

# Het Maakproces als Artistiek Onderzoek

---

*De kunst van het weglaten in Resonance, een installatie van Lidy Six*

*Joshua Heeres, December 2013*

## Inleiding

In 2009 maakte Lidy Six in samenwerking met DJ/componist Joaquin 'Joe' Claussell en lichtontwerpster Katinka Marac de installatie *TREMBLING Sensing Space*, waarin de toeschouwer een reis maakte door het kleurenspectrum via gekleurd licht en geluid. Met *Resonance* vervolgt ze haar onderzoek naar kleur, wederom samen met Joaquin, maar dit keer met lichtontwerper Thomas Dunn. Lidy Six is artist in residence bij het Lectoraat Theatrale Maakprocessen van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht en sluit met dit onderzoek haar residency af. Gedurende één week worden de mogelijkheden verkend voor een nieuw project, waarin Lidy wil werken met LED-licht. Het is voor haar de eerste keer dat ze met deze lichttechnologie werkt, wat ook een belangrijke motivatie is voor het doen van dit artistieke onderzoek. Uiteindelijk is het doel om een 'ervaringsruimte' te maken in de vorm van een enorme witte doos of op een geschikte locatie, die 'gevuld' wordt met gekleurd licht en geluid. Hierbij zullen licht en geluid als gelijkwaardige media elkaar versterken, zodat er een zo puur mogelijke beleving van kleur mogelijk zal worden. In deze onderzoeksweek wil Lidy erachter komen wat de kwaliteit is van LED-licht, welke mogelijkheden deze relatief nieuwe technologie biedt en hoe geluid hierin te integreren is.

Ik ben bij het proces aanwezig geweest om te onderzoeken hoe een maakproces kan verlopen dat gericht is op het beantwoorden van artistieke onderzoeksvragen. Dit artikel is een verslag van mijn eigen onderzoek naar hoe een dergelijk proces is te karakteriseren en is gestructureerd aan de hand van een zestal onderwerpen, die ik als vragen heb geformuleerd: (1) wat is het artistieke onderzoek? (2) Wat is de aanpak wat betreft het klaarzetten van materiaal? (3) Welke rol speelt de technologie (in dit geval voornamelijk het LED-licht) in het proces? (4) Hoe is de werkwijze te karakteriseren? (5) Wat is de rolverdeling in een proces waarbinnen verschillende kunst disciplines samenwerken en hoe kunnen we deze samenwerking vervolgens beschrijven? (6) Wat is het resultaat van al deze elementen? De toegepaste methode van deze verslaglegging was het afnemen van interviews met de makers en het observeren van het maakproces.

De rode draad bij het beantwoorden van deze vragen is dus hoe een maakproces dat is opgesteld en ontworpen is als *artistiek onderzoek* is te karakteriseren. Het enige wat vast staat aan de start van het proces, wat betreft het verloop ervan, is dat aan het einde van de week een presentatie wordt gegeven van de resultaten van het onderzoek. Wat dat resultaat zal worden en hoe er naartoe gewerkt zal worden staat volledig open. Het is dus een maakproces dat qua opzet wezenlijk anders is dan een proces waarbij er van een concept naar een eindproduct wordt toegewerkt. In dit artikel zal ik op zoek gaan naar elementen die karakteristiek zijn voor Lidy's maakproces en hoe ik mijn bevindingen kan omvormen tot een aantal kernpunten die nuttig kunnen zijn voor het begrip van het doen van artistiek onderzoek. Belangrijk hierbij is dat deze onderzoeksweek gezien moet worden als onderdeel van een groter maakproces dat Lidy wil gaan uitvoeren, maar dat dit artikel zich beperkt tot het proces wat zich in deze ene week heeft voltrokken.

