

**Masterscriptie Moderne en Hedendaagse Kunst
Faculteit Geesteswetenschappen UU, April 2011**

‘De kunst van verlichten’

Caroline. C. Taams

3150739

Scriptiebegeleider: Dr. Patrick Van Rossem

Drs. Ingrid van Santen

Omslagfoto:

Cerith Wyn Evans, *Against Nature*, door J.K Huysmans (1884), 2003,
4 Boalum lampen, flatscreen monitor, Morse code unit en computer.
The White Cube (Londen)

Voorwoord

Voor u ligt de masterscriptie *De kunst van verlichten* die ik heb geschreven ter afsluiting van de studie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Hierbij komt er een einde aan een studie die mijn vrije tijd, naast mijn werk en gezin, voor vier jaren in beslag heeft genomen. Aan de ene kant brengt het schrijven van dit voorwoord een gevoel van opluchting met zich mee omdat de scriptie eindelijk af is en ik kan gaan uitkijken naar echt vrije tijd, maar aan de andere kant ook een gevoel van weemoed. Dit laatste omdat het voor mij ook een afsluiting is van een periode die ik als zeer plezierig heb ervaren en zeker, naast de factor kennis, een bijdrage heeft geleverd aan mijn persoonlijke ontwikkeling.

Het schrijven van deze afstudeerscriptie is een proces geweest van vallen en opstaan. Na een intensieve periode van lezen, kunstwerken bekijken en vergelijken is na een tijdsduur van ongeveer negen maanden mijn masterthesis voltooid. Lichtkunst heeft mij altijd al geïntrigeerd, maar voordat ik aan dit onderwerp begon, heb ik mij nooit beseft dat er filosofische of literaire inspiratiebronnen ten grondslag kunnen liggen aan de brandende lichtjes in kunstwerken. Kennis van de soms zeer complexe denkwijzen, intenties en motivaties die de zes uitgekozen kunstenaars toepassen in hun lichtwerken, heeft ertoe bijgedragen dat ik veel meer stil ben gaan staan bij mijn zintuiglijke belevingen van mijn directe omgeving.

Deze masterscriptie had niet tot stand kunnen komen zonder de adviezen, steun en medewerking van velen. Allereerst wil ik mijn begeleider dr. Patrick Van Rossem bedanken voor zijn bruikbare feedback en tips. Hij is een man die mij steeds op positieve manier is blijven verbazen vanwege zijn passie voor zijn vak en als ongelooflijke bron van kennis van de hedendaagse en moderne kunst.

Mijn man Frans, die mijn grote steun en toeverlaat is geweest tijdens mijn gehele studie en vooral in dit schrijfproces. Zonder zijn geduld, relativiseringsvermogen en ondersteuning zou deze eindthesis nog lang niet zijn afgerond. Tevens wil ik mijn dochter Myreth en zoon Emiel bedanken voor hun begrip dat ik niet altijd de tijd voor ze heb kunnen vrijmaken die ze wel verdienen. Tot slot hierbij ook een speciaal woord van dank aan mijn vader dr. J.D. Taams, want hij heeft letterlijk zorg gedragen voor de grammaticale puntjes op de i.

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	8
Probleemstelling en onderzoeksveld	9
Status Questionis	10
Onderzoeksvraag.....	12
Opbouw en structuur	13
I Het Amerikaanse, artistieke en culturele klimaat in de jaren '60	14
I.I Twee belangrijke kunststromingen	15
I.I.I Minimal Art	15
I.I.II Conceptuele kunst.....	16
II Pioniers die licht als autonoom medium gebruiken.....	18
II.I Dan Flavin.....	18
De TL-buis	19
Iconen.....	20
Persoonlijke extase in diagonaalvorm	22
Licht, kleur en ruimte	23
Humor en ironie.....	25
Industriële verlichting met persoonlijke verwijzingen	27
Dan Flavin: voorlopige conclusie	30
II.II Bruce Nauman.....	31
Metacommunicatieve en performatieve kunst	31
Geestelijke en lichamelijke verlichting	34
Signaalkarakter van Neon	35
Taal en figuratieve lichtwerken	36
Confronterende (mis) -communicatie.....	37
Interpretatiegelaagdheid	38
Gecontroleerde en gemanipuleerde kunst.....	40
Bruce Nauman: voorlopige conclusie	43

II.III James Turrell	44
Land-Art	44
Visuele en zintuiglijke perceptie	46
Licht, ruimte, tijd en omgeving	49
Geconstrueerde werkelijkheid	51
Licht in de duisternis	51
Ganzfelds met nabeelden	52
Ruimtesuggestie door licht	54
Grensverleggend.....	54
James Turrell: voorlopige conclusie	57
III Het artistieke en culturele klimaat eind 20ste eeuw	58
IV De nieuwe generatie lichtkunstenaars	61
IV.I Cerith Wyn Evans	62
Taalfilosofie en psychoanalyse	63
Dubbelzinnige interpretaties en schijntegenstellingen	66
Morsecode in knipperlichtjes.....	67
Connectiviteit en communicatie door licht	70
Opgedorde stofzuigerslang met literaire verlichting	72
Middeleeuws epitaaf in commerciële neonverlichting	75
Cerith Wyn Evans: voorlopige conclusie	79
IV.II Olafur Eliasson.....	80
De rol van de toeschouwer	80
Gestaltpsychologie en fenomenologie	81
Geconstrueerde percepties	83
Kleurwerking en tijdsbesef door licht	85
Geprojecteerde lichtrepresentaties	88
Romantische schijnwereld	90
Subliminale grens	93
Olafur Eliasson: voorlopige conclusie	95

IV.III Stefan Brüggemann	96
Rol van de kunstenaar	97
Twisted Conceptual Pop	97
Multidisciplinair	100
Neon	100
Existentialisme en Nihilisme	102
Minimalisme en het conceptuele 'leegte' of 'niets-idee'	108
Negatie van de negatie	110
Neonwerken in conflict	113
Stefan Brüggemann: voorlopige conclusie	115
Eindconclusie	116
Bibliografie	119
Verantwoording afbeeldingen	122

Inleiding

Op een prachtige zonnige dag fluiten de vogels vrolijk, zijn mensen goed gehumeurd en lijken de dagelijkse beslommeringen veel dragelijker dan op een grimmige regendag. Doordat de temperatuur aangenamer voelt speelt een groter deel van het normale leven zich in de buitenlucht af. Licht, natuurlijk zonlicht of kunstmatig geproduceerd, beide zijn ze van levensbelang. Zonder licht groeit er niets en kan er geen proces van zuurstofassimilatie plaatsvinden. Mens en dier zijn fysiologisch niet uitgerust om geheel in het donker te overleven, al is het zicht- en / of sensorisch vermogen van een aantal nachtdieren in bepaalde mate aangepast om met een minimale lichtopvang toch in deze omstandigheid te kunnen functioneren. De mens zelf heeft echter licht nodig.

Deze noodzaak heeft mensen er toe gebracht om zich lichtbronnen eigen te maken en ze te laten evolueren. Brandgevaarlijk vuur, smeulende, roetende en stinkende vetpotten, oliepitte en vlammend kaarslicht veranderden uiteindelijk in beter controleerbaar gas- en elektrisch lamplicht. Laatstgenoemde vorm van verlichting is tegenwoordig onmisbaar en verkrijgbaar in alle denkbare soorten en maten. Hieraan ten grondslag ligt de uitvinding van de gloeilamp in 1879, door Thomas Alva Edison (1847-1931). Na een halve eeuw was zijn innovatie al uitgegroeid tot algemeen gebruiksgoed. Deze overwinning op de duisternis heeft ervoor gezorgd dat dagelijkse werkzaamheden op ieder gewenst uur van de dag uitgevoerd kunnen worden. Het leven van de mens is door de komst van kunstlicht met veel meer actieve uren verlengd. Door de enorme populariteit van het elektrisch licht werd er naast de gebruiksfunctie als verlichtend hulpmiddel in de samenleving ook geëxperimenteerd met andere toepassingen.

Bijvoorbeeld in de kunst.

Probleemstelling en onderzoeksveld

In de loop der jaren heb ik vele binnen- en buitenlandse tentoonstellingen in musea en galleries bezocht. Hierin werden regelmatig kunstinstallaties geëxposeerd, die gedeeltelijk of helemaal uit een lichtbron bestonden. In 2003 heb ik in het Engelse museum *Tate Modern* aan den lijve mogen ondervinden hoe groot de impact van een lichtwerk kan zijn. Ik refereer aan *The weather project* van kunstenaar Olafur Eliasson (1967). Een uit spiegels en sterke lampverlichting opgebouwde zon verlichtte en verwarmde de turbinehal van dit museum. Kijkend naar dit werk betrapte ik mijzelf erop dat ik genoot van de warmte-uitstraling van deze 'zon'. Een gevoel van rust en behaaglijkheid overviel mij, terwijl ik tegelijkertijd besepte dat dit werd bewerkstelligd door een gecreëerde illusie. Gefascineerd door mijn waarneming en zintuiglijke reactie hierop ben ik vervolgens meerdere lichtwerken gaan bekijken. In Kijkduin heeft de Amerikaanse kunstenaar James Turrell het lichtproject *Celestial Vault* gerealiseerd. De bunkerachtige ruimte van een duinpan is omgedoopt tot een soort observatorium. Liggend op een bankje kijk je vervolgens door de gecreëerde opening naar de hemel. Op dat moment ervaar je echt hoe kleurrijk een grijze Hollandse lucht kan zijn. Het is vreemd te beseffen dat door je eigen participatie in deze kunstconstructie je nu echt bewust wordt van de schoonheid van de natuur welke dagelijks te aanschouwen valt.

In lichtwerken speelt naast de perceptuele en zintuiglijke waarneming ook de invloed van de hoeveelheid lichtuitstraling een belangrijke rol. Deze beïnvloedt namelijk de directe omgevingsruimte met alles wat zich daarin bevindt. Door het gebruik van specifieke kleuren en een bepaalde lichtintensiteit kunnen verschillende gemoedstoestanden teweeg gebracht worden.

In deze masterscriptie onderzoek ik het gebruik van licht als autonoom medium bij zes kunstenaars. Drie van hen stonden aan de wieg van de lichtkunst in de jaren '60 van de vorige eeuw. Daar tegenover plaats ik drie hedendaagse kunstenaars die sinds medio jaren '90, en nog steeds, als lichtkunstenaar actief zijn. Een halve eeuw later wordt het licht als autonoom medium nog steeds toegepast in hun kunstwerken. Ik ben geïnteresseerd of deze kunstenaars licht op vernieuwende wijze weten toe te passen, aangezien lichtbronnen op technologische ontwikkelingen na niet zijn veranderd.

Status Questionis

In de voorbereiding van dit literatuuronderzoek valt op dat er veel monografieën en uitvoerige tentoonstellingscatalogi zijn geschreven zijn over de toonaangevende kunstenaars en tijdgenoten Dan Flavin, Bruce Nauman en James Turrell. Echter het aantal diepte-interviews waarin deze kunstenaars expliciet vertellen wat hun intentie, motivatie en doel van hun kunst is, verschilt per persoon. Per kunstenaar heb ik vele informatiebronnen geraadpleegd, welke vermeld staan op de bijgevoegde literatuurlijst. Toch zijn er een aantal boeken die zoveel specifieke en relevante informatie bevatten, dat zij als leidraad voor mijn onderzoek hebben gediend. In het geval van de gereserveerde kunstenaar Bruce Nauman is het boek: *Please pay attention please, Bruce Nauman's words*, van Janet Kraynak en Bruce Nauman zeer interessant vanwege de diepgaande gepubliceerde- en ongepubliceerde interviews met de kunstenaar zelf. Achtergrondinformatie over de kunstenaar Dan Flavin, die in 1996 overleed, heb ik verkregen via de overzichtscatalogus *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*. Alle lichtinstallaties die hij gemaakt heeft worden hierin beschreven door Michael Govan (President Directeur van de Dia Art Foundation) en Tiffany Bell (Projectdirecteur, curator en archiviste van Dan Flavin's kunstwerken). Beiden hebben gedurende lange tijd intensief met de kunstenaar samengewerkt. Ditzelfde geldt voor de auteur Craig Adcock en de kunstenaar James Turrell. Persoonlijke gesprekken tussen hen, informatie uit oude documenten en archieven zijn verwerkt in het boek *James Turrell. The art of light and space*. Vanaf de jeugd jaren tot eind jaren '80 worden Turrell's deelnames aan projecten en kunstontwikkelingen afgewisseld met zijn overwogen beweegredenen.

Voor de hedendaagse kunstenaar Olafur Eliasson is de grootste informatiebron het 527 paginatellende boekwerk: *Studio Olafur Eliasson, An Encyclopedia*. De auteur is Philip Ursprung, Professor für moderne und zeitgenössische Kunst aan de universiteit van Zurich. Zijn vragen over 26 uiteenlopende, gealfabetiseerde hoofdthema's en subonderwerpen worden door Eliasson beantwoord.

Over de intenties en motivaties van de in Wales geboren kunstenaar Cerith Wyn Evans zijn er naast gedigitaliseerde interviews twee boeken van belang. *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler* van Mark Cousins en *Cerith Wyn Evans: ...In which something happens all over again for the very First time*, geschreven door Mark

Carlson. Hierin worden Wyn Evans' gedachten achter zijn diepgelaagde en met filosofische en theoretische kennis doordrongen lichtwerken verduidelijkt.

Over Stefan Brüggenmann zijn er nog geen oeuvreboeken verschenen. Hij heeft zelf een aantal boeken geschreven, maar die hebben niet direct betrekking op zijn lichtwerken. Gelukkig levert zijn persoonlijke website een schat van informatie op, vanwege de gedigitaliseerde publicaties van alle gegeven interviews, persberichten en artikelen.

Om de geschiedenis van de artistieke en culturele veranderingen te concretiseren die plaats hebben gevonden vanaf de jaren '60 tot op heden, heb ik kleine tussenhoofdstukken in mijn scriptie ingevoegd. Gewijzigde kunstdiscoursen kunnen de intenties, motivaties van de kunstenaars beïnvloeden, welke weer terugvertaald worden in hun kunstwerken. Voor deze (kunst-) geschiedkundige feitenkennis heb ik prettig leesbare literatuur geraadpleegd, namelijk: *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945* van Ad de Visser, het lijvige boek van Irving Sandler, *Art of the postmodern era. From the Late 1960s to the Early 1990s* én het boek *Art since 1960* van auteur Michael Archer.

In deze masterscriptie besteed ik ook aandacht aan filosofische theorieën van diverse auteurs door de geschiedenis heen. Ik acht dit noodzakelijk omdat zowel Bruce Nauman, Cerith Wyn Evans, Olafur Eliasson en Stefan Brüggenmann door filosofische gedachten zijn beïnvloed of geïnspireerd. Het boek *De wereld van Sofie. Roman over de geschiedenis van de filosofie* van Jostein Gaarder heb ik hiervoor geraadpleegd. De hoeveelheid relevante informatie heb ik grotendeels in voetnoten verwerkt, omdat ik deze filosofische denkwijzen moeilijk kan inkorten en vervlechten met de hoofdtekst, zonder het aantal toegestane woorden in ruime mate te overschrijden.

De interesse voor filosofische diepgang begint einde van de jaren '60 en begin jaren '70, doordat veel taaltheoretici en filosofen zich buigen over de betekenissen van woorden in taal. Daarbij wordt de vraag geopperd hoe taal zich verhoudt tot het dagelijkse leven. Doordat vele zaken in taal en in de dagelijkse realiteit voor meerdere interpretaties en uitleg vatbaar zijn, wordt de constructie van de waarheid hierdoor beïnvloed. Ieder mens creëert vanuit zijn individuele waarneming en perceptie een zelfgevormde waarheid. Ook het intellectuele kennisniveau is daarbij van belang, omdat er dan meer interpretaties van taalconstructen begrijpelijk zijn. Doordat iedereen refereert naar zijn

'overtuigende werkelijkheid' leidt dit vaak tot confronterende situaties en Babylonische spraakverwarringen.

Zowel Nauman, Wyn Evans en Brüggenmann gebruiken taal in hun kunstwerken. Daarbij passen de eerste twee, inclusief Eliasson en Turrell, hun opgedane kennis uit de waarnemings- en Gestaltpsychologie toe. Mede door kleurgebruik en lichtintensiteit weten zij psychologische effecten te bewerkstelligen die per individu een andere uitwerking hebben.

Onderzoeksvraag

Door middel van een literatuuronderzoek bekijk ik wat de verschillende interpretaties, motivaties en intenties van de zes uitgekozen kunstenaars zijn, om lichtwerken te maken. De bakermat voor het lichtgebruik als autonoom kunstmedium ligt in Amerika, waarvan de ontwikkeling begint in de jaren '60 van de vorige eeuw. Daarom heb ik gekozen voor drie Amerikaanse pioniers die aan de wieg van deze 'lichtkunst' stonden. Dit zijn: Dan Flavin (1933-1996), Bruce Nauman (1941) en James Turrell (1943). Zij worden als iconen getypeerd in de kunstwereld. Voor een evenwichtige balans vergelijk ik hun lichtkunst met drie toonaangevende, hedendaagse kunstenaars, namelijk: de Deens-IJslandse Olafur Eliasson (1967), de in Wales geboren Cerith Wyn Evans (1958) en de Mexicaanse Stefan Brüggenmann (1975). Zij weten een halve eeuw later met hetzelfde medium 'licht', nog steeds op vernieuwende en verrassende wijze bezoekers aan zich te binden en in hun kunstwerken te betrekken.

De hoofdvraag van deze masterscriptie luidt:

- Op welke wijze en met welk doel wordt licht als autonoom medium gebruikt bij in de kunst vanaf de jaren zestig tot op heden?

Om tot beantwoording van de hoofdvraag te komen worden in de aparte hoofdstukken over deze kunstenaars de volgende deelvragen beantwoord:

- Wat is de intrinsieke motivatie en intentie per kunstenaar en hoe vertaalt hij deze in zijn kunstwerken?
- Welke rol verwacht men van het publiek bij het aanschouwen van de lichtkunstwerken?

Opbouw en structuur

Separaat van elkaar analyseer ik het oeuvre van Dan Flavin, Bruce Nauman en James Turrell, waarin hun persoonlijke ideeën, intenties en motivaties beschreven worden. Bij alle kunstenaars wordt het steeds veranderende en geldende artistieke en culturele klimaat betrokken om zo de verschillen van hun complexe denkwijzen te illustreren. Deze methodiek pas ik ook toe bij de jonge generatie lichtkunstenaars.

Het eerste hoofdstuk van deze masterscriptie *De kunst van verlichten* begint met een globale uiteenzetting van het heersende sociale, politieke en artistieke klimaat in Amerika in de jaren'60. De reden hiervoor is dat zowel Dan Flavin, Bruce Nauman en James Turrell in dit land geboren zijn, weliswaar in verschillende regio's, maar alle drie beginnen zij in deze roerige tijden licht toe te passen in hun kunst. In de jaren zestig ontstaan er vele kunststromingen, waarvan de Minimal Art en de Conceptuele Kunst grote invloed hadden op het denken van kunstenaars en de vertaling hiervan in hun kunstwerken. Vandaar dat ik op summiere wijze de significante kenmerken van deze stromingen beschrijf. In het tweede hoofdstuk onderzoek ik aan de hand van de hierboven geformuleerde onderzoeksvragen wat de drijfveren, motivaties en intenties zijn voor zowel Flavin, Nauman en Turrell ten aanzien van hun specifieke vormgegeven kunst. Het hierop volgende hoofdstuk geeft wederom een korte opsomming van het sociale en artistieke klimaat van het einde van de 20^{ste} eeuw. Deze hebben weer de ziens- en handelwijze van Cerith Wyn Evans, Olafur Eliasson en Stefan Brüggenmann beïnvloed. Ook zij worden, gescheiden van elkaar, in hoofdstuk IV aan de gestelde onderzoeksvragen getoetst. Vanwege de grote hoeveelheid beschreven informatie in deze hoofdstukken besluit ik deze telkens met een voorlopige conclusie.

In het laatste concluderende hoofdstuk V wordt met alle voorgaande informatie een antwoord gegeven op de geformuleerde onderzoeksvragen.

I Het Amerikaanse, artistieke en culturele klimaat in de jaren '60

De jaren zestig van de vorige eeuw kenmerken zich enerzijds door sociale en politieke onrusten en veranderingen. Deze uiteten zich in moordaanslagen op vooraanstaande politici, zoals John F. Kennedy en Martin Luther King, de bijna fatale beschieting op Popart kunstenaar Andy Warhol, rassendiscriminaties, de Vietnam-oorlog en de felle reacties hiertegen. Een nieuwe wereld opent zich doordat wereldnieuws via de televisie- en radioprogramma's toegankelijk wordt. Daarnaast dringen de massagoederen en de daarbij komende consumptie het dagelijkse leven van de mens binnen. Plastic wegwerpmaterialen, stripboeken en reclames overspoelen de markt en veranderen het normale leven voorgoed. Er ontstaat een aaneenschakeling van impressies, veroorzaakt door geluiden, geuren, smaken, kleuren en gevoelens. Televisie, tijdschriften en billboards dirigeren vanaf dat moment de blik van het menselijk oog, waarbij normen en waarden op de proef worden gesteld. Veel kunstenaars in deze tijd grijpen het 'realistische' dagelijkse leven aan om deze te integreren in hun kunstwerken. Het gevolg hiervan is dat kunst ook maatschappijkritisch en grensoverschrijdend wordt. De kunstzinnige uitvoering van conceptuele gedachten, (hiervan beschrijf ik de kenmerken verderop) en de toepassing van ongebruikelijke materialen in kunstwerken, zoals rubber, metaal en hout, zorgen voor een toenemende complexiteit van het kijken en begrijpen van kunst.

Kunstwerken worden gedematerialiseerd en verlaten het platte schildersdoek. Kunstcritici Lucy Lippard en John Chandler gebruiken de term 'dematerialisatie' het eerst gebruikt in hun artikel *The Dematerialization of Art*, uit 1968. Hierin beschrijven zij dat de productie van authenticiteit in de kunst meer vertegenwoordigd dan alleen een geestelijk vader van het object. Het 'eist' de waarheid van het gezaghebbende discours.¹ Anders gezegd: naast het eindresultaat worden het idee en proces achter deze kunst en ook de drie dimensionaliteit ervan net zo belangrijk geacht. Uit deze gedachten ontstaan vele nieuwe kunststromingen, zoals: Popart, Minimal Art, conceptuele kunst, Performances en Happenings, Bodyart, Land-Art en Video-Art. Allemaal namen zij afstand van de heersende modernistische schildersregels die de invloedrijke kunstcriticus Clement Greenberg (1909–1994) had opgesteld. Hij was ervan

¹Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2006, p. 1060.

overtuigd dat de schilderkunst altijd een lineaire ontwikkeling doormaakte, zich afkeerde van de figuratie en zich bewoog zich naar de vlakheid van het vlak.²

I.I Twee belangrijke kunststromingen

Er zijn twee kunststromingen die ik in het kort wil beschrijven, omdat de zes te beschrijven kunstenaars hier direct of indirect door zijn beïnvloed. De eerste stroming is Minimal Art, waarvan de lichtkunstenaar Dan Flavin als grondlegger van deze stroming wordt beschouwd. Ook de lichtwerken van James Turrell en Stefan Brüggenmann bevatten kenmerken van deze minimale kunst. Daarnaast acht ik een summier beschrijving van kenmerken van de Conceptuele kunst van belang, omdat deze stroming bepalend is geweest voor de kunst van Bruce Nauman, Cerith Wyn Evans en Stefan Brüggenmann.

I.I.I Minimal Art

Less is more, het welbekende en beroemde adagium van de architect Mies van der Rohe is ook van toepassing op de kunstwerken uit de kunststroming Minimal Art. De in de jaren '60 ontstane kunststroming is in het bijzonder in Amerika zeer invloedrijk geweest. De Britse filosoof Richard Wollheim (1923-2003) gebruikte de term *Minimal Art* voor het eerst in zijn essay *Minimal art* uit 1965. Deze handelde over de veelzijdige kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp rekte, net als de minimalisten later, de grenzen van het kunstgebied op of verlegde deze. Door continu vragen te stellen moest er een bewustwording teweeg gebracht brengen. Welke factor zorgt ervoor dat 'iets' een kunstwerk is, of 'wat zie je en wat betekent het'?³ Deze vragen werden en worden ook gesteld door respectievelijk Bruce Nauman en Stefan Brüggenmann.

De kenmerken van Minimal Art zijn een extreem visueel gereduceerde esthetiek van de kunstwerken tot neutrale en rationele geometrische vormen.⁴ Zij zijn uitgevoerd in industriële materialen, waarbij de kunstenaarssignatuur niet zichtbaar aanwezig is. Deze kunstvorm bekritiseert openlijk de tijdsloosheid en eenheid van de compositie van de traditionele beeldende kunst.

² Clement Greenberg, 'Modernist Painting' in: Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2006, pp. 273-79.

³ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles, 1990, p. 38.

⁴ Julie H. Reiss, *From margin to Centre. The spaces of installation art*, Londen, pp. 50-60.

In plaats van naar een schilderij aan de muur te kijken moet de toeschouwer zich nu ook lijfelijk door deze ruimte begeven. Hierdoor ervaart hij de kunstinstallaties als één geheel en gaat hij een fysieke relatie aan met de door het kunstwerk gecreëerde omgeving. Het kunstwerk wordt veelal gezien als onderdeel van een groter geheel, dan dat het er los van gezien kon worden.⁵ Vele kunstconstructies en installaties zijn zo groot dat zij weer een nieuwe ruimte in de bestaande ruimte vormen. Door het gebruik van één soort materiaal, welke in gelijke vorm steeds herhaald wordt, ontstaat een ritmisch geheel. Minimal Art is dus een kunstvorm die niet alleen door de ogen bekeken wordt, maar die tegelijkertijd ook een fysieke en mentale beleving teweeg brengt. Naast grote houten, rubberen en metalen vormen die in ruimten liggen, hangen of staan, wordt er in de jaren '60 ook de neonverlichting (her-)ontdekt en toegepast in kunstwerken.

I.I.II Conceptuele kunst

Eind jaren '60 worden door professionele kunstcritici en kunstenaars de esthetische kwaliteiten van de minimale kunst, de juistheid van proporties, schaal en ruimte bevraagd. De reactie op het Minimalisme is het Postminimalisme, waarbij het gedematerialiseerde object nu buiten de institutionele grenzen van de musea, galleries of privéverzamelaars treedt. Het idee An sich kan gepresenteerd worden als zijnde kunst, zoals Happenings en Performances, maar ook nieuwe experimentele materialen gaan als onderzoeksmaterie dienen. Kunst wordt niet meer beschouwd als een algemeen verhandelbaar verzamelobject waar het publiek grote bedragen geld voor moet betalen. De gedachte past in het Neomarxistische gedachtegoed die ook in de jaren '60 herleeft. Kunst is namelijk niet iets elitairs maar voor iedereen. Van tijdelijke en incidentele voorstellingen van menselijke inspanning en arbeid blijft na afloop niets visueel over. Zij vallen slechts te reconstrueren aan de hand van eventuele instructies op papier of een eventuele vastlegging op foto of video.

⁵ Julie H. Reiss, *From margin to Centre. The spaces of installation art*, Londen, pp. 50-60.

Op het hoogtepunt van de Vietnam-oorlog bevraagt kunstcritica Barbara Rose (1938) in 1969 het ontstaan van deze nieuwe kunstvormen, waarbij zij concludeert dat deze voortkomen uit:

'A dissatisfaction with the current social en political system results in an unwillingness to produce commodities which gratify and perpetuate that system.' Here the spheres of ethics and esthetics merge. Artists who aspire to radicalism [try to] take positions so extreme that they will finally be found unacceptable, denying that art is a trading commodity [erode] the very foundation of the art market".⁶

Het feit dat deze experimentele kunstvormen bestaansrecht hebben kregen komt mede doordat het MOMA met haar tentoonstelling *Information* in 1970, een gevestigde goedkeuring gaf aan de postmodernistische, conceptuele kunst en hiermee de kunstwereld openbrak voor 'extreme' kunst.⁷

⁶ Irving Sandler, *Art of the postmodern era, from the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado, 1998, p.12.

⁷ Idem, p. 7.

II Pioniers die licht als autonoom medium gebruiken

De volgende drie kunstenaars hebben in de jaren '60 licht tot (autonoom) medium verheven en zij hebben hier gedurende hun hele of een belangrijk deel van hun kunstoeuvre mee gewerkt. Dan Flavin, Bruce Nauman en James Turrell hebben ieder op totaal andere wijze lichtkunstwerken gemaakt. In afzonderlijke hoofdstukken onderzoek ik op welke wijze zij licht aanwenden als artistiek component. Het toenmalige heersende artistieke en culturele klimaat wordt hier ook bij betrokken, aangezien deze invloed hebben uitgeoefend op het denken, de motivaties en het gebruik van licht in hun werk.

II.I Dan Flavin

"It is what it is, and it ain't nothin' else"⁸

Dan Flavin

De meest voor de hand liggende kunstinstanties zijn musea en galleries. Indien een kunstenaar daarin mag exposeren, dan dient hij rekening te houden met de afmeting en de vorm van de tentoonstellingsruimte. Daarnaast is er ook de uitdaging om een interactie tussen het kunstwerk en de omgevingsruimte te bewerkstelligen. De lichtwerken van de kunstenaar Dan Flavin(1933-1996) zijn hier een voorbeeld van. Zij zijn een combinatie van de alledaagse massageproduceerde tl-buis als directe lichtbron, de bevestiging ervan in de ruimte én de lichtuitstraling op de omringende omgeving. Eigenlijk omvat het kunstwerk slechts de lichtbron met zijn armatuur, waaruit gemiddeld 2100 branduren licht straalt. Indien de TL-buis kapot of uitgebrand is kan deze nabesteld worden en vervangen. Anders gezien zijn de lamp en bijhorende armatuur slechts de hulpmiddelen om het kunstwerk te maken. Het echte kunstwerk is het licht dat hieruit voortkomt, want zodra de stekker uit het stopcontact wordt getrokken is er geen kunstwerk.

⁸ Dan Flavin geciteerd door Michael Gibson, 'The Strange Case of the Fluorescent Tube' in: *Art International* (1987), nr. 1. (augustus) p. 105.

De TL-buis

Flavin wil 'beelden' bevrijden van hun conventionele omkadering. Om zijn immateriële lichtcomposities te maken verlaat hij kwast en kleur: zijn kleur is licht. De lichtinstallaties, welke uit één of meer losstaande of gegroepede lampen bestaan, gaan een directe relatie aan met de architecturale omgeving. Het intense licht reflecteert op de grond en muren, waardoor de kleurbeleving nog intenser wordt. De hele ruimte vult zich hiermee. Het eigenlijke kunstwerk, de lichtbron, wordt onderdeel van een groter geheel.

De TL-buizen worden door Flavin volgens een eenvoudige rekenkundige reeks geplaatst, waardoor een ritme van symmetrie en herhaling ontstaat. Hij weet hier een grote diversiteit in aan te brengen, zodat elke expositieruimte bestaat uit nieuwe rangschikkingen. Deze systematische manier van materiaalordening ontstaat net na zijn studie Kunstgeschiedenis aan de Columbia University in 1958. Na meerdere jaren verplichte schilderlessen in verschillende genres gevolgd te hebben, variërend van stillevens tot de dan courante abstract-expressionistische schilderstijl, koopt Flavin zijn eerste flatje. Deze is gesitueerd aan de Manhattan westzijde, uitkijkend over de Hudson rivier. Daaruit verzamelt hij gevonden voorwerpen, welke hij ordent. Deze ordening van vies vreemd uitzienend materiaal is de basis voor het uitdenken van een meer intelligente en persoonlijke kunstvorm waarin gerangschikte composities met elektrische TL-verlichting centraal staan.⁹

Flavin's kunstwerken bestaan uit het gebruik van vier verschillende standaardformaten TL-buizen in tien gangbare kleuren, die in elke doe -het -zelf zaak te koop zijn.¹⁰ Deze kunnen oneindig afgewisseld worden en qua kleurintensiteit aangepast. Alle zijn voorzien van een standaardfitting, waardoor ze overal bevestigd kunnen worden. Het plafond wordt echter niet door Flavin gebruikt, want dit gedeelte dient specifiek voor gebruiksverlichting.¹¹

⁹ Dan Flavin, Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000, pp. 54-56.

¹⁰ Idem, p. 11.

¹¹ Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman op 9 maart 1972, in: Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, New York 2005, p. 192.

De industriële TI-buis en Flavin's uitbesteding van werkzaamheden, zoals de elektriciteitsaansluiting en de lampophanging, zorgen ervoor dat zijn ambachtelijke en persoonlijke handtekening achterwege blijft.¹² Vanwege deze werkwijze en materiaalhantering wordt hij 'de vader of grondlegger van het Minimalisme' genoemd. Op een provocerende manier ageert hij tegen zijn vermeende bijdrage in het ontstaan van deze kunststroming en schrijft:

*'The popularisation of the dubious, facetious, epithetical, proto-historically movemented, art critical stereotypes of 'minimal' art and artists has become so nationally pervasive already that one absurdly dilettanted mid-Western woman has tried to advise me that an exposition of mine within The Museum of Contemporary Art of Chicago would have been more appropriately 'minimal' if I had restrained my use of color to one hue, yellow -instead of just two.'*¹³

Een kunstwerk dient gewoon voor zichzelf te spreken. Het is wat het is, dat moet je niet willen veranderen.

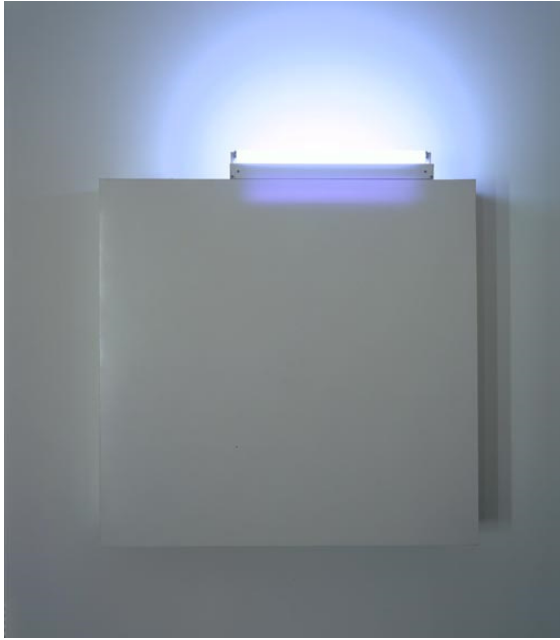
Iconen

In 1961 maakt Flavin zijn eerste elektrische lichtconstructies, waarbij één of meerdere gloeilamp(en) op of langs een houten vierkante drager met verf zijn bevestigd. Deze serie bestaat uit acht genummerde werken die allemaal *Icon* worden genoemd. Zij zijn het begin van een kunstcarrière die geheel in het teken van licht zou staan. Ondanks de verheven naam van de kunstwerken dicht Flavin zijn soms goudkleurige iconen niet de religieuze kracht toe die de Russische naamgenoten wordt toegeschreven. Zijn iconen zijn 'domme', anonieme, roemloze en doofstomme werken die niet in staat zijn tot God te spreken. Zij brengen slechts beperkt licht tot de branduren op zijn en zij bezitten een puur abstract, non-objectieve kwaliteit, niets meer.¹⁴ De broer van Dan Flavin, David, stierf aan de gevolgen van polio, terwijl zijn witte schilderij *Icon IV* net klaar was, welke vervolgens aan hem werd opgedragen. De titel *The pure land* en de kleur van dit doek verwijzen naar het gebruik van de kleur 'wit' bij Chinese begrafenissen.

¹² Michael Archer, *Art since 1960*, Londen 2002, pp. 52-53.

¹³ Michael Govan, 'Minimal?', in: Paula Feldman, Karsten Schubert, *It is what it is. Writings on Dan Flavin since 1964*, Londen 2004, p. 263.

