze kan waarnemen, ervaren. De inhoudelijke aansluiting op de bestaande situatie is gelegen in de manier waarop mijn installaties en ingrepen op aspecten en elementen van die omgeving wijzen die anders onopgemerkt zouden blijven. Dat wil zeggen dat er een nieuwe situatie ontstaat terwijl de oude niet aan het zicht wordt onttrokken, het werk is nooit overheersend en dwingend aanwezig, maar is een voorstel om naar de dingen te kunnen kijken. Omdat ik omgeving niet opvat als louter statisch, maar vooral als gebruikte omgeving, dat wil zeggen als beweging, proces en verloop, speelt beweging een grote rol in het werk. Bij de realisatie maak ik gebruik van nieuwe media zoals licht en digitale displays, omdat

daarmee de procesmatige elementen en de informatiedragende aspecten van een bestaande situatie beter zichtbaar kunnen worden gemaakt. Een recent werk als *Zwart Licht* laat deze werkwijze zien doordat de immateriële eigenschappen van het reeds aanwezige licht en geluid in een ruimte zelf worden uitvergroot.'

Bron: <http://www.ginyvos.nl/site/over.html>

▪ **Peter ten Wolde** van Harkes/tenWolde

Jaren tachtig: Vrije Academie, Den Haag

Koninklijke Rijksacademie, Amsterdam, afdeling Visuele Communicatie.

Harkes / Ten Wolde (HtW) is een artistiek verbond tussen de beeldend kunstenaars Lia Harkes en Peter ten Wolde. Ruim 10 jaar maken zij ontwerpen voor ruimtelijke installaties. De nadruk ligt op tijdelijke, eenmalige, installaties ontworpen voor een specifieke omgeving. In dit werk worden meerdere beeldmiddelen toegepast, zoals water, film / video, laser- en theaterlicht, ruimtelijke constructies, en muziek en geluid. Harkes / Ten Wolde sluit aan bij de oude tradities van 'Son et Lumière'-shows.

Bron: <http://www.harkestenwolde.nl>

De geïnterviewde personen voor de analyse van het veld van de heteronome lichtkunst zijn:

De lichtarchitecten:

▪ **Iris Dijkstra** (1975) van Atelier LEK (Licht en Kleur)

Industrieel ontwerpen, Technische Universiteit Delft, 2003 afgerond.

Atelier Licht en Kleur ontwerpt lichtplannen voor de buitenruimte, met als doel een "aangenamere en veilige(re) avondbeleving" van deze ruimte. Dat betekent dat we ons met meer dan alleen "lampen of lantaarnpalen" bezighouden. Onze werkwijze kenmerkt zich door een contextgerichte aanpak waarbij de wensen van de gebruiker en opdrachtgever (stakeholders), en de kwaliteiten van de stedenbouwkundige / architectonische situatie als uitgangspunt dienen. In fasen volgen dan: formuleren van doelstellingen, opstellen van conceptringen, visualisatie van de uitgangspunten in de concrete situatie, en de uitwerking naar een concreet lichtplan.

Onze lichtplannen kennen onderling verschillende uitwerking- en schaalniveaus: van lichtvisies voor hele wijken of (winkel)straten tot en met concreet uitgewerkte lichtplannen voor individuele gebouwen. Atelier Licht en Kleur maakt geen "autonome lichtkunstwerken" en we zijn onafhankelijk van de lichtindustrie. Onze uitdaging is om samen met de betrokken partijen een passend lichtplan te ontwikkelen en er voor zorg te dragen dat het plan ook in uitvoering gaat. Bij deze projecten combineren we onze vaardigheden als industrieel ontwerper (projectmanagement, technische kennis, en creativiteit) met onze interesse en ons enthousiasme voor de inrichting en het gebruik van de openbare ruimte in het algemeen en die van Rotterdam in het bijzonder.

Bron: <http://www.atelierlek.nl>

- **Har Hollands** (1956)

Architectuur en Stedenbouw, Technische Universiteit Eindhoven, 1983 afgerond.

Van 1983 tot 1998 werkt Har Hollands als lichtontwerper bij Philips Lighting. In 1998 begon hij zijn eigen bureau 'Har Hollands Lichtarchitect'. Hij heeft zich gespecialiseerd in architecturale en stedelijke belichting.

'Our services range from concept development via lighting visualization and demonstration to product specification and support on site during installation. Special attention in our design process goes to the adaptability of the lighting to the scenario of use and to the time of the year, week and evening. Light - a intangible building material and tool for urban planning from sculpture to skyline - can be made dynamic in such a way, that the lighting moves us.'

Bron: <http://www.hollands.info>

- **Rob Kruizinga** van Dynamicom

Industrieel Ontwerpen, Technische Universiteit Delft.

Rob Kruizinga heeft na zijn studie eerst freelance gewerkt en is vijf jaar geleden bij Dynamicom gaan werken als lichtengineer. De afdeling Lichtarchitectuur is gaandeweg ontwikkeld. Dynamicom Lichtarchitectuur richt zich op diensten, waarbij vormgeving en esthetiek centraal staan. 'Onze producten en diensten hebben tot doel de meest optimale sfeer te creëren in het straatbeeld. Hierbij wordt functie, creativiteit, vormgeving en uw beschikbare budget 'in de juiste balans' gecombineerd. Dynamicom Lichtarchitectuur speelt professioneel met licht. Verlichte bruggen, monumentale panden, kunst, pleinen, parken en andere openbare ruimten maken deel uit van ons portfolio.'

Bron: <http://www.dynamicom.nl>.