## Het artistieke onderzoek: van theorie naar praktijk

Het idee voor deze installatie is ontstaan na het afronden van Lidy's vorige project, waarin zij met traditioneel theaterlicht heeft gewerkt. Zij heeft het vermoeden dat LED-licht een heel andere ervaring oplevert en wil daarom een nieuw werk maken met dit type licht. Het concept voor de installatie is vervolgens doorontwikkeld via Lidy's onderzoek naar het concept *ma*, een term die in de Japanse taal gebruikt wordt om de ruimte en tijd *tussen* de dingen in te beschrijven. Het is de ruimte tussen de muren van een kamer, de tijd in muziek tussen de noten in, de voelbare ruimte tussen mensen in. In de Japanse taal kan deze 'gevulde leegte' dus uitgedrukt worden met *ma*. Een dergelijk concept ontbreekt in de Westerse taal. Lidy ziet dit gereflecteerd in de Westerse metropool, waarin het niet gebruikelijk is de tijd te nemen om stil te staan en om te ervaren wat zich in het moment afspeelt. Leegte heeft duidelijk een negatieve connotatie: het staat bijna gelijk aan 'onbenut' en dus 'verloren gegaan' of 'daar moet iets gebeuren'. Het concept van *Resonance* is ontstaan vanuit het mogelijk willen maken van een ervaring van leegte die juist positief is: 'gevulde leegte', *ma*.<sup>1</sup>

Het is lastig om uit te leggen wat *ma* betekent in zo weinig woorden, omdat het een concept is dat diep ingeworteld zit in de Japanse taal en beleving. Filosoof Henk Oosterling gebruikt de westerse conceptie van ruimte en tijd om uit te leggen wat *ma* *niet* is. In de westerse cultuur wordt ruimte en tijd namelijk wiskundig gedefinieerd, waarbij een positie een coördinaat of een tijdstip is. Tijd en ruimte zijn abstracte constructies, bedoeld om onze autonome positie in de wereld te kunnen bepalen. "Western thought is based upon this very idea of self-referentiality", zegt Oosterling, waarmee hij bedoelt dat ruimte en tijd betekenis krijgen door onze individuele positie hierin. *Ma* kan vervolgens worden uitgelegd als de beleving van de wereld als iets dat zich in het moment ontvouwt *tussen* subject en object: "*Ma* appears as an interval, and as such an in-between" (Oosterling).

In 1976 ontwierp architect Arata Isozaki de expositie *Ma: Japanese Time-Space* en bracht daarmee de rol van *ma* in kunst onder de aandacht van de westerse wereld. In de Japanse esthetiek speelt *ma* namelijk een grote rol. Het opzettelijk weglaten van elementen is al eeuwenlang een strategie om de toeschouwer bij het werk te betrekken. Deze 'leegte' (het Engelse 'void' is een betere term) in het kunstwerk zorgt voor een ervaring van datgene wat zich afspeelt tussen subject en object: "Participants are not trying to grasp the 'inner secret' of an object, activity or opponent, but by attaining 'mu shin' or an empty heart, they strive for a-voiding the mediation that connects subject and object" (Oosterling). De weggelaten elementen in het werk zorgt dus voor een ervaarbare leegte tussen werk en toeschouwer. In een artikel dat zich specifiek richt op *ma* in kunst wordt de nadruk gelegd op hoe de leegte in het werk aanzet tot actie bij de toeschouwer: "empty intervals of space and time in general came to be perceived as invitations to some sort of action, and all such intervals came to be called *ma*. In the products of Japanese art, *ma* became a means for inviting the action of the audience as participants in the artwork" (Chenette, 3).

Het concept van *Resonance* is ontstaan met als doel om een dergelijke ervaring te creëren in de vorm van een licht- en geluidsinstallatie. Voor Lidy vertaalt deze ervaarbare leegte, *ma*, zich naar de ervaring van 'duur', waarmee ze het ontvouwen van de tijd zelf in het hier-en-nu bedoelt. Het gaat uiteindelijk over "de duur van kleur en dat je die aanwezig laat zijn", zo legt Lidy uit in een interview. Het effect: "door lang in die kleur te zitten, gebeurt er heel veel", dus juist doordat het kunstwerk zelf bijna niet verandert, wordt de innerlijke beleving van de toeschouwer geactiveerd. Lidy heeft een installatie voor ogen waarin de toeschouwer een hele tijd de aanwezigheid van kleur kan beleven. Lidy heeft dan ook de voorkeur voor de benaming 'ervaringsruimte', omdat de term 'installatie' erg geassocieerd wordt met een ruimte waar je vrij in en uit kan lopen, terwijl ze een ervaring met een bepaalde (theatrale) spanningsboog voor ogen heeft. Essentieel hierbij is dat kleur zowel via licht als geluid overgebracht kan worden: beide media