¹⁴ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, New York 2004, p. 29.



Afb. 1. Dan Flavin, *icon IV, (the pure land)*, 196 2(*To David John Flavin 1933-1962*) (gereconstrueerd in 1969). Wit formica met dag- en fluorescerend licht. Afm. 113 x 113 x 28.3 cm. Licht armatuur: 9.2 x 61 cm. National Gallery of Canada.

'All Buddhist mourners wear white, not black.' Het representeert de Boeddhistische gewaarwording van een prachtig en vredig tussenstation op de geestelijke weg naar de complete verlichting.¹⁵ Deze expliciet gekozen diepere achterliggende gedachte met zijn bijkomstige betekenis van het 'goddelijke witte licht' geeft aan dat Flavin heel bewust zijn kleurgebruik kiest. Echter wat zijn werken verder voor kwaliteiten worden toegedicht of wat een toeschouwer ervaart bij het kijken ernaar, is een puur persoonlijke aangelegenheid, waar de kunstenaar niets mee te maken heeft.

Drie jaar lang is Flavin bezig geweest met zijn Icon-serie en hij zegt hierover:

*'Those constructions were just so much less. I can't understand why it took me so long to get rid of them. It took me three years to do eight of them. That's ridiculous since they should have been gotten rid of. It slowed me down. They weren't worth the time. But when I reflect back on that I say to myself 'That's good, because the crush of avant-gardism was around even then, and the fact that somebody could compulsively stick with this small process of development for that length of time is a good thing'.*¹⁶

¹⁵ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, New York 2004, p. 29.

¹⁵ Idem, p. 26.

¹⁵ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, New York 2005, pp. 192-194.

Persoonlijke extase in diagonaalvorm



Afb. 2. Dan Flavin, *The diagonal of May 25, (to Constantin Brancusi)*, 1963.
Geel fluorescerend licht, 244 cm lang
National Gallery of Art, Washington DC.

Dit ontwikkelingsproces leidt ertoe dat Flavin, volgens het Minimalistische stramien, de traditionele drager en het platte vlak verlaat. Zijn zoektocht naar een eigen beeldtaal gaat onverminderd voort, waarin hij zijn grenzen verlegt en het medium verf in zijn geheel vervangt door licht. De scheef op de muur geplaatste fluorescerende TL-buis uit 1963 is hiervan het eerste en bekendste resultaat.

Flavin zegt hierover:

"The diagonal of personal ecstasy', a common eight foot strip of fluorescent light in any commercially available color. At first, I choose gold. The radiant tube and the shadow cast by its pan seemed ironic enough to hold alone. There was no need to compose this lamp in place; it implanted itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall, ceiling and floor a buoyant and relentless gaseous image which, through brilliance, betrayed its physical presence into approximate invisibility.¹⁷

Dit werk krijgt later de titel *Diagonal of May 25, 1963* en wordt opgedragen aan de beeldhouwer Constantin Brancusi. Flavin zag overeenkomsten met Brancusi's naar de hemelreikende, 29 meterhoge totemachtige sculptuur, *Endless Column* uit 1937-38, en zijn eigen lichtstraal. Hij gelooft, net als de vroegere filosoof

¹⁷ Dan Flavin, J. Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000, p. 57.

Immanuel Kant (1724-1804), dat het Sublieme gevonden kan worden in vormeloze objecten die zich grenzeloos openbaren.¹⁸

Licht, kleur en ruimte

De lichtkunstwerken van Dan Flavin zijn geen traditionele schilderijen of beeldhouwwerken die op ambachtelijke wijze zijn vervaardigd, maar toch weten de simpele en eenvoudig ogende lichtbuizen een gevoelige snaar bij het publiek te raken. De lichtkunst van Flavin is dominant aanwezig.

Doordat de indringende intense gloed en uitstraling van het autonome kunstwerk bezit nemen van de hele ruimte en omgeving is een expositie met andere objecten moeilijk realiseerbaar. Het licht tast de bestaande ruimtelijke situatie aan en creëert een geheel nieuwe. Alles wordt beïnvloed of ondergeschikt gemaakt aan het stralende licht en/of haar eigenschap tot schaduwvorming.

¹⁸ Dan Flavin, J. Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000, p. 58. Immanuel Kant schreef zijn *Kritik der Urteilskraft* in 1790, als derde deel van zijn kritiektrilogie. Als eerste schreef hij de theoretische rede die gevolgd werd door de praktische rede. Door de oordeelskracht worden beide samengebracht in dit derde deel. Ik ga hier dieper op in in het hoofdstuk IV.III bij de kunstenaar Stefan Brüggemann.

Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey 2006, pp. 73-75.

Het Sublieme is een vorm van bovennatuurlijk kracht, die vanwege zijn grootte, oneindigheid en vaak duistere huiveringwekkende kant en vernietigende kracht, 'de menselijke nietigheid en eigen onmacht of onvermogen' benadrukt. Dit onaangename gevoel van emoties, wat niet expliciet onder woorden gebracht kan worden, wordt door de psychoanalyticus Freud omschreven met de term 'Unheimlich'. De Engelse filosoof Edward Burke typeert dit gevoel als een 'delightful horror', welke hij beschrijft in zijn *A Philosophical Enquiry into the origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, uit 1757. Burke ontdekte dat de meest sterke menselijke emoties teweeg worden gebracht door pijn of angst, mits deze vanaf een veilige afstand worden ervaren. De rush die dan ontstaat brengt een spanning of sensatie tot stand. Zo wordt een op zich onaangename emotie als een 'delightful horror' ervaren. Ondanks dit onaangename gevoel, of juist daardoor, geeft het Sublieme ook een intens gevoel van vreugde, kracht en inzicht. Renée van de Vall beschrijft in, 'Een subliem gevoel van plaats', in: Janneke Wesseling, *Het museum dat niet bestond*, Epe, 2004, p.142., dat deze beleving gepaard gaat met een perspectiefwisseling: het positieve gevoel wordt in verband gebracht met iets "anders", iets "hogers", of iets "diepers" dan wat normaal ervaren wordt. Dit 'bovennatuurlijke' kan zich zowel in de kunsten, de literatuur en in ruige en onherbergzame natuurlandschappen openbaren. Voorbeelden van bekende schilders die 'het Sublieme' op verschillende manieren op het canvas vastlegden zijn de Engelse William Turner (1775-1851) en zijn Duitse tijdgenoot Caspar David Friedrich (1774-1840).

De echte ruimte kan verstoord en bespeeld worden fluorescerende TI-buizen in voorzichtig doordachte composities. Zo kan een hoek genegeerd worden als daar een TI-buis overheen geplaatst wordt. Het licht lost als het ware deze hoek op en geeft de illusie van een grotere ruimte.

Flavin is achteraf wel eens verrast door een lichteffect van zijn installatie, welke hij op voorhand niet kan in schatten. Een deel van het verspreide licht uit de vastomgeven TI-buis is moeilijk controleerbaar en daardoor aan toevalligheid overgeleverd.¹⁹ Ook diverse kleureffecten en onderlinge kleurrelaties heeft Flavin onderzoekend uitgevonden, aangezien het medium licht kleuren anders mengt dan verf. De kleur 'rood' bijvoorbeeld bevat juist een gevoeligheid, die net als in de historische Westerse schilderkunst uitermate voorzichtig en doelbewust moet worden toegepast, omdat zij zeer overheersend is. Deze kleureigenschap wordt in lichtvorm juist afgezwakt door de meeste andere kleuren en wittonen. Contrasterende kleurencombinatie in lichtvorm, zoals geel-blauw of groen-roze, in tegenstelling tot een verfruitvoering, laten ook een tegengestelde reactie zien, want hun kleurreflecties op de grond hebben een fuserende werking. Het uiteindelijke resultaat van de lichtinstallaties is dus pas op het moment van tentoonstellen te zien. De kleur groen is in een fluorescerende hoedanigheid zeer overweldigend, terwijl deze op het schildersdoek niet overheerst. De verloren gegane groene ruimte- installatie in *The Kornblee Gallery* uit 1967, zorgde voor een bijkomend effect: dit betrof het nabeeld van de complementaire kleur. Dit verschijnsel gaat Flavin vanaf dan onderzoeken.²⁰

'Although the room was pervaded by green light, the light-providing tubes appeared to be empty of almost all color. When the viewer then looked toward daylight source outside the gallery, he saw only complementary rose, until his eyes readjusted'.²¹

Dit nabeeld ontstaat als de retina in het menselijke oog gedurende langere tijd wordt blootgesteld aan een intense uitgestraalde lichtkleur. Op dit interessante gegeven ga ik dieper in bij de kunstenaars James Turrell en Olafur Eliasson, omdat zij dit fysiologische effect doelbewust nastreven met hun kunstwerken.

¹⁹ Phyllis Tuchman, 'Dan Flavin Interviewed', 9 maart 1972, in: Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, New York 2005, pp. 192-194.

²⁰ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin, The complete lights, 1961-1996*, Londen 2005, p. 58.

²¹ Idem, pp. 58-59.

Humor en ironie

Opgegroeid in een streng katholiek gezin doorloopt Flavin zwaar religieuze scholen met de aandacht op heilige rituelen. Juist door zijn latere geestelijke vrijheid en creatieve uitoefening in het kunstenaarschap kan een dubbele, ironische of humoristische bedoeling en interpretatie van de voorstelling niet uitgesloten worden. Ook Anna C. Chave, Professor *Contemporary Art and Theory, 20th Century European and American Art* aan diverse Amerikaanse universiteiten, is deze mening toegedaan. Zij is bekend van haar vele geschriften op het gebied van Minimalisme en de feministische benadering om abstracte kunst te interpreteren. Chave ziet Flavin's kunstwerk *Diagonal of May 25, 1963* als een fallussymbool in erectie. Mede door de oorspronkelijke titel *The diagonal of my personal ecstasy* verwijst die volgens haar onder geen enkel beding naar een religieuze opwinding, tenzij blasfemisch.²²

Flavin weet met behulp van humor en ironie in zijn kunstwerken religie en traditionele kunstdisciplines te verwerpen. Met zijn hieronder beschreven conceptuele gedachte geeft hij aan dat alles wat je ziet in een kunstwerk ook daadwerkelijk aanwezig is. Iedereen heeft de vrijheid om een kunstwerk te interpreteren en te beleven. Of dat wat jij ziet ook daadwerkelijk in eerste instantie door de kunstenaar zo bedoeld is, is een heel andere kwestie. Hier komen de individuele visuele en perceptuele waarneming om de hoek kijken.

*'It is all in there; and I don't want to sort it out. I've been in very few cathedrals. I don't like overbearing art. I like art as thought better than art as work. I've always maintained this. It's important to me that I don't get my hands dirty. It's not because I'm instinctively lazy. It's a declaration: art is thought.'*²³

Dan Flavin wordt zich gedurende zijn kunstcarrière bewust van de uitwerking die zijn lichtwerken hebben op het publiek. Aanvankelijk waren zijn werken objecten van licht, maar zijn TI-opstellingen nemen vervolgens steeds meer bezit van de omringende architecturale ruimte, welke zij domineren en onderwerpen.

²²Anna C. Chave, 'Minimalism and the rhetoric of power', in: *Arts Magazine* 64 (1990), nr. 5 (januari) p.45.

²³ Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman op 9 maart 1972, in: Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, New York 2005, p. 194.

Flavin evolueert dit verschijnsel gaandeweg, terwijl Nauman, Turrell, Wyn Evans en Eliasson deze aspecten uit de waarnemings- en Gestaltpsychologie als basiselement aanwenden.²⁴

Medio jaren '60 presenteert een aantal toonaangevende galeries in New York nieuwe, conceptuele en minimalistische kunstvormen aan het kooplustige publiek. Flavin beschrijft op humoristische wijze deze opkomende tendens in 1966 als volgt:

'Today in an aftermath of celebration for simple statements from the paintings of Barnett Newman, Mark Rothko en Ellsworth Kelly, through so-called hard edge painting, so-called colorfield painting, 'pop-art', 'op-art', the shaped canvas to the sculpture of Robert Morris and Donald Judd, one-man show business can be more easily-joyously perpetrated than was generally suspected in the preceding decade. [...] The contents of any hardware store could supply enough exhibition material to satisfy the season's needs of the prosperous commercial gallery. For instance, should you press ten yards of tightly woven aluminum wire screening against a wall with more or less strategically driven copper tacks, your design would surely suffice for a mural at Leo Castelli's. Or you may wish to try a minor sado-masochistic "happening" by joining your clients in running barefoot through mounts of upholstery nails and carpet tag. (Do not worry about being arrested, sued or being placed in the care of a psychiatrist; Allan Kaprow never has been). "Don't forget the iodine and Band-aid patches" [...] My proposal has become mainly an indoor routine of placing strips of fluorescent light. It has been labeled sculpture by people who should know better. If you can depart from here today without seriously interrogating yourself, you are deaf, inattentive, foolish, insufficient, uncertain or bored. (If the last condition obtains, you may have genius potential)".²⁵

²⁴ De Gestaltpsychologie is een stroming in de psychologie die menselijke gedragingen niet in afzonderlijke elementen splitst vanwege het unieke karakter van de eenheid in de menselijke waarneming en beleving. De mensen nemen de wereld waar in gehelen en patronen. Het Duitse woord Gestalt betekent 'gehele' vorm. Het denken van de mens staat hierin dus niet op zichzelf, maar het heeft zowel te maken met waarnemen, doen en laten. De Gestaltpsychologie is een reactie op het Structuralisme, waarin wordt aangenomen dat perceptie bestaat uit een reeks afzonderlijke belevingen. Dit wordt verder beschreven bij de kunstenaar Cerith Wyn Evans.

²⁵ Dan Flavin, J. Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000, pp. 65-6.

Industriële verlichting met persoonlijke verwijzingen

Flavin gebruikt zelden directe titels, maar zijn kunstwerken draagt hij op aan vrienden, kennissen of kunstenaars die hij bewondert. Ook mystieke tragedies van eenzame mensen of strijders in politieke conflicten hebben als inspiratiebron gediend. Zij krijgen een naamsvermelding in het titelbijschrift tussen haakjes.²⁶



Afb. 3. Vladimir Tatlin, 1919.
Monument to the Third International,
Maquette van hout, glas en metaaldraad,
Museum of Modern Art Stockholm, Zweden.



Afb. 4. Dan Flavin,
Monument 1 for V. Tatlin, 1964.
Cool wit fluorescerend licht,
244 cm hoog in variërende lengtes.
Museum of Modern Art, New York.

Een serie van vijftig kunstwerken heeft Flavin opgedragen aan de Russische constructivist Vladimir Tatlin (1885-1953). Hierin worden telkens vijf tot acht helderwitte tl-buizen op steeds andere wijze gecomponeerd. Deze reeks komt voort uit fascinatie voor de onophoudelijke zoektocht en pogingen die Tatlin ondernam om zijn utopische wereld te kunnen verwezenlijken.²⁷ Zijn overtuiging 'dat het in de kunst gaat om echte materialen in de ruimte', spreekt Flavin erg aan.²⁸ Tatlin heeft bekendheid gekregen door zijn metalen hoekconstructies en zijn nooit gerealiseerde *Monument for the Third International*. Dit glazen spiraalvormige gebouw, gedraaid om een asymmetrische as, zou als kenniscentrum moeten dienen voor lezingen en ontmoetingen. Het kwam niet verder dan het ontwerp en een maquette van hout en metaaldraad. Dan Flavin heeft Tatlin's ontwerp op een monumentale eigen wijze vertaald in helderwitte lichtconstructies, met inachtneming van de constructivistische beeldtaal van lijnen, punten en betekenis van ruimte.

²⁶ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, New York 2004, pp. 19-29.

²⁷ Camilla Gray, 'The great experiment: Russian Art 1863-1922', in: Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin, The complete lights, 1961-1996*, Londen 2005, pp. 40-52.

²⁸ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Amsterdam 2007, pp. 142-43.

De hoge technologische bouwkunde van de Russische constructivisten wordt door Flavin omgezet in een voor iedereen begrijpelijke en laagdrempelige kunstvorm. Daarnaast toont hij zijn kunsthistorische kennis en schilderkunstig denken door uitspraken van historische of bekende personen over te brengen in zijn eigen werk.

Principles (entities) are not to be multiplied unnecessarily, een uitspraak van de filosoof en theoloog William of Ockham (1280/7- c.1347/9) rond 1348, heeft Flavin vertaald in 'de moeilijkheid om kunst te reduceren tot de basis van puur en helder licht'.²⁹ Net als Flavin zijn orthodoxe jeugd wilde afwerpen, vocht Ockham tegen het misbruik van de goddelijke invloed, dat de kerk inzette in aardse aangelegenheden. Ockham argumenteerde dat:

'Reality exists solely in individual things and universals are merely abstract things'.³⁰



Afb. 3. Dan Flavin, *The nominal three, (To William of Ockham)*, 1963. Cool wit fluorescerend licht, 244 cm hoog. Solomon R. Guggenheim Museum, NY.

In deze vorm van denken, het Nominalisme, worden algemene begrippen slechts als namen beschouwd en wordt iedere werkelijkheidswaarde ontzegd.³¹ Deze denkwijze en de manier waarop Ockham pleitte voor minimalisering van complexiteiten om echte zaken te begrijpen, is ook van toepassing op Flavin. Het aan Ockham opgedragen kunstwerk is een kunstzinnige vertaling van de nominalistische uitspraak *'It is useless to do more what can be done with less'*.³²

²⁹ Michael Govan, Tiffany Bell, *Dan Flavin, The complete lights, 1961-1996*, Londen 2005, p. 37.

³⁰ Idem, p. 37.

³¹ Drs. T. den Boon, prof. D. Geeraerts, *Van Dale, Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, deel 2 (J-R) van 3, Utrecht/Antwerpen, 2005.

³² Michael Govan, Tiffany Bell, Londen 2005, p. 37.

Flavin reduceert objecten tot minimale vorm, maar door gebruik van het medium licht is deze beperking tegelijkertijd alles overstijgend. Zelf ziet hij zijn gebruikte kunstlicht als betrekkelijk. In hedendaagse en artistieke zin kan het als simpel, direct, vluchtig beschouwd worden, waarin geen tijd is voor contemplatie, psychologie, symbolisme of mysteries.³³ Doordat Flavin zijn kunstwerken echter voorziet van persoonlijke titelverwijzingen, verkrijgt dit lichtmateriaal een soort 'romantische lading'. Personen en gebeurtenissen uit het verleden worden hierdoor even uit de vergetelheid gehaald. Door hen in licht te transformeren brengt hij hen naar het heden, totdat het licht uitgebrand is.

Tot zijn dood in 1996 is Dan Flavin TL-buizen als medium blijven gebruiken. Wel worden deze in een later stadium vervangen door neonbuizen, vanwege de buigzaamheid van dit materiaal en de mogelijkheid om het licht te onderbreken. Ook de grenzen van zijn lichtkunst worden verlegd tot permanente lichtinstallatie behorende bij gebouwen en openbare ruimten.

Echter een ding is zeker: het aantal branduren van de gebruikte verlichtingsbuizen is beperkt, maar het idee om dit lichtmateriaal op deze manier als kunstvorm te gebruiken is revolutionair en zal altijd een lichtend voorbeeld blijven. Dan Flavin is vanuit die optiek een *Eternal source of light divine*.

³³ Dan Flavin, J. Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000, p. 87.

Dan Flavin: voorlopige conclusie

Dan Flavin heeft de alledaagse industriële TL-buis tot een vorm van kunst weten te verheffen. De toeschouwer ervaart het lichtwerk pas als hij het kunstwerk daadwerkelijk ter plekke 'ondergaat'. Door je op een bepaalde, lichamelijke wijze tot te verhouden tot de ritmisch opgestelde lichtconfiguraties ontstaat er een sterke fysieke betrokkenheid. De beleving en impact van het autonome licht op de architecturale ruimte en alles wat zich hierin bevindt is zo intens en dominerend, dat het de bestaande ruimtelijke situatie aantast en daardoor een geheel nieuwe creëert. Het indringende TL-licht wordt door de retina in het menselijk oog opgenomen en vervolgens in kleurenschakeringen vertaald. Dit kan onmogelijk door een tweedimensionaal beeldplaatje overgebracht worden. Om een lichtwerk van Flavin te voelen en te contempleren, moet je dus voor iets langere tijd in deze verlichte ruimte blijven. Pas dan ontstaat de beleving. Vervolgens 'zie' je meer dan de opgestelde lichtgevende tl-buis: je aanschouwt en ervaart de kunst erachter.

II.II Bruce Nauman

'It is said art is a matter of life and death; this may be melodramatic but it is also true'.³⁴

Bruce Nauman

Bovenstaande uitspraak is van de Amerikaanse kunstenaar Bruce Nauman (1941). Hij vindt dat er altijd een soort complexe dualiteit in kunst voor moet komen, zoals aantrekking en afstoting of verstoring en verleiding.³⁵ In zijn moeilijk te definiëren kunstoeuvre, welke zich kenmerkt door veelzijdigheid van kunstdisciplines en het gebruik van verschillende materialen en media, komt deze dialoog steeds terug.

Metacommunicatieve en performatieve kunst

Nauman begint zijn kunstzinnige carrière als schilder in het midden van de jaren '60. In deze periode wordt de contemporaine kunstwereld grotendeels gedomineerd door het Abstract Expressionisme. Dit komt mede door de invloedrijke kunstcriticus Clement Greenberg. Hij zag de vaak 'monotone' schilderijen van onder andere Barnett Newman en Mark Rothko als het hoogtepunt van de absolute schilderkunst. Net als vele andere moderne kunstenaars uit die tijd verzet ook Nauman zich tegen de gedicteerde regels van het modernisme. Hij distantieert zich al snel van het medium verf na bevraging van de formele kant van de schilderkunst. Waarom moet de schilderkunst per sé tweedimensionaal zijn en vervaardigd zijn met verf? Waarom is er geen ruimte om belang te hechten aan de eventuele omstandigheden van een kunstwerk, de psychische of emotionele lading ervan of de intentie van de kunstenaar?

Vier decennia lang houdt Nauman zich vervolgens bezig met ingewikkelde vragen die voor alle kunstdisciplines van toepassing zijn. Wat maakt kunst? Hoeveel communicatieve informatie moet er in een kunstwerk gegeven worden en in welke vorm? Wat houdt communicatie in en wat zijn de grenzen en mogelijkheden ervan?

³⁴ Ian Wallace, Russell Keziere, 'Bruce Nauman interviewed', in: *Vanguard* 8 (1979) nr. 1 (februari), p.16.

³⁵ Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York 1988, p.15.

Nauman stelt deze vragen als een 'Metacommunicatieve' boodschap aan het publiek.³⁶ Janet Kraynak beschrijft deze kunst in het eerste hoofdstuk van haar boek, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, als 'performatief'. Zij bedoelt hiermee dat Nauman een taal hanteert die rekening houdt met het feit dat ze gericht wordt aan iemand en dat ze dit doet met een specifiek soort effect in gedachten.³⁷

Vanwege Nauman's taalinteresse en het gebruik ervan in zijn kunstwerken, ga ik dieper in op de ontwikkelingen die ertoe geleid hebben dat taal in kunstdisciplines zijn toegang vindt. In de jaren '60 beleeft het taalgebruik een visuele opleving als uitingsmiddel in het sociale leven, welke ook terugkomt in de kunst. Dit keer niet in collagevorm zoals de Kubisten en Dadaïsten in de jaren '20 deden, maar als reclame- of andere marketinguiting voor massaproducten en consumptiegoederen. Popart icoon Andy Warhol (1930-1987) gebruikt voor zijn 'autonome' kunstwerk onder andere Coca-Colaflessen, Brillo Boxes en Campbell soepblikken, terwijl Roy Lichtenstein (1923-1997) een uitgebreid oeuvre opbouwt met Blow-ups van gewone strips in wegwerpkranten. Ook ontstaat er in de periode aandacht voor de semiotiek van Ferdinand de Saussure (1857-1913).

³⁶ Michael Auping, 'Metacommunicator', in: Bruce Nauman, Emma Dexter, Michael Auping, *Raw materials*, Londen 2004, pp. 8-17.

³⁷ Bruce Nauman, Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003, pp. 3-45.

Het begrip performativiteit is ontleend aan de linguïstiek en heeft direct betrekking op de toeschouwer. Het verwijst van oorsprong naar het verschil tussen een uitspraak die een handeling impliceert en een uitspraak die slechts constateert zonder iets direct te bewerkstelligen, zoals: *ik beloof dat*. De Amerikaanse taalfilosoof John L. Austin (1911-1960) heeft zich beziggehouden met de verhouding tussen 'zeggen' en 'doen' in taal. De spreek- en handelingstheorie *How to do Things with Words* werd in 1962 postuum in boekvorm gepubliceerd. In zijn theorie wordt taal begrepen als een vorm van menselijk handelen, welke de tegenhanger is van taal als instrument om te communiceren. Performativiteit is volgens Austin dus zowel beschrijvend als voorstellend. Door taal kunnen handelingen bereikt worden, dus taal interageert op een sociale en materiële manier. Daarom zijn ook de presentatievorm en de daadwerkelijke of geïmpliceerde menselijke aanwezigheid van het kunstwerk van belang. Zij zorgen voor de receptie, de presentatie en het effect op de kijker en de manier waarop deze bij de performance of een tentoonstelling betrokken wordt. Qua performativiteit is er geen onderscheid tussen de voorstellingsvorm in een tentoonstelling of performance, want beide zijn altijd site-specifiek en daardoor afhankelijk van tijd en plaats.

Semiotiek is een vorm van wetenschap die de waarde van tekens bestudeert. Het begrip 'teken' kan een woord, handeling, gebaar, voorwerp of andersoortige betekenisdrager zijn. Het verhoudt zich in een tekensysteem (o.a. literatuur, film, architectuur, mode, gedrag) tot andere tekensystemen en tekenstructuren en met de relatie tussen het teken en waarnaar het verwijst.³⁸ Echter zodra dit teken uit zijn vaste context wordt gehaald kan er een verwarrende en onbegrijpelijke situatie ontstaan.

Dit gegeven past Nauman toe in zijn woordelijke neonsculpturen, waarmee hij een intellectueel spel speelt met de toeschouwer. De filosoof Ludwig Wittgenstein (1889-1951) is eveneens belangrijk voor Nauman. Wittgenstein verkrijgt eind jaren '60 een cultachtige status onder Minimalistische en Conceptuele kunstenaars vanwege zijn onderzoek naar de relatie van taal en het effect ervan op de wereldlijke omgeving. Hij beschrijft dit uitvoerig in zijn traktaat *Philosophical Investigations*, uit 1921. Hierin overdenkt en bevraagt hij taalkundige betekenissen en processen. De uit dit boek afkomstige zin, *The boundaries of my language mean the boundaries of my world*, is zeker ook op het werk van Nauman van toepassing; hij onderzoekt immers de grenzen en het belang van materialen én van de kunst zelf.³⁹ Net als Wittgenstein is Nauman overtuigd van het feit dat de processen om tot iets te komen erg belangrijk zijn. Daarbij moet er ook het besef zijn dat een afgelegde weg soms niet leidt tot het gewenste resultaat. Juist hierdoor kan er weer verder gegaan worden met de experimentele zoektocht naar het doel, waarbij de lichamelijke ervaring, zintuiglijke waarneming en observatie een belangrijke rol spelen.

Naast taal heeft Nauman nog verschillende interdisciplinaire interesses, zoals in wiskunde, de wetenschap, topologie, muziek en een fascinatie voor de behavioristische Gestaltpsychologie en structuralistische methodieken.⁴⁰ Zij vormen de bijzondere basisingrediënten voor zijn kunstwerken.

³⁸ Drs. Ton den Boon, Prof. dr. Dirk Geeraerts, *Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal*, deel 3 (s-z), Antwerpen/Utrecht 2005, p. 3165.

³⁹ Bruce Nauman, Emma Dexter, Michael Auping, *Bruce Nauman - Raw materials*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2004, p.9.

⁴⁰ Katharina Schmidt, *Bruce Nauman 1972-1981*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1981, p. 7.

Geestelijke en lichamelijke verlichting

Na twee jaar wiskunde te hebben gestudeerd in Wisconsin verwisselt Nauman zijn hoofdrichting voor Kunst in Californië. Nauman vestigt zich in 1967 voor anderhalf jaar in San Francisco, *The Bay Area*, waar hij naast het beoefenen van zijn kunstenaarschap parttime lesgeeft aan de San Francisco Art Institute. De invloeden van de filmindustrie, de ondergrondse avant-garde dans en drugscene, de seksuele vrijheid en de altijd kleurrijke atmosferische luchten door het zeeklimaat, zorgen voor afwisselende lichamelijke en mentale belevingswerelden. Binnen deze academische kunstkring is het lezen van boeken verboden en heerst er een psychedelische mentaliteit, in tegenstelling tot die van New York, welke zich kenmerkt door gestructureerdheid en discipline.⁴¹ Nauman vertaalt zijn omgevingsinvloeden in een vrije open manier van denken omtrent zijn eigen persoon en hij wordt zich bewust dat kunst grenzeloos kan zijn.⁴²

Een nadeel van de vrije manier van denken en leven in *The Bay Area* is dat dit bijdraagt bij tot een lage productiviteit van kunstwerken. Hierdoor kan er bijna geen werk tentoongesteld worden en de kans op succes is vervolgens inherent klein. Terwijl het Minimalisme in New York zegeviert, blijft de invloed van deze stroming gering in Noord-Californië.⁴³ Dit kan verklaard worden doordat *The Bay Area* in tegenstelling tot de 'Big Apple' of Los Angeles op dat moment geen openbare kunstscene kent en er zijn weinig avontuurlijke galeries gevestigd. Musea en verzamelaars zijn niet geïnteresseerd in deze lokale kunst en kopen ergens anders. Door geld- en materiaalgebrek is Nauman genoodzaakt te experimenteren. Als studiemateriaal gebruikt hij zijn eigen lichaam om te bewegingsmogelijkheden te onderzoeken en hij verwerkt goedkope en onconventionele materialen, zoals rubber, fiberglas, lood, triplex in zijn kunstwerken. Door de toepassing van deze 'arme' materialen' benadrukt Nauman het proces en concept van het kunstwerk in plaats van het product zelf.⁴⁴

⁴¹ Joe Raffaele, Elizabeth Baker, 'The way-out west: interviews with four San Francisco artists, 1967 (Fall, 1966)', in: Bruce Nauman, Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003, pp. 102-105.

⁴² Idem, pp. 102-105.

⁴³ Constance M. Lewallen, *A rose has no teeth, Bruce Nauman in the 1960s*, New York 2007, p. 15.

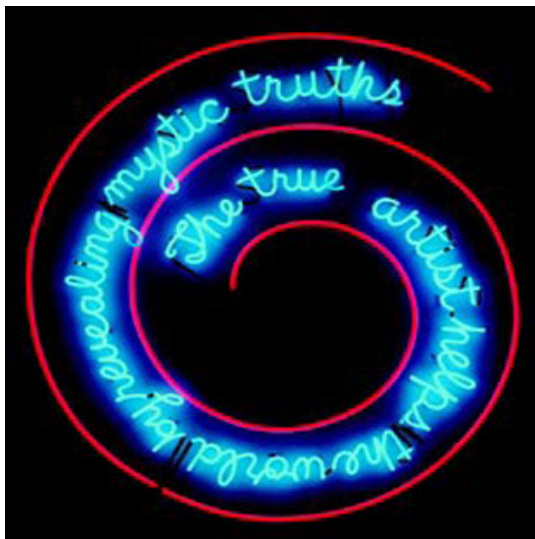
⁴⁴ Anne M. Wagner, 'Nauman's body of sculpture', in: Constance M. Lewallen, *A rose has no teeth, Bruce Nauman in the 1960s*, New York 2007, p. 120.

Zie ook: Bruce Nauman, Janet Kraynak, Londen 2003, pp. 102-3.

Hiermee geeft hij blijk van het vertrouwen in verandering en de ogenschijnlijke vormeloosheid van deze materie, wat juist het tegenovergestelde is van de rigide minimalistische kunst.⁴⁵

"I had no support structure for my art then; there was no contact or opportunity to tell people what I was doing every day; there was no change to talk about my work. And a lot of things I was doing didn't make sense so I quit doing them. But then the fundamental question rose of what an artist does when he was left alone in his studio. [...] My conclusion was that I was an artist and I was in a studio, then whatever I was doing in the studio must be art. At this point art became more of an activity and less of a product."⁴⁶

Signaalkarakter van Neon



Afb. 4. Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967. Gekleurde spiraalvormige neonsuspensie in een helder glazen omhulsel. 149.9 x 139.7 x 5.1 cm (hxbxd). Achterbord: 165 cm x 165 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Nederland.

In 1967 wordt Nauman geïnspireerd door de neon bierreclame die voor zijn studioraam hangt. Zijn eerste lichtwerk *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* is hiervan het resultaat. Dit spiraalvormige werk hangt hij eveneens in het etalageraam aan de straatzijde van zijn atelier. De boodschap is van buitenaf te lezen, terwijl die van binnenuit verwarrend of onbegrijpelijk is. Nauman bevraagt met dit werk de opvattingen van het kunstenaarschap en de rol van kunstenaar in het algemeen. Is dat wat de kunstenaar 'als mystieke waarheid' verkondigt naar de buitenwereld ook waar?

⁴⁵ Irving Sandler, *Art of the postmodern era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado 1998, pp. 26-27.

⁴⁶ Ian Wallace, Russell Keziere, 'Bruce Nauman interviewed', in: Bruce Nauman, Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003, pp. 193-94.

Zie ook: Kathy Halbreich, Neal Benezra, Paul Schimmel, *Bruce Nauman*, Madrid 1994, p. 22.

Deze oorspronkelijke reclamevorm heeft niets met kunst te maken en heeft een enorme publieksreikwijdte. Het aandachttrekkende signaalkarakter ervan confronteert het publiek buiten de studio op directe wijze met de privégedachten van de kunstenaar. Zijn morele en intelligente boodschappen ventileert hij door middel van een 'reclamesign met een puur commerciële functie', waardoor de scheiding tussen 'high- en low art' ineens flinterdun wordt. Ook kan hier de balans tussen zin en onzin bevraagd worden. Is deze statement een objectieve doordachte intelligente kunstvorm of heeft Nauman zich eerst tegoed gedaan aan meerdere biertjes, zoals zijn vroegere inspiratiebron van hem verlangde?

Bruce Nauman zegt zelf over dit lichtwerk:

*The most difficult thing about the whole piece for me was the statement. It was a kind of test - like when you say something out loud to see if you believe it. Once written down, I could see that the statement [...] was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It's true and not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it's still a very strong thought.*⁴⁷

Taal en figuratieve lichtwerken

Deze sterke communicatie in reclamevorm inspireert Nauman tot het maken van andere neonsculpturen waarin woordspelingen, syllogismen, palindromen of oneliners gebruikt worden. Een vaste context van woorden is er niet, waardoor de betekenis(sen) en interpretatie(s) onlogisch en moeilijk te doorgronden zijn. Linguïstische fragmenten en materiële zaken worden uitwisselbaar.⁴⁸ Daarnaast maakt hij ook figuratieve neonwerken waarvan specifieke gedeelten de aandacht opeisen door hun opvallende kleur of aan- en uit geknipper. Al deze kunstwerken zijn door iedereen zelf te interpreteren en te begrijpen of 'slechts' als een mooi gekleurde voorstelling te zien. Dat is exact wat Nauman met zijn kunst beoogt.

⁴⁷ Robert Storr, 'Beyond words', in: Kathy Halbreich, Neal Benezra, Paul Schimmel, *Bruce Nauman*, Madrid 1994, p. 62.

⁴⁸ Michael Auping, 'Metacommunicator', in: Bruce Nauman, Emma Dexter, Michael Auping, *Bruce Nauman - Raw materials*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2004, p.10.

Door kleine ingrepen kan het karakter en de interpretatie van een voorstelling beïnvloed worden. Een duidelijk voorbeeld hiervan is het neonwerk *Eat / Death*, uit 1972. In dit werk wordt het woord *DEATH* in passende koude, blauwe neonletters verlicht. Dit wordt afgewisseld met het oplichten van de drie middelste letters 'EAT' in een aangenaam gele neonkleur. Het gebruik van deze



Afb. 5. Bruce Nauman, *Eat Death*, 1968. Uitgevoerd in 1972 in een editie van 6. Neonbuis met heldere glassuspensie frame (18.7 x 64.1 x 5.3 cm.) Privécollectie.

complementaire kleuren benadrukt de woordcombinatie. In eerste instantie lijkt dit kunstwerk op een reclamesign, welke de functie heeft om mensen naar binnen te lokken. Aangezien het bord verwijst naar 'eten', kunnen zij hier hun basisbehoeften, eten en drinken, bevredigen. Echter, zodra het hele woord verlicht wordt, *Death*, krijg je direct een andere associatie. Dit ogenschijnlijk eenvoudige werk roept bij mij vragen op en tegelijkertijd een pijnlijk besef. Als ik vlees eet is er een onschuldig dier doodgemaakt. Waarom eet ik? Doe ik dat om in leven te blijven of juist om de onvermijdelijke dood uit te stellen?

Wat is het onderscheid tussen deze twee? Als ik teveel eet word ik ziek of ontwikkel ik vetzucht. Hierdoor stijgt de kans om eerder dood te gaan. Eet ik te weinig dan ondermijn ik mijn lijf met mogelijk desastreuze gevolgen voor mijn verdere leven. Dit rechthoekige neonwerk bevat vanuit mijn perceptie dus een vicieuze gedachtegang.

Confronterende (mis) -communicatie

In Nauman's neonwerken uit de jaren '70 en '80 staan herkenbare eenvoudige gebaren en handelingen centraal. Een combinatie van gezamenlijke deugden en ondeugden, vloeken, schelden, provocerende grappen, de gevoeligheid tussen rassen, seks en sociaal onwenselijke gedragingen van de maatschappij gaan in directe vorm de confrontatie aan met het publiek. Door eindeloze herhalingen weet Nauman deze 'gewone' zaken te visualiseren en de persoonlijke en intense ervaringsbeleving van de aanschouwer aan te roeren. Nauman probeert een polarisatie van privé en publieke sfeer te bewerkstelligen door het dagelijkse leven als onderwerp te nemen.

Doordat er altijd een verwarrende dichotomie van aangename schoonheid en confronterende boodschap in de kunstwerken aanwezig is, wordt het publiek verrast, geschokt, beledigd, geïrriteerd en gemanipuleerd door Nauman.⁴⁹ Hij blinkt uit in het opheffen van elke te simpele of voor de hand liggende vooringenomenheid die de toeschouwer in eerste instantie ervaart bij het zien van zijn kunstwerken. Zij worden door Nauman's psychologische, filosofische en linguïstische toepassingen en zinspelingen in de voorstelling in verwarring gebracht.

Woorden of geprojecteerde afbeeldingen in een stripverhaal worden via een ingewikkeld tijdgeschakeld computerprogramma geheel of gefragmenteerd in neon verlicht. De uitstralingskracht en het flinkerende effect van het aan –en uitgaan van de intens gekleurde lichtbuizen hebben een sterke aantrekkingskracht op het publiek. Dit signaalkarakter van de bewust gekozen kleurstellingen in het knipperende neonkunstwerk zorgen niet alleen voor nadruk op de tekst of beeltenis, maar zij roepen tegelijkertijd een aangenaam of onplezierig gevoel op bij de toeschouwer. De impact en het psychologische effect van kleuren verschilt namelijk per individu. Daarbij komt de alles verklarende of totaal misleidende titel, welke ook bijdraagt aan de persoonlijke (mis)-communicatie en interpretatie van deze werken. Onder het ogenschijnlijk makkelijk leesbare oppervlakte bevinden zich vele dubbelzinnigheden, tegenstellingen, humoristische of confronterende boodschappen en zelfanalytische onderwerpen die de algemene spreek of beeldtaal geweld aandoen.

Interpretatiegelaagdheid

Hiervoor wordt niet alleen de aandacht van de toeschouwers gevraagd, maar ook hun participatie geëist. Tijd, kennis en betrokkenheid worden verlangd om het kunstwerk tot je te nemen, te ervaren en te begrijpen. De interpretatie van de gelaagdheden van het hieronder afgebeelde kunstwerk *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death*, is afhankelijk van het kennisniveau van de toeschouwer.

⁴⁹ Christopher Cordes, 'Talking with Bruce Nauman: an interview, 1989', in: Bruce Nauman, Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003, P. 374.

Dit neonwerk bestaat uit combinaties van signaalkleuren en woordelijke associaties van gevaar, maar doet tegelijkertijd een beroep op het collectief geheugen van de kijker. Het zijn niet alleen de woorden in signaalkleuren die gevaar of angst oproepen, maar ook de emotionele clichés in de vorm van sociale of politieke Amerikaanse scheldwoorden die refereren aan gebeurtenissen in de Amerikaanse geschiedenis.



Afb. 6. Bruce Nauman, *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death*, 1984
Neon, 219,7 cm. x 203,2 cm.
The Rivendale Collection, Bard College,
Annandale-on-Hudson, New York 1984.

White Anger representeert de boosheid van of voor witte mensen, 'de blanken'. Danger is een naderend gevaar dat mensen in het dagelijks leven bedreigt en die hier versterkt wordt door de alarmkleur rood. Denk aan de rode driehoekige verkeersborden op straat. In politieke zin verwijst dit naar het gevaar van het communisme. De koude Oorlogen tussen Amerika en Rusland zijn hier de achterliggende gedachten. De kleur geel in *Yellow Peril* verwijst naar de vermeende huidskleur van Aziaten en het woord *Peril* betekent letterlijke levensgevaarlijk. De zwaar gekritiseerde en bevochten Vietnam-oorlog (ca.1963-

1973) wordt hier mijn inziens door Nauman aangekaart. Als laatste is *Black Death* (in donkerblauwe neon uitgevoerd) gerelateerd aan de allesvernietigende middeleeuwse ziekte: *de Pest*. Anno 1985 is deze ziekte vergelijkbaar met de dood en verderfzaaiende ziekte AIDS. Maar deze woordelijke combinatie kan volgens mij ook racistisch worden uitgelegd. 'Black' is het woord voor negroïde, donkergetinte mensen. In combinatie met het woord 'Death' kan dit verwijzen naar de overtuiging die bijvoorbeeld de blanke haatdragende en racistische Amerikaanse beweging Ku Klux Klan heeft tegenover kleurlingen en andersgelovigen. De raciale spanning in dit kunstwerk wordt verder opgevoerd door de woorden Black and White tegenover elkaar te plaatsen. Intolerantie tussen de gekleurde bevolking, rassendiscriminaties en het pijnlijke erfgoed van de slavernij in de VS worden hier aan de kaak gesteld.

Nauman is niet persoonlijk politiek geëngageerd in zijn kunstwerken. Hij bevraagt en reageert op breedgedragen sociale en politieke kwesties. Wat hem betreft heeft kunst zelden een directe of sociale impact op de maatschappij.⁵⁰

Gecontroleerde en gemanipuleerde kunst



Afb. 7. Bruce Nauman, *Hanged man*, 1985. Oplage van 3. Neon op metaal bevestigd op monoliet. 220 cm. X 139.7 cm. Collectie Micheline Sz wajcer, Antwerpen.

Naast onderzoek en bevraging over wat de rol van kunst en de kunstenaar inhoudt, erkent Nauman dat veel van zijn werk is voortgekomen uit frustraties, ontevredenheid en boosheid over sociale en culturele aangelegenheden. Deze zaken hoeven niet in directe vorm terug te komen in een kunstwerk, maar kunnen de inspiratie- en energiebron voor hem zijn.⁵¹

Bijna iedereen heeft wel eens het taalspelletje *Galge* gespeeld. Een onbekend woord kan geraden worden door letters te vragen. Als de gevraagde letter niet in het woord voorkomt wordt er door lijnen een schavot getekend, waaraan uiteindelijk een poppetje komt te bungelen. Dan heb je verloren. In dit kunstwerk trekt Nauman aan de touwtjes, want de

toeschouwer kan geen invloed uitoefenen door letters te vragen om het poppetje van zijn noodlot te behoeden. In vier neonkleuren worden achtereen volgens verlicht: het schavot en de galg, het hoofd van het poppetje, de armen, de romp en uiteindelijk de benen waartussen een penis hangt. Hierna dooft deze afbeelding en verschijnt het opgeknoopte mannetje opnieuw, maar nu in wit neon. Dit keer heeft hij zijn armen en knieën opgetrokken en zijn de ogen gemarkeerd met X-en. Opvallend zijn de signaalkleuren van de uit de mondhangende roze tong en de in erectie zijnde knalrode penis.

⁵⁰ Michele de Angelus, 'Interview with Bruce Nauman, may 27 and 30, 1980', in; Bruce Nauman, Janet Kraynak, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003, pp. 284-287.

⁵¹ Idem, p. 269.

Deze hele afbeelding knippert nogmaals en wordt hierna donker, waarna alles zich herhaalt. Nauman speelt een continu spel met zijn publiek, waarvan de uitkomst door hem al bepaald is: Jij verliest ..game over!

Bruce Nauman blijft dirigent en controleert zijn eigen kunst. Het bewust door de kunstenaar achterwege gelaten deel informatie, dat nodig is voor een zichtbaar sluitend resultaat, kan een irriterende of frustrerende reactie bij het publiek opleveren.⁵²

Een ander voorbeeld van Nauman's gecontroleerde lichtkunst zijn de 'corridors'. Deze serie kunstinstallaties bestaat uit smalle gangen met een specifieke kleur in neonverlichting. Deze kleur zal per persoon een emotionele belevingservaring teweeg brengen die niet van te voren door de kunstenaar beïnvloed kan worden.



Afb. 8. Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970. Geschilderde muurplaat met fluorescerende lichtarmaturen met groene lampen, ca. 3 m x 12.2 m x 30.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Met optische illusies manipuleert hij de geestes -en bewegingsvrijheid van het publiek dat zich door deze gangen beweegt. De spiegel aan het einde suggereert ineens een bocht die er in werkelijkheid niet is. De aangebrachte vernauwingen in de gang zorgen voor een mogelijk claustrofobisch gevoel, omdat het publiek plotseling capriolen moet verrichten om de weg door de gang te kunnen vervolgen. Dit zijn verplichte bewustwordingen van

het moment. Door het gedwongen lichamelijke en geestelijke bewegingsbesef wordt het publiek deelgenoot van de creatieve intellectuele wereld vol morele dilemma's van Nauman zelf.⁵³ Deze bestaan uit expliciete en confronterende thema's, waarvan leven en dood een vaak terugkerend onderwerp is.

⁵² Michele de Angelus, Londen 1980, pp. 168-169 en 272.

⁵³ Kathy Halbreich, 'Social Life', in: Kathy Halbreich, Neal Benezra, Paul Schimmel e.a., *Bruce Nauman*, 1994, Madrid, pp. 89-92.

Het gebruik van woorden in de gebiedende wijs maakt de toeschouwer het directe onderwerp van zijn kunst. Nauman gebruikt in zijn videokunst expliciet de woorden 'You' en 'We'. In het neonkunstwerk *One Hundred Live and Die* uit 1984, betreft de toeschouwer de tekst op zichzelf, waardoor de tekst wordt: *I live, I die* etc. De focus ligt dus steeds op andere woordcombinaties die steeds eindigen op 'Live' of 'Die'. Dit neonwerk is een overzicht van woordcombinaties waarin menselijke handelingen worden beschreven in relatie tot leven en dood. Zij worden benadrukt door het intense 'mystieke' neonlicht dat plotseling aangaat en vervolgens uitdooft. Dit werk representeert mijn inziens de vluchtigheid van het leven en vormt een stille kritiek op de onderlinge onverdraagzaamheid en wreedheid van mensen. Vanuit de basis is ieder mens gelijk, ongeacht afkomst, ras of de functie die iemand bekleedt in het maatschappelijk leven. Iedereen moet eten en drinken om in leven te blijven en ieder urineert, defaeceert en ervaart emoties. Naast onze uiterlijke manifestatie onderscheiden wij ons ook van elkaar door ons persoonlijke sensorisch- en denkvermogen. Deze twee specifieke aspecten stellen iedere toeschouwer in staat om de verschillende interpretatieniveaus in de kunstwerken van Bruce Nauman tot op zijn of haar eigen kennisniveau te ontrafelen.



Afb. 9. Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984. Neonbuizen bevestigd op vier metalen stukken monoliet. Afmeting: 299.7 x 335.9 x 53.3 cm. Naoshima Contemporary Art Museum in Kagawa, Japan.

Bruce Nauman: voorlopige conclusie

Licht speelt een belangrijke functie in de kunstwerken van Bruce Nauman. Hij maakt gebruik van neon- of TL-verlichting vanwege het aandachttrekkende signaalkarakter, dat als een soort communicatiemiddel fungeert. Door middel van een tijdgestuurd computerprogramma laat hij fel gekleurde neonbuizen afwisselend branden en doven. Specifiek uitgekozen woorden of delen in een afbeelding eisen de aandacht van het publiek op.

Nauman heeft zich verdiept in de waarnemings- en Gestaltpsychologie en past deze toe in combinatie met linguïstische en semiotische betekenissen en processen. Woorden, afbeeldingen met psychologische of filosofische zinspelingen worden door hem uit de vaste context gehaald en als zelfstandig kunstobject voorgesteld. Vanwege het indringende karakter van het intense neonlicht, valt eerst de aangename schoonheid van neonkleur op. Deze specifiek uitgekozen lichtkleur roept bij het publiek individuele gemoedstoestanden op, die zowel als aangenaam of beklemmend ervaren kan worden. Vervolgens wordt de toeschouwer zich langzaam bewust van het vaak confronterende -uit het leven- gegrepen onderwerp. Oorlog, dood, seks en geweld worden woordelijk of figuurlijk afgebeeld en uitgelicht. Knipperende effecten en lichtbeïnvloeding benadrukken het thema die de dialoog aangaat met de beschouwer en hen uitnodigt tot nadenken en reflecteren.

Stemmingsbeïnvloedende lichtkleuren door neonverlichting worden door Nauman ook toegepast in zijn corridor-installaties. Deze voorziet hij ook nog van onverwachte vernauwingen of optische illusies, zodat het publiek dat er zich doorheen beweegt ineens lichamelijke capriolen uit moet halen om de weg door de gang te vervolgen. Op deze wijze manipuleert Nauman het participerende publiek dus op zowel geestelijke en fysieke wijze.

II.III James Turrell

"My work is about space and the light that inhabits it. It is about how you confront that space and plumb it with vision. It is about your seeing, like the wordless thought that comes from looking into fire".⁵⁴

James Turrell

De derde uitgekozen kunstenaar die zich sinds de jaren'60 bezighoudt met 'lichtkunst' is de Amerikaanse James Turrell (1943). In al zijn werken onderzoekt hij de relatie tussen ruimte en licht. Dit doet hij in studio-specifieke kunstwerken, maar ook in natuurlijke landschapsettings die hij 'vermaakt' tot kunstprojecten. Met zijn niet-materiële en op perceptie gerichte complexe kunstwerken, welke vaak een totale afwijzing van de kunsthistorische traditie laten zien, kan Turrell zowel onder de minimalistische kunst als de stroming Land-Art geschaard worden.

Land-Art

Land-Art (ook wel earth-works genaamd) speelt zich vaak af in desolate en ongerepte natuurgebieden, welke veranderen door het aanbrengen van oneigenlijke, kunstmatig aangebrachte elementen. Voorbeelden hiervan zijn: Christo's inpakkunst, Robert Smithson's *Spiral Jetty*, een vijfhonderd meter lange, in krulvorm aangelegde dam in Great Salt Lake, 'het bliksemveld' van Walter de Maria en de landschapswerken van James Turrell die verderop besproken worden.

In hoofdstuk I is heel kort de verschuiving van de schilderkunst aangehaald die handelt over de '60-er jaren problematiek 'het einde of de onzichtbaarheid van de schilderkunst'. Dit is ondermeer de reden waarom kunstenaars hun werkzaamheden verleggen naar de eindeloze uitgestrektheid van het geïsoleerde landschap. Deze eenzame weidsheid en de onmetelijke omgevingsruimte van deze natuurlijke settings versterkt het menselijk bewustzijn van onze nietigheid en vergankelijkheid. Land-Art kan dus gezien worden als een ontsnapping van kunstenaars aan de traditionele kunstwereld. Weg van drukke, grote steden en de hierin op winstbejag gevestigde galeriën en musea. Ook de distantiëring van vervuiling, veroorzaakt door menselijk afval en transport, draagt bij aan het oorspronkelijke natuurgevoel.

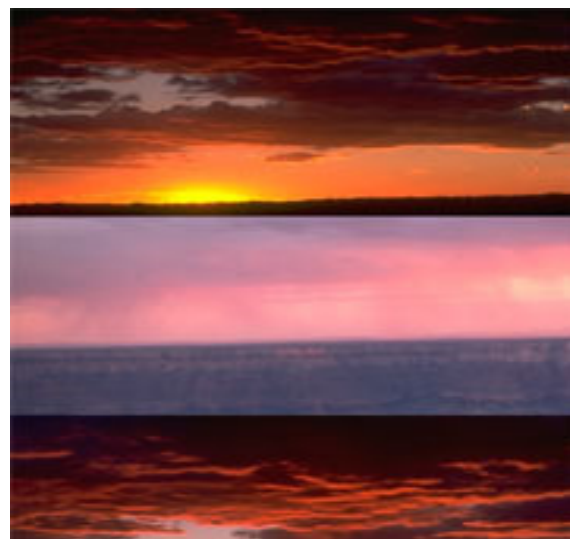
⁵⁴ <<http://nga.gov.au/turrell>> (24 december 2010).

Land-Art is ontstaan in de Verenigde Staten, waar een grote variëteit van afgelegen gebieden te vinden is. Deze dienen als decor voor verschillende kunstwerken waarin de relaties tussen hemel en aarde, natuur en cultuur centraal staan. Op intrigerende en bijna mystieke wijze weet James Turrell deze onzichtbare relaties in een landschap voelbaar te maken door middel van natuurlijk licht. De in een kunstwerk getransformeerde uitgedoofde vulkaan in de plaats Flagstaff, Arizona, is hier een significant voorbeeld van. In 1974 ziet Turrell de mogelijke kunstpotentie van deze 'dode' krater en koopt deze aan met behulp van de DIA-foundation.⁵⁵ Deze *Roden Crater* is gelegen in de 'painted dessert', die zijn naam ontleent aan de adembenemende lichtspektakels welke zich hier dagelijks voltrekken. Het zonlicht wordt er namelijk gereflecteerd en geabsorbeerd door de vele mineralen en ertsen. De vele kleurenprisma's in deze natuurlijke gesteenten weerkaatsen dit licht dat zich als een betoverend hemels kleurenscale openbaart.⁵⁶

Het *Roden Crater*-project is 's werelds grootste en langstlopende landartwerk. Na 30 jaar intensieve arbeid heeft Turrell de krateropening helemaal gladgeslepen, wat bijdraagt aan de totaalbeleving van de toeschouwer.



Afb. 27. James Turrell, *Roden Crater* van de binnen- en buitenkant, Flagstaff, Arizona



Afb. 28. Zonsondergangen in noorderlijk Arizona, te bewonderen vanuit Roden Crater.

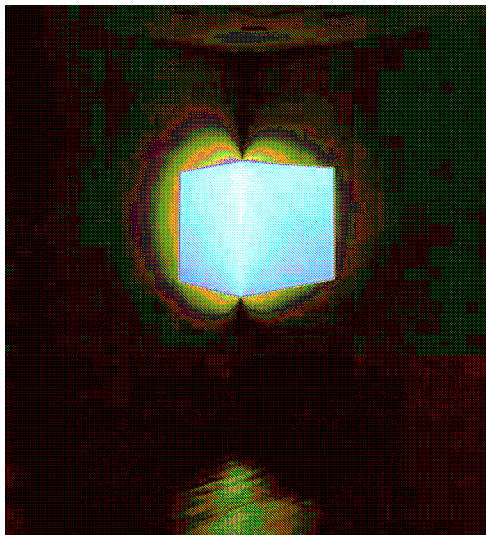
⁵⁵ De *Dia Art Foundation* is een Amerikaanse non-profit organisatie die in 1974 is opgericht. Zij initiëren, ondersteunen, vertegenwoordigen en zorgen voor het behoud van vele kunstprojecten.

⁵⁶ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, pp. 152-207.

Liggend op een bankje in één van de vier gecreëerde kamers, elk gelegen in een kompasrichting, lijkt het alsof er door een gat in een omgedraaide schaal gekeken wordt. De blik van de kijker wordt vanuit de donkere binnenkant van de krater naar het licht gedirigeerd. Hierdoor wordt de onmetelijke omvang van de hemel en de zich daarin bevindende objecten benadrukt. Elk moment dringen er zich nieuwe ervaringen op aan ons blikveld. Wolken verjagen elkaar en met het verstrijken van de tijd worden de kleuren in de lucht steeds intenser.

Visuele en zintuiglijke perceptie

Het verschijnsel licht heeft Turrell altijd al gefascineerd, zowel in artificiële als natuurlijk vorm. In zijn eerste werken uit 1965, experimenteert hij kortstondig met een gasbrander. Het ontsnappende gas toont een vlamvend lichtsculptuur, waarvan de binnenste kern intens gekleurd is en naar buiten toe vervaagt. Vanwege de moeilijk controleerbare vuurvlam en de nadrukkelijk zichtbare brander, verlegt Turrell zijn aandacht naar de hooggevoelige en geconcentreerde lichtstraal.⁵⁷ Hij raakt gebiologeerd door de lichtbundel van een diaprojector, waardoor ontelbare minuscule stofdeeltjes zichtbaar gemaakt worden. Turrell zegt hierover: *'The light itself seemed somehow preferable to the pictures'*.⁵⁸



Afb. 13. James Turrell, *Afrum-Proto*, 1967. Quartz-halogen projection. Whitney Museum of American Art, NY.

Turrell gaat daarna helder licht gebruiken in de vorm van natuurlijk of kunstmatig geprojecteerd licht. Vanaf 1966 huurt hij het leegstaande Mendota-hotel waarin hij woont en werkt. Gedurende acht jaar lang maakt en onderzoekt hij hier kunstwerken die bestaan uit visuele presentaties van verschillende hoeveelheden licht. De vele kamers, gangen en dakramen lenen zich bij uitstek om lichtinvallen en inherente veranderingen ervan te bestuderen. Zijn eerste projectiestuk *Proto-Afrum* wordt ditzelfde jaar vervaardigd.

⁵⁷ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles, 1990, pp. 4-6.

⁵⁸ Idem, p. 6.

Dit werk verschijnt vervolgens in 1968 met diverse varianten in een solotentoonstelling. Deze kunstwerken bevatten een ruimte zonder objecten, waar een gekleurde lichtprojectie vanuit een onzichtbare lichtbron (een verdekt opgestelde diaprojector) een driedimensionale geometrische vorm laat oplichten. Als men naar het lichtwerk *Proto-Afrum* kijkt, dan lijkt er in de hoek van de ruimte een kubus te zweven. Zodra men echter dichterbij dit ogenschijnlijk 'lijfelijke object' komt wordt men zich gewaar dat er naar een lichtprojectie wordt gekeken. Afhankelijk van de gekozen kijkafstand van de toeschouwer is deze kubus in drie hoedanigheden waar te nemen, namelijk in vaste, vlakke of ruimtelijke vorm.



Afb.14. W.E. Hill,
Mijn vrouw en mijn schoonmoeder, 1915,
gepubliceerd in Amerikaanse blad
Puck Magazine.

Na één specifieke waarneming is het moeilijk om de andere opties nog te zien en te ontdekken.⁵⁹ Zodra je richting 'het object' loopt, verdwijnt dit en beseft je dat je naar 'niets' kijkt. Door wederom een stap achteruit te doen komt het object terug op het netvlies, vaak in dezelfde dimensie waarin deze zich eerder openbaarde. Ditzelfde principe is te zien in de hiernaast afgebeelde illustratie uit de waarnemingspsychologie. Er kan zowel naar een jonge als een oude vrouw gekeken worden. Zodra een beeld dominant aanwezig is, is het moeilijk om er visueel nog een andere perceptie aan toe te voegen.⁶⁰

59 Josef Helfenstein, Christoph Schenker, *James Turrell. First light*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum Bern) 1991, pp. 69-70.

⁶⁰ Afbeelding 14. W.E. Hill, *Mijn vrouw en mijn schoonmoeder*, 1915 is afkomstig van de website: <<http://www.gissenenmissen.nl/index.php?page=2&articleId=1>> (12 november 2010).

Edy de Wilde (1919-2005), voormalig directeur van het Stedelijk museum Amsterdam, beschrijft zijn ervaring met Turrell en zijn eerste werk als volgt:

*I can remember my first meeting with him very clearly. His studio was impeccably white: walls, ceiling, even the floor. The closed space was lit by a radiant matt-glass cube in one of the corners. Closer inspection revealed that the cube was in fact a projection of intense white light. It was a sort of minimal sculpture to the extent that the simple three-dimensional cube defined the space, but this was contradicted by the fact that the cube was an illusion, a two-dimensional situation.*⁶¹

De bekende kunsthandelaar Leo Castelli vraagt Turrell met deze lichtwerken te komen exposeren in New York, maar zijn galerie blijkt te klein voor deze projecties. Dit is de moeilijkheid van Turrell's werk. Hij maakt ze specifiek voor een bepaalde ruimte met voorgeschreven omgevingsfactoren die belangrijk zijn voor de zorgvuldig berekende lichtprojecties. Door deze site-specifieke randvoorwaarden is een expositie en de verkoop ervan erg moeilijk. Uiteindelijk brengt een grotere locatie in New York uitkomst. Door deze tentoonstelling wordt Turrell één van de bekendste 'lichtkunstenaars'.⁶²

Het aspect 'ongrijpbaarheid' is belangrijk in alle kunstwerken van Turrell. Voor zijn vroegere werken geldt dat de expositieruimte dient als een plek waar een bewuste gewaarwording wordt afgewisseld met een schijnwereld. Net zoals het hierboven voorbeeld, bevatten deze ruimten geen onderwerp, object, beeld of een bepaalde kijkrichting die de toeschouwer kan sturen. Deze installaties geven iets, maar tegelijkertijd ook niets weer; het zijn waarnemingsruimten. Dit is de essentie van zijn kunst: de kunstwerken ontstaan in de ogen van de toeschouwers en ze zijn individueel waarneembaar. Iedereen die zo een lichtwerk aanschouwt zal dus iets anders zien en ervaren, waardoor de persoonlijke participatie van het publiek dus van onschatbare waarde is.

⁶¹ Edy de Wilde, 'Light Spaces', in: James Turrell, *James Turrell, Occluded Front*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk museum) 1976, ongepagineerd.

⁶² Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, p. 87.

Turrell beschrijft zijn eigen werk als volgt:

My work doesn't illustrate scientific principles, but I want to express a certain consciousness, a certain knowing. My spaces must be sensitive to events outside themselves. They must bring external events into themselves. I think of my work as being important in terms of what they have to do with us and our relationship to the universe, but not necessarily in scientific terms. I'm concerned with what my spaces direct their seeing to, and hence what they direct our seeing to. At the same time, I'm interested in the expression of time. Because, even though you may have expressions of our particular historical moment, say, in the art of Andy Warhol, there are also expressions that go through time, beyond time, and have a sense of themselves that transcends any specific period. That's the part of art I'm interested in. [...] I do want to be involved with the here and now. I want my art to function in contemporary terms.⁶³

Licht, ruimte, tijd en omgeving

Turrell is opgegroeid in de Zuid-Californische plaats Pasadena. Dit is ook de plek waar Bruce Nauman zich vanaf 1979 permanent vestigt. Niet verwonderlijk, omdat hier een zonnig en heet klimaat heerst en dat gekenmerkt wordt door een lage horizon in het weidse land- en zeelandschap. Dit levert prachtige lichtspektakels op in de vorm van zonsop- en- ondergangen en onheilspellende partijen regenwolken. In 1969 behaalt Turrell zijn eigen vliegbrevet, waardoor hij op ieder gewenst tijdstip van de dag deze hemelse licht- en kleurveranderingen vanuit de lucht kan bestuderen. De uitgestrektheid van het landschap is vanaf hemelse hoogte voor het menselijk oog visueel oneindig, waardoor het besef van menselijke nietigheid extra wordt benadrukt. Deze ervaringen inspireren Turrell om het daglicht 'te vangen' in natuurlijke settings. Vanwege het ongrijpbare karakter ervan, omdat dit continu verandert qua kleur en intensiteit, kan het niet worden vastgelegd op een foto of in woorden uitgedrukt. Je kijkt steeds naar een momentopname, welke nooit meer terugkomt.

⁶³ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, p. xix.

Het zijn kunstwerken die altijd onderhevig zijn aan veranderingen door het tijdstip van de dag, seizoenen, wolkenpartijen en het steeds veranderende klimaat. Turrell reikt slechts de 'tools' aan om de toeschouwer op mystieke wijze deelgenoot en bewust te maken van het altijd aanwezige licht in onze omringende natuur of omgeving. *The Mendota-Stoppages* (1969-1974), is een lichtspektakel dat gedurende een aantal nachtelijke zomeruren door gasten kon worden aanschouwd in de Mendota-studio van James Turrell. Hier nemen zij deel aan een soort etherische happening. Via een geconstrueerd tien-stappenplan begeven zij zich door het gebouw en aanschouwen steeds veranderende lichtgebeurtenissen door externe lichtbronnen, welke de omgeving onderverdelen in diagonale vlakken.



Afb. 15. James Turrell, *Mendota Stoppages*, 1969-1974. Gecreëerde openingen in wanden en plafonds waardoor daglicht naar binnen valt, Mendota-hotel, Ocean Park Californië.

Turrells kunstwerken zijn gericht op de menselijke visuele waarneming van licht en de invloed die dit medium heeft op haar directe omgeving, ruimte en een bepaald tijdstip. Iedereen zal zijn werken op een persoonlijke en emotionele wijze ervaren. Turrell wil het licht als materiële substantie zichtbaar maken. Dit doet hij door de open en/ of lege ruimten tussen objecten te benadrukken en deze te visualiseren door middel van licht.⁶⁴ Het Tilburgse Museum De Pont quoteert Turrell als volgt:

*'Ik ben geïnteresseerd in onzichtbaar licht, het licht dat alleen met de geest waarneembaar is,' verklaart Turrell. 'Ik wil me bezighouden met het licht dat we zien in dromen, werk maken dat van dergelijke plaatsen afkomstig lijkt, om een ervaring van woordenloze gedachten te creëren.'*⁶⁵

⁶⁴ Janneke Wesseling, *Het museum dat niet bestond*, Epe 2004, p.138.

⁶⁵ <<http://www.depont.nl/nl/collectie/vaste-collectie/kunstenaar/turrell/info>> (12 mei 2010).

Geconstrueerde werkelijkheid

Van jongs af aan is Turrell geïnteresseerd in de ruimtevaart en aerodynamica, waarnemingspsychologie, meteorologie, natuurfenomenen en hun effecten op de omgeving en mensen. Hij behaalt zijn Bachelordiploma voor Waarnemingspsychologie in 1965 en studeert het jaar hierop af in de richting Kunstgeschiedenis. Tegelijkertijd maakt Turrell deel uit van de Californische kunstgroep *Light and Space Movement* met onder andere de kunstenaars Robert Irwin (1928) en Douglas Wheeler (1939). Zij maken geen objecten zoals schilderijen of een beeldhouwwerk, maar 'environments'. Dit zijn geësceneerde ruimten bestaande uit een specifieke ruimtelijke architectuur, waarin met licht optische effecten bij de kijker teweeg worden gebracht.⁶⁶ Zodra de toeschouwer het kunstwerk betreedt, vormen zij een direct onderdeel van het kunstwerk. In deze omgeving draait het namelijk allemaal om de individuele manier van zintuiglijk ervaren en waarnemen. Onze perceptie van de werkelijkheid en geldende waarheid wordt met behulp van onze zintuigen bepaald, maar ook deze construeren wij onder bepaalde omstandigheden gedeeltelijk zelf. In de hieronder beschreven tekst wordt dit verduidelijkt met een voorbeeld.

Licht in de duisternis

Het gedeeltelijk vormen van de werkelijkheid wordt door zowel Irwin als Turrell onderzocht in het door de Los Angeles County Museum of Art georganiseerde *Art and Technology Program* in 1968. Hierin worden de onderzoekafdelingen van hoge technologische bedrijven, zoals IBM en Lockheed Aircraft, in contact gebracht met kunstenaars. De intentie hiervan is om kunstenaars in de gelegenheid te stellen om gezamenlijk aan complexe technologische projecten te werken. Persoonlijk hebben zij niet de knowhow, de uitvoeringsmogelijkheden of de financiële middelen om deze experimenten uit te voeren.⁶⁷ Door deze samenwerking wordt bijvoorbeeld een onderzoek mogelijk die zich richt op de omstandigheden waarin astronauten zich bevinden tijdens een ruimtevlucht. Dit resulteert in het oeuvre van Turrell in kunstwerken met anecoïsche ruimten, ofwel dode kamers. Hierin staan de menselijke veranderingen centraal, onder invloed van totale duisternis en absolute stilte.

⁶⁶ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, p. 65.

⁶⁷ Idem, p. 61.

Een voorbeeld hiervan is Turrell's permanent tentoongestelde kunstwerk *Pleiades* uit 1983 in de *Mattress Factory* in Pittsburg. Dit werk is een eindresultaat uit zijn eerdere onderzoeken tijdens het 'Art and Technology Program' en zijn vroegere kunstserie *The Mendota-Stoppages: Night Aspect*, uit 1969-70. In dit *Dark-Pieces* kunstwerk bevindt het publiek zich gedurende 30 tot 45 minuten in een afgesloten en geheel donkere ruimte, waar absolute stilte heerst. Tijdens deze periode moeten de ogen wennen aan een minimale hoeveelheid licht. Turrell neemt hier een risico, aangezien hij met deze tijdsperiode het geduld van de bezoeker op de proef stelt. Echter zodra de retina gewend is aan het donker, kunnen de lage-wattage lichtprojecties waargenomen worden en openbaart zich een nieuwe kleurrijke schemerwereld op het netvlies. Hierbij komt ook de nadruk te liggen op de bijkomende waarneembare sensorisch- en lichamelijke reacties die iedereen ondergaat. Denk bijvoorbeeld aan zenuwprikkelingen in je oog, je hartslag die eveneens via je pols voelbaar is, je hoorbare ademhaling en de geestelijke energie die bonkend voelbaar is in je hoofd.⁶⁸ Turrell maakt ons met deze 'donkere' lichtvariant bewust van de onuitputtelijke wereld om ons heen, waarin licht en schaduw altijd heersen.

Ganzfelds met nabeelden

Irwin en Turrell onderzoeken in dit programma ook de werking van kleurnabeelden en het Ganzfeld-effect in hun installaties.⁶⁹

In Turrell's solotentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam in 1976, combineert hij deze twee aspecten in zijn kunstwerk *City of Arhirit*.

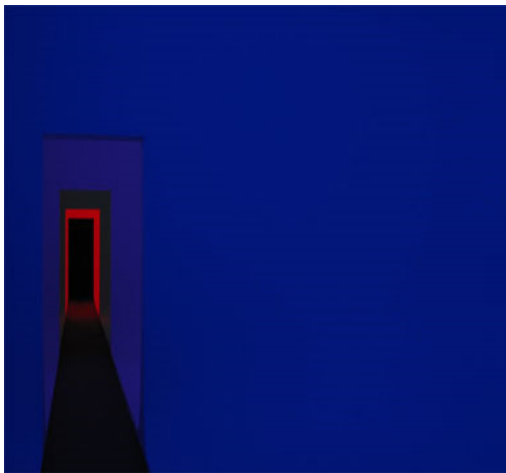
⁶⁸ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, pp. 106-8.