hebben een kleurkwaliteit. De spanningsboog heeft dan ook te maken met hoe de dialoog tussen licht en geluid een versterkte beleving van kleur oplevert. Als Lidy het over kleur heeft, dan heeft ze het nadrukkelijk over zowel licht als geluid. Voor haar zijn deze twee disciplines gelijkwaardig aan elkaar. In dit verslag benader ik kleur daarom op dezelfde manier: tot uiting gebracht door zowel licht als geluid.

In deze projectweek wil Lidy vier gebieden onderzoeken: (1) de kwaliteit van LED-licht en het werken met dit licht; (2) de relatie tussen LED-licht en geluid en hoe zij samen een beleving van kleur mogelijk maken; (3) een dynamiek of dramaturgie in de interactie tussen licht en het geluid in het overbrengen van kleur; en (4) de plaatsing van het publiek en de rol daarvan in de ervaring van de toeschouwer. Voor de eventuele voortzetting van dit project (dit onderzoek moet gezien worden als een vooronderzoek van een groter project) is het voor Lidy tevens van belang om erachter te komen hoe de samenwerking tussen de kunstenaars verloopt die zij bij haar onderzoek heeft betrokken, maar dit aspect wordt hier niet behandeld als onderzoeksvraag.

Tijdens het proces ben ik erachter gekomen dat Lidy's artistieke onderzoek tweeledig is. Het is mij namelijk opgevallen dat het theoretische verhaal over *ma* dat ten grondslag ligt aan het concept enkel impliciet in punt (3) aan de orde komt (omdat de tijdsduur van kleur, wat Lidy verbindt aan *ma*, vanzelfsprekend een rol speelt in de dynamiek van de performance). Hoewel we zullen zien dat Lidy's onderzoek naar *ma* zeker resoneert in het maakproces, kan ik constateren dat er gedurende de week niet bewust op gereflecteerd is, maar vooral heeft gediend voor Lidy om haar concept vorm te geven. In het maakproces zelf vind er vervolgens onderzoek plaats met als doel erachter te komen *wat werkt* bij het maken met deze technologie en deze disciplines. Dit is een ander soort onderzoek dan Lidy's onderzoek naar *ma*, waarbij gezocht is naar *feitelijke kennis* over het onderwerp en hoe dit zich kan vertalen naar een idee/concept voor een kunstwerk. Ik concludeer dus: een *theoretisch* onderzoek heeft invloed gehad op een artistiek idee, dat vervolgens is opgedeeld in elementen die verbonden zijn aan onderzoeksvragen die van *praktische* aard zijn.

## De opstelling: het doel is artistiek onderzoek

Het daadwerkelijke maakproces begint bij het klaarzetten van het materiaal waarmee gewerkt gaat worden. Hoe ziet een opstelling eruit die ontworpen is om onderzoek mee uit te voeren?

De ruimte waarin gewerkt wordt is een klein vlakke-vloertheater. De eerste fase van het maakproces is het klaarzetten van het materiaal waarmee gewerkt gaat worden. We zullen zien dat het maken van deze opstelling zeer bepalend is voor het verloop van het proces. Op de eerste dag van het project is Joaquin Claussell, de DJ en componist, nog niet aanwezig en wordt de opstelling klaargezet door Thomas Dunn, de lichtontwerper, Lidy en aanwezige technici van de theaterzaal. Het valt mij meteen op dat Lidy zich terughoudend opstelt en Thomas duidelijk de leiding neemt in deze fase van het proces. Dit hangt samen met het feit dat deze dag het klaarzetten van de LED-lampen en de lichttafel die de lampen moet gaan aansturen het grootste deel van de werkzaamheden zijn. De lichtontwerper is met het licht bezig en heeft ook duidelijke ideeën over hoe alles klaar te zetten, en daar bemoeit Lidy zich nauwelijks mee. Dit is karakteristiek voor dit maakproces: de verschillende disciplines blijven zoveel mogelijk bezig met hun eigen discipline. Wanneer op de tweede dag Joaquin zich bij het team aansluit, valt het me meteen op dat ook de DJ zich puur richt op het klaarzetten van zijn eigen apparatuur, zonder zich te bemoeien met wat Thomas aan het maken is. En als Joaquin klaar is om geluidslagen te componeren laat hij zich leiden door wat Thomas tot dan toe heeft gemaakt, wederom zonder invloed te willen hebben op Thomas' discipline.