⁶⁹ Idem, pp. 137-140.

Nabeelden ontstaan als de ogen gedurende een langere periode aan een intense lichtkleur, bijvoorbeeld blauw, zijn blootgesteld. Als vervolgens dit licht verdwijnt en de ruimte donker blijft, dan zal de complementaire kleur ervan, in dit geval oranje, door onze hersenen geprojecteerd worden. Het Ganzfeld-effect is een effect dat optreedt als je gedurende langere periode in een gekleurde en ongedifferentieerde ruimte begeeft, welke je vervolgens als één homogeen gekleurd vlak waarneemt. In dit totaal perceptuele veld bevinden zich geen objecten. Dichtbij en veraf, licht en donker kunnen niet onderscheiden worden en kleur is niet definieerbaar. Doordat de ogen zich moeten aanpassen aan deze kleur en lichtintensiteit, zullen zij zich door deze veranderingen steeds opnieuw moeten focussen. Hierdoor ga je lichtwisselingen waarnemen en zal het oog zelf beelden gaan construeren, welke niet aanwezig zijn.

Hierin bevinden zich vier aaneengrenzende wigvormige, witte ruimtekamers, die elk zijn gevuld met een mistig, diffuus gekleurd daglicht. Door gecreëerde openingen, die zich hoog in de muur bevinden, valt gedurende de hele dag licht naar binnen. Dit licht verandert telkens van kleur en intensiteit door bijvoorbeeld weersinvloeden, tijdstippen en jaargetijden. James Turrell noemt hen 'sensing spaces', aangezien zij reageren op wat er om hen heen gebeurt.⁷⁰ Indirect wordt het daglicht naar binnen gereflecteerd door de weerkaatsing van de buitenstaande roodgekleurde bakstenen muur of het groene gazon. Deze kleur wordt vervolgens opgenomen in de ruimte. Turrell legt hieronder uit wat de ervaring is bij het betreden van de tweede kamer:

You had the after-image of the green room, so you entered with a pink after-image which made the already slightly red space intensely red. The after-image would last only for 10 seconds or so, then you would see what was actually there, then that began fading as you stood in the space. I arranged these four rooms so that the color would decay in each space and also that you would enter one space with the pre-loaded after-image of the previous.⁷¹



Afb. 16. James Turrell, *City of Arhirit*, Gefilterd ambient zonlicht. Installatieopstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1976.

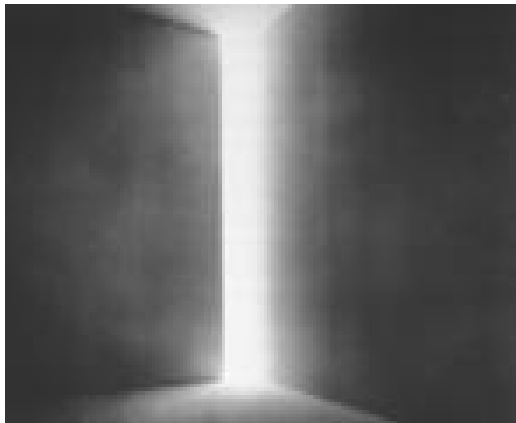
Iedere lege kamer is dus gevuld met één gekleurd licht, waar de driedimensionaliteit verdwijnt en deze ruimte zich ontpopt in een Ganzfeld. De kleuradaptatie en focus van het oog zorgt voor een desoriëntatie en een steeds intensievere kleurbeleving bij het betreden van de volgende ruimte. Om deze kunstinstallatie te verlaten moet je dezelfde weg terug. Door deze omgedraaide volgorde ervaar je dezelfde kleurige ruimten nu als een totaal andere kunstimpresie.

⁷⁰ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, pp. 137-140.

⁷¹ James Turrell, 'Light in space', in: *Glass Art Society Journal*, 1983-84, p. 7.

Ruimtesuggestie door licht

In Turrell's studio- specifieke kunstwerken worden bepaalde dimensies of objecten in ruimtes gevisualiseerd door middel van geïsoleerd helder of gekleurd kunst- of daglicht. Vanaf het begin streeft hij ernaar om licht los te maken uit de omringende omgeving, waardoor de basiseigenschap van licht, de zuiver elektromagnetische vloed, direct zichtbaar is zonder afleidingen. Zijn driedimensionale lichtprojecties zorgen ervoor dat de ruimtelijke kwaliteit van de wederkerigheid van licht wordt benadrukt.⁷² Hierdoor wordt een tweedimensionale ruimte als driedimensionaal ervaren of andersom. In zijn serie *Shallow-Space* constructies uit 1968, wordt de gegeven hoeveelheid ruimte groter gemaakt door lichtprojecties rondom voorzetmuren. Deze creëren een visuele oppervlakte, welke in werkelijkheid niet bestaat.



Afb. 17. James Turrell, *Ronin*, 1968. Voorzetwand, geprojecteerd fluorescerend licht. Installatie-opstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1976.

Een voorbeeld hiervan is het kunstwerk *Ronin*, uit 1968. Turrell plaatst in dit werk een voorzetwand voor de originele muur. De fluorescerende verlichting die hiertussen is geplaatst straalt nu om de voorzetwand heen in de ervoor gelegen ruimte. Deze lichtgloed neemt de hele tussenruimte in zich op, waardoor de driedimensionale ruimte nu tweedimensionaal oogt.

Grensverleggend

Steeds verlegt Turrell zijn werkgebied en werkt hij zowel aan verschillende kunstwerken die zich binnen- of buitenhuis situeren met exterieure lichtbronnen of binnenlicht. Lichtobjecten veranderen in lichtruimten en *Ganzfelds*. De laatstgenoemde categorie heeft een directe relatie met de serie *Skyspaces* die Turrell vanaf de jaren '70 maakt. In deze reeks zorgen verschillende openingen in plafonds of daken ervoor dat de lucht als 'een bewegend plaatje' bekeken kan worden.

⁷² Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, pp. 1-2.

De lucht lijkt transparant zodra er zich hemelobjecten in bevinden, zoals: wolken, sterren, vliegtuigen of zendmasten. Zonder deze zichtbare objecten en door verlicht door de zon, openbaart deze lucht zich echter als een soort Ganzfeld. Het geredigeerde en afgebakende kijkveld toont dan een in elkaar overlopend blauwkleurig veld waarvan de afstand en locatie moeilijk te omschrijven valt.

Door de tomeloze expansiedrift van Turrell nemen zijn kunstwerken steeds grotere vormen aan en verlaten zij op een gegeven moment de 'huiselijke' setting om vervangen te worden door geologische en natuurlijke locaties. Zij worden hervormd tot observatoria van waaruit de hemel en haar lichamen aanschouwd kunnen worden. In 1996 heeft Turrell een kleinere variant van het *Roden Crater*- project gerealiseerd in het Haagse Kijkduin. Dit werk heeft de mystieke naam *Celestial Vault (het Hemels gewelf)* gekregen. Op dezelfde wijze, maar nu vanuit een duinpan bekijk je hier de zeker niet minder indrukwekkende Hollandse strandlucht. Dit lichtwerk benadrukt zó specifiek de vergankelijkheid van elk gekozen kijkmoment. Het is namelijk nooit hetzelfde en komt ook nooit meer terug. Het maakt niet uit in welk werelddeel je participeert in Turrell's kunstwerken: zijn intentie is altijd dezelfde. Hij wil 'een mystieke éénwording met het licht en hij wil de spirituele kracht van het licht overdragen'.⁷³

Ondanks het driedimensionale karakter van Turrells kunstwerken sluiten zij toch aan bij een schilderkunstige traditie. Zijn oneindige luchtpartijen en de onmetelijkheid van de verlaten woestijn of de ondoorgrondelijkheid van de met gekleurd licht gevulde ruimtes, roepen gevoelens van eenzaamheid op. Mijn inziens maakt de meditatieve benadering van het licht zijn werk verwant aan de door hem bewonderde Colorfield schilder Mark Rothko (1903-1970).⁷⁴ Tijdens mijn bezoek aan Tate Modern in Londen heb ik gedurende tien minuten de vijf immense schilderijen van Rothko, die hangen in een speciaal ontworpen kamer, op mij in laten werken. In diffuus- schilderachtige kleurvelden die in elkaar overlopen, worden de onscherpe contouren van de in kleurnuances geschilderde rechthoeken waarneembaar.

⁷³ Janneke Wesseling, *Het museum dat niet bestond*, Epe 2004, pp.143-44.

⁷⁴ Craig Adcock, *James Turrell. The art of light and space*, Los Angeles 1990, p.6.

Naarmate mijn ogen gewend raakte aan hoeveelheid licht die speciaal voor deze ruimte was aangepaste, des te levendiger en intenser werden de kleuren van de doeken.

Een soortgelijke, maar intensere belevingservaring onderging ik met Turrell's *Wedgework III*. Dit werk was in 2010 te bezichtigen in het Tilburgse Museum De Pont. Het bestond uit kamer die gevuld en doordrenkt was met een zeer intens blauw neonlicht. De overweldigende impact van deze kleur zorgde voor een gehele desoriëntatie, omdat er zich geen object in deze ruimte bevond waaraan ik enige diepte, hoogte of gevoel voor ruimtelijk besef kon ontlennen.



Afb. 18. James Turrell, *Wedgework III*, 1969.
Installatie met fluorescerend licht in een ruimte van
3,65 x 12,30 x 10 m.
Museum De Pont Tilburg, Nederland

In het begin bekwam mij een soort beangstigend gevoel, want de kleur 'neemt bezit van je', maar na de adaptiefase had deze ruimte juist een zeer kalmerende uitwerking op mij.

De contemplatieve en overweldigende indruk die ook Turrell weet te bewerkstelligen in zijn kunstprojecten deelt hij eveneens met de negentiende-eeuwse schilders zoals de Engelse William Turner (1775-1851) en zijn Duitse tijdgenoot Caspar David Friedrich (1774-1840). Beiden vertegenwoordigen de eerder beschreven kunststroming *The Sublime*. Turner representeerde dit mystieke gevoel van het goddelijke licht door overweldigend kleurgebruik in zijn schilderijen. Friedrich zag deze kracht vertegenwoordigd in het ongerepte landschap. James Turrell combineert beide, maar bij hem komt er geen penseel of verf aan te pas. Turrell's materiaal is licht en zijn medium is de visuele perceptie!

James Turrell: voorlopige conclusie

Turrell wil 'licht' presenteren als een substantieel, tastbaar en fysieke aanwezigheid in een indrukwekkende architecturale of natuurlijke setting. In al zijn kunstinstallaties staan de menselijke waarneming en ervaring van licht centraal. Daarbij spelen de invloeden als omgeving, ruimte en tijd een belangrijke rol. Turrell werkt alleen met licht en combineert haar eigenschappen (zoals intensiteit, controleerbare kleur en vorm) met fenomenen uit de waarnemingspsychologie. De kunstwerken zijn vanuit verschillende perspectieven waarneembaar en bestaan in de ogen van de toeschouwer, die daarmee gedeeltelijk zijn eigen werkelijkheidsbeeld creëert. Ieder van hen zal deze werken dus op een persoonlijke en emotionele wijze ervaren. Turrell's optische lichtillusies en overweldigende luchtspektakels worden het beste beleefd door er langere tijd in te verblijven. Vanwege de ongrijpbare en overweldigende impact van deze belevingservaring wordt aan deze kunstwerken vaak een meditatief en contemplatief karakter toegeschreven.

III Het artistieke en culturele klimaat eind 20ste eeuw

Voordat ik de drie hedendaagse kunstenaars ga bespreken wil ik in het kort een beeld schetsen van de veranderingen op kunstgebied die zich tot de eeuwwisseling hebben voorgedaan. Uiteraard is dit niet exhaustief, maar gerelateerd aan ontwikkelingen die voor de hierna besproken oeuvres relevant zijn.

Doordat deze kunstenaars zich vanaf de jaren '90 met lichtkunst zijn gaan bezighouden kennen zij deze ontwikkelingen uit hun studie. Door heel bewust te kijken naar de geschiedenis van de kunst hebben zij de mogelijkheden onderzocht om zich te verhouden tegen de gangbare tradities. Na de jaren '60 gaat een groot aantal kunstenaars het kunstlicht gebruiken voor hun eigen specifieke kunstzinnige problematiek bij hun onderzoek naar de betekenis van de werkelijkheid; dit geldt zowel voor het natuurlijke en het culturele aspect ervan.⁷⁵ Deze kunst wil niet domineren, maar relateert als het ware de algemeen aanvaarde opvattingen en betekenissen over kunst. Natuurlijke materialen zoals hout, rubber en vilt worden in minieme vormen verwerkt in de kunstwerken, waarbij ook het onpersoonlijke en industriële neonlicht, analoog aan de reclame, als letter een kunstzinnige toepassing verkrijgt.

Het gegeven van de werkelijkheid is niet zo eenvoudig als het lijkt. Eind jaren '60 en begin '70 hebben veel taaltheoretici en filosofen zich gebogen over de betekenissen van woorden in taal en hoe deze zich verhouden tot het dagelijkse leven. Taal is op meerdere manieren interpreteerbaar, dus ook ons dagelijks beeld. Ieder mens construeert gedeeltelijk zijn eigen werkelijkheid vanuit zijn eigen perceptie en zintuiglijke waarneming, die tot complexe situaties kunnen leiden. Zo beschouwden de filosoof en socioloog Jean Baudrillard (1929-2007) de werkelijkheid als een simulacrum. Deze schijnwereld wordt besproken in het hoofdstuk over de kunstenaar Olafur Eliasson, omdat hij zijn kunstinstallaties als zodanig omschrijft. Theoreticus en filmmaker Guy Ernest Debord (1931-1994) beschouwde de wereld als een spektakelmaatschappij, waar ik verder op in ga bij de kunstenaar Cerith Wyn Evans, vanwege zijn bewondering voor de denkwijzen en geschriften van deze Franse cineast.

⁷⁵ Jan Dibbets, Gerrit van Bakel, Barry Flanagan, *Kunstenaars die met kunstlicht werken*, tent. cat. (Van Abbe Museum), 19 april – 13 mei 1979, ongepagineerd.

Volgens de Duitse filosoof en socioloog Jürgen Habermas (1929) heeft het postmodernisme de grenzen en het terrein van de beeldende kunst inmiddels zo uitgerekt, dat er in de 80-er jaren een dikke onoverzichtelijke kunstbrij van stijlen en ideeën is ontstaan. Hierin worden pogingen ondernomen om 'kunst en leven, fictie en praktijk, waan en werkelijkheid op één lijn te stellen. Er wordt geprobeerd om het onderscheid tussen kunst- en gebruiksvoorwerpen en tussen bewuste opvoering en spontane opwindning op te heffen. Vele inspanningen worden verricht om alles tot kunst en iedereen tot kunstenaar te verklaren. Alle criteria moeten worden herroepen en het esthetisch oordeel dient gelijk gesteld te worden aan de uiting van een subjectieve ervaring. Achteraf blijken deze zaken een soort onzin-experimenten.⁷⁶ Habermas geeft hiermee kritiek op zowel het postmodernisme en de avant-garde, welke, volgens Ad de Visser, voortkomt uit Habermas' onvrede met de Duitse cultuur die op weinig fronten het stadium van modernisme bereikt heeft.⁷⁷

Door de vele uiteenlopende tentoongestelde kunstuitingen wordt het instituut museum bekritiseerd omdat het een mediacultuur is geworden. De Visser omschrijft het als volgt: 'Hierin worden de artistieke traditie en misinterpretatie, kunst en kitsch, heden en verleden met elkaar verwisseld.⁷⁸ Kunstenaar Olafur Eliasson bevraagt de functie van het museum eveneens. De context waarin een object te bekijken valt is nooit dezelfde als waar het vandaan komt of vervaardigd is. Het is een plek '[...] waar men zich naar believen bedient van het citaat, de parafrase of de pastiche en zelfs niet afkerig is van wat tot voor kort simpelweg plagiaat heette', aldus Ad de Visser.⁷⁹ Op Duchamp-achtige wijze wordt het eigenaarschap en de originaliteit bevraagd door zichzelf andermans - ideeën of kunstidiomen en concepten toe te eigenen. De hedendaagse kunstenaar Stefan Brüggemann maakt dankbaar gebruik van deze verandering in het kunstdiscours. De conceptuele kunst uit de jaren '60 vormt zijn uitgangspunt voor zijn eigen kunst. Hij 'leent' conceptuele gedachten of teksten, maar voorziet hen van eigen toevoegingen.

⁷⁶ Jürgen Habermas, 'Die Moderne- ein unvollendetes Project', in: Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/ Amsterdam 1998, p. 327.

⁷⁷ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/ Amsterdam 1998, p. 327.

⁷⁸ Idem, p. 327.

⁷⁹ Idem, p. 329.

In de jaren '80 worden serieuze, maatschappijgerelateerde en grensoverschrijdende onderwerpen als kunstthema genomen, zoals ook te lezen was bij de eerder beschreven kunstwerken van Bruce Nauman. Zij worden direct uit het leven gegrepen. Enerzijds wordt de toename van de welvaart omarmd, maar zij heeft ook een keerzijde die benadrukt wordt door de vele problemen waarmee deze voorspoed gepaard gaat. Voorbeelden hiervan zijn onder andere: de enorme hoeveelheden massagoederen die geconsumeerd worden en de inherente gigantische afvalberg, hoge jeugdwerkloosheid, de onderdrukking van de vrouw, racisme en de seksuele intolerantie ten aanzien van homoseksualiteit of biseksualiteit die verergerde door de ziekte AIDS. Al deze kommer en kwel ten spijt, leveren deze onderwerpen veel kunstzinnige inspiratie op.⁸⁰

Tegelijkertijd ontstaan ook luchtigere en banale kunstvormen. Kunstenaar Jeff Koons weet bijvoorbeeld met zijn *Inflatables*: plastic opblaasbloemen en hondjes, alledaagse kitsch tot kunst te verheffen. Hiermee brengt hij kunst dichterbij de massa, waarmee hij tegelijkertijd ook de (wan-)smaak van het grote publiek blootlegt. In de jaren '90 treedt er een algemene bewustwording op van de vele milieu- en vervuilingproblematieken. Deze zijn het gevolg van het industrieel kapitalisme en de toenemende economische globalisering in de afgelopen decennia. Ecologische duurzaamheid en energiebesparing worden maatschappelijke 'hot' issues, zeker ook in de kunst. In de lichtkunst gaan kunstenaars energiebesparende en duurzame lampen gebruiken en zij houden de technologische ontwikkelingen op dit vlak nauwlettend in de gaten.

⁸⁰ Michael Archer, *Art since 1960*, Londen 2002, pp. 184-86.

IV De nieuwe generatie lichtkunstenaars

Op het moment dat ik deze masterscriptie schrijf is er een halve eeuw verstreken sinds de eerste toepassing van licht als zelfstandig medium. Een groot aantal kunstenaars, wereldwijd, verwerkt nog steeds licht in natuurlijke of kunstmatige vorm in hun kunstwerken. Om de balans te behouden tussen de drie eerder beschreven toonaangevende lichtpioniers, Dan Flavin, Bruce Nauman en James Turrell, heb ik drie belangrijke hedendaagse kunstenaars uitgekozen, namelijk: de uit Wales afkomstige Cerith Wyn Evans, de Deens-IJslandse Olafur Eliasson en de Mexicaans-Duitse Stefan Brüggenmann. Doordat de verschillende herkomsten zijn zij dus opgegroeid met verschillende lokale culturele tradities, normen en waarden. Desondanks, of misschien wel dankzij deze verschillen, hebben zij een internationale bekendheid als kunstenaar weten te verwerven. Zoals ik hierboven al beknopt heb beschreven zijn de artistieke en culturele klimaten gedurende de afgelopen vijf decennia gewijzigd. In de volgende hoofdstukken beschrijf ik hoe deze veranderingen weerklinken in de kunstwerken van de drie uitgekozen hedendaagse kunstenaars.

IV.I Cerith Wyn Evans

***'I'm stimulated by a notion of encryption, of actually making someone aware that the invisible is also perceivable.'*⁸¹**

Cerith Wyn Evans

De kunstenaar Cerith Wyn Evans is geboren in 1958. Niet echt jong meer, maar hij is zijn artistieke carrière al in de jaren tachtig begonnen als video -en filmmaker. Met zijn korte experimentele films boekt hij snel successen, waardoor Wyn Evans zich gaat specialiseren in film en video door middel van studies aan de Architectural Association in Londen, waar hij later ook gaat doceren. Als hij zich in de jaren '90 gaat toeleggen op het maken van kunstwerken met licht, blijven deze media nog steeds belangrijke inspiratiebronnen.

Wyn Evans verwerkt ongebruikelijke combinaties van ruimte, licht, taal en objecten in één werk. Het onderwerp voor de kunstwerken wordt geput uit een breed scala genres, media en discoursen waarin high en low-art vertegenwoordigd zijn.⁸² Voorbeelden hiervan zijn: de Gestaltpsychologie, fotografie, wetenschappen, filosofie, muziek en literaire teksten van bepaalde auteurs uit verschillende tijdsperiodes.⁸³ Door deze teksten te transformeren in een universele beeldtaal, namelijk licht, wil Wyn Evans bepaalde gedachtegangen, ideeën of stukken geschiedenis laten herleven. De focus hiervan ligt in de communicatie van taal en de perceptie ervan. Het gaat hem daarbij niet alleen om geschreven tekst, maar ook om de manier waarop met beeld, geluid en - / of licht een boodschap visueel is over te dragen. Wyn Evans wil als kunstenaar nieuwe vormen van taal uitvinden, waarin nog ongebruikte vormen van begrip en connectiviteit de hoofdrol spelen.⁸⁴

⁸¹Adam Budak, 'Toplol ogies, Trace s of the Event', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, p. 65.

⁸² Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, p. 17.

⁸³ Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 177.

⁸⁴ ARTiT-magazine Interview met Cerith Wyn Evans, 13 november 2010: *Cerith Wyn Evans: Part I, Hic et Nunc; or, The Delirium Beyond Translation*.

<http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/1U8qhE5vRpoKzMmHIgFt>
(18 november 2010).

Taalfilosofie en psychoanalyse

Net als Bruce Nauman en de verderop te bespreken kunstenaar Stefan Brüggenmann heeft Wyn Evans een grote taalfascinatie. De basis hiervan ligt in het feit dat hij geboren is in *Wales*, het meest westelijke deel van het eiland Groot-Brittannië. Wales voert een eigen vlag, heeft zelfbestuur en spreekt zijn eigen taaldialect, namelijk: *Welsh*. Cerith Wyn Evans heeft dus als kind de interactie en (mis-) communicatie tussen twee talen ervaren, aangezien hij 'Engels' niet als eerste taal heeft aangeleerd. Door deze levenservaring verdiept Wyn Evans zich in theorieënonderzoek en het proces van de vertaling, communicatie en perceptie, welke alle van belang zijn in zijn lichtwerken.

Zodra taal een hoofdrol krijgt toebedeeld in kunstwerken, dan valt of staat de balans van de betekenis door het proces van de vertaling. Dit kan woordelijk zijn, maar ook in een andere uitingsvorm waarmee iets duidelijk gemaakt of overgebracht moet worden. Evans beschouwt een goede vertaling van een origineel als een creatief en diepgaand onderzoek. Het is de intermediaire kracht tussen twee verschillende talen, waaruit blijkt dat dezelfde tekens op uiteenlopende manieren kunnen worden uitgelegd. Zij kunnen naar heel verschillende zaken verwijzen of zelfs een totaal andere betekenis krijgen. Een vertaling is slechts een verkenning van de ene soort betekenisinhoud en een andere. Zo zijn er bepaalde zaken die in culturen voorkomen die zo landseigen of specifiek zijn, dat zij zich niet laten vertalen. Voorbeeld hiervan zijn het Japanse idee van 'Wabi-Sabi' en het Afrikaanse woord Apartheid die wereldwijd als begrippen zijn overgenomen.⁸⁵

⁸⁵ ARTiT-magazine interview met Cerith Wyn Evans. *Part II. The Seated Queen. Cerith Wyn Evans on the slippages between poetics and politics*. 21-10-2010. Hierin spreekt Wyn Evans over 'Wabi-Sabi' <http://www.artit.asia/u/admin_ed_feature_e/oV6JkFL2XlfBgy9u541O > (12 november 2010). Leonard Koren, *Wabi-Sabi: For Artists, Designers, Poets Philosophers*. <<http://c2.com/cgi/wiki?WabiSabi>> (12 januari 2011).

Het uit twee delen bestaande woord 'Wabi-Sabi' representeert de eeuwenoude Japanse cultuur - en levenstraditie over de imperfecte, onvolmaakte schoonheid. Alles is authentiek, want niets duurt, niets is oneindig en niets is perfect. 'Wabi' impliceert de rustieke eenvoud, rust of afgezwakte elegantie die gevonden kan worden in de natuur. De mens verkrijgt deze 'innerlijke rust' gedurende het rijpingsproces van het leven. 'Sabi' is de getekende schoonheid of sereniteit, welke zichtbaar wordt door de jaren. Dit is te vergelijken met de visueel uiterlijke veroudering van de mens: schoonheid komt met de jaren. Het begrip 'Apartheid' verwoordt de opgelegde sociale, culturele en politieke scheiding tussen verschillende rassen en kleurgroepen, welke is opgelegd door de blanke Afrikaanse Nationale Partij (1948 - 1994).

De taal filosofie kent vele geschriften over interpretatiemogelijkheden die een belangrijke inspiratiebron vormen voor Cerith Wyn Evans. Veel kennis heeft hij opgedaan door het lezen van de geschriften van de Franse (post-)structuralisten, die met hun theorieën veel invloed hebben gehad in de jaren '60- '80.⁸⁶ Een complex voorbeeld is 'de deconstructietheorie' van Jacques Derrida (1930-2004). Hierin beschrijft hij dat er nooit een laatste woord en definitieve betekenis is, waardoor alles steeds opnieuw geïnterpreteerd kan worden.⁸⁷ Dit idee spreekt Wyn Evans erg aan.

⁸⁶ Franse taalstructuralisten en theoretici die invloedrijke geschriften hebben geschreven in de jaren '60, '70 en '80 zijn de filosoof en antropoloog Claude Lévi-Strauss (198-2009), de literatuurcriticus en -theoreticus, semioticus en filosoof Roland Barthes (1915-1980), de psychoanalyticus en psychiater Jacques Marie Emile Lacan (1901-1981) en de filosoof en psycholoog Michel Foucault (1926-1984). Het uitgangspunt in hun structuralistische, theoretische benaderingswijze is dat binnen de sociale wetenschappen niet direct waarneembare structuren ten grondslag liggen aan sociale verschijnselen. Deze structuren vormen een systeem of patroon van verschillende elementen die onderling afhankelijk van elkaar zijn en die elkaar wederzijds definiëren. Dus alles hangt met elkaar samen en niets kan op zichzelf bestudeerd worden. Er is slechts een betekenis in relatie tot iets anders. Als reactie hierop ontstaat het poststructuralisme, waarin bevraagd wordt of er wel één onderliggende structuur bestaat voor alle wetenschappen en of ook de literatuur met de bestaande aannames over wetenschappelijke objectiviteit – bestudeerd kan en moet worden. De poststructuralisten zijn puur geïnteresseerd in gedetailleerde lezing van individuele teksten en de meervoudige instabiele betekenissen van woorden. Leidende personen in deze beweging zijn onder andere de filosoof en taalcriticus Jacques Derrida (1930-2004), de filosoof en taaltheoreticus Jean-François Lyotard (1924-1998), de socioloog, filosoof, cultuurcriticus en mediawetenschapper Jean Beaudrillard (1929-2007), de filosoof Gilles Deleuze (1925-1995), die een belangrijke inspiratiebron is voor de kunstenaar Stefan Brüggemann) en de schrijver filmmaker en theoreticus Guy Ernest Debord (1931-1994) die als inspiratiebron dient voor Cerith Wyn Evans. Zij hebben met hun geschriften de basis gelegd voor nieuwe kunstinzichten voor vele postmoderne kunstenaars en kunstcritici. <<http://cf.hum.uva.nl/benaderingenlk/lw/struc/lw-struc-index.htm>> (6 december 2010).

⁸⁷ Ad de Visser, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Nijmegen/ Amsterdam 1998, p. 318. Derrida vindt dat elke betekenisdrager (beeld, woord) altijd al een betekenisinhoud is die zelf weer als betekenisdrager verschijnt. Het heeft dus geen zin om onderscheid te maken tussen een tekst of een beeld en hun betekenis. Dat wil zeggen dat er niet een apart gebied bestaat waar waarheid, zin en betekenis heersen, een gebied waarnaar de tekst of beeld als betekenisdrager verwijst. Deconstructie is eigenlijk geen theorie, maar een praktijk. Ze onderzoekt hoe teksten de definitieve, eenduidige betekenissen van de waarheid willen interpreteren, maar hierin ook gelijk faalt. Interessant in deze context is ook de tekst *In Notes on the Index, Part I* van kunstcritica Rosalind Krauss uit 1977, waarin zij deze theorie toepast op kunst. (Charles Harrison & Paul Wood, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2006, pp. 994- 99).

Derrida is met zijn geschriften beïnvloed door de eerder beschreven taalwetenschapper *Ferdinand de Saussure*, terwijl een andere inspiratiebron van Wyn Evans, de psychoanalyticus Jacques Lacan (1901-1981), weer schatplichtig is aan de bekende psychiater Sigmund Freud (1856-1939).



Afb. 20. Cerith Wyn Evans, *Inverse Reverse Perverse*, 1996. Sculptuur bestaand uit een bolle Spiegel op acryl achterbord. Afmeting: 1710 x 1710 x 315 mm, Tate Modern.

Lacan's geschrift *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, wordt door Wyn Evans inhoudelijk toegepast in zijn kunstwerk *Inverse Reverse Perverse* uit 1996.⁸⁸ Het gegeven van Ego en Alter Ego, het zoeken naar de eigen identiteit, vertaalt hij in zijn kunstwerk in een grote, bolle 'lachspiegel'. Deze spiegel dient ter vermaak op de kermis en drijft de spot met de ijdelheid. Hierin bekijk je jezelf in verschillende oppervlakkige posities, afhankelijk van de zelf uitgekozen kijkrichting en afstand tot deze spiegel. Dit principe is wel vergelijkbaar met de eerder genoemde cross-corner projecties van James Turrell. Het verschil is echter dat je bij hem

kijkt naar een visueel geprojecteerd illusionair object en bij het kunstwerk van Wyn Evans aanschouw je jouw eigen vervormde evenbeeld.

⁸⁸ Charles Harrison & Paul Wood, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2006, pp. 620-24, Engelse vertaling *The mirror-phase as formative of the function of the I*, van Jacques Lacan's *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, uit 1949. In deze spiegel fase worden drie onbewuste levensfasen van een jong kind uitgelegd aan de hand van Freud's psychoanalyse. Lacan vergelijkt het verschil tussen behoefte, vraag en verlangen van dit kind met een taalstructuur, welke hij of zij onmogelijk in het geheel kan begrijpen, omdat het de taalconstructies en interpretaties niet beheerst. Wie meer hierover wil lezen, verwijs ik naar het boek van Martin Jay, *Downcast eyes, The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Londen 1993, pp. 344-365 ('The four fundamentals Concepts of Psycho-analysis' en 'Au-delà du Principe de réalité, Evaluation psychiatic') of het boek *Reading Lacan*, van Jane Gallop. (Cornwell University Press, 1987) Gallop is Professor *English en Comparative Literature* aan de universiteit van Wisconsin. Op de cover van haar boek staat een afbeelding van een bolle spiegel met daarin een weerspiegeling van een jouw vragend aankijkende vrouw.

Hoe onvolmaakt jezelf ook mag lijken in deze spiegel, zij is wel afgestemd op de afmeting van de ideale mens volgens de Romeinse architect en schrijver Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–70 voor Chr.- 15 na Chr.) en de architect Le Corbusier (1887-1965).⁸⁹

Dubbelzinnige interpretaties en schijntegenstellingen

Lacan beschrijft deze situatie van een beeld dat een schijnwereld weergeeft als een imaginaire fase. Wyn Evans' Lichtwerk *Möbius strip* (1997) is een directe verwijzing naar Lacan's spiegel- of begeertetheorie. De Möbiusband is een symbool dat tweezijdig uitgelegd kan worden. De afbeelding is het teken van oneindigheid en eindeloosheid, maar ook van schijntegenstellingen: de binnenkant wordt de buitenkant, vóór wordt achter, de betekenis wordt de betekende en de waarheid wordt onwerkelijkheid. Deze omkeerbare dubbelzinnige betekenissen worden bestudeerd in de Gestaltpsychologie, waarbij de betekenaar steeds een andere vorm aanneemt maar steeds weer terugkomt bij het begin. Lacan gebruikt deze Möbiusband voor 'the return of the repressed', een knoopachtige vorm die de onderbewuste mechanismen moet blootleggen, zoals psychose, neurose en perversies. Je wordt je hierdoor bewust dat het geloof in een permanent stabiele ego niet reëel is.⁹⁰ Onder de oppervlakte gaat altijd meer schuil dan je aanvankelijk ziet, wat ook van toepassing is op de kunstwerken van Cerith Wyn Evans.



Afb. 21. Cerith Wyn Evans, *Möbius Strip*, 1997, neon, 100 x 50 cm. Courtesy of White Cube en Taka Ishii Gallery.

⁸⁹ Metropolis M, *James Lee Byars & Cerith Wyn Evans, Taalmonumenten*, 2004 no.4.

<<http://www.metropolism.com/magazine/2004-no4/james-lee-byars-cerith-wyn-evans/english>> (18 november 2010).

Le Corbusier was ervan overtuigd dat de architectuur voor de mens ook moet vertrekken vanuit menselijke verhoudingen, welke ideaal en universeel waren, net zoals Vitruvius en Leonardo da Vinci dat dachten. Hij ontwikkelde 'Le Modulor', een harmonische maat die gebaseerd is op de menselijke lichamelijke verhoudingen en op de wiskundige gebaseerde 'Gulden Snede'.

⁹⁰ Adam Budak, 'Topologies, Traces of the Event', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, pp. 58-59.

Cerith Wyn Evans werkt veel met codes, vormen van talen en subtalén, waarmee hij spanningsvelden oproept. Zijn kunstwerken verkennen de complexe relaties tussen beeld en woord, poëzie en wetenschap, waarbij hij een communicatievorm tussen de gesproken en geschreven taal zoekt, net zoals Bruce Nauman dat doet.

Beide kunstenaars verwerken verschillende interpretatieniveaus in hun kunstwerken die door het kennisgebied van de toeschouwer aangeboord kunnen worden. Een verschil tussen hen is dat Nauman met zijn neonsculpturen de expliciete confrontatie met de aanschouwer opzoekt via een figuratieve beeltenis of oneliner. Op ironische, humoristische of serieuze wijze 'highlight' hij een woord of lichaamsdeel met een felle neonkleur of trekt de aandacht door middel van een knipperfunctie. Hoewel communicatie en interpretatie van taal centraal bij beide kunstenaars centraal staan, gaat Wyn Evans hierin nog verder. Hij gebruikt geen losse woorden maar lange stukken tekst, waarin de ideeën en het gedachtegoed van vroegere literaire schrijvers of kunstfilosofen geventileerd worden. Hij brengt hen als het ware opnieuw tot leven door hen als ruw materiaal voor nieuw werk te zien. Zij zijn de originele tekst, welke als basis dient en een goede vertaling behoort te krijgen in zijn 'toekomstige' lichtwerk.