Een belangrijk punt dat wordt meegenomen in het ontwerp van de startopstelling is dat deze week gezien moet worden als een *vooronderzoek*, namelijk voor een licht- en geluidsinstallatie die Lidy samen met Thomas en Joaquin voor ogen heeft: de installatie waar *Resonance* de werktitel van is. Het uiteindelijke idee voor deze installatie is het ontwerpen van een ervaringsruimte die bestaat uit een ruimte waarvan idealiter alle wanden wit zijn en al het gekleurde licht reflecteren. Het doel hiervan is om de materialiteit van de ruimte (de architectuur) aan de beleving te onttrekken en de toeschouwer volledig onder te dompelen in het licht. Het moet duidelijk zijn dat de technologie en de ruimte waarmee deze week gewerkt wordt dient als een test-opstelling voor de *ideale* opstelling die bij dit oorspronkelijke idee hoort.

Deze test-opstelling ziet er als volgt uit: de ruimte is, zoals gezegd, een kleine theaterzaal. De achterwand van de ruimte is bekleedt met een groot, wit, strak hangend doek, dat op een speciale manier gewoven is en daardoor veel licht reflecteert.<sup>2</sup> De lichtbronnen zijn zeven langwerpige bakken met elk twaalf 'cellen', in de breedte naast elkaar, opgebouwd uit drie kleuren LED-lichtjes.<sup>3</sup> Door het mengen van deze drie primaire kleuren, rood-groen-blauw, kunnen miljoenen kleuren gemaakt worden. Dat is het grote voordeel van LED-licht. De lichtbakken staan op de grond. Vijf bakken staan halverwege de zaal naar het achterdoek gericht. Twee bakken staan tegen het doek aan en sturen licht de ruimte in richting de toeschouwer. Er is een *hazer* aanwezig, die de gehele ruimte kan vullen met neveldeeltjes, die op hun beurt ook weer licht reflecteren.

De opstelling wordt dus *niet* ontworpen met als doel een *tussenproduct* te maken als eerste stap naar de hierboven beschreven installatie, maar om verschillende *artistieke elementen* te onderzoeken die een rol zullen spelen bij het produceren van de uiteindelijke installatie. Het achterdoek zal bijvoorbeeld niet gebruikt worden in de installatie, maar dient hier als neutraal oppervlak, zodat de kwaliteit van het licht en de kleur ervan goed naar boven komt en dus de ervaring van de kleuren getest kan worden. De twee lichtbakken die tegen de achterwand aangezet zijn dragen aan de ene kant bij aan de ruimtelijkheid van het licht, maar zijn ook bedoeld om te kijken wat het met de ogen van de toeschouwers doet: doordat er licht direct in de ogen komt, vernauwt de iris waardoor licht met een zeer lage intensiteit waarneembaar wordt; dat de zichtbaarheid van de lichtbronnen esthetisch niet wenselijk is, is voor het onderzoek niet van belang. De door de hazer geproduceerde neveldeeltjes reflecteren een deel van het licht en is tevens bedoeld om de ruimtelijkheid van het licht ervaarbaar te maken. Thomas en Joaquin zitten midden in de ruimte en vrij dicht bij de lichtbronnen, zodat zij zo goed mogelijk vanuit hun ervaring van het licht kunnen werken. De meeste overwegingen in de opstelling zijn dus van praktische aard en komen voort uit de verschillende *artistieke elementen* die de makers willen onderzoeken en zijn daarom minder van esthetische aard, dus gericht op het samenbrengen van alle elementen tot een artistiek product.