Morsecode in knipperlichtjes

Zijn serie van 17 *Chandeliers*, waarvan de eerste uit 2003 dateert, is hier een significant voorbeeld van. Deze kristallen en ambachtelijk gemaakte replicakroonluchters zijn alle afkomstig uit verschillende stijlperiodes. Zij vormen de stille 'ooggetuigen' van de sociaal-culturele geschiedenis van deze plekken.⁹¹ In de glazen facetten weerspiegelingen zij de herinneringen en de feest sfeer van vroeger tijden. Met hun onregelmatig flikkerende lampverlichting zenden zij letterlijk en figuurlijke taal uit, maar deze moet wel ontcijferd worden. Zeer uiteenlopende teksten van onder andere de wetenschapper en mathematicus Ian Sommerville (1959), de kunstenaar Brion Gysin (1916-1986), de componist John Cage (1912-1992) en de Franse romanschrijfster Madame de Lafayette (1634-1693), zijn omgezet in morsecodes.⁹²

⁹¹ Lynne Cooke, Chris Dercon, Hans Ulrich Obrist, *ForwArt: a choice: a snapshot of contemporary art*, tent. Cat Brussel (van 27 september - 11 november op verschillende locaties in Brussel), 2002 pp. 196-98.

⁹² Madame de Lafayette's echte naam is Marie-Madeleine Pioche de La Vergne.

Deze punt- en streeptekens worden op hun beurt weer visueel zichtbaar gemaakt door middel van corresponderende, computergestuurde, knipperende lichtsignalen, die uitgezonden worden door de kroonluchters.⁹³ Door de gedateerde morsetaal of Latijn te gebruiken, welke tegenwoordig door weinig mensen geïnterpreteerd kunnen worden, toont Evans de vergankelijkheid van taal. Op kleine monitoren in dezelfde ruimte is de woordelijke vertaling van de morsecode te volgen. Letter voor letter ontstaan de teksten, waardoor tevens de focus bij het lezen komt te liggen, waarmee hij het proces van het schrijven en betekenisvorming inzichtelijk en voelbaar maakt. Lampjes doven soms uit in het midden van een literaire zin om te verwijzen naar de haperende en stotterende zinnen van ons dagelijks taalgebruik.⁹⁴ Doordat het licht drie keer sneller knippert dan dat de morsetekens verschijnen, wordt de relatie onderling versterkt, omdat achter ieder lampje dat aangaat een verborgen teken schuilgaat welke niet gelijk te lezen valt. Het historische onderscheid tussen alle verschillende teksten valt weg, omdat zij ieder op een eigen tempo hun specifiek gekozen tekst in de universele lichttaal openbaren. De toeschouwer zal deze flikkerende representaties van transparante intelligentie als een soort omniversum of nachtelijke hemel ervaren.



Afb. 22. Cerith Wyn Evans, *Diary: How to improve the world (you will only make matters worse)*, afkomstig uit 'M' writings '67-'72 by John Cage, 2003. Kroonluchter (Venini Quadratti), flatscreen monitor, Morse code unit en variable computer dimensies. The White Cube (Londen)

⁹³ Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 181. Alle verwijzingen naar de gebruikte teksten met hun auteurs worden op deze pagina vermeld in dit boek.

⁹⁴ Idem, p. 183.

Door geen makkelijk begrijpbare en gangbare teksten te gebruiken, refereert Wyn Evans naar het in 1968 gepubliceerde essay *'La mort de l'Auteur'* van Roland Barthes (1915-1980). Hierin verklaart de laatstgenoemde 'de auteur', weliswaar ietwat hyperbolisch, als zijnde dood. In dit literaire werk keert Barthes zich af van eenduidige betekenissen van een tekst. Niet alleen de auteur zorgt voor de betekenissen in de tekst, maar ook de lezer gedurende het lezen. Er zijn dus meerdere interpretatiewijzen, mede afhankelijk van het eigen kennisniveau. De vele betekenissen in één zin worden door Evans opnieuw gecodeerd om hen vervolgens te reflecteren via processen van contrazinsconstructies met verouderde talen en lichteffecten. Het bovenstaande *-De dood van de auteur-*gegeven wordt door Wyn Evans aangegrepen door als dubbelauteur te fungeren. Hij citeert en quoteert teksten van andere schrijvers, 'herschrijft' en 'openbaart' ze via zijn lichtwerken. Een spannende combinatie van *Appropriation Art* en een nieuwe Marcel Duchamp-achtige interpretatie van het *Objet Trouvé*, ofwel de readymade.⁹⁵ Wyn Evans gelooft niet in een kunst voor iedereen, waarin populisme de boventoon voert. Zijn kunstwerken bevatten altijd verschillende complexe gelaagdheden, waarbij ook relaties worden aangegaan met andere dimensies zoals tijd en ruimte.⁹⁶ Auteur Mark Cousins, filmcriticus en architectuurtheorist en werkzaam aan de London Architectural Association, beschrijft een tentoonstelling van Wyn Evans, medio jaren '90, als volgt: *'as being so perplexing that it was like the experience of a deaf man staring at the radio'*.⁹⁷

⁹⁵ Appropriation Art is een kunstvorm waarin men bestaand werk van iemand anders toe-eigent. Door het te reproduceren wordt de authenticiteit van het werk ontkracht. Wel verkrijgt het nieuwe werk een nieuwe betekenis, doordat het in een andere context geplaatst wordt. Het originele werk wordt dus gedeconstrueerd. Er wordt veelvuldig gebruik gemaakt van de beeldtaal afkomstig uit reclames, films en producten uit de consumptiemaatschappij en de kunstgeschiedenis.

Het *Objet Trouvé* betekent letterlijk 'gevonden voorwerp of natuurlijk voorwerp'. Als kunstvorm betekent het dat een industrieel voorwerp uit zijn alledaagse context wordt gehaald en tot kunst bestempeld. De dadaïstische kunstenaar Marcel Duchamp was de eerste kunstenaar die een alledaags voorwerp presenteerde als een kunstwerk. Hij legde een porseleinen urinoir op zijn achterkant en signeerde deze met 'R. Mutt' (Armut, armoede) en gaf het de titel *Fontein*.

⁹⁶ *Frieze talks to Cerith Wyn Evans*, interview in *Frieze Magazine*, November-December 2002.

<http://www.frieze.com/issue/article/innocence_and_experience>, nr. 71, (24 november 2010).

⁹⁷ ARTiT-magazine interview met Cerith Wyn Evans. *Part II. The Seated Queen. Cerith Wyn Evans on the slippages between poetics and politics*. 21-10-2010.

<http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/oV6JkFL2XlfBgy9u5410> (12 september 2010).

Connectiviteit en communicatie door licht

De inspiratie om taal te transformeren in lichtsignalen heeft Evans gekregen door een reis naar Japan in 1990, welke uiteindelijk resulteert in zijn 'kroonluchters'. In deze periode leest Wyn Evans enkele geschriften van Guy Debord (1931-1994) en het boek *Kunst des Handelns*, uit 1988. Hierin beschrijft de socioloog, historicus en cultuurfilosoof Michel de Certeau (1925-1966) zijn theorieën over de stedenbouw en haar connectiviteit, waarin verschillende perceptuele communicatievormen plaatsvinden. In dit boek beschrijft De Certeau het uitzicht over Manhattan vanaf de 110^{de} verdieping van het World Trade Centre als volgt:

Here, the elevated spectator, transfigured into a voyeur, perceives a city as 'a universe that is constantly exploding', as a text which is before his eyes, consumed by the pleasure of 'seeing the whole'. The metropolis is converted into an overwhelming 'texturology' and the towers function as operators of strategic readings: "(it) constructs the fiction that creates readers, makes the complexity of the city readable, and immobilizes its opaque mobility in a transparent text."⁹⁸

Vanuit zijn hooggelegen hotelkamer bekijkt Cerith Wyn Evans de stad Tokio en wordt zich eveneens bewust van de kakofonie van ontelbare aandachtvragende knipperende lichtsignalen. Vele van hen zijn landingsplaatsen voor helikopters op de platte daken van gebouwen. De stad ademt een soort matrix van verschillende codes uit, waarbij alle zichtbare lichten een doel dienen. Echter slechts een aantal mensen kunnen deze interpreteren, namelijk vanuit een bepaalde kijkrichting en perspectief. In dit geval dus vanaf een bepaalde hoogte. Evans ervaart ditzelfde fenomeen in de wereldsteden São Paulo en New York waar veel hoogbouw is.⁹⁹

⁹⁸ Adam Budak, 'Topologies, Traces of the Event', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, p. 65.

⁹⁹ Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 177.

Cerith Wyn Evans zegt hierover:

'I thought, if I could tune in to what the city was saying, then there would be this vast, dense polyphony of texts that are all somehow speaking at the same time, all reading at different speeds, that somehow.... The city became this vast coded text. I was very interested in the notion of something being in code'.¹⁰⁰

[...] There was something deeply satisfying, strange and mysterious about this zone, this territory of non-understanding. I knew that it meant something, so what I had to do then was access my intuition, and that was the big trigger for me. That was the step I had to take in order to produce a body of work that could exploit that experience'.¹⁰¹

Dezelfde communicatie ziet Wyn Evans terug in de betoverende, nachtelijke hemel van het zuidelijk halfrond. Hij ervaart de visuele sterrenconstellaties als een soort lexicon in de hemel, een soort oervorm van taal of voorloper hiervan.¹⁰² De gegroepeerde zichtlijn van het sterrenbeeld Cassiopeia openbaart zich namelijk als de gelezen letter 'W' in taal. Het feit dat wij dit nu kunnen vertalen kan betekenen dat de hemel vol teksten staat, welke verspreid zijn over miljarden lichtjaren. Aangezien taal steeds evolueert en dus deels vergankelijk is, zoals de voor ons onleesbaar geworden oud-Nederlandse taal, wil Wyn Evans met zijn flikkerende lichtinstallaties een lang houdbare taalcommunicatie bewerkstelligen.

Wyn Evans combineert zijn interesse in onderzoek naar zicht en kijken met zijn betrokkenheid in de kennisproductie. Hij verleent kennis en reikt onderwerpen aan die toegang tot nieuwe informatie geven. Door herinneringen aan vroeger en menselijk gerelateerde verliezen te gebruiken als onderwerp, ondergaan deze

¹⁰⁰ Adam Budak, 'Topologies, Traces of the Event', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, p. 63- 64.

¹⁰¹ ARTiT-magazine Interview met Cerith Wyn Evans, 13 november 2010: *Cerith Wyn Evans: Part I, Hic et Nunc; or, The Delirium Beyond Translation. We Turn in the Night, Consumed by Fire*, 13 oktober 2010.

<http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/1U8qhE5vRpoKzMmHIgFt> (24 oktober 2010).

¹⁰² Interview Cerith Wyn Evans Part II. *The Seated Queen, Cerith Wyn Evans on the slippages between poetics and politics*, 12 september 2010.

<http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/oV6JkFL2XlfBgy9u541O> (21 oktober 2010).

psychische relaties een gedaanteverandering. Het is vergelijkbaar met een foto. Dit is een tijdsdocument van vroegere herinneringen, welke aanschouwd wordt in het heden. De exacte bijhorende gevoelens en beleving kunnen wij niet ervaren en de oorspronkelijke situatie terugbrengen is eveneens onmogelijk. Door licht als beeldtaal te gebruiken wil Wyn Evans deze emotionele kennis op intelligentie en transparante wijze toegankelijk maken.

Opgerolde stofzuigerslang met literaire verlichting

Hetzelfde principe van de kroonluchters past Wyn Evans ook toe in andere werken, zoals in een industriële plastic Boalumslang. Achter het geknipper van deze simpel-ogende, 'doorzichtige opgerolde stofzuigerslang met verlichting' gaat behalve een literaire novelle, ook een psychoanalytisch inzicht van Lecan schuil. Deze informatie is te omvangrijk om in deze tekst te beschrijven, dus ik raad u aan om onderstaande voetnoot aandachtig te lezen.¹⁰³

¹⁰³ Met de 'doorzichtige opgerolde stofzuigerslang met verlichting' (afgebeeld op de voorpagina) refereer ik naar het zeer complexe kunstwerk van Wyn Evans uit 2003, *Against Nature*. Deze is gebaseerd op de literaire novelle uit 1884, van de Franse schrijver J.K. Huysmans (1848-1907). Charles-Marie Georges was zijn eigenlijke naam, maar om zijn Nederlandse achtergrond te benadrukken veranderde hij zijn naam in Joris-Karl. In de novelle *Against Nature* draait het om de levensverandering van de hoofdpersoon: de vermogende hedonist Hertog Jean Floressas des Esseintes. Deze persoon is door de vroegere inteelt van zijn adellijke bloedlijnen opgezaald met bijna alle (dwang)neuroses die de 19^e eeuw rijk was. Hij laat zijn decadente Parijse leven achter om vervolgens op het platteland een leven te leiden dat gevoed wordt door intellectuele en esthetische contemplatie. In een groot herenhuis realiseert hij al zijn extravagante droomwensen, qua kleuren, kunstmatige, overdadige en decadente versieringen van de huiselijke inrichting. Huysmans beschrijft hierin ook de symboliek van stenen, geuren van bloemen, parfums en de ervaring die Des Esseintes beleeft bij het drinken van bepaalde theesoorten. Door deze gedetailleerde herinneringen van zijn gedenkwaardige momenten waarin hij zich gelukkig prijst, zorgt dit boek voor een schandaal. Het is geschreven in de heersende Naturalistische periode, waarin de overtuiging heerst dat de werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk dient te worden weergegeven en de mens een deterministisch product is van erfelijkheid, omgeving en opvoeding. Dit boek handelt juist over materialistisch genot en beschrijft dit expliciet, daarom wordt dit boek meteen het boegbeeld tegen deze overtuiging. Huysmans ziet een groot deel van zichzelf in de hoofdpersoon, aangezien hij ook de neiging naar het kunstmatige aanhangt. Hij keert zich af van het Naturalisme en bekeert zich tot het Katholicisme. Huysmans kan op deze wijze genieten van het overvloedige en decadente uiterlijk van dit geloof. Nu terug naar het kunstwerk van Wyn Evans. Een kunstmatig vormgegeven transparante plastic slang met lampjes erin, ontworpen door Livio Castiglioni en Gianfranco Frattini in 1970, vormt de dubbelzinnige vertaling van deze novelle. Zowel op figuurlijke als letterlijke wijze. Enerzijds is het kunstwerk intiem, omdat het ingetogen

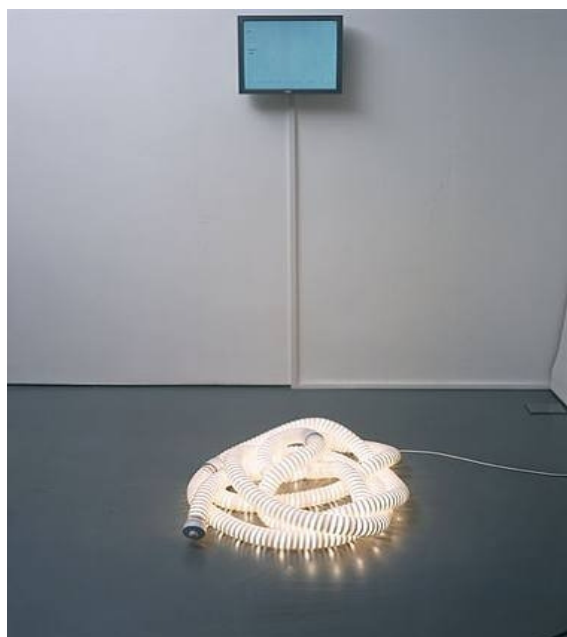
verhaal van Huysmans door kleine intieme lichtjes uitgezonden wordt. Deze bescheiden verlichtingsvorm kan in elk modern gebouw de dialoog aan gaan met de omgeving. Anderzijds is het werk anoniem, omdat dit industriële materiaal op de koude lege tentoonstellingsvloer ligt en zijn input krijgt van de afstandelijke computermonitoren erachter. Maar dit is slechts wat we aan de oppervlakte zien.....

De opgerolde knoopvorm van dit werk is wederom een geliefd onderwerp van Lacan. Het Franse woord 'noeud' betekent knoop, maar is ook de ruwe benaming voor het woord 'penis'. Met deze uiterlijke verbeelding, gecombineerd met de taaltheorieën van Lacan, wordt de interpretatie van dit lichtwerk al veel complexer. De onderliggende onderwerpen zijn het menselijke onderbewustzijn en de gecompliceerde sexualiteit. Lacan baseert zich hiermee op de uit de psychiatrie afkomstige psychoanalyse van Sigmund Freud. Freud's doel was om meer inzicht te krijgen in de oorzaken van verschillende psychische symptomen. Er werd niet gekeken naar het bewuste, maar naar het onbewuste. Hij zag de persoonlijkheid van de mens ingedeeld in drie psychische structuren: Es (Id), Ich (Ego) en de Über-ich (Superego). Het Es/ Het is de meest primitieve reactie van de menselijke persoonlijkheid. Het wil een onmiddellijke biologische bevrediging van de basisbehoeften/driften, ongeacht de omstandigheden en consequenties. Het object is het doelwit van de irrationele. Het Ich /Ik (subject) ontwikkelt als een redenerende en controlerende structuur. Het zorgt voor het zelfbehoud van het individu, door de eisen van de impulsieve drift (Es) af te stemmen op de eisen van de realiteit. Dus ook het lustprincipe moet zich aanpassen, omdat het niet direct bevredigd wordt. Het 'Ik' leidt tot de ontwikkeling van uiteenlopende vaardigheden en vermogens, die gezamenlijk leiden tot een systeem dat in staat is zichzelf te bezien: een ik. Het Über-ich is het deel waarin het persoonlijk ideaal of de persoonlijke moraal vertegenwoordigd is. Het is de verzameling reactiepatronen die zich vanuit het 'Ik' ontwikkelt en de geïnstitutionaliseerde regels van de samenleving vertegenwoordigd. Als de regels van het Über-ich worden overtreden, straft het Über-ich het Ik met een schaamte- of schuldgevoel. Om terug te keren naar het kunstwerk, *Against Nature*, betekent dit dat de beschreven homosexualiteit van de hoofdpersoon Des Esseintes, in die tijd een onbesproken en niet-geaccepteerd onderwerp, voor vele psychische conflicten kan zorgen.

Het is de knoop die het Onderwerp wil ontwarren om deze als een gevoel van bevrijding te ervaren. Het is een verlangen naar de nog niet tot zich genomen kennis.

"Desire is tied (se noue, is knotted) to the desire of the Other, but [...] in that loop lies the desire to know. If the subject's desire comes from the Other, the subject does not know what he/she desires but must learn from the Other. The desire to know what the Other knows, so as to know what one desires so as to satisfy that desire, is the drive behind all quests for knowledge. Outside the knot, there is no desire for knowledge and thus no impetus to know. We read because we desire to know, and so reading must lie within the knot where the subject's desire is intricated with the Other's. We read to learn what the Other (what the Author) knows, to learn what are his desires, in the hope of understanding and satisfying our own. Outside that knot, we do not read, we close our eyes in identification with the ideal Father who has mastered all desire, including the desire to know. We close our eyes and do not read, because we no longer want to know".

Jane Gallop, 'Reading Lacan', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, pp. 61-62.



Afb. 23. Cerith Wyn Evans, *Against Nature*, door J.K Huysmans (1884), (vertaling, 1959), 2003, 4 Boalum lampen,, flatscreen monitor, Morse code unit en computer. The White cube (Londen)

De lichtinstallaties van Wyn Evans zetten aan tot reflecties over de afgesproken structuur van overeenkomsten en huidige afspraken die we maken om elkaar te begrijpen en waarmee we denken grip te hebben op de wereld. Alle beelden die we zien en waarnemen zijn dus verbonden aan taalkundige woorden. Onze geloof in onze objectieve waarneming wordt door Wyn Evans bevraagd in de variëteit van zijn kroonluchterinstallaties. Is dat wat we zien ook daadwerkelijk de werkelijkheid? Wie communiceert er? Is het de auteur van de desbetreffende tekst of zijn het de computeraangestuurde vertalingen van de lichtsignalen? Of is het de kunstenaar die met zijn kunstwerk het verleden naar het heden haalt? Ongeacht wat de antwoorden op deze vragen zijn, de machinale knipperende lichtinstallaties van Cerith Wyn Evans blijven hun teksten uitzenden tot in lengte van dagen, waarmee de kunstenaar iedereen van harte welkom heet. Onophoudelijk blijven deze lichtjes communiceren, waarbij het lijkt alsof zij juist voor jou speciaal aanspringen. Maar niets is minder waar, ze zijn onuitputtelijk en onvermoeibaar. Ze branden voor hen die nooit komen gaan, zij die al in het verleden zijn geweest en voor degenen die in het heden nog langs willen komen.¹⁰⁴

¹⁰³Jan Verwoert, 'Come! Back! Again! Whenever!' in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, p. 25.

De afgesproken communicatievormen en constructies worden ook door de Franse Situationist Guy Debord tegen het licht gehouden. Hij wordt door Wyn Evans bewonderd vanwege zijn scherpzinnige woordspelingen en cynische perceptie. Debord is de schrijver van het bekende boek *La Société du spectacle*, uit 1967, waarin hij de dominantie van beelden en reclameboodschappen beschrijft, die steeds meer gaan bepalen hoe mensen denken, handelen en zich voelen.¹⁰⁵ De wereld is volgens hem verworpen tot een 'spektakelmaatschappij'. Een schijnsamenleving, waarin de mens een passieve toeschouwer is. Debord sloot zich aan bij de Situationistische Internationale, die vanaf 1957 een hevige strijd voerden tegen de opkomende macht van de consumptiemaatschappij, de media en bestaande artistieke en maatschappelijke normen.¹⁰⁶ Deze opvatting is enigszins vergelijkbaar de gedachten over de maatschappij als schijnwereld van Jean Baudrillard. Deze wordt beschreven in het hoofdstuk over kunstenaar Olafur Eliasson.

Middeleeuws epitaaf in commerciële neonverlichting

Debords boek en filmscript *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) is door Wyn Evans vertaald in een gelijknamig ellipsvormige neonsculptuur. De Latijnse palindroomzin betekent vrij vertaald: 'Als we 's- nachts de kring binnendringen worden we verteerd door vuur' of 'We gaan rond en rond in de nacht en we zijn door het vuur verteerd'.¹⁰⁷ Enerzijds benadrukt de ovale rondgang op figuurlijke wijze de letterlijke zin van de uitgeschreven verlichte tekst. Anderzijds verwijst het naar de vroeger gebruikte circulerende omkeerbare

¹⁰⁵ Guy Debord, 'La Société du spectacle', in: Martin Jay, *Downcast eyes, The denigration of vision in twentieth century French thought*, Londen 1993, pp. 426- 430.

De Situationisten bestond uit een groep Parijse intellectuelen en kunstenaars die beïnvloed waren door Dada en het Surrealisme. Zij streefden ernaar om kunst en cultuur in het leven te integreren. Door het creëren van voor massaconsumptie geschikte, ontregelende situaties, performances en happenings, wilden zij een voortdurende maatschappelijke revolutie bewerkstelligen.

¹⁰⁶ De Situationisten bestond uit een groep Parijse intellectuelen en kunstenaars die beïnvloed waren door Dada en het Surrealisme. Zij streefden ernaar om kunst en cultuur in het leven te integreren. Door het creëren van voor massaconsumptie geschikte, ontregelende situaties, performances en happenings, wilden zij een voortdurende maatschappelijke revolutie bewerkstelligen.

¹⁰⁷ De eerste vertaling wordt gebruikt in het Centraal Museum Utrecht en de tweede staat beschreven in het boek van Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 182.

filmspoel. Wyn Evans' palindroom is gebaseerd op de archetypische gedraaide ringvorm die oneindigheid en eindeloosheid symboliseert. In de iconografie wordt dit als de *Ouroboros* gerepresenteerd, een slang die in zijn eigen staart bijt. Het benadrukt de eenheid, de zelfvoedende samenvoeging van zaak en ziel.¹⁰⁸ Een maker van tijd, duur en leven, welke steeds tot zichzelf terugkeert: een variant op de Möbiusband.

De Latijnse tekst zelf is een losstaand gegeven, maar deze kan door gegeven achtergrondinformatie of kennis van de toeschouwer tot diepere interpretaties leiden. Ook kan het lezen van de tekst een persoon aanzetten tot kennisvergaring, omdat Debords film, *In girum imus nocte et consumimur igni*, een opsomming is van andermans citaten, films en teksten.¹⁰⁹ Debord uit met deze film kritiek op de maakbaarheid van de gemeenschap door juist de beelden en taal uit dezelfde maatschappij te gebruiken. Als 'film' ondermijnt het op deze manier zijn eigen status, omdat het scheppende gedeelte niet origineel is. Daarnaast valt het de essentiële veronderstellingen van de toeschouwer aan, doordat deze film eist getoetst te worden aan de uitgangspunten en verwachtingen van alle andere media, behalve de cinema zelf. Hiermee wordt de intrinsieke onafhankelijkheid van dit medium benadrukt, omdat zij losstaat van alle door haar getoonde narratieve conventies. Hiermee ontsluit Debord zijn gerelateerde afwijzing, doordat hij zijn publiek voorziet van vooropgezette aanknopingspunten, welke zij anders mogelijk anders niet hadden geraadpleegd.

Dit gegeven gebruikt Evans in zijn gelijknamige Latijnse palindroomzin. Hij verbreekt de overvloedigheid van de doorlopende boodschap door de omkeerbaarheid uiteen te scheuren. Dit zorgt voor een verstoorde balans tussen syntax en letters, waardoor de zinsopbouw en de zinsconstructie verandert en een grote verscheidenheid van nieuwe betekenissen ontstaat.¹¹⁰

¹⁰⁸ Adam Budak, 'Toplol ogies, Trace s of the Event', in: Mark Cousins, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007, pp. 54-55.

¹⁰⁹ Jonathan Crary, 'Cerith Wyn Evans Luminous Stagings', in: Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 17.

¹¹⁰ Jonathan Crary, 'Cerith Wyn Evans Luminous Stagings', in: Mark Carlson, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007, p. 18.

Ton den Boon, Dirk Geeraerts, Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal, Utrecht/Antwerpen 2005¹⁴, deel S-Z, p. 3493. De syntax is de taalkundige leer van de waarneembare middelen waarmee de samenhang van woorden in de taaluiting tot stand wordt gebracht. Dit fenomeen wordt al door de eerder vermelde Ferdinand de Saussure omarmd en bevestigd in zijn studie naar Latijnse palindromen.

Er is dan geen groter contrast denkbaar dan dit middeleeuwse epitaaf uit te voeren in een hedendaags, flikkerende, reclameachtige neonverlichting. Wyn Evans benadrukt hiermee de vergankelijkheid van tijd en taal, die hij weer een nieuw bestaansrecht en beeldtaal geeft via licht.



Afb. 24. Cerith Wyn Evans, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, 2006. Neon, Courtesy the artist and Jay Jopling / White Cube (London) Installatie-opstelling Tate Modern 2006.

Wyn Evans maakt naast knipperende of continu brandende lichtwerken met specifiek uitgezochte tekstpassages ook tijdelijke 'Fireworks'. Dit zijn brandbare houten structuren waarop openeind teksten staan. Hierin weerklinkt een romantisch verlangen naar een voorbije periode of geschiedenis, welke door hun korte vergankelijke brandbaarheid weer in rook opgaan en uitdoven. Niet alle lichtinstallaties van Wyn Evans zijn tekstueel, zoals het recente lichtwerk dat Wyn Evans heeft gemaakt voor de Eindhovense GLOW-evenement 2010.¹¹¹

¹¹¹GLOW(Re-)discovering Eindhoven toont de stad in andere gedaantes. In dit lustrumjaar van dit lichtspektakel worden wederom vreemde plaatsen, zoals achteraf steegjes of parkeergarages voorzien van lichteffecten, waardoor zij iets aantrekkelijks of juist onheilspellends verkrijgen. Kunstenaars brengen de betovering terug in de binnenstad door lichtobjecten toe te voegen aan het bestaande straatbeeld. Hun kunstwerken vol anekdotes, zelfreflectie en herinneringen gaan gedurende een week de dialoog aan met haar bewoners en bezoekers. Nieuwe mediatechnologieën op het gebied van computers en animaties laten zeer uiteenlopende en experimentele toepassingen zien op het gebied van lichtkunst en -design. (18 november 2010)

<http://www.vanabbemuseum.nl/browseall/?tx_vabdisplay_pi1=20&tx_vabdisplay_pi1=722 >

Zijn lichtwerk is onopvallend in die zin dat het zich niet direct openbaart als een kunstwerk. Het voltrekt zich in een gewoon appartement in het centrum van de stad. Zoals in Nederland gewoon is, zijn ook de gordijnen van deze woning geopend. Iedere passant, ook ik, die langs een Nederlands straathuis loopt, kan zijn of haar nieuwsgierigheid bevredigen door gewoon als een voyeur naar binnen te kijken. Maar in dit appartement valt niets te zien. Afgezien van de lichtflikkeringen, afkomstig van een film op de weggedraaide televisie, is de rest van de kamer donker. Waarom staan er verder geen lampen aan, zijn de bewoners er niet? Maar waarom staat de televisie dan aan? Als toeschouwer blijf je nieuwsgierig staan, sommigen drukken hun gezicht tegen het raam om te kijken wat er in deze huiskamer te zien is en 'waarnaar men kijkt'. Echter op al deze vragen verkrijg je geen bevredigend antwoord.

Met dit installatiekunstwerk heeft Wyn Evans net als Marcel Duchamp 'het kijken en bekeken worden' (*Etant donnés*) heel letterlijk genomen.¹¹² Ook hierin staat non-verbale communicatie centraal, welke de flinterdunne scheidslijn tussen het openbare -en private leven blootlegt en het spanningsveld tussen controle -en privacy benadrukt.

¹¹² Marcel Duchamp maakte vanaf 1915 tot 1923 het werk *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (The large Glass). Dit werk bestaat uit twee glazen delen met een voorstelling erop. Het onderste glas toont 7 gefantaseerde geseksualiseerde machines die de bachelors uitbeelden. Zij proberen de op het glas erboven afgebeelde 'machinebruid' uit de kleding te krijgen. Het vervolg op dit werk is *Etant donnés*, het laatste werk van Duchamp, waaraan hij van 1946 tot 1969 in het geheim werkte. Deze kunstinstallatie heb ik in museum *National Gallery* in Londen aanschouwd. Om dit werk te bekijken moeten toeschouwers eerst een ruimte betreden. Achter een zware houten deur met bakstenen lijst als façade bevindt zich het originele werk. In deze deur is een soort sleutelgat gemaakt waardoor gekeken kan worden. Het bevindt zich niet op een gewone ooghoogte, waardoor de toeschouwers moet bukken. Zodra je hier doorheen kijkt, wordt jouw blik direct gedirigeerd naar het onthaarde geslachtsorgaan van een in een ongemakkelijke houding liggende ontkleed vrouwenlichaam. Als kijker weet je niet of haar iets gewelddadigs is overkomen (mogelijk door 'de bachelors') of dat zij ongegeneerd ligt uit te rusten. Er bekruipt je een onaangenaam gevoel bij het aanschouwen van dit kunstwerk. Niet alleen door de vreemde en onverwacht confronterende voorstelling, maar ook vanwege een schaamtegevoel. Je wordt je enerzijds bewust van jouw voyeurisme, dus van het bespieden van een naakte vrouw en anderzijds besef je als je je weer opricht dat jijzelf het kijkonderwerp bent geworden. De wachtende menigte in de rij, die eveneens deze kunstinstallatie wil bezichtigen, heeft jou bekeken terwijl jij in gebukte houding door het sleutelgat stond te gluren.

Cerith Wyn Evans: voorlopige conclusie

De lichtinstallaties van Cerith Wyn Evans zijn betoverend om naar te kijken, want knipperende lichtjes hebben een aantrekkingskracht die blijven boeien. Tegelijkertijd dienen zij als lokaas om de kijker te verstrikken in een systeem van oneindige interpretaties. Wyn Evans gebruikt licht als een communicatiemiddel waarbij je het lichtgebruik kunt zien als een taalrepresentatie van de universele leesbaarheid. Deze lichtjes zullen altijd blijven branden en de toeschouwer steeds opnieuw vriendelijk welkom heten. Hiermee onderstreept hij het begrip vergankelijkheid, waaraan wij mensen en ook taal onderhevig zijn, maar die hij door middel van licht tegelijkertijd onsterfelijk wil maken.

Met zijn 'Fireworks', citaten in neon en de hedendaagse vertalingen van oude geschriften in lamplichtjes transformeert Wyn Evans gedachten en-/ of gebeurtenissen uit het verleden naar het heden. Hij wil met zijn lichtwerken een nieuwe 'houdbare' transparante, intelligente communicatievorm creëren, waarmee hij begrip en connectiviteit tussen mensen kan bewerkstelligen. Dit in tegenstelling tot taal in het algemeen, die net als onze perceptie, op meerdere wijzen uitlegbaar is en hierdoor vaak voor verwarrende en vervelende situaties leidt.

IV.II Olafur Eliasson

'My desire for utopia is anchored in my believe in the value of doing something that has positive impact on our surroundings'.¹¹³

Olafur Eliasson

Met deze uitspraak maakt de Deense kunstenaar Olafur Eliasson (1967) duidelijk dat de ruimtelijke omgeving voor hem zeer belangrijk is. Zijn utopische droomwereld bestaat niet uit een gezamenlijk doel dat nagestreefd wordt of uit een universeel collectieve kunst. Hij gelooft in de sterke individuele kracht van de kunstenaar die dingen mooier maakt. Met zijn kunstinstallaties reikt Eliasson instrumenten aan die de beschouwer in staat stelt om de schoonheid ervan op persoonlijke wijze te ontdekken en te ervaren.¹¹⁴ Het doet een beetje denken aan de intentie van James Turrell. Hun kunstinstallaties zijn gericht op de menselijke visuele en zintuiglijke waarneming, waarin de directe omgeving en de bewustwording van tijd en ruimte een grote rol spelen. Eliasson gebruikt het medium licht als middel om deze aspecten te benadrukken en te bevragen.

De rol van de toeschouwer

In zijn vroege werk *Beauty* (1993) wordt er vanaf het plafond in een donkere ruimte een waternevel gespreid. Deze is afkomstig uit een met gaatjes voorziene tuinslang die aan de bovenkant van deze kunstinstallatie is opgehangen. Een onder een scheve hoek gemonteerd spotlicht schijnt door de druppeltjes heen. De toeschouwer kan vanaf een specifieke locatie, welke afhangt van de eigen lichaamslengte en de kijkpositie, een regenboog zien. Deze wordt steeds intenser als hij dichterbij komt, maar vervaagt zodra er weer afstand genomen wordt. Doordat iedereen andere individuele lichaamseigenschappen heeft, betekent dit dat niemand dezelfde regenboog ziet. Met dit werk beseft Eliasson de cruciale rol van de kijker. Hij heeft hen nodig om zijn werk te voltooien.¹¹⁵

'...if the light doesn't go into your eyes, there's no rainbow.'¹¹⁶

¹¹³ Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 413.

¹¹⁴ Idem, p. 413.

¹¹⁵ Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, Michael Sparks, *Olafur Eliasson*, Londen 2002, p. 14.

¹¹⁶ Idem, p.14. Uitspraak van Olafur Eliasson.



Afb.25. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.
Ruimte met spotlicht, water, tuinslang
met sproeikop, hout en pomp.
© Olafur Eliasson

Gestaltpsychologie en fenomenologie

Olafur Eliasson, zoon van IJslandse ouders, is geboren in Kopenhagen in 1967. Hier studeert hij van 1989 tot 1995 aan de Royal Academy of Arts. Hij leert onder andere de ambachtelijke handelswijze van de eeuwenoude kunstdisciplines. Daarnaast focust Eliasson zich op het onderwerp 'de mens'. Een grote interesse heeft hij voor het analyseren van menselijk gedrag en perceptie, welke hij bestudeert in de eerder beschreven Gestaltpsychologie. Zijn denkwijzen hierover worden ook beïnvloed door publicaties van de Duitse filosoof Henri Bergson (1859-1941) en de Chileense bioloog, hersenwetenschapper en filosoof Francisco Varela (1946-2001). Zij handelen over de relatie tussen cognitieve

theorieën en de fenomenologie.¹¹⁷ Zowel Bergson als Varela vinden dat niet alleen de cognitie de basis vormt voor onze manier van denken, maar ook ons lichaam.¹¹⁸

¹¹⁷Drs. Ton den Boon, Prof. dr. Dirk Geeraerts, *Van Dale. Groot woordenboek van de Nederlandse taal*, Utrecht / Antwerpen, 2005, p. 1005. De fenomenologie is een filosofische methode die probeert door de geestelijke -intuïtieve beschouwing van de dingen, dus niet door rationele kennis, de constitutie van de wereld in de geest en het wezen der dingen te beschrijven.