## Technologie als actor

Het belangrijkste onderdeel van Lidy's onderzoek is de kwaliteit van het LED-licht en het werken met deze technologie. In haar vorige lichtinstallatie heeft zij namelijk gewerkt met klassiek theaterlicht, gloeilampen dus, waarbij kleur gecreëerd werd door middel van kleurenfilters. LED-licht werkt op een wezenlijk andere manier: daar zijn de kleuren al aanwezig in de lichtbron zelf in de drie primaire kleuren waar licht uit is opgebouwd, namelijk rood, groen en blauw. Kleuren worden gecreëerd door de intensiteit van elke kleur aan te passen per lichtcel. Elke cel kan tevens apart worden aangestuurd, zodat je als het ware lichtcomposities kan maken. Ook is het mogelijk om met deze technologie licht-sequensen of 'loops' te programmeren, waardoor de kleurencomposities niet alleen ruimtelijk ontworpen kunnen worden, maar ook in tijdsduur.

Thomas werkt met een lichttafel die relatief nieuw is in zijn klasse. Dit betekende voor het proces dat hij voor een groot deel bezig is geweest met het ontdekken van deze

technologie. Thomas' werk bestond daardoor voor het grootste deel uit het ontdekken hoe hij met deze technologie kleurencomposities kon componeren en programmeren. Omdat Joaquin in het componeren van geluid vooral zijn persoonlijke beleving van het licht als input gebruikte, was zijn proces afhankelijk van wat Thomas op dat moment aan het uitproberen was. En omdat Thomas voor het eerste in aanraking kwam met deze specifieke technologie, werd het proces geleid door wat hij bij het experimenteren tegen kwam.

Dat de technologie een grote invloed heeft gehad in het proces lijkt me duidelijk. Het gaat er mij echter om hoe de makers zich vervolgens verhouden tot de mogelijkheden en beperkingen die zich voordoen tijdens het ontdekken van de technologie. De makers behandelen deze factoren namelijk niet als *problemen*, maar als *materiaal* waarmee gewerkt kan – of zelfs moet – worden. Ik zal hieronder twee voorbeelden hiervan geven.

Tijdens het experimenteren met licht van een zeer lage intensiteit komt Thomas erachter dat een geleidelijke overgang naar een donkerslag niet mogelijk is. Dit komt omdat de lichtintensiteit met digitale eenheden ingesteld wordt, dat wil zeggen dat elke intensiteit een discrete waarde heeft. Er is dus altijd een plotselinge overgang waarneembaar tussen het kleinst mogelijke verschil in intensiteit. Bij hoge lichtintensiteit worden deze verschillen niet verwerkt door het visuele waarnemingsstelsel, maar bij een lage intensiteit en langzame verandering van intensiteit kun je die plotselinge overgangen juist goed zien. Dit zit besloten in de technologie en kan dus niet veranderd worden. Deze ontdekking leidde tot een fase waarin Thomas ging experimenteren met het maken van een soort ritmische compositie in de plotselinge overgangen in lichtintensiteit, waarmee die in eerste instantie onwenselijke overgangen gebruikt worden als artistiek materiaal.

Voor Joaquin dient zich ook iets onverwachts aan: de lichtbakken produceren een constant blaasgeluid, waardoor absolute stilte niet mogelijk is (tenzij de lichten van de stroom af worden gehaald). Langzaam opzwellen van geluid vanuit stilte of contrast creëren tussen geluid en stilte is daardoor niet mogelijk en wordt dus iets waar Joaquin op moet reageren in het componeren van geluid. Het blaasgeluid wordt daarmee een onderdeel van zijn composities. Ook is hierdoor het idee ontstaan dat het mogelijk is om ergens in de voorstelling alle stroom van de apparaten af te halen, zodat er opeens absolute stilte en duisternis is. Hoewel dit idee niet is uitgevoerd, is dit wel een ontdekking die gedaan is door een onvoorziene eigenschap van de technologie.

Door deze onvoorziene elementen die voortkomen uit de technologie op deze manier te behandelen als materiaal waarmee gewerkt kan worden, krijgt de technologie een actieve rol in het maakproces als geheel. Met andere woorden: naast de verschillende mensen die betrokken zijn bij het proces is de technologie zelf ook een *actor*.

## Werken met en vanuit wat zich aandient in het hier-en-nu

Tot zover heb ik een overzicht gegeven over het grotere artistieke onderzoek van Lidy waarbinnen dit maakproces valt en hoe de startopstelling eruit ziet en heb ik benadrukt dat de technologie een belangrijke actor is in het verloop van het proces. In wat nu volgt zal het daadwerkelijke proces beschreven worden. Daar moet meteen een nuancering bij gemaakt worden. Ik moet namelijk constateren dat in de fase van het 'klaarzetten' al een fase van 'creatie' besloten ligt. Dit komt omdat tijdens het klaarzetten er al materiaal ontstaat dat gebruikt wordt in het maakproces. Hierin wordt voor mij ook meteen duidelijk hoe het proces in gang wordt gezet, wat de drijvende krachten zijn die tot creatie leiden. Heel simpel gezegd gaat het als volgt: Thomas heeft de taak om erachter te komen hoe de lichttafel werkt en hoe hij lichtstanden en -sequensen kan programmeren, waarbij hij steeds iets in de computer invoert en vervolgens kijkt hoe dat eruit ziet; het resultaat hiervan wordt gezien als materiaal dat voor Joaquin aanleiding is

om geluiden voor te componeren. De feedback-loop tussen de lichttechnologie en Thomas' waarneming is daarmee de belangrijkste drijvende factor in het maakproces. Ik constateer dan ook dat de meeste bewuste beslissingen en initiatieven vanuit Thomas komen, maar geleid worden door de lichttechnologie. Of zoals Joaquin het treffend verwoordt: "The light was in control."

De manier van werken wordt gekarakteriseerd door de open opzet die voor de onderzoekswEEK is gecreëerd. Het drietal heeft uiteraard wel van tevoren uitvoerig met elkaar gesproken over het project, maar het is de eerste keer dat deze mensen in deze samenstelling praktisch met elkaar aan de slag gaan. Aan het begin van het maakproces is er geen overeenstemming over een tijdsplanning, een plan van aanpak, een idee over wat voor product er aan het eind van de week uit moet komen en over wie welke rol in zal gaan nemen wat betreft hiërarchie. De startsituatie is een ruimte met een setup van technologie, drie mensen met ieder hun eigen expertise, en een hele open onderzoeksvraag. Dit is een bewuste keuze geweest, die voortkomt uit de overtuiging dat artistiek onderzoek het beste resultaat behaalt als de maker(s) niet van tevoren al bedacht hebben wat dit resultaat moet zijn, maar openstaan voor wat zich in het moment aandient.

De middag van dag twee van het proces dient als een goed voorbeeld van een manier van maken vanuit wat zich in het moment aandient. Op deze dag wordt de technologie voor het geluid klaargezet en aangesloten, terwijl Thomas een soort 'test-sequens' programmeert. Deze sequens is heel simpel: hij begint met egaal rood (dus enkel alle rode LED-lichtjes aan) voor een tijd van tegen de twintig minuten, waarna een langzame overgang naar groen volgt. Na wederom een lange tijd egaal groen vindt er eenzelfde lange overgang naar blauw plaats om tenslotte weer een lange tijd in deze kleur te blijven. Deze sequens, eenmaal geprogrammeerd, wordt vervolgens 'afgespeeld'. Op deze manier kunnen de makers deze drie kleuren *ervaren* en kan Joaquin uitproberen wat werkt en wat niet wat geluid betreft. Hierbij blijkt al meteen dat wat Joaquin aan materiaal heeft meegenomen niet werkt, omdat de kwaliteit van het geluid te overheersend is. De makers komen er dus achter dat het LED-licht in deze setting zulk een intensiteit in ervaring heeft, dat het geluid hierbij al snel teveel wordt: de kleuren in de vorm van het licht blijken weinig invulling nodig te hebben om een betekenisvolle ervaring teweeg te brengen. Er moet dus gezocht worden naar een manier waarop het geluid de ervaring van kleur kan versterken door samen te werken met het licht op zo'n manier dat de twee media gelijkwaardig aan elkaar blijven. Tijdens deze eerste test is deze gelijkwaardigheid er niet, omdat het geluid de overhand heeft. Het gevolg hiervan voor het maakproces is dat Joaquin opnieuw moet gaan zoeken naar geluidslagen en stukken moet gaan componeren.