¹¹⁸ Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 391.

De fenomenologie heeft grote bekendheid gekregen door de Duitse filosofen Martin Heidegger (1889-1976) en Edmund Husserl (1859-1936). Hun gedachtegoed heeft vaak als basis gediend voor andere theoretische geschriften van andere filosofen, zoals Bergson en Varela.

Loes Derksen, 'De ongrijpbaarheid van het bewustzijn. Tussen objectieve wetenschap en subjectieve ervaring', in: *In de Marge* (laatste nummer) 2009, pp. 7-13. (22 januari 2011).

<http://www.bezinningscentrum.nl/indemarge/pdf_indemarge/Marge2009-1.pdf>

Henri Bergson bekeek de wereld op twee manieren, enerzijds op analytische, wetenschappelijke wijze en anderzijds op een metafysische, intuïtieve en dynamische manier. Als je de wereld analytisch aanschouwt zet je de wereld stil, omdat er vaak geen onderbouwde antwoorden gegeven kunnen worden op vragen. Hierdoor treedt een bewustwording van tijd en vergankelijkheid op. Indien je de wereld vanuit de intuïtie ervaart dan leer je de wereld via inleving of intellectuele sympathie kennen. Voor een goede harmonie zouden beide zienswijzen verenigd moeten worden. De hersenonderzoeker Francisco Varela zag een manier van denken die meteen een nieuwe manier van handelen en ervaren inhoudt. Deze noemde hij 'embodied theory'. Wij moeten ons als mens en als organisatie niet steeds laten leiden door onze ervaringen uit het verleden, maar juist leren van de toekomst om verandering in en om ons heen te bewerkstelligen. De vroege filosoof Husserl definieerde de fenomenologie als de wetenschap van de beschrijving van het bewustzijn, een beschrijving van subjectieve processen. De laatste jaren is er opnieuw veel belangstelling voor de fenomenologie, omdat men een verband wil leggen tussen hedendaagse cognitieve theorieën en deze geestelijke- intuïtieve beschouwing. Varela maakt gebruik van de benadering van Husserl om de inhouden van het bewustzijn zo secuur mogelijk te beschrijven, zodat er zicht komt op de aard van het bewustzijn. De vier stappen van fenomenologische reductie zijn: 1. De fenomenologische houding aannemen, waarin sprake is van het tussen haakjes zetten van fenomenen en van vooroordelen. 2. De ontwikkeling van een intuïtie waarin datgene wat wordt geobserveerd onmiddellijk evident wordt. 3. Het ontwikkelen van methoden van de beschrijving van de inhouden van het bewustzijn zodat ze intersubjectieve geldigheid hebben. 4. Door de ontwikkeling van een wetenschappelijke, strenge, methode komen tot bruikbare resultaten. Francisco Varela noemt dit 'neurophenomenology', waarmee hij bedoelt dat hij de beschrijvingen van de inhouden van het bewustzijn probeert te verbinden met materiële, neurologische processen, zodat wat fenomenologisch gevonden wordt en wat door hersenonderzoek wordt ontdekt aan elkaar verbonden worden. Zodoende is volgens hem de fenomenologische methode een manier om recht te doen aan het feit dat de staat van bewustzijn een subjectieve beleving is.

Geconstrueerde percepties

In de kunstuitvoering van deze theorieën van Eliasson worden de betrekkingen van objecten of mensen in de context van tijd en ruimte geplaatst, waarvan zowel de bedoeling als de voorstelling zelf onderzocht worden. Experimenten met natuurkundige waarnemingsprocessen worden in sterk uitvergroete wiskundige modellen uitgevoerd. Deze worden vervolgens in een natuurlijke setting of museale omgeving geplaatst.¹¹⁹

Volgens Olafur Eliasson is verandering mogelijk door jezelf constant vragen te stellen. Je wordt je bewust dat jouw beweging plotseling een instrument wordt van jouw perceptie van ruimte. Daarom baseert hij veel van zijn installaties op de vraag: op welke plaats in de samenleving gebruiken wij onze zintuigen nog om onze omgeving te definiëren? Een beeldende uiting van deze vraag zijn onder andere de ingewikkelde caleidoscoopachtige kunstwerken van Eliasson. Hierin vormen de verschillende spiegelreflecties van onder andere licht, de directe omgeving en jij als waarnemend persoon, onderdeel van het geheel. Eliasson wil hiermee duidelijk maken dat onze perceptie een culturele constructie is. De wijze waarop het oog functioneert is gedeeltelijk geconstrueerd, omdat deze licht moet onttrekken aan zijn omgeving en ons brein dit nodig heeft om de opgeslagen en verzamelde informatie in de benodigde situaties te reproduceren. We gaan ervan uit dat kijken iets natuurlijk is, terwijl er een voortraject van vele complexe systemen aan ten grondslag ligt. Een caleidoscoop speelt met onze perceptie door steeds andere vormen aan te nemen, waardoor het onze kijk op de werkelijkheid ontwricht.

In het kunstwerk *Your spiral view*, uit 2002, zijn vele kleine eenheden met duizenden receptoren naast elkaar geplaatst. Al deze verschillende gezichtspunten zorgen voor veelvuldig omgezette beelden die een heel verwarrend beeld opleveren. Het valt te vergelijken met een facetoog van een insect. Deze verruiming van het visuele veld stelt je in staat om met deze nieuwe perceptie jouw eigen omgeving te veranderen.

¹¹⁹ Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 333.



Afb. 26. Olafur Eliasson, *Your spiral view*, 2002, roestvrij staal en spiegels, afmeting: 320 x 320 x 800 cm. (Hxbxl) Beyeler Foundation, Bazel Zwitserland.

Door op subtiele wijze zijn kunstwerken titels te geven met persoonlijke voornaamwoorden 'Your' of 'You' betreft hij, net als Bruce Nauman, de beschouwer direct in het project. Eliasson wil hiermee het verificatieaspect van het kunstwerk bij de toeschouwer leggen. De reden hiervoor is dat de institutionele instellingen ieder werk van Eliasson al op voorhand het predicaat 'kunst' geven.¹²⁰ Het publiek wordt hierdoor aangemoedigd om het kunstwerk te evalueren en dit te bestempelen als 'echt kunst'. Door het bezittelijk

voornaamwoord 'jouw' te gebruiken ben jijzelf als kijker verantwoordelijk voor de performativiteit die het kunstwerk in potentie met zich meedraagt. Het bewerkstelligt een proactieve verbintenis die nodig is om voor het begrijpelijke causale onderzoeksverband, waaraan je zelf deelneemt en het kunstwerk op individuele manier ervaart. Het is de onzichtbare interactieve zender- en ontvangerrelatie, van kunstenaar tot beschouwer. Door deze individuele betrokkenheid wordt het woord *Your/ jouw*, geïnterpreteerd als *My / mijn*.

Eliasson definieert het begrip *ervaren* als volgt:

*'Ervaren betekent voor mij niet alleen maar de omgeving consumeren, of erop reflecteren zoals de romantische flaneur, maar participeren, engageren, verantwoordelijkheid nemen, daadwerkelijk dingen doen.'*¹²¹

¹²⁰ Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 477.

¹²¹ Interview Nathalie Zonnenberg met Olafur Eliasson, 'Olafur Eliasson. Schatgraven in Rotterdam', in: *Metropolis M*, nr. 5 2005.

<<http://www.metropolism.com/magazine/2005-no5/olafur-eliasson>> (12 november 2010)

Kleurwerking en tijdsbesef door licht

Sinds 1994 woont Olafur Eliasson in Berlijn. In deze stad is ook zijn drie etages tellende studio gevestigd. Hier werkt hij en verricht hij onderzoek. In dit 'wetenschappelijke laboratorium' zoals hij dit zelf noemt, werkt hij samen met ruim 30 medewerkers.¹²² Hun kennisgebieden zijn zeer uiteenlopend, zodat de haalbaarheid en realisatie van een complex kunstwerk vanuit alle perspectieven onderzocht kan worden. Te denken valt aan wetenschappers, technici, architecten, boekhoudkundigen, een Public Relations afdeling, elektriciens en ambachtslieden. Deze variëteit is nodig, omdat kunst zich niet alleen bezighoudt met het maken van een taalvorm of communicatieplan dat gebruikt kan worden. Zij onderzoekt ook op empirische wijze hoe zij zich verhoudt ten opzichte van de rest van de wereld. Hoe kan de artistieke taal de dialoog aangaan met wetenschappelijke gebieden, architectuur, design en ook met de steeds veranderende modewereld? Olafur Eliasson onderzoekt deze vraag door de relaties tussen het kunstwerk en de wetenschap, kunst en de wereld, de gebruiker en de context steeds terug te laten keren in zijn kunstwerken.¹²³

'Vaak wordt gezegd dat mijn werk over wetenschap gaat, of over natuur. Maar eigenlijk ben ik alleen geïnteresseerd in mensen'.¹²⁴

Net als James Turrell heeft Eliasson veel onderzoek verricht naar de kleurverwerking in het menselijke oog. Onze waarneming van kleur, licht en donker mag dan een biologische aangelegenheid zijn, het bepaalt ook hoe onze individuele kijk wordt gevormd. Zeer interessant is het feit dat het begrip van kleur pas begrijpelijk en inzichtelijk wordt als deze vergeleken wordt met andere kleurtonen. Dit komt doordat een kleur niet woordelijk of mondeling uit te leggen valt aan iemand die nog nooit een kleur heeft gezien. Naast Dan Flavin en James Turrell heeft ook Eliasson verscheidene lichtinstallaties gebaseerd op het eerder beschreven nabeeldprincipe.

¹²² Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 333.

¹²³ Idem, p. 113.

¹²⁴ Sandra Smalenburg, 'Een droom is geen ontsnapping, maar een microscoop' in: *NRC-handelsblad*, 27 juni 2008. <<http://www.nrc.nl/achtergrond/article1933680.ece>> (6 juni 2010).

De toeschouwer wordt in deze werken gezien als 'co-producer', omdat die de nakleuren zelf projecteert. In plaats van passieve ontvangers worden zij nu als performatieve participanten beschouwd.¹²⁵

De kunstinstallatie, *360° room for all colours* (1999), is een ronde kamer zonder objecten, waar de kleur steeds na een korte tijd



Afb. 27. Olafur Eliasson. *360° room for all colours*. 2002. Roestvrij staal, projectiefolie, fluorescerend licht, hout en een controle unit, afm. 320 x 815.3 x 815.3 cm. Privé collectie.

verandert. Als er twee mensen deze installatie op verschillende tijden betreden, dan zal hun mix van het geprojecteerde licht en hun nabeeld heel verschillende kleurimpressies en belevingen opleveren. Het is een soort individueel huis, waarin na 10 minuten iedereen weer hetzelfde ziet, maar elk persoon hierover zijn eigen gedachten heeft.¹²⁶ Je ervaart een omgeving, doordat je deze opneemt door middel van je zintuigen. De ogen functioneren als een camera die omgeving registreren, maar tegelijkertijd fungeren zij ook als projector.¹²⁷

Een ander kunstwerk van Eliasson, *In Your Sun Machine* uit 1997, toont eveneens overeenkomsten met het eerder genoemde kunstwerk *Mendota-Stoppages* van Turrell. Beide kunstenaars maken gebruik van het natuurlijke daglicht dat naar binnen schijnt via een kunstmatig gecreëerde opening in een gebouw. Hierbij draait het om de ruimtelijke effecten dat het licht heeft op de omgeving gedurende een bepaalde tijdsperiode. *In Your Sun Machine* staat de visuele waarneming van de toeschouwers in relatie tot het object centraal.

¹²⁵ Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 94.

¹²⁶ Olafur Eliasson in gesprek met Robert Irwin. "Take Your Time: A Conversation." In: Madeleine Grynsztejn, *Take your time: Olafur Eliasson*. Tent. cat. San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art) London 2007, pp. 51-61.

¹²⁷ Interview Nathalie Zonnenberg met Olafur Eliasson, 'Olafur Eliasson. Schatgraven in Rotterdam', in: *Metropolis M*, nr. 5 2005.

<<http://www.metropolism.com/magazine/2005-no5/olafur-eliasson>> (12 november 2010)

De kijker wordt geconfronteerd met een gehele lege ruimte, *the Marc Foxx Gallery* in Los Angeles, waarvan het dak een grote uitsparing heeft en waardoor de hele dag het natuurlijke zonlicht naar binnen schijnt. Het licht presenteert zich in eerste instantie als een ellipsvorm. Echter met het verstrijken van de dag verandert de lichtstraal in een cirkelvorm die zich over de muren en vloer van de ruimte beweegt. Met deze installatie wordt de toeschouwer uitgedaagd om niet alleen 'stil' te staan bij het tijdgerelateerde, altijd bewegende zonlicht, maar wordt hij ook aangemoedigd na te denken over onze eigen positie als onderwerp op de aarde. Jij woont op deze planeet die in ruimtelijk zin weer om de zon draait. Ikzelf vind het persoonlijk zeer intens te beseffen dat door de steeds veranderende stand van onze planeet ten opzichte van de zon een bepaald moment nooit meer terugkomt onder dezelfde condities waarin ik iets heb mogen aanschouwen. Door deze bewustwording van totale vergankelijkheid realiseer ik mij hoe belangrijk impressies zijn, aangezien zij mijn herinneringen vormen.



Afb. 28. Olafur Eliasson, *Your Sun Machine*, 1997. Marc Foxx Gallery, Los Angeles. Twee voorbeelden van het daglicht dat gedurende de dag door de opening in het dak van de galerie, naar binnen valt en zich steeds verplaatst door deze ruimte.

Een belangrijk verschil tussen vele kunstinstallaties van Turrell en Eliasson is dat die van de laatstgenoemde vaak van tijdelijke aard zijn. Zodra de expositieperiode verlopen is worden zij afgebroken. Zij blijven slechts bewaard door de gemaakte fotodocumentatie en een woordelijke overlevering van de mensen die het kunstwerk in levenden lijve hebben mogen aanschouwen. Dit geldt ook voor het paar ton kostende kunstwerk *Notion Motion*, uit 2005.

Het is geschonken aan Museum Boymans van Beuningen door H+F Mecenaat, opgericht door de schrijver en verzamelaar Han Nefkens.¹²⁸ Dit aangekochte werk bestaat eigenlijk uit slechts twee papieren A-4tjes. Op één staan de handtekeningen van de verkopende galerie en de kunstenaar Eliasson, waardoor de eigendomverklaring aan het museum officieel is. Het andere papier toont een schematische schets hoe het kunstwerk opgebouwd dient te worden en met welke materialen. Laat dit blaadje nu heel belangrijk zijn, omdat de enige donatievoorwaarde van dit kunstwerk was: dit werk één keer in de vijf jaar aan het publiek tonen.

Geprojecteerde lichtrepresentaties

Notion Motion is een indrukwekkend en overweldigend visueel lichtspektakel dat bestaat uit drie verschillende bassins, waarin water, licht en hun onderlinge bewegingssamenstelling centraal staan. Het waarnemen van de reflecties die de toeschouwer zelf voortbrengt met zijn beweging is eveneens van belang in dit werk. Want zonder hun participatie komt dit werk niet 'tot leven'.

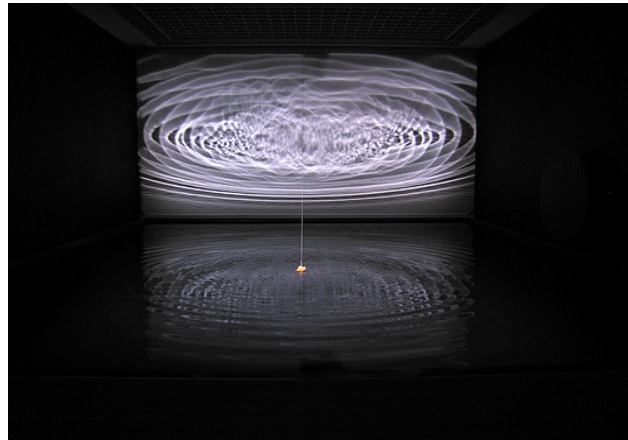
De drie Bodonzalen van het museum worden door een lange wand verdeeld in een voor- en achterraimte. De installaties in de linker en de rechterkant vormen elkaars tegenpool, doordat links de visuele fenomenen en de technische middelen, die dit werk mogelijk maken, van elkaar zijn gescheiden. Op een groot scherm wordt een rimpelloos wateroppervlak getoond. Zodra je naar voren loopt blijkt dat jij met je beweging het water in beroering brengt. Lichtlijnen in golvende sinusachtige patronen tekenen zich scherp van onderaf, welke in omhooggaande richting steeds verder vervagen.¹²⁹ Als je verder naar voren loopt

¹²⁸ Senior curator Jaap Guldenmond en ex-curator Hanneke de Man van Museum Boymans van Beuningen verzorgden een speciale lezing over Olafur Eliasson. Deze vond plaats op 6 juni 2010, om 14.00-16.00 uur in museum Boymans van Beuningen, ter ere van de tentoonstelling *Notion Motion*. Olafur Eliasson doet altijd veel onderzoek en komt door -trial and error- tot het voor hem beste eindresultaat. Elk materiaal heeft bepaalde eigenschappen wat het kunstwerk kan beïnvloeden. Daarom is het van belang dat er van de originele opstelling uit 2002 kleine stukjes van het gebruikte materiaal bewaard blijven. Hierdoor is het Museum Boymans van Beuningen in staat om dit kunstwerk met de schematische opbouwtekening en het overgehouden reepje folie en de houtsnipper tot een exact gelijke opstelling te komen.

¹²⁹ Hanneke de Man, *Olafur Eliasson, Notion Motion*, museumtekst horende bij de expositie *Notion Motion*, 22 mei – 17 oktober 2010 in het museum Boymans van Beuningen.

wordt ook jouw schaduw op het scherm geprojecteerd, waardoor een dynamisch uiterlijk van licht en donkereffecten verschijnt. In de rechterzaal wordt juist de

onderlinge samenhang van technische hulpmiddelen en de voorstelling benadrukt. Boven een waterbak hangt een spons aan een touw, welke in verbinding staat met een soort klok aan de wand. Met de regelmaat van deze klok valt de spons in het water waardoor het hele wateroppervlak in beweging komt. De reflecties ervan worden getoond op de muur erachter. De spons zuigt



Afb.29. Olafur Eliasson, *Notion Motion*, 2005/2010, water, hout, rubber, lampen. Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

zich vol water en druppelt gedurende het optakelen weer leeg, wat weer tot hele andere bewegingen van het water leidt. Interessant is dat de toeschouwer de keuze heeft om deze voorstelling ook via een opening in de wand te bekijken. Hierdoor onderga je een verrassingseffect, want je weet niet wat er gebeuren gaat. Vanuit deze positie kun je de klok en de spons niet zien. Je registreertt alleen de visuele lichtrepresentatie van de rimpeling van het water. In dit deel van de installatie blijft de actieve deelname van de toeschouwer dus beperkt tot waarnemen. Het enorme werk in de middelste zaal is de verbindende factor.



Afb. 30. Olafur Eliasson, *Notion Motion*, 2005/2010, water, hout, rubber, lampen. Museum Boymans van Beuningen.

Tijdens mijn bezoek op 6 juni 2010 waren er ongeveer 15 kleine schoolkinderen die zich in deze ruimte uitleefden om de uiteindelijke vorm van deze kunstinstallatie te bewerkstelligen. Door te springen op de omhoogkomende, scharnierende plankieren zorgden hun bewegingen ervoor dat het water in de eronder gelegen trapeziumvormige bak in vervoering kwam. De rimpelingen van het water zijn dus een registratie van je

eigen spring- of loopbeweging, welke geprojecteerd wordt op een groot scherm door middel van een felle lamp aan de achterzijde van het scherm. Hier wordt de opbouwconstructie van deze installatie zichtbaar getoond. Deze vormt ook een wezenlijk onderdeel van dit kunstwerk.

Romantische schijnwereld

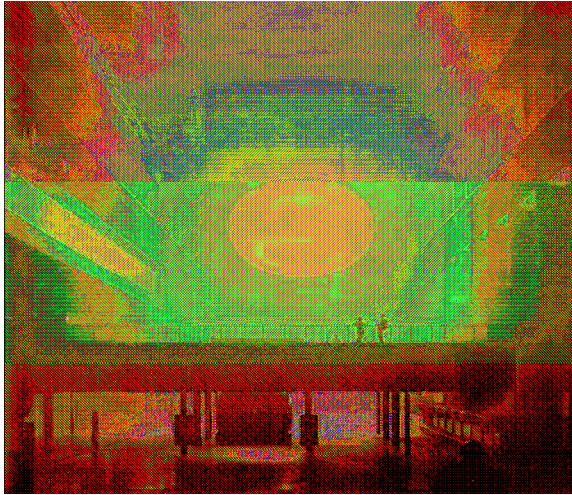
Net als Turrell maakt Eliasson vaak gebruik van weerge relateerde elementen, zoals natuurlijk licht, water en lucht in ruimtelijke omgevingvormen. Echter bij Turrell bekijk je deze vanuit een stille omgeving, terwijl Eliasson alle zintuigen tegelijk probeert te prikkelen. Je wordt ter plekke blootgesteld aan bijvoorbeeld vochtige mist, intensieve lichtbronnen die warmte uitstralen of een voelbare wind. Zij creëren een 'romantische' omgeving vol schoonheid, met een enorme 'wouwbeleving'. Ik besef dat de term schoonheid zeer ambivalent is, aangezien de beleving ervan individueel gebonden is. Voor de een is schoonheid een uiterlijke verschijning, terwijl voor een ander persoon het een innerlijke aangelegenheid betreft. Deze kan soms zelf als 'mystiek of contemplatief' ervaren worden. Verder heeft het in de kunstgeschiedenis een anachronistische connotatie, doordat het begrip 'schoonheid' de esthetische debatten uit de 18^e en 19^e eeuw als referentiekader heeft.¹³⁰ Hierin staat het artistieke ideaal als idee centraal, gebaseerd op normen en waarden uit de antieke oudheid en de Renaissance.

Ik maak graag een vergelijking gemaakt tussen de schilderijen van de eerder genoemde 'romantische' schilder Caspar David Friedrich en de kunstinstallaties van Eliasson. Het onderwerp van de kleurrijke schilderijen zijn vaak woeste ongerepte landschappen waarvan de grootte benadrukt wordt door een klein persoon dat zich erin bevindt. Het zien ervan raakt mij en blijft mij fascineren vanwege de innerlijke beleving die zij bij mij teweeg brengt. Dit is mijn inziens ook van toepassing op de kunstinstallaties van Olafur Eliasson. Bij hem wordt gevoelsbeleving nog eens vergroot, omdat je met eigen handelingen het kunstwerk direct kan beïnvloeden. Ongeacht hoe realistisch een installatie van Eliasson ook mag aanvoelen, het wordt veroorzaakt door een kunstmatig gecreëerde wereld.

Dit idee van een schijnwereld is afkomstig van de postmodernistische socioloog en mediawetenschapper Jean Baudrillard (1929-2007). Hij hield zich bezig met de impact van de massamedia op ons wereldbeeld en onze manier van waarnemen. De opkomst van de consumptiemaatschappij en de drang van

¹³⁰Philip Ursprung, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008, p. 75.

mensen naar steeds meer materiële luxe en minder aandacht voor de medemens bekeek hij met argusogen.



Afb. 30. Olafur Eliasson, *The Wheater Project*, 2003. Monochromatische lampen, projectiefolie, mistmachines, spiegel folie aluminium en gegolfd staal. Tate Modern.



Afb. 31. Caspar David Friedrich, *Frau vor untergehender Sonne*, 1818, olie op doek 22 × 30 cm, Museum Folkwang Essen.

De maatschappij had ieder contact met de werkelijkheid verloren en was gedegradeerd tot een 'simulacrum', een kopie van de werkelijkheid. Dit ontstaat door een overkill van indrukken en beelden uit films, internet, foto's, televisieseries, radio-uitzendingen en reclames. De samenleving, of althans de beleving ervan, is geworden tot een 'hyperrealiteit' ofwel een 'betekenisloze omgeving' of schijnvertoning.¹³¹ Mensen denken dingen gezien of 'echt' gehoord te hebben, maar zij reproduceren zaken die zij via geprojecteerde beelden uit dagbladen, computer of TV tot zich hebben genomen. In werkelijkheid hebben ze niets anders gezien dan een reproductie. De echte werkelijkheid is van haar sokkel gestoten door een kunstmatige weergave ervan.

Vandaar dat de kunstwerken van Eliasson binnen dit concept van dit 'simulacrum' passen, want hij zorgt een dunne scheidslijn tussen presentatie en representatie. Hierdoor ervaart de toeschouwer het kunstwerk als iets natuurgetrouws of juist als onwerkelijk. Eliasson verbloemt de illusie niet, want hij ontmaskert de verborgen 'valse dimensie' aan de achterzijde van de

¹³¹ Jean Baudrillard, 'Simulacra and Simulations', in: Martin Jay, *Downcast eyes, The denigration of vision in twentieth-century French thought*, Londen 1993, pp. 433- 434, 544- 545.

installatie. Het vormt een onderdeel van het grotere geheel. Deze kan bekeken worden door het publiek, waardoor het inzicht krijgt in de opbouw van de installatie en de vele hulpmiddelen die nodig zijn om desbetreffend kunstwerk te realiseren. Door deze transparantie wordt de bezoeker zich bewust van de eigen rol die hij heeft in dit kunstwerk. In plaats van alleen het passief stilstaande beelden te registreren in de visuele omgeving ben je nu actief betrokken met het waarnemen en opnemen van de omgeving met je zintuigen. Eliasson zegt hierover:

'Ik geloof dat het laten zien van de middelen waarmee ik werk het voordeel heeft dat het de kijker aanzet om de belevenis zelf op te vatten als een constructie en dat het hem, op een ander niveau, in staat stelt om zich af te vragen welke impact en betekenis deze voor hem heeft'.¹³²

Een vergelijkbaar voorbeeld is de meesterlijke film *The Truman Show*, uit 1998. Hierin ondervindt de hoofdpersonage Truman stapsgewijs, dat het leven dat hij leidt in het utopische stadje *Seaheaven*, één grote van buitenaf geregisseerde make-believe wereld is. Zijn leven is één grote toneelset die door een televisiestation als een dagelijkse realitysoap wordt uitgezonden. Deze wordt door miljoenen mensen in vele landen in de 'echte wereld' bekeken. Bewust van de situatie waarin hij verkeert, besluit Truman zijn eigen kansen te creëren. Hij zeilt naar het einde van deze 'wereld', om letterlijk uit 'zijn Simulacrum' te stappen.¹³³

Met zijn kunstinstallatie *The Weather Project* (2003) heeft Eliasson gedurende een half jaar, in de enorme turbinehal van Tate Modern in Londen, een romantische schijnwereld gecreëerd.¹³⁴ Voor dit project heeft Eliasson het 35 meter hoge plafond van de voormalige elektriciteitscentrale met spiegels bekleed, waardoor deze twee maal zo hoog leek. Ongeveer tweehonderd monochromatische lampen straalden hun geeloranje licht door een ervoor

¹³² Olafur Eliasson, *Colour Memory and Other Informal Shadows*, Tent. Cat. Oslo (Astrup Fearnly Museum of Modern Art) 2004, p. 89.

¹³³ Mijn favoriete film is, de door Peter Weir geregisseerde, *The Truman Show*. Dit geldt ook voor Olafur Eliasson.

¹³⁴ De tentoonstelling *The Weather Project* was van 16 oktober 2003 tot 21 maart 2004 in de turbinehal van Tate Modern in Londen te bewonderen.

gemonteerde semi-transparante halve schijf. Deze was opgebouwd uit honderden grillig ten opzichte van elkaar geplaatste aluminium frames. Zij zorgden voor de ruwe omtrek van de 'zon'. De weerkaatsing van de vele spiegelreflecties zorgden voor de illusie dat het om een hele cirkel ging; een prachtige natuurgetrouwe representatie van de ronde zon. Gedurende de dag nam de lampintensiteit toe, waardoor 'de zonnestrallen' steeds feller gingen branden en warmer werden. Dit aardse zomerse genot vergrootte de contrasterende beleving met het koude weer dat buiten het museum heerste.

Vele bezoekers, inclusief ikzelf, hebben deze setting als een ontspannend ervaren. Sommigen zijn op de vloer van de hal gaan liggen, alsof het een grasveld in een park was. Pas op het moment dat zij zichzelf hoog in de spiegellucht gereflecteerd zagen, beseften zij dat zij met hun bewegingen deze omgeving konden beïnvloeden. Wat de kunstenaar geïnitieerd heeft wordt door participatie van het publiek voltooid. Hun dans -en zwaaibewegingen worden weerspiegeld in de ruimte, waardoor zij onderdeel maken van het grotere geheel. Iedereen wil op dat moment zijn eigen identiteit kenbaar maken door middel van een statement. Het enige wat dan overeenstemt en geldt: is dat niemand hetzelfde is en zich wil onderscheiden van de rest.

De illusie die Eliasson met *The weather project* creëerde is de natuur en het weer binnenbrengen, waardoor de kijkers eenzelfde gevoel van de schoonheid en rust ervaren als in de natuur. Indien je als toeschouwer de moeite neemt om de 150 meter lange hal door te lopen kun je aan de achterzijde van de zon het kunstmatige karakter van deze kunstinstallatie zien. Hier hangt de elektrische bedrading die zorgt voor de voeding van het 'zonlicht' en staan de luchtbevochtigers die 'het zonlandschap' in een mistige nevel verhullen, zichtbaar opgesteld.

Subliminale grens

Eliasson gelooft dat er een subliminale grens is die aan je eigen realiteit aansluit, die je doet beseffen wie je zelf echt bent en de positie waarin je verkeert.¹³⁵ Daarom stelt hij het instituut van het museum ter discussie. Hierin wordt door middel van een beeld of representatie ook een kunstmatige werkelijkheid opgehouden, omdat het object ineens volledig geïsoleerd is van zijn eigen tijd,

¹³⁵ Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, Michael Speaks, *Olafur Eliasson*, New York 2002, pp. 10-14.

geschiedenis en context. Juist door deze afzondering in een kunstinstantie kan de bezoeker zich in een werk verplaatsen, maar ervaart daarbij niet de emoties die het object in relatie tot de 'echte' omgeving losmaakt.¹³⁶

Eliasson's werk toont een kritische blik ten opzichte van de hedendaagse consumptiemaatschappij waarin iedereen maar klakkeloos consumeert wat hem voorgeschoteld wordt. De vraag: Wat is nu werkelijk echt? houdt hem enorm bezig. Ieder mens leeft in een huishouden, stad of gemeenschap volgens maatschappelijk wenselijke modellen, welke als echt worden beschouwd. Vele morele en ethische waarden zijn door vroegere generaties ontwikkeld en overgenomen. Zij worden niet meer gezien worden als een functionerend constructiemodel, maar als een universele werkelijkheid die nog voorschrijft hoe wij zaken moeten aanvoelen en interpreteren. Eliasson grijpt dit aspect aan om in vele kunstwerken de mensen ervan te laten doordringen dat zij allemaal een eigen perceptuele constructie van de werkelijkheid hebben.

Looking at nature, I find nothing ... only my own relationship to the spaces, or aspects of my relationship to them. We see nature with cultivated eyes. Again, there is no truthful nature; there is only your and my construct of such. Just by looking at nature, we cultivate it into an image. You could call that image a landscape'.¹³⁷

'[...] het idee dat er in de natuur een soort waarheid te vinden is waar alleen de kunstenaar toegang toe heeft is natuurlijk romantische nonsens. Het komt voort uit religieuze ideeën die ondermeer inhouden dat afzondering en purificatie leiden tot een hogere vorm van geloven in God. Aangezien ik atheïst ben, sta ik daar nogal sceptisch tegenover. Een droom is geen ontsnapping, maar een microscoop.'¹³⁸

¹³⁶ Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, Michael Speaks, *Olafur Eliasson*, New York 2002, p. 9.

¹³⁷ Olafur Eliasson, tekstfragment 'Seeing Yourself Sensing' in: Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum, Michael Speaks, *Olafur Eliasson*, New York 2002, p.124-127

¹³⁸ Sandra Smalenburg, 'Een droom is geen ontsnapping, maar een microscoop' in: *NRC-handelsblad*, 27 juni 2008. <<http://www.nrc.nl/achtergrond/article1933680.ece>> (6 juni 2010).

Net als een caleidoscoop vervaagt ook een microscoop onze kijk op de wereld. Wat wij zien is slechts een klein gedeelte dat uitvergroet wordt of ontstaat vanuit onze perceptie en dat ons inzichten verschaft. Dat is wat Eliasson wil bereiken met zijn kunstinstallaties: mensen na laten denken over zichzelf en de plaats waar zij zich bevinden. Het is wederom vergelijkbaar met de hoofdpersonage uit de eerder genoemde film *The Truman Show*. Als Truman beseft dat zijn hele leefomgeving een schijnwereld is, vraagt hij aan zijn 'schepper' of er überhaupt iets echt was in zijn leven. Het antwoord dat hij vanuit 'de ruimte' krijgt is: 'You were real'. En dat is wat de kunstenaar Olafur Eliasson de kijker wil voorhouden: de enige echte waarheid vanuit jezelf komt!

Olafur Eliasson: voorlopige conclusie

Net als Bruce Nauman, James Turrell en Cerith Wyn Evans vormt de waarnemingspsychologie voor Olafur Eliasson een belangrijke inspiratiebron in zijn kunstwerken. Zij is gericht op de menselijke visuele en zintuiglijke waarneming. Eliasson is vooral geïnteresseerd in de perceptuele reactie van mensen als zij zich bewust worden dat zij invloed kunnen uitoefenen op hun omgeving of in een kunstwerk. De toeschouwer verkrijgt hierdoor zelf inzicht over hoe zij hun omgeving bekijken en hoe zij zich tot de omgeving verhouden. Met behulp van natuurgerelateerde elementen, zoals licht en water wil hij de kijkers bewust maken van hun directe omgeving, tijd, ruimte en de vergankelijkheid ervan. Dit doet hij door het bewegende zonlicht in een afgesloten ruimte te tonen, maar ook door lichtreflecties in facetspiegels. De toeschouwer die dit kunstwerk bekijkt ziet ook zichzelf en zijn bewegingen. Hiermee benadrukt Eliasson dat jouw beweging plotseling een instrument kan worden van jouw perceptie van ruimte, welke steeds aan verandering onderhevig is.

Voor Eliasson is licht onontbeerlijk, want zonder licht zijn wij niet in staat om bijvoorbeeld kleuren te aanschouwen en deze zintuiglijk te ervaren. Naast het ontlokken van het fysiologische verschijnsel van nabeelden weet Eliasson ook de zintuiglijke waarneming te prikkelen door bijvoorbeeld de warmte-uitstraling van de zon na te bootsen. Hiermee worden natuurlijke gedragingen uitgelokt bij het publiek, alsof zij gewoon aan het genieten zijn van een prachtige zomerdag.

IV.III Stefan Brüggemann

'The only thing that I could say about the 'Text Pieces' is: what you read is what you get'.¹³⁹

Stefan Brüggemann

Bovenstaande uitspraak van de Mexicaanse kunstenaar Stefan Brüggemann is enigszins vergelijkbaar met het aangehaalde openingscitaat van Dan Flavin: 'It is what it is, and it ain't nothin' else'. Dat wat je ziet of leest is de gegeven informatie, verder krijg je niets. Wat er verder bij gedacht, verzonnen of gevoeld wordt is geheel aan de toeschouwer.

De teksten van Brüggemann lijken op snel opgeschreven gedachten die ook als zodanig gelezen kunnen worden. Maar als ik nu al verklap dat Brüggemann net als de eerder beschreven Cerith Wyn Evans een voorliefde heeft voor taal, filosofische geschriften en de conceptuele kunst uit de jaren '60, geloof je dat dan nog? Bij Wyn Evans is de taal niet altijd woordelijk te lezen, (denk aan de kroonluchters) terwijl Brüggemann taal wel heel letterlijk gebruikt. Hij voert zijn tekstuele oneliners uit in neon of vinyl opplakletters. Hierin weerklinken de gedachten van Brüggemann's Amerikaanse conceptuele voorvaders uit de jaren '60. Te denken valt aan de kunstenaars Joseph Kosuth (1945), Lawrence Weiner (1942), On Kawara (1933) en Robert Barry (1936).¹⁴⁰ Met hun vroeger gemaakte statements speelt Brüggemann een spel van zinspelingen en verwijzingen die zich bewegen tussen de vroegere tautologische, conceptuele traditie en de hedendaagse kunst.¹⁴¹

¹³⁹ Iliara Gianni Interview met Stefan Brüggemann, in: *ARTE E CRITICA*, nr. 51 juni- augustus 2007, Rome. <<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/14.html>> (28 november 2010)

¹⁴⁰ Rob Bowman, Jens Hoffmann, *Beck's Future 2006*, tent.cat Londen (ICA) 2006, p. 21.

Michel Archer, *Art since 1960*, Londen 2002, p. 73. On Kawara (1933) is een conceptueel kunstenaar die vooral bekend is vanwege zijn seriële kunst. Hierin staat tijdelijkheid en de kortstondigheid van het menselijk bestaan centraal. Een zeer bekend voorbeeld zijn de Dated-series. Sinds 4 januari 1966 heeft hij gedurende 25 jaar lang elke dag een rechthoekig monotoon donkergekleurd schilderij geschilderd, waarop in witte letters en cijfers alleen de datum van productie staat. Een krant van dezelfde datum pakte hij in, in een kartonnen doos. Dit doorlopende document benadrukt het verstrijken van de tijd door de geschiedenis heen, als onderdeel van een groter geheel. On Kawara toont in deze de conceptuele reflex: 'dit is mijn visie op de wereld'.

¹⁴¹ Michel Archer, *Art since 1960*, Londen 2002, p. 76-78. Voorbeelden van een tautologische tekstuitspraken uit de jaren '60 zijn: *Everything else is everything else* of *Art is art as art* van de abstract expressionistische kunstenaar Ad Reinhardt (1913-1967). De conceptuele kunstenaar Joseph Kosuth (1945) herformuleerde deze laatste quote in: *Art as idea as idea*.

Rol van de kunstenaar

Daar waar de conceptuele kunst met haar ingrijpende en experimentele onderzoeken de basisbeginselen van de kunst bevraagt, ligt Brüggemann's vernieuwing in zijn aangenomen positie als selecteur in tegenstelling tot de rol van Schepper.¹⁴² Vanuit deze rol representeert en hervormt hij de bestaande gedachten en kunstwerken van zichzelf of kunstenaars uit de jaren '60. Hij gebruikt citaten, statements of eerdere kunstwerken van hen en voegt daar zelf iets aan toe. Met deze aangenomen rol blaast Brüggemann de discussie over het recht van auteurschap en authenticiteit uit de jaren '80 nieuw leven in. Het toe-eigenen van andermans werk is een anti-modernistische handelswijze, omdat hiermee het kunstwerk als authentieke uiting bevraagd wordt en niet-kunstige beelden tot kunst verklaard. Mede door het gebruik van neon stelt Brüggemann high- en low art ter discussie, maar ook wat 'origineel' is. Hiermee toont hij eveneens zijn kennis van de traditionele kunsthistorische problematiek uit deze periode. Het modernisme werd gezien als de laatste stap in een zoektocht naar de absolute schilderkunst. Hier eindigden de mythen, opvattingen en overtuigingen over de schilderkunst, want hierna werd niets meer mogelijk geacht op dit gebied. Dit leidde tot een negativisme waarbij de mogelijkheid om nog iets origineels te 'scheppen' ondenkbaar was.

Twisted Conceptual Pop

Net als Bruce Nauman stelt Brüggemann zichzelf steeds essentiële vragen met betrekking tot het kunstenaarschap en zijn werk:

*What is the position of the artist today? What is an artist today? What is art in the world?'*¹⁴³

Beide kunstenaars zien hun kunst als een communicatievorm, die vragen en reflecties bij de toeschouwer moet oproepen. Echter daar waar Nauman expliciet de kijker tot persoonlijk onderwerp maakt in zijn teksten, gebruikt Brüggemann verschillende tegenstellingen en ontkenningen in zijn one-liners. Door hen ook nog op ongewone plaatsen te exposeren ontstaat er een onsamenhangende en bevreemdende context. Hierdoor wordt de kijker geconfronteerd met een verwarrende situatie die steeds meer vragen oproept die niet altijd beantwoord kunnen worden.

¹⁴² Rob Bowman, Jens Hoffmann, *Beck's Future 2006*, tent.cat Londen (ICA) 2006, p. 21.

¹⁴³ Conversatie tussen Gilles Lipovetsky en Stefan Brüggemann. *World's End*, France 2009
< <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html> > (12 november 2010).

De conceptuele kunstenaar Douglas Huebler (1924-1997) deed in 1969 de volgende uitspraak:

*"The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more."*¹⁴⁴

Deze quote dient voor Stefan Brüggemann als het vertrekpunt voor zijn eigen neontekst: *All my ideas are imported*. Met deze uitspraak brengt hij een soort ode aan bovenstaande gedachte van Huebler, omdat hij aangeeft dat óók hij niets nieuws toevoegt. Ware het niet dat hij daaronder nog twee andere zinnen toevoegt: *All my products are exported*, en (*All my explanations are rubbish*). Het zijn drie losstaande zinnen die in deze samengebrachte context een dialoog met elkaar lijken aan te gaan, maar waartussen enige correlatie ontbreekt.



Afb. 32. Stefan Brüggemann, *All my ideas are imported, All my products are exported (All my explanations are rubbish)* 2003, wit neon, oplage van 3. privécollectie.

De inspiratiebron voor dit neonwerk is de 'tripartiet' van de conceptuele kunstenaar Lawrence Weiner. De moeilijkheid van deze kunst is dat het denkproces alsnog een tastbare vertaling in vormen of beelden moet krijgen.

¹⁴⁴ Uitspraak van Douglas Huebler in Irving Sandler, *Art of the postmodern era. From the late 1960s to the early 1990s*, Colorado 1998, p. 12.

Weiner liet zijn kunstwerken vergezellen met de volgende tekst:

The artist may construct the piece.

The piece may be fabricated.

The piece may not be built.

*Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.*¹⁴⁵

Hiermee bedoelt Weiner: dat hij als kunstenaar de taak heeft om te bepalen hoe een kunstwerk eruit zou moeten zien en dus eveneens het recht heeft om te bepalen 'het er niet uit te laten zien'. Dit kan weer bewerkstelligd worden door middel van 'afwezigheid'. Bovenstaande historische en conceptuele tekst herleeft in het werk van Brüggemann, waarin óók hij zijn belangrijkste bestaanscondities verklapt, de bedoeling van zijn kunstwerk weergeeft en het effect ervan beschrijft.

Door citaten van anderen en van zichzelf te herhalen, maar deze wel te voorzien van een eigen 'twist', wordt Brüggemann geen machine van de massaproductie zoals Andy Warhol wenste te zijn. Warhol's reproductiekunst was zonder persoonlijke betrokkenheid en leverde geen sociaal commentaar, in tegenstelling tot Brüggemann's werk. Ik kom hier verderop op terug. Hijzelf noemt zijn kunst: 'Twisted Conceptual Pop' of 'Conceptual Pop'.¹⁴⁶ Deze naam slaat op de mix van vulgariteit die terug te vinden is in Popart, namelijk het hoge verkoopgehalte van consumptiegoederen, én de elegantie van het op het Marxisme geïnspireerde conceptualisme uit de jaren '60. Hierin werd de vorm ondergeschikt aan het idee en proces. Brüggemann ziet de kracht van herhalen als een 'tool' om niet non-stop bezig te zijn.¹⁴⁷ Daarom gebruikt hij de repetitie om een pauze te creëren tussen dingen of activiteiten. Dit bezorgt hem een structuur, zowel een positieve als een negatieve. Het benadrukken van wat iets juist *niet* is in een systeem dat draait op efficiëntie en productiviteit zorgt voor een conflict. De klemtoon komt te liggen op het niet-doen en het niet-gebruiken, zaken die niet wenselijk zijn in onze snelle, moderne, kapitalistische wereld.

¹⁴⁵ Michel Archer, *Art since 1960*, Londen 2002, p. 75.

¹⁴⁶ Coaimhin Mac Giolla Leith interview met Stefan Brüggemann, *CONTRARY TO APPEARANCE*, gepubliceerd in JRP/RINGIER 2007.

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/020.html>> (20 November 2010).

¹⁴⁷ Raimundas Malašauskas interview met Stefan Brüggemann, Londen 2006

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/13.htm>> (22 november 2010).

Multidisciplinair

Stefan Brüggemann wordt in 1975 geboren in Mexico-City. Vanwege de twee nationaliteiten van zijn ouders brengt hij zijn jeugd door in zowel Mexico en Duitsland. Hoewel hij geen kunstopleiding heeft gevolgd weet hij met zijn vernieuwende ideeën en de uitvoering ervan op te vallen. In 1998 exposeert hij voor de eerste keer in Londen, waar hij zich vier jaar later vestigt. Het wonen en werken in deze stad wisselt hij af met zijn geboortestad.

Brüggemann is een multidisciplinaire kunstenaar die zich bezighoudt met het maken van films, het schrijven van boeken, het inrichten van een hotel, fotografie, schilderkunst en mediatechnieken. Deze veelzijdigheid is niet direct visueel zichtbaar in zijn kunstwerken, omdat deze eenvoudig en simpel ogen. Maar hierachter gaat een zorgvuldig en doordacht (conceptueel) plan schuil, waarvoor meerdere complexe kennisbronnen ter inspiratie hebben gediend.

'How I produce my art, how I am part of this society. Visually it can look very simple and similar to conceptualism. But the mechanism is not the same. For instance, visually I can be very superficial, very pop in a conceptual style. You see the contradiction, the text is in black letters but the content of it can be very much linked with the world, to publicity, to fast, quick thinking. I always like the fact that my work, like the "Text Pieces" could be understood both by the intellectuals and by my grandmother. You don't need this whole background to understand the work. I like simplicity'.¹⁴⁸

Neon

Neonverlichting wordt door Brüggemann gebruikt vanwege de eigenschap om de aandacht van het publiek te trekken en vanwege het feit dat woorden in een neonuitvoering bij hem mentaal blijven nafilkeren in zijn hoofd.¹⁴⁹ Daarbij komt dat de neonletters, ongeacht of zij een low of high -art onderwerpen vertegenwoordigen, altijd een onberekenbare factor met zich meedragen.

¹⁴⁸ Conversatie tussen Gilles Lipovetsky en Stefan Brüggemann. World's End, France 2009 < <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html> > (12 november 2010).

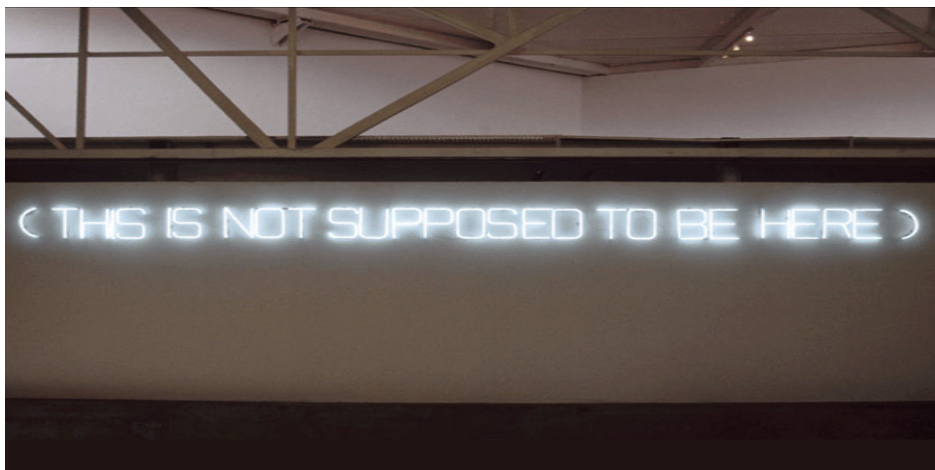
¹⁴⁹ Conversatie tussen Gilles Lipovetsky en Stefan Brüggemann. World's End, France 2009 < <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html> > (12 november 2010).

Het werk kan op elk moment verdwijnen in het 'niets' vanwege de breekbaarheid van het glas of omdat de stekker uit het stopcontact getrokken wordt.

Brüggemann wil dit gewone, ordinaire materiaal, dat refereert aan reclamesigns of oplichtende winkelgevels, terugvertalen in een conceptueel en existentieel kunstwerk, dat betekent: met een bestaansrecht.¹⁵⁰ Het vraagt voor een paar seconden jouw aandacht als het geëxposeerd is in een galerie, museum of op een kille betonnen muur in een openbare plaats. Het werk moet een stille provocerende leegte creëren die steeds meer communicatieve vragen oproept en tegenreacties uitlokt.¹⁵¹ Dit bewerkstelligt hij door in het kunstwerk twee elementen met elkaar in conflict te laten komen. De transparante conceptuele gedachte die niet uitgesproken is én de materiële visuele vertaling van dit niet-gezegde in intens neonlicht. Brüggemann geeft hiermee de onbesprokenheid een bestaansrecht in het materiaal van de taal zelf.

Zoals hij zegt zegt: *I like to work with ideas that are not already a conclusion.*¹⁵²

Een voorbeeld van deze uitspraak is het neonwerk *This Is Not Supposed To Be Here*, uit 2001. Ongeacht waar je deze tekst leest, vraag je je gelijk af waarom het daar dan hangt. Vervolgens rijst de vraag waar dit werk dan wel zal moeten hangen? Niet zonder ironie evoceert dit werk dat er geen enkele plek van toepassing is om deze uitgeschreven tekst tot zijn recht te laten komen.



Afb. 33. Stefan Brüggemann, (*This is not supposed to be here*)
wit neon, editie van 3, 2000. privé collectie.

¹⁵⁰ De termen 'existentieel' en 'nihilisme' worden in voetnoot 153 uitvoerig behandeld.

¹⁵¹ Conversatie tussen Gilles Lipovetsky en Stefan Brüggemann. *World's End*, France 2009
< <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html> > (12 november 2010).

¹⁵² Idem.

Daarentegen benadrukt de neontekst *This Must Be The Place* (2003) dat elke uitgekozen plaats juist de beste plek is om dit kunstwerk te exposeren. Een uitleg of reden hiervoor wordt door de kunstenaar niet gegeven, dus blijf jij als aanschouwer met onbeantwoorde vragen. Waarom is deze troosteloze muur dé ultieme plaats voor dit werk?



Afb. 34. Stefan Brüggemann, (*This must be the place*), 2003. rood neon, editie van 3, privé collectie

Existentialisme en Nihilisme

Hoe kan taal zowel verwarrend en vermakelijk, verhalend en luchtig of ophemelend en kritisch tegelijk zijn? Waar kijken de toeschouwers naar?

Brüggemann haalt woorden uit een context en verandert hen in kunstobjecten, zodat de toeschouwer deze terug moet vertalen tot een begrijpelijk geheel. Het gaat hierbij om het proces van totstandkoming in plaats van de daadwerkelijke visuele representatie van het kunstwerk zelf. Brüggemann is schatplichtig aan vroegere conceptuele kunstenaars van wie hij teksten gebruikt voor zijn eigen kunstwerken. Zij worden voor dit doel 'toegeëigend', maar op ironische of humoristische wijze voorzien van eigen woorden. Brüggemann's onderwerpen zijn expliciet, maar er meer schuilt meer onder de oppervlakte. Deze gelaagdheidinterpretatie is net als bij Bruce Nauman en Cerith Wyn Evans afhankelijk van het kennisniveau van de toeschouwer. Het is alsof je een donkere kamer binnenstapt en niets kan zien, maar na een tijdje begin je weer omtrekken en vormen waar te nemen. Het is groeiend besef van bewustwording van de ruimte en de tijd waarin jij je bevindt.

Mijn inziens houdt Brüggemann de toeschouwer steeds een (filosofische) spiegel voor waarbij hij de toeschouwer zich laat afvragen hoe hij in het leven staat. Leef jij oppervlakkig of overdenk jij je leven? Indien jij je bewust bent van jouw keuzemogelijkheden in dit leven ben jij dan ook bekend met de begrippen existentialisme en nihilisme? Stefan Brüggemann omschrijft zijn serie 'Obliteration'-neonwerken zelf als 'existentieel', 'agressief' en 'nihilistisch'. Omdat deze complexe filosofische begrippen van belang zijn om zijn kunst echt te begrijpen, beschrijf ik hen in onderstaande voetnoot ¹⁵³

¹⁵³ Jostein Gaarder, *De wereld van Sofie. Roman over de geschiedenis van de filosofie*, Antwerpen 2002, pp. 486-495. De existentialist Jean Paul Sartre (1905-1980) heeft het begrip extensialisme voor een groot publiek toegankelijk gemaakt. Hij leefde samen met de zeer bekende schrijfster Simone de Beauvoir (1908-1985), die net als hij een overtuigd existentiële filosoof was. Sartre was van mening dat het Existentialisme hetzelfde is als het Humanisme, het uitgangspunt is de mens zelf. Dus 'dat ik ben' (bestá) gaat vooraf aan het 'wat ik ben'. Doordat de mens geen aangeboren natuur heeft, moet hij zichzelf scheppen. Je wordt dus eerst geboren, hierna existeer je en vervolgens zal je jezelf moeten onderscheiden van de rest door middel van je eigen daden. Sartre was van mening dat de mens geen eeuwige natuur heeft waarop hij kan terugvallen en het daarom zinloos is om te zoeken naar de zin van het leven algemeen. Deze mensen moeten improviseren en het beste ervan maken en dat voelt vreemd, niet natuurgetrouw. Deze bevreemding veroorzaakt weer een gevoel van vertwijfeling, verveling, afschuw en absurditeit. De mens is tot een vrijheid veroordeeld, iets waar we zelf niet om hebben gevraagd. Iedereen is nu verantwoordelijk voor zijn eigen daden, vanwege het gebrek aan eeuwige normen en waarden waar wij ons aan vast kunnen houden. Hierdoor zijn onze keuzes van alles wat we willen doen nog belangrijker. Je mag, volgens Sartre, daarom je verantwoordelijkheden niet ontkennen of keuzes ontlopen. Door bijvoorbeeld te zeggen 'ik moet naar mijn werk' of 'wij moeten ons houden aan de burgerlijke verwachtingen/ maatschappelijke wenselijk gedrag hoe wij moeten leven', zeg je eigenlijk dat je opgaat in de massa. Je eigen individualiteit gaat onder in de menigte. Je bent jezelf kwijt geraakt of je bent jezelf ontvlucht naar de leugen van het leven. Daarmee is Sartre niet te typeren als een Nihilist, want Sartre vond dat het leven zin moet hebben. Jijzelf moet de reden zoeken om te bestaan. Wij kunnen zelf mede bepalen wat we voelen, doordat we zelf kiezen wat voor ons van belang is. En dat zorgt ervoor dat je een reden hebt om te leven voordat je doodgaat. Want dat is de enige zekerheid die je als mens hebt, je gaat ooit dood. Dit besef kan leiden tot angst. Als je geen reden hebt tot leven kan dit leiden tot de ontkenning van elke bestaansgrond van een objectieve waarheid. Een geloof dat het leven eigenlijk

zonder zin of doel is. Dan kan je het predicaat Nihilist krijgen. Deze heeft geen enkele overtuiging en concludeert dat realiteit niet wetend is, er niets bestaat en er niets zinvol op de wereld bestaat dat gecommuniceerd moet worden.

De Duitse filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) baseerde zich op de bovenstaande filosofie en zette tegenover de geschiedenis en de christelijke slavenmoraal het echte leven. (Gaarder: 486-488) Hij wilde een herwaardering van alle waarden, zodat de levenswil van de sterksten niet belemmerd zou worden door de zwakkeren. Nietzsche vond dat Christenen blindelings een overlevering van een verhaal op schrift volgen. Dit bepaalt hoe zij moeten leven, een soort van individuele levens- vrijheidberoving. Echter deze mensen ervaren het niet zo, want hun eigen overtuiging doet er niet toe. Nietzsche vergelijkt dit met de Heer-slaaf relatie. Hierin wordt de laatstgenoemde gedomineerd en is afhankelijk van de wil van zijn meester. Hierdoor worden zij gevoelloos voor stimuli van buitenaf, waardoor er een totale ontkenning en onverschilligheid optreedt als levenshouding. Nietzsche beschrijft hoe er met een affirmatieve houding, *de Wil tot macht*, tegenwicht geboden kan worden aan dit beangstigende verschijnsel van het *Nihilisme*. Ten eerste stelde Nietzsche dat de dood van God, (geen religies) de mogelijkheid biedt een nieuw begin te maken van je leven. Daarbij kan jij je eigen leven zoals jij dat wilt en ervan genieten. Een leven dat komt vanuit jezelf en dat je leidt naar je eigen maatstaven. Daarvoor is een sterke persoonlijkheid en karaktervorming nodig. Het gaat om het zoeken en scheppen van je eigen waarden. Hierin is de kunstenaar een lichtend voorbeeld, vanwege zijn productieve en creërende kwaliteiten, die zijn eigen standaarden maakt voor esthetiek. Nietzsches filosofie is grotendeels toepasbaar op deze moderne samenleving, die zich kenmerkt door 'haastig geleefd' worden. Het is een tijdperk van onzekerheid en twijfel en angst, maar waarin de afstandelijke individualiteit door verharding van de maatschappij de overhand heeft gekregen. Dezelfde angst die Sartre beschreef ervaart de mens ook in de existentiële benadering van de Deense filosoof Søren Kierkegaard (1813-1855, Gaarder: 404-412/485-487). Hij heeft, net als Nietzsche, de bij Olafur Eliasson genoemde filosoof Martin Heidegger beïnvloedt. Opgevoed in een zwaarmoedige religieusheid, oefende Kierkegaard felle kritiek op de heersende passieloze cultuur. Hij ervaarde het christendom als zo overweldigend dat hij het in strijd vond met de menselijke ratio. Voor hem telde was dat er waarheden werden gezocht die voor het individu van belang zijn. De zaken die belangrijk zijn voor jou moeten jouw extensie verklaren. Vanuit deze hoedanigheid beleeft ieder zijn eigen persoonlijke, subjectieve waarheid.

Om terug te komen op de zware religieuze achtergrond van Kierkegaard en zijn opstelling tegenover de vraag: berust het christendom op waarheid?, dan tref je hem in het diepst van zijn ziel. Voor hem is het dé manier van leven, een zaak van leven of dood, waar oprechtheid en hartstocht mee gemoeid zijn. Het is zijn overtuiging van de werkelijkheid en hierin staat hij alleen.

Credo quia absurdum', 'ik geloof, omdat het strijdig is met het verstand'.

Kierkegaards kritiek was niet alleen gekant tegen de eenheidsfilosofie van de filosoof Hegel, maar ageerde tegen de beschaving. In de moderne stadsmaatschappij waren de mensen 'publiek' geworden. Zij konden alleen praten over vrijblijvende zaken en hij meende dat voor velen het leven een spel was. Volgens Kierkegaard bestond het leven uit drie stadia: het esthetische, het ethische en de religieuze. Wie in het esthetische stadium verkeert, leeft van dag tot dag en wil steeds een genotbevrediging, door middel van mooie, fraaie, dure 'consumptie'-goederen die de zintuigen prikkelen. Hierdoor wordt deze mens gevangen door zijn eigen lusten en beperkingen, doordat de bevrediging ervan altijd van korte duur is. Zodra er weer een nieuwe behoefte aandringt, zal er zich een gevoel van leegheid optreden. Dit overheersende gevoel van leegte geeft een angstige reactie, want dit gevoel moet zo snel mogelijk gestild worden. Dit geeft een existentiële situatie aan. Hier kan een stap gemaakt worden dat inzicht in jezelf geeft, welke niet door materiële spullen verschaft wordt, maar van binnen uit jezelf komt. Dit is de ethische fase van het leven die gekenmerkt wordt door de zelfgemaakte serieuze en consequente keuzes, ongeacht deze als goed of fout bestempeld worden. Dit morele plichtsbesef kan vervolgens weer leiden tot het terugvallen in het stadium ervoor of zich geheel richten tot het geloof. In onze moderne samenleving zal dit een vorm kan mijn inziens het woord geloof vervangen worden door Escapisme. Dit is een ontsnapping aan of het ontvluchten van de realiteit. De dagelijkse zorgen, sleur of stress en de daarbij horende verplichtingen wil je ontlopen door je in een "andere wereld" te verplaatsen, door middel van computer- of videogames of films kijken.

Net als zijn kunstenaarcollegae is Brüggemann beïnvloed door de geschriften en denkwijzen van filosofen. Naast de poststructuralistische gedachten van Jacques Derrida en de filosoof Gilles Deleuze is hij geïnteresseerd in sociologische geschriften over esthetica, mode en het consumeergedrag van de hypermoderne samenleving.¹⁵⁴ Vooral de boeken *L'Empire de l'Ephemere* (1987), *Les Temps Hypermodernes* (2004) en *Le Bonheur Paradoxal* (2009) van filosoof, socioloog en schrijver Gilles Lipovetsky (1944) spreken hem erg aan.¹⁵⁵ In de beschreven hypermoderne, snelveranderende samenleving draait alles om de individuele ervaring en persoonlijke gratificatie van de mens. (Lees de uitgebreide beschrijving van de zienswijzen van de filosofen Sartre, Nietzsche en Kierkegaard in voorgaande voetnoot). Zij ontlene hun identiteit en sociale status vaak aan de hoeveelheid gekochte en geconsumeerde (luxe) goederen. Deze zijn deels representatief voor de mate van hun levensgeluk en gezondheid.¹⁵⁶

Voor deze 'medemens' draait alles om hem en hij staat niet stil bij het maatschappelijke collectieve wij-gevoel. Er is niet één dominerend politiek ideaal; iedereen heeft zijn eigen opvattingen en wensen. Alles kan en alles mag. Alle 'belangrijke' individuele zaken worden nagestreefd door een snelle manier van leven, waarin veranderingen en hervormingen elkaar in rap tempo opvolgen. In deze wereld komen Beaudrillard's 'hyperrealiteit' en Guy Debord's 'spektakelmaatschappij' samen in de 'levensechte' emotieloze en repetitieve wereld van Andy Warhol. Niet de werkelijkheid van het leven was het uitgangspunt voor Warhol's kunst, maar alle fictieve beelden, woorden en geluiden afkomstig van de mediawerkelijkheid die het dagelijks leven beheersen. Deze paradoxale wereld is in de 21^{ste} eeuw nog veel dominantier geworden door de toegenomen hoeveelheid media. Vele reclameboodschappen bevatten woorden, geluiden en beelden zonder referentiekaders, waardoor ze geen bestaansrecht hebben. Hierdoor zijn zij herleidbaar tot 'niets' of 'een stille, lege en nietszeggende wereld', waarvan de betekenis in de ambivalente werken van Brüggemann worden bevestigd.

¹⁵⁴ Hans Ulrich Obrist en Pedro Reyes interview met Stefan Brüggemann. At breakfast Hotel Nacional Madrid February 2003.

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/09.htm>> (10 november 2010).

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Conversatie tussen Gilles Lipovetsky en Stefan Brüggemann. World's End, France 2009 < <http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html> > (12 november 2010)



Afb.35. Stefan Brüggemann, *Thoughts are products*, 2001. wit neon, editie van 3, privécollectie.

Een voorbeeld hiervan is het neonwerk *Thoughts are Products* uit 2001. Dit tijdloze onderwerp handelt over communicerende gedachten, idealen en conceptuele begrippen in een kapitalistische wereld. Brüggemann speelt een spel door zijn immateriële gedachten te uiten in een systeem waarin alles om consumeren draait. Hierin wil Brüggemann de tegenvorm van

het Kapitalisme aankaarten en deze op een niet-illustratieve wijze tonen. Dit is de omgekeerde denkwijze van Andy Warhol. Het gaat Brüggemann om de echte wereld, waarvan hij deel uit maakt en die hij als zijnde onderdeel hiervan observeert. Zijn kunstwerken zijn gebaseerd op verkoopbare handelsgoederen. Het zijn echter geen materiële handelswaren, maar het zijn *zijn* gedachten die hij verkoopt als kunstvorm. In de conceptuele kunst gaat het hierbij om het proces om tot een kunstwerk te komen en niet het eindresultaat.

Er hoeft niet eens een tastbaar werk te zijn. Brüggemann echter wil zijn kunst-als-idee visualiseren in een minimalistische en nihilistische vorm en deze verkopen. Zijn kunst oogt snel en lijkt zonder overtuiging gemaakt te zijn, zonder raakvlakken met de realiteit. Dit zijn juist de zaken waardoor zij aansluiten op de hedendaagse maatschappij. Echter zodra een tekst van Brüggemann aan een muur hangt bevraagt het op expliciete wijze deze inhoudsloze vorm van leven en levert het commentaar op dit eigentijdse nihilisme. Brüggemann vraagt zich ook steeds af op welk moment bepaalde gedachten daadwerkelijk een verkoopbaar product worden en welke niet. Dit is de reden waarom hij niet met producten wil werken. Het gaat hem om het proces van snelle omschakeling van vormen, waarin hij de obsessie voor snelheid en de instabiliteit van het geld maken in de maatschappij wil blootleggen. Hiermee haakt hij in op de snelle en eenvoudige vorm van concepten die de reclamewereld gebruikt. Zij moeten snel veranderen en mogen geen tijd verloren laten gaan om hun doelgroep te bereiken.

De vluchtigheid van de gegeven commerciële boodschap is vaak al achterhaald voordat deze echt 'geïnterpreteerd en begrepen' kan worden. Dit is ook van toepassing op de neonteksten van Brüggemann. Hij vertaalt zijn niet-visueel zichtbare conceptuele gedachten in industrieel neon. Dit felle licht vestigt de aandacht op de in taal verwoorde complexe denkwereld van de kunstenaar, welke niet herleidbaar en direct begrijpelijk is met de geëxposeerde tekst in de desbetreffende publieke ruimte.

Brüggemann is maatschappijkritisch en probeert via zijn kunst de grenzen van de samenleving op te rekken, door de bekende handelsmerken van de hypermoderne samenleving weg te laten. Geen verleidelijke reclames van Coca-Cola, Marlboro-sigaretten of andere verlokkingen die ons tot een hoger spendeer- en consumeergedrag moeten aanzetten. Het gebruik van neonverlichting past ook in zijn denkstrategie. Allereerst weerspiegelt neon op nostalgisch wijze de jaren '60 die het vertrekpunt vormen van Brüggemann's kunst. Deze is een onderdeel van het kapitalistische marktsysteem van de hypermoderne samenleving. Alles is verkoopbaar en alles heeft zijn prijs. Door het gebruik van neonverlichting maakt Brüggemann direct een statement, want in deze om-geld-draaiende maatschappij verdient hij veel geld, omdat de productiekosten van neon laag zijn en hij hiermee zijn winstmarges vergroot.

Minimalisme en het conceptuele 'leegte' of 'niets-idee'

Alle letters die Brüggemann in zijn kunstwerken gebruikt zijn geschreven in het standaardlettertype Arial Black, welke op iedere computer aanwezig is. Zij worden vervolgens uitgevoerd in het onpersoonlijke industriële neonbuizen of in vinylplakletters. Hierdoor ontberen de kunstwerken iedere vorm van auteurschap of signatuur van de kunstenaar. Behalve Brüggemann's kunstwerken vertoont ook zijn directe werkomgeving minimalistische kenmerken. Op zijn bureau in zijn werkkamer staan een computer en een telefoon die voor de connectiviteit met de huidige wereld zorgen. Hierop liggen nog een aantal mode -, interieur -, en kunstmagazines waaruit Brüggemann bladzijden scheurt. Deze worden direct verwerkt in een kunstwerk of weer vernietigd. Deze kunstenaar houdt niet van onaffe-producten of leftovers in zijn studio. Dit vormt een belangrijk aspect van zijn kunst: de idee van leegte, het 'Niets'. Dit is de tegenhanger van de klassieke opvatting van schone kunst, kunst is: 'Iets'. Dit kan een sculptuur een schilderij

of een object zijn, welke status en rijkdom vertegenwoordigt.¹⁵⁷ Verder bevindt er zich niets in de kamer, want Brüggemann vindt dat juist de leegte van een omgeving een gelegenheid geeft om iets nieuws te laten beginnen.¹⁵⁸

*My studio is always empty, because everything I do is a product and I want it out of the studio as soon as possible: as an artwork or as trash. I always try to keep the studio empty because I'm not interested in process and mess, whereas I always get excited in emptiness, because it creates the possibility for something new to happen. All the things I see are outside the studio: in society, politics and cities and all the things I read are in libraries, news stands and on billboards.*¹⁵⁹

Wat betekent de term 'emptiness' nu eigenlijk? In eerste instantie benadrukt het een leegheid of de afwezigheid van zaken. Anders gezien creëert dit een mogelijkheid voor andere manifestaties. Ik probeer de filosofische benadering duidelijk te maken aan de hand van een koffiekopje. Als er niets in dit kopje zit, is deze dan leeg? We zeggen dat zodra het geen vloeibare of vaste stof bevat, maar er zit nog wel lucht in. Je moet dit dus explicieter specificeren. Ook als dit kopje gevacumeerd is, dus alle lucht is eruit gezogen, dan is het nog niet 'leeg'. Het bevat nog steeds licht, ruimte en zijn eigen stoffelijkheid. 'Ledigheid' of 'niets', bestaat dus altijd uit iets.

Voordat ik inhoudelijk inga op de *Obliteration-works* uit 2006, een serie van 28 neonwerken waarin de paradoxale bewering van 'het nietszijn' centraal staat, wil ik dit uit de jaren '60 afkomstige conceptuele en gedematerialiseerde idee van 'niets' verduidelijken. Een vroeg voorbeeld hiervan is de declaratie van componist John Cage (1912-1992) uit 1961: *I have nothing to say, and I'm saying it.*¹⁶⁰

¹⁵⁷ Kathy Battista, 'Nothing doing', in: Kathy Battista, Neil Robert Wenman, Livia Páldi, e.a., *Nothingness*, Frankfurt am Main 2005, p. 13.

¹⁵⁸Hans Ulrich Obrist en Pedro Reyes interview met Stefan Brüggemann. At breakfast Hotel Nacional Madrid February 2003.

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/09.htm>> (10 november 2010).

¹⁵⁹ Interview tussen Stefan Brüggemann en Ilaria Gianni, in: Arte E Critica, juni- augustus 2007, Rome. <<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/14.html>> (15 november 2010)

¹⁶⁰ Neil Robert Wenman, 'A space of nothing', in: Kathy Battista, Neil Robert Wenman, Livia Páldi, e.a., *Nothingness*, Frankfurt am Main 2005, p. 7.

Cage was de componist van het legendarische *Silent Piece* concert 4'33, waarin ieder geluid afwezig was. In dit muziekstuk neemt een pianist plaats achter zijn piano, maar raakt gedurende 4 minuten en 33 seconden geen toets aan. Deze compositie symboliseert een zoektocht naar een minimum en was erop gericht om de commercialisering van gematerialiseerde kunstwerken een halt toe te roepen. De door Cerith Wyn Evans vertaalde teksten van John Cage in stilzwijgende, heldere lichtsignalen, zijn mijn inziens een reflectie van deze bijzonder imponerende performance.