Een dergelijk proces staat tegenover een meer lineair maakproces, waarin er van tevoren een fasering in tijd is aangebracht en al een concreet idee bestaat over wat het eindproduct zal zijn. Hiervoor moet ook duidelijk zijn wat het materiaal is waarmee gewerkt gaat worden. Een wezenlijk onderdeel van *onderzoek* is echter dat je iets te weten wilt komen en er dus iets is wat je nog niet weet. Het 'niet-weten' zit dus per definitie besloten in elke vorm van onderzoek en dus ook in artistiek onderzoek. Aangezien de grote mate van openheid in de onderzoeksvragen die gesteld zijn aan het begin van dit project, is het 'niet-weten' iets waar de makers zich zeer bewust van zijn.

Hoewel de makers er tijdens het werken waarschijnlijk niet bewust mee bezig zijn geweest, heeft hun manier van werken veel te maken met *ma*. De beste conceptie van *ma* vindt Henk Oosterling "the way to sense the moment of movement." Er is altijd beweging, zowel in tijd als in ruimte, en het is de leegte tussen de elementen die de beweging ervaarbaar maakt. Zoals gezegd staat deze conceptie van ruimte en tijd haaks tegenover onze Westerse denkstructuur, waarin tijd en ruimte abstracte mathematische concepten zijn, waarmee we onze positie in de wereld kunnen beschrijven in universele, meetbare en onveranderbare termen. In dit maakproces zijn de makers juist gericht op

hoe de ruimte (de sfeer, de mensen, de gemoedstoestand van de makers zelf) constant in verandering is en spelen hier op in. Dit heeft zich onder andere geuit in iets wat ik zeer karakteristiek vond voor dit maakproces: ik heb nog nooit een interdisciplinair project meegemaakt waarin de makers zo weinig met elkaar gepraat hebben tijdens het maken. De communicatie tussen de verschillende makers heeft in deze fases van verbale stilte vooral plaatsgevonden in het gekleurde licht, waarmee ik bedoel dat ze reageerden op wat het licht op dat moment met hun deed. In het volgende deel zal ik deze interactie tussen de verschillende disciplines uitgebreider beschrijven.

## De samenwerkende disciplines: het weglaten van hiërarchie.

Thomas werkt met wat de technologie hem biedt, wat een resultaat van gekleurd licht op de vloer oplevert, waar Joaquin weer vanuit zijn eigen beleving geluid op componeert. Dit is de basis van hoe het gehele proces verloopt. Na de realisatie, op dag twee, dat het programmeren van het licht een erg ingewikkeld proces is en dat Joaquin *from scratch* geluid moet gaan componeren, bestaat de rest van het project uit het maken van basismateriaal met als doel dit in te zetten in improvisaties tussen licht en geluid. Met andere woorden: Thomas is bezig met het maken van lichtstanden en loops en deze op schuiven te programmeren, zodat hij gemakkelijk kan reageren op wat hij ziet; Joaquin componeert geluid en deelt geluidslagen in op kleurbeleving, zodat hij ze meteen kan inzetten bij wat hij op dat moment ervaart. Thomas beschrijft het als het 'in elkaar zetten van zijn instrument'. Hij benadert het licht dus als een muziekinstrument dat hij moet kunnen bespelen in een jamsessie. Joaquin werkt op zijn beurt toe naar een repertoire van geluidslagen die hij bij een dergelijke sessie kan inzetten. Tijdens de laatste twee dagen van de onderzoekswEEK, de dag van de presentaties meegerekend, zijn deze improvisaties uitgevoerd.

Een belangrijk onderdeel van het onderzoek is