Het revolutionaire conceptuele onderwerp 'Niets' draagt meerdere gelaagdheden en betekenissen in zich: enerzijds is er het immateriële, niet-stoffelijk 'niets', waardoor een visuele representatie achterwege kan blijven. Anderzijds is er het gegeven van de niet site-specifieke gebondenheid. Een kunstwerk wordt na een tentoonstellingsperiode afgebroken of verwijderd, waarbij er 'niets' visueel overblijft. Daarnaast is er nog de passieve handeling 'het niets doen' ofwel de afwezigheid van een actieve uitvoering, welke ondanks zijn negatieve connotatie een contradictie is. Op deze momenten worden er misschien geen visueel zichtbare daden verricht, maar kan er mentaal het hoofd gebogen worden over dilemma's. Deze lijken in eerste instantie vaak verwarrend en onbegrijpelijk maar zullen vervolgens tot bepaalde inzichten of opvattingen leiden. Achter het ogenschijnlijk niets-doen gaat dus vaak veel meer inspanning schuil dan waarneembaar is.

Negatie van de negatie

Dit is ook het geval bij de in neon uitgevoerde *Obliteration- works* uit 2006. De titel betekent letterlijk 'de uitgewiste of doorgekraste werken'. Zij zijn een visuele uitvoering van het leegte-idee en bevatten paradoxale teksten, waarin het nihilistische idee van 'het niet-zijn' door een dubbele ontkenning weer 'iets' wordt. Dit wordt tevens versterkt door het gebruik van neon als krachtig intens brandend en autonoom medium, maar dat tegelijkertijd heel afstandelijk is. Zeker omdat het neon op bepaalde plaatsen dichtgesmeerd is met zwarte verf.

Kunst is iets wat je moet zien. Vanuit dit gegeven begint kunst in de ogen, maar dringt het zich op vele manieren aan het oog op door verschillende beelden. Alles wat wij zien manifesteert zich in beelden, dus is de vraag: hoeveel beelden hebben wij nodig om kunst te zien? Als we kijken zien we dan ook daadwerkelijk alles? Door een bepaald beeld te verbergen of af te dekken, dan zal de kijker meer zijn best moeten doen om deze te zien. Dit is de filosofische benadering die Brüggemann hanteert. Het is de paradoxale verklaring van *de negatie van de negatie*. Deze beschrijft de Duitse filosoof Hegel in zijn 'dialectische ontwikkeling van de wereldgeest', welke ik in onderstaande voetnoot uitgebreid beschrijf.¹⁶¹

¹⁶¹ De filosofische benadering van de Wereldgeest van Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) is geschreven in 1807. Deze komt voort uit de som van alle menselijke uitingen. Hierin is de waarheid subjectief, dus er is geen waarheid die boven of buiten de menselijke rede staat. Alle kennis is menselijke kennis. (Gaarder: 385-397) Naarmate de wereldgeest groter wordt, doordat de menselijke cultuur en ontwikkeling voortschrijdt, des te meer wordt deze zich van zichzelf bewust. De mens krijgt door de geschiedenis heen, vanwege de lange aaneenschakeling van aanschouwingen, een steeds grotere zelfkennis. Een idee is daarom al te vaak gebaseerd op iets wat al door een ander is geopperd en zal daarom ook vaak weer worden tegengesproken. Dat komt door de steeds grotere wordende rationaliteit en vrijheid die dit proces met zich meebrengt. Deze spanning kan worden opgeheven door een derde idee: de dialectische ontwikkeling.

Hierin stelt Hegel dat door middel van een positie, een verandering tegelijkertijd weer ontkend wordt, terwijl die wel zintuiglijk waarneembaar is. Deze positie zal een tegenstelling hebben in de vorm van een Negatie (ontkenning of weigering). Dit brengt een spanning teweeg tussen twee verschillende manieren van denken die beide zowel gelijk als ongelijk hebben. Hegel noemt dit: **de Negatie van de Negatie**, dezelfde uitdrukking die Stefan Brüggemann beschrijft. Er zijn drie stadia van kennis: de these, de antithese en de synthese. De eerste is het rationalisme dat refereert aan het denken, **de these**, van de filosoof René Descartes (1596-1650). Hij was ervan overtuigd dat alleen door denken kennis vergaard kon worden. Er moet niet vertrouwd worden op kennis uit boeken of wat onze zintuigen vertellen. (Gaarder: 254) Hij beschouwde de Rede hét middel om een absoluut inzicht te verkrijgen in de aard van ons bestaan. Als mens kan je de historische kennis vergroten, maar daarmee vergroot je niet de wereldlijke kennis. (Gaarder: 258) Zijn twijfel aan alles bracht hem tot zijn credo "*Cogito, ergo sum*: ik denk, dus ik besta'. Hier tegenover staat de **antithese** van de empirische filosoof David Hume (1711-1776), die ervan overtuigd was dat de bron van de menselijke kennis afstamt uit onze zintuiglijke gewaarwording, maar dat de conclusies die we daaruit trekken beperkt zijn. (Gaarder: 289-303). De spanning tussen deze twee manieren van denken werd weer opgeheven door de **Synthese** van de filosoof Immanuel Kant .



Afb. 36. Stefan Brüggemann, *Obliteration-work nr. 11*, 2006, wit neon, zwarte verf, privécollectie.

Kant (1724-1804) vond dat zowel de ratio als de waarneming belangrijk waren, omdat hij de fenomenen 'tijd en ruimte' als aangeboren menselijke eigenschappen beschouwt. Hij noemt hen 'aanschouwingsvormen', die behoren bij de menselijke constituties van de Rede en niet van de wereld. (Gaander: 350) Het is dus een actief vormende instantie die ervoor zorgt dat het bewustzijn deze wereld zo ervaart. Op deze wijze voegen onze waarnemingen zich naar onze aanschouwingsvormen. De rationalisten vergaten de betekenis van de ervaring, terwijl de empiristen niet zagen hoe ons eigen denkvermogen de opvatting over de wereld inkleurt. Om terug te komen op Hegel's ideologische, dialectische methodiek: een ontwikkeling van de werkelijkheid op basis van tegenstellingen. Elke waarheid impliceert zijn ontkenning/tegendeel, waarbij elke tegenstelling zich oplost in een hogere synthese. volgende pagina. De **negatie van de negatie** tilt als het ware het oorspronkelijke naar een hoger niveau, totdat de absolute waarheid gevonden is. Wat bestaat is hetgeen dat Is, maar alleen maar 'Zijn' is leeg en de negatie ervan is 'Niets' De werkelijkheid is de synthese van Zijn en Niets: Worden, want in het worden komt immers Niets tot Zijn (en Zijn tot Niets). Kant had laten zien dat de zuivere rede tot tegenstrijdige conclusies komt wanneer men de ervaring los laat, hetgeen voor Kant de begrenzing van de rede aangaf. Hegel doorbrak die begrenzing door te stellen dat de werkelijkheid nu juist altijd tegenstrijdig is.

Neonwerken in conflict

De *Obliteration*-serie is het resultaat van op kladblok geschreven tekstkrabbels van een tekst die nog niet bestaat. Stukken tekst worden met een agressief gebaar uitgewist of doorgehaald en voorzien van een nieuwe krabbel die eroverheen wordt geschreven. Met deze handeling ontkennt de kunstenaar het effect van de eerste leegte (de niet bestaande tekst) door hier een nieuwe ontkenning aan toe te voegen. Het resultaat wordt vervolgens omgezet in een materiële vorm van witte neonverlichting of een tweekleurencombinatie. Maar daar blijft het niet bij. Ook deze neonverlichting ondergaat een verder negatieproces van ontkenning of verwijdering. Brüggemann bedekt verwerkte tekstdelen van de neonbuis met zwarte verf. Deze wederopbouw door de aangebrachte verandering, zorgt voor een nieuwe representatie, waardoor deze neonverlichting ook weer een nieuw bestaansrecht krijgt. Het zwartachtige niet-materiële schijnsel dat van deze geschilderde neonbuizen afstraalt, zorgt voor een bijzonder ruimtelijk effect tussen de lichtarmatuur op de muur en de intens gloeiende zwarte neonverlichting. Brüggemann's taal is dus een negatie van de taal zelf.

De vertaling van het niet-lichtgevende schrift in het lichtmedium neon roept tegenstellingen op. Zo ontstaat er een miscommunicatie omdat er letters met reden worden uitgevlakt in de schriftelijke tekst, maar waarvan deze veranderingen niet te herleiden zijn in het visuele neonresultaat. De uiteindelijke 'nietszeggende' tekst is een stilzwijgende visualisatie van het voorafgaande persoonlijke schrijfproces. Van de tijdelijke, originele tekst, blijft slechts een spoor over na vele wijzigingen.¹⁶² Daarnaast is er ook de materiële tegenstelling, waarbij een transporteerbaar natuurproduct, namelijk een papiertje, gestalte krijgt in een industrieel en onpersoonlijk voorwerp aan de muur. De door Brüggemann uitgekozen plaats is vaak een contradictoir met de leesbare tekst. Hierdoor wordt een ambivalente interpretatie bewerkstelligd die ook al in de zichzelf tegensprekende tekst zit opgesloten.

¹⁶² Raimundas Malašauskas interview met Stefan Brüggemann, Londen 2006

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/13.htm>> (22 november 2010).

Brüggemann's neonwerken handelen over het creëren van een contradictie, doordat het verleden aangepast wordt aan het heden. De conceptuele kunst uit de jaren '60 worden door aanpassingen vertaald naar deze hypermoderne cultuur. De kunstwerken zijn dus steeds onderhevig aan verandering. In zekere zin geven zij en nemen zij tijd.

Elk *Obliteration*-kunstwerk gaat met zichzelf de dialoog aan door de communicatie en expressie en de gelijktijdige ontkenning ervan. Door bestaande lichtgevende, dus transparante vormen dicht te verven met zwarte verf, wordt een bepaalde expressie van het kunstwerk ontnomen, welke tegelijkertijd verduidelijkt wordt door het intens gloeiende neon eronder. Het werk is altijd in crisis, omdat het steeds moet schakelen tussen bedekte en onbedekte, blinde en stralende delen.¹⁶³ Het is een soort stroboscoopeffect, een soort kunstzinnige visualisering van de moderne samenleving. De meeste mensen zijn gefocust het zichtbare uiterlijk, maar dat wil niet zeggen dat als er geen licht is er verder 'niets' gebeurt of te zien is.

¹⁶³ Sacha Craddock en Graham Gussin interview met Stefan Brüggemann, in: *The Fall*, Londen 2008

<<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/022.html>> (17 november 2010)

Stefan Brüggemann: voorlopige conclusie

Door kunstwerken van conceptuele kunstenaar uit de jaren '60 te citeren en eigen teksten te herhalen, maar te voorzien van eigen toevoegingen, blijft de kunst van Stefan Brüggemann onderscheidend en vernieuwend. Hij speelt een mentaal spel met de toeschouwer, omdat hij verschillende tegenstellingen, dubbele ontkenningen en verwijzingen in ogenschijnlijk simpele oneliners verwerkt. Daarnaast hangen de kunstwerken op ongewone plaatsen wat bijdraagt aan de gecreëerde verwarrende situatie. Deze roept steeds meer vragen op die niet beantwoord kunnen worden.

Brüggemann gebruikt neon, net als Bruce Nauman, vanwege het feit dat het intense licht de aandacht van de kijker opeist. Dit onpersoonlijke industriële gebruiksmateriaal is een directe verwijzing naar de jaren '60, de periode waarin de minimale - en conceptuele kunst hoogtij vierden en waaraan Brüggemann zijn bestaansrecht ontleent. Door zijn niet uitgesproken gedachten te vertalen in gloeiend neonlicht, krijgt dit medium de taak om als communicatiemiddel te dienen van de ongesproken taal.

Eindconclusie

Ter beantwoording van de in de inleiding gestelde hoofdvraag: Op welke wijze en met welk doel wordt licht als autonoom medium gebruikt in de kunst vanaf de jaren zestig tot op heden, ben ik tot volgende inzichten gekomen:

Alle uitgekozen kunstenaars maken gebruik van één of meerdere specifieke eigenschappen die het medium licht bezit. Dit zijn haar transparante ongrijpbaarheid, de regelbare kleurintensiteit, het aandachtopeisende signaalkarakter en het dominante kenmerk van intens TL- of neonverlichting om alles wat zich in de omgeving bevindt aan zich te onderwerpen.

Wel passen zij het medium licht allemaal anders toe in hun lichtwerken. De lichtkunst van Dan Flavin bestaat slechts enkel uit een TL-buis waar licht uitstraalt. Deze verlicht de hele directe omgeving, waardoor alles wat zich hierin bevindt beïnvloed wordt en daardoor een onderdeel vormt van het kunstwerk. James Turrell gebruikt enerzijds natuurlijk licht in zijn Landartwerken en anderzijds kunstmatig licht in geprojecteerde vorm, waarmee hij optische lichtillusies creëert en dit licht als een tastbare en fysieke aanwezigheid presenteert. Bij hem en Olafur Eliasson staan de visuele en zintuiglijke waarnemingsreactie van de toeschouwer centraal in relatie tot de directe omgeving, tijd en ruimte. De participatie van de toeschouwers is erg belangrijk, omdat zij allemaal op individuele wijze op de niet zichtbaar opgestelde lichtbron of op de prachtige lichtspektakels reageren. Deze gedeeltelijk artificiële landschapkunstwerken of realistische schijnwerelden worden door ieder op eigen wijze ervaren als dé werkelijkheid.

Bruce Nauman gebruikt het aandachtvragende signaalkarakter van het intense neonlicht om confronterende onderwerpen te benadrukken. Dit zijn vaak -uit het leven- gegrepen thema's die uit hun vaste context gehaald zijn en die als zelfstandig kunstobject worden voorgesteld. Oorlog, dood, seks en geweld worden woordelijk of figuurlijk afgebeeld en uitgelicht. Met hun knippereffecten en tijdgeschakelde lichtbeïnvloeding gaan zij de dialoog aan met de toeschouwers. Dit lichtgebruik dient als communicatiemiddel, omdat zij het publiek uitnodigt tot nadenken en reflecteren over het getoonde. Door ook nog gebruik te maken van specifieke lichtkleuren die invloed uitoefenen op

individuele gemoedstoestanden in zijn nauwe 'gang'-installaties manipuleert Nauman het er doorheen lopende publiek op zowel geestelijke en fysieke wijze.

Licht als kunstobject was nieuw voor het kunstminnend publiek uit de jaren '60 en '70. Zij beleefden hun eigen visuele en zintuiglijke waarneming van het intense TL- of neonlicht, waardoor kunstwerken soms contemplatieve of meditatieve connotaties toegedicht kregen. Vijftig jaar later wordt licht als autonoom medium nog steeds toegepast in kunstwerken.

Hedendaagse kunstenaars gebruiken licht nu niet specifiek meer om een onderwerp te benadrukken, maar zij laten vaak achter ieder brandend lichtje een niet direct zichtbare, gelaagde en complexe gedachtegang schuilgaan. Deze lichtwerken bevatten meerdere betekenissen en interpretatielagen, waarvan er velen niet zomaar in een paar uurtjes museum én zonder naslagwerken ontrafeld kunnen worden.

Net als Nauman zien Cerith Wyn Evans en Stefan Brüggemann licht als een communicatievorm. Terwijl Nauman het woord letterlijk als onderwerp neemt, vertaalt Wyn Evans vroegere literaire teksten en theoretische filosofische gedachten en geschriften in brandend licht. Zij begeven zich meer op het conceptuele kunstvlak, omdat het onderwerp in hun lichtkunst niet direct als eindresultaat visueel te herleiden is. Brüggemann wil met zijn zichzelf tegensprekende neon one-liners 'momenten van leegte en niets' creëren. Zij zijn gebaseerd op conceptuele teksten en kunstwerken uit de jaren '60 en '70, waarvan hij de achterliggende gedachtegang naar het heden vertaalt en moderniseert. Door even stil te staan en na te denken over de betekenissen van de geschreven tekst, stapt de toeschouwer als het ware even uit deze drukke materialistische wereld waarvan hijzelf deel uitmaakt. Ook de 'uitgekraste'- neon serie nodigt uit tot nadenken, want dat wat visueel zichtbaar is, is het eindresultaat van een voorafgaand creatief proces.

Andere significante verschillen tussen de lichtkunst uit de jaren '60 en de hedendaagse lichtkunst komen tot uiting in technologische toepassingen en de duurzame en energiezuinige verlichting die gebruikt wordt. Complexe computergestuurde programma's die het licht op nauwgezette tijden laten knipperen of doven en monitoren die tekst en uitleg geven maken tegenwoordig deel uit van het totale kunstwerk. De hoeveelheid (verborgen) informatie in de

hedendaagse kunstwerken, welke een beroep moet doen op het intellectuele niveau van de toeschouwers, heeft mijn inziens meer te maken met de gewichtigheid die de kunstenaar aan zichzelf en aan zijn lichtwerken wil geven. Door intellectuele inspiratiebronnen op subtiele en inventieve wijze te transformeren in licht, kan de toeschouwer toch op een nieuwe manier kijken naar een vertrouwd onderwerp, namelijk licht. Zonder een bijzondere of complexe gedachtegang kijk je namelijk gewoon naar een industrieel gebruiksobject. En daar was Dan Flavin al heer en meester in.

Licht als autonoom kunstmedium wordt nog steeds door veel kunstenaars wereldwijd toegepast. In deze scriptie zijn Amerikaanse en Europese lichtkunstenaars aan bod gekomen. In een eventuele vervolgstudie zou onderzoek gedaan kunnen worden naar de vraag: hoe wordt het medium licht toegepast door de hedendaagse lichtkunstenaars afkomstig uit Zuid-Amerika, Afrika en het Aziatische continent? Zij zullen vanuit hun cultuur met bijhorende normen en waarden, tradities en religies 'het Licht' op andere wijze verwerken in hun kunstwerken dan de kunstenaars die ik heb beschreven. De historische ontwikkeling van lichtkunst kan dan vanuit een mondiaal perspectief beschouwd worden, waarin de overeenkomsten en verschillen tegen het licht gehouden kunnen worden.

Bibliografie

- Adcock, Craig, James Turrell. *The art of light and space*, Los Angeles, 1990.
- ARTiT-magazine Interview met Cerith Wyn Evans, 13 november 2010: *Cerith Wyn Evans: Part I, Hic et Nunc; or, The Delirium Beyond Translation. We Turn in the Night, Consumed by Fire*, 13 oktober 2010. Website: <http://www.artit.asia/u/admin_ed_feature_e/1U8qhE5vRpoKzMmHIgFt>.
- ARTiT-magazine interview met Cerith Wyn Evans. *Part II. The Seated Queen. Cerith Wyn Evans on the slippages between poetics and politics*. 21-10-2010. Website: <http://www.artit.asia/u/admin_ed_feature_e/oV6JkFL2XlfBgy9u541O>.
- Archer Michael, *Art since 1960*, Londen 2002.
- Battista, Kathy, Neil Robert Wenman, Livia Páldi, e.a., *Nothingness*, Frankfurt am Main 2005.
- Bruggen, Coosje van, *Bruce Nauman*, New York 1988.
- Boon, Ton den, Dirk Geeraerts, *Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal*, deel 3 (s-z), Antwerpen/Utrecht 2005.
- Bowman, Rob, Jens Hoffmann, *Beck's Future 2006*, tent.cat Londen (ICA) 2006.
- Brüggemann Stefan, diverse gepubliceerde interviews op: Website: <<http://www.stefanbruggemann.com/bibliography/026.html>>
- Carlson, Mark, *Cerith Wyn Evans: ...in which something happens all over again for the first time*, Londen 2007.
- Chave, Anna. C., 'Minimalism and the rhetoric of power', in: *Arts Magazine* 64 (1990), nr. 5 (januari).
- Cooke, Lynne, Chris Dercon, Hans Ulrich Obrist, *ForwArt: a choice: a snapshot of contemporary art*, tent. Cat. Brussel (van 27 september - 11 november op verschillende locaties in Brussel), 2002.
- Cousins, Mark, Jonathan Crary, Martin Prinzhorn, e.a., *Cerith Wyn Evans: Bubble Peddler*, Keulen 2007.
- Doesschate-ten, Chu, Petra, *Nineteenth-Century European Art*, New Jersey 2006.
- Eliasson, Olafur, *Colour Memory and Other Informal Shadows*, Tent. Cat. Oslo (Astrup Fearnly Museum of Modern Art) 2004.
- Feldman Paula, Karsten Schubert, e.a., *It is what it is. Writings on Dan Flavin since 1964*, Londen 2004.
- Flavin, Dan, Fiona Ragheb, *Dan Flavin, The architecture of light*, tent. cat. Berlijn (Deutsche Guggenheim Berlin) 2000.

- Frieze Magazine, *Frieze talks to Cerith Wyn Evans*, nr. 71, november-december 2002. Website: <http://www.frieze.com/issue/article/innocence_and_experience> ,
- Gibson, Michael, 'The Strange Case of the Fluorescent Tube' in: *Art International* (1987), nr. 1. (augustus) .
- Govan, Michael, Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective*, New York 2004.
- Govan, Michael, Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, New York 2005.
- Grynsztejn, Madeleine, Daniel Birnbaum, Michael Sparks, *Olafur Eliasson*, Londen 2002.
- Grynsztejn, Madeleine, *Take your time: Olafur Eliasson*, tent. cat. San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art) London 2007.
- Halbreich, Kathy, Neal Benezra, Paul Schimmel, *Bruce Nauman*, Madrid 1994.
- Helfenstein, Josef, Christoph Schenker, *James Turrell. First light*, tent. cat. Bern (Kunstmuseum Bern) 1991.
- Harrison, Charles en Paul Wood, *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2006.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*, London 1994.
- Koren, Leonard, *Wabi-Sabi: For Artists, Designers, Poets and Philosophers*. Website: <<http://c2.com/cgi/wiki?WabiSabi>>
- Kraynak Janet, Bruce Nauman, *Please pay attention please: Bruce Nauman's words*, Londen 2003.
- Metropolis M, *James Lee Byars & Cerith Wyn Evans, Taalmonumenten*, 2004 (no.4). Website: <<http://www.metropolism.com/magazine/2004-no4/james-lee-byars-cerith-wyn-evans/english>>
- Lewallen, Constance M., *A rose has no teeth, Bruce Nauman in the 1960s*, New York 2007.
- Museum De Pont Tilburg, website: <<http://wwwdepont.nl/nl/collectie/vaste-collectie/kunstenaar/turrell/info>>
- Nauman, Bruce, Emma Dexter, Michael Auping, *Bruce Nauman - Raw materials*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2004.
- Reiss, Julie H., *From margin to center. The spaces for installation art*, Massachusetts 1999.

- Sandler, Irving, *Art of the postmodern era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, Colorado 1998.
- Schmidt, Katharina, *Bruce Nauman 1972-1981*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum Kröller-Müller) 1981.
- Smallenburg, Sandra, 'Een droom is geen ontsnapping, maar een microscoop' in: *NRC-handelsblad*, 27 juni 2008.
<<http://www.nrc.nl/achtergrond/article1933680.ece>> (6 juni 2010).
- Turrell, James, *James Turrell, Occluded Front*, tent. cat. Amsterdam (Stedelijk museum) 1976.
- Turrell, James, 'Light in space', in: *Glass Art Society Journal*, 1983, p. 84.
- James Turrell interview <<http://nga.gov.au/turrell>>
- Ursprung, Philip, *An encyclopedia, Studio Olafur Eliasson*, Keulen 2008.
- Van Abbemuseum, website: <<http://www.vanabbemuseum.nl>>
- Visser de, Ad, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Amsterdam 2007.
- Wallace, Ian, Russell Keziere, 'Bruce Nauman interviewed', in: *Vanguard 8* (1979) nr. 1 (februari).
- Wesseling Janneke, *Het museum dat niet bestond*, Epe 2004.
- Zonnenberg, Nathalie, interview met Olafur Eliasson, 'Olafur Eliasson. Schatgraven in Rotterdam', in: *Metropolis M*, nr. 5, 2005.
Website: <<http://www.metropolism.com/magazine/2005-no5/olafur-eliasson>>

Verantwoording afbeeldingen

Afb. 1. Dan Flavin, *icon IV (the pure land)*, 1962 (gereconstrueerd in 1969)
(*To David John Flavin 1933-1962*) Wit formica met dag- en fluorescerend licht.
Afm. 113 x 113 x 28.3 cm. Licht armatuur: 9.2 x 61 cm. National Gallery of Canada.
© Estate of Dan Flavin / ARS (New York) / SODRAC (Montréal)
Foto: Website : <http://cybermuse.gallery.ca/cybermuse/search/artwork_e.jsp?mkey=7916>

Afb. 2. Dan Flavin, *The diagonal of May 25 (to Constantin Brancusi)*, 1963.
Geel fluorescerend licht, 244 cm lange diagonaal, oplage: 3/3.
National Gallery of Art, Washington DC.
© Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York Foto: Billy Jim, New York
Website: <http://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/early/golddiagonal_fs.htm>

Afb.3. Vladimir Tatlin, *Monument to the Third International*, 1919.
Ontwerpmaquette van hout en metaal draad en glas, 6,7 meter hoog.
Museum of Modern Art, Stockholm, Zweden.
Foto: Website: <<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/constructivism/>>

Afb.4. Dan Flavin, *Monument 1 for V. Tatlin*, 1964,
Fluorescerend TL- licht en metalen armaturen, afmeting 243.8 x 58.7 x 10.8 cm. ©
Stephen Flavin/Artists Rights Society, New York. Museum of Modern Art, New York.
Foto: Website: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81337 >

Afb. 5. Dan Flavin, *The nominal three (To William of Ockham)*, 1963. Helder wit
fluorescerend TL- licht, oplage 2/3, afmeting 182.9 cm, in verschillende opstellingen.
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection.
© 2009 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: David Heald
©SRGF
Website: < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=dan%20flavin&page=1&f=quicksearch&cr=1>>

Afb.6. Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967.
Editie 2/3. Gekleurde spiraalvormige neonsuspensie in een helder glazen omhulsel.
149.9 x 139.7 x 5.1cm (hxbxd) Achterbord: 165 cm x 165 cm.
© 2007 Bruce Nauman/Artist Rights Society (ARS), New York.
Foto: courtesy Sperone Westwater, New York & Berkeley Art Museum Website:
<<http://www.artinfo.com/news/story/25077/artist-dossier-bruce-nauman/?page=2>>

Afb.7. Bruce Nauman, *Eat Death*, 1968. (Uitgevoerd in 1972)
Neonbuis met heldere neonsuspensie frame (18.7 x 64.1 x 5.3 cm.)
Privé collectie (editie 1/6) Foto: Website:
<http://www.christies.com/LotFinder/LotDetailsPrintable.aspx%3FintObjectID%3D4387816&usg=__6Ju1whayoMzAaBYTbDMMYI9ib6k=&h=256&w=199&sz=16&hl=nl&start=0&zoom=1&tbnid=x4N4oRUcnsQ1->>

Afb. 8. Bruce Nauman, *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death*, 1984, Neon
op zwart monolieten achterbord, afmeting 219,7 cm. x 203,2 cm.
The Rivendale Collection, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York 1984.
Foto: Website:
<http://www.khm.de/audiolectures/audiolectures02/01_bildmaterial/VL11_Teil_A_22_6_5_1-58/image-html/25tif.html>

Afb. 9. Bruce Nauman, *Hanged man*, 1985, neon op metaal bevestigd op monoliet. Afmeting 220 cm. X 139.7 cm. Editie van 3, Collectie Micheline Szwajcer, Antwerpen.
Foto: Website: <http://dcl.umn.edu/search/show_details?search_string=Bruce%20Nauman&per_page=60&&page=37>

Afb.10. Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970.
Geschilderde muurplaat met fluorescerende lichtarmaturen met groene lampen, variabele afmetingen, ca:3 m x 12.2 m x 30.5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift 92.4171. © 2007 Bruce Nauman/Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: Giorgio Colombo, Milano
Website: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Green%20Light%20Corridor&page=&f=Title&object=92.4171>>

Afb.11. Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984. Neonbuizen bevestigd op vier metalen stukken monoliet. Afm: 118 x 132 1/4 x 21 inches. Collectie Fukake Publishing Company Ltd. Naoshima Contemporary Art Museum in Kagawa, Japan. Courtesy Sperone Westwater, New York © Foto: Website: <<http://blog.wcu.edu/tlwatson3/>>

Afb.12. James Turrell, *Roden Crater*, Landart, Flagstaff Arizona.
Foto: Website: <<http://culturedart.blogspot.com/2010/11/roden-crater-project-turrell.html>>
Foto: Website: <http://www.lasersol.com/art/turrell/rc_intro.html>

Afb. 13. James Turrell, *Afrum-Proto*, 1967. Quartz-halogen projectie / Cross-corner projectie. Whitney Museum of American Art, New York. Collectie Edward en Melinda Worts, Pasadena, Californië.
Foto: Craig E. Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*. 1990, Los Angeles, p. (Installatieoverzicht uit 1980 in Whitney Museum of American Art, New York).
Website: <http://dcl.umn.edu/search/show_details?search_string=James%20Turrell&per_page=60&&page=107>

Afb.14. W.E. Hill, *Mijn vrouw en mijn schoonmoeder*, 1915.
Tekening gepubliceerd in het Amerikaanse blad *Puck Magazine*.
Foto: Website: <<http://www.gissenenmissen.nl/index.php?page=2&articleId=1>>

Afb.15. James Turrell, *Mendota Stoppages*, 1969-1974. Gecreëerde openingen in muren en plafonds in het Mendota-hotel, Ocean Park, Californië waardoor daglicht/ nachlicht naar binnen schijnt. Foto:Website: <https://dcl.umn.edu/search/search_results?search_string=James%20Turrell&per_page=12&&page=2>

Afb. 16. James Turrell, *City of Arhirit*,
Gefilterd ambient zonlicht, installatieopstelling in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1976. ©James Turrell. Foto: Stedelijk Museum Amsterdam.
Website: Spiegel online: < <http://rhizome.org/editorial/2009/jun/10/light-art-museumified/>>

Afb. 17. James Turrell, *Ronin*, 1968. Voorzetwand en geprojecteerd fluorescerend licht. Installatie in het Stedelijk Museum, Amsterdam, 1976
Courtesy of James Turrell.
Foto: Craig Adcock. James Turrell: the art of light and space. 1990, p. 30, afb. 25
Website: Digital Content Library University of Minnesota
<http://dcl.umn.edu/search/show_details?search_string=James%20Turrell&per_page=60&&page=23>

Afb. 18. James Turrell, *Wedgework III*, 1969, opnieuw tentoongesteld in 2010. Installatie met fluorescerend licht, ruimte 3,65 x 12,30 x 10 m, Museum De Pont Tilburg. Dit werk is in 1993 aangekocht. Foto: Website: <http://www.depont.nl/collectie/vastecollectie/werk_id/372/kunstenaar/turrell/>

Afb. 19. Cerith Wyn Evans, *Inverse Reverse Perverse*, 1996. Sculptuur bestaand uit een bolle spiegel op acryl achterbord: Afmeting: 1710 x 1710 x 315 mm, oplage van 3. Aangekocht door Tate Modern in 2002. © Cerith Wyn Evans, courtesy Jay Jopling/White Cube, London Foto: Website: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=75507&roomid=6663>>

Afb. 21. Cerith Wyn Evans, *Mobius Strip*, 1997, neon, 100 x 50 cm. Oplage van 3. Courtesy of White Cube en Taka Ishii Gallery. Foto: Stephen White Website: <<http://www.whitecube.com/artists/wynevans/viii/>>

Afb. 22. Cerith Wyn Evans, *Diary: How to improve the world (you will only make matters worse)* afkomstig uit 'M' writings '67-'72 by John Cage, 2003. Kroonluchter (Venini Quadratti), flatscreen monitor, Morse code unit en variable computer dimensies. The White Cube (Londen). © the artist Courtesy Jay Jopling/White Cube (London). Foto: Stephen White. Website: <<http://www.whitecube.com/artists/wynevans/vi/>>

Afb. 23. Cerith Wyn Evans, *Against Nature*, door J.K Huysmans (1884), (vertaling, 1959), 2003, 4 Boalum lampen, flatscreen monitor, Morse code unit en computer. The White cube (Londen) Foto: Website: <<http://www.artnet.com/artwork/425154969/against-nature-by-jk-huysmans-1884-trans-1959.html>>

Afb. 24. Cerith Wyn Evans, *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, 2006. Neon, Courtesy the artist and Jay Jopling / White Cube (London) Foto: Installatie-overzicht ©Tate 2006 Website: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/triennial/artists/wynevans.htm>>

Afb. 25. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993. Ruimte met spotlicht, water, tuinslang met sproeikop, hout en pomp. Courtesy Olafur Eliasson. Foto: Website: <<http://www.olafureliasson.net/works/beauty.html>>

Afb.26. Olafur Eliasson, *Your spiral view*, 2002, Roestvrij staal, spiegels en staal, afmetingen 320 x 320 x 800 cm. (Hxbxl) Collectie Beyeler Foundation, Bazel Zwitserland. Foto: Website: < Foto: Website: <http://www.olafureliasson.net/works/your_spiral_view.html>

Afb.27. Olafur Eliasson. *360° room for all colours*. 2002. Roestvrij staal, projectiefolie, fluorescerend licht, hout en een controle unit, afm. 320 x 815.3 x 815.3 cm. Privé collectie. Installatie-opstelling Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Courtesy Tanya Bonakdar Gallery, New York. © 2008 Olafur Eliasson Foto: Website: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/31>>

Afb. 28. Olafur Eliasson, *Your Sun Machine*, 1997. Marc Foxx Gallery, Los Angeles Opening in het dak van de galerie waardoor daglicht schijnt. Foto: Website: <http://www.olafureliasson.net/works/your_sun_machine.html>

Afb. 29. Olafur Eliasson, *Notion Motion, 2005/2010*, hout, rubber, lampen, water.
Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam 2010.
Foto: Website: <http://www.olafureliasson.net/works/notion_motion_08.html>

Afb. 30. Olafur Eliasson, *The Wheather Project, 2003*, Tate Modern.
Foto: Website: <http://www.olafureliasson.net/works/the_weather_project_5.html>

Afb. 31. Caspar David Friedrich, *Frau vor untergehender Sonne, 1818*
olie op doek 22 × 30 cm, Museum Folkwang Essen.
Foto: Website: <<http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/caspar-david-friedrich-frau-vor-untergehender-sonne-%28sonnenuntergang-sonnenaufgang-frau-in-der-morgensonne%29-03175.html>>

Afb. 32. Stefan Brüggemann, *All my ideas are imported, All my products are exported (All my explanations are rubbish), 2003*, wit neon, oplage van 3. wit neon, privé collectie.
Foto: Website: <<http://www.stefanbruggemann.com/work/images/tp/035.htm>>

Afb. 33. Stefan Brüggemann, *(this is not supposed to be here)*
wit neon, editie van 3, 2000. privé collectie
Foto: Website: <<http://www.stefanbruggemann.com/work/images/tp/066.htm>>

Afb. 34. Stefan Brüggemann, *(This must be the place)*, rode neon, oplage van 3, 2000.
Privé collectie, Foto: Website:
<<http://www.stefanbruggemann.com/work/images/tp/066.htm>>

Afb. 35. Stefan Brüggemann, *Thoughts are products, 2001*, Wit neon, editie van 3,
privécollectie, Foto: Website:
<<http://www.stefanbruggemann.com/work/images/tp/016.htm>>

Afb. 36. Stefan Brüggemann, *Obliteration werk nr. 11.*, wit neon, editie van 3, 2000.
Privé collectie, Foto: Website: <<http://www.stefanbruggemann.com/work/images/os/011.htm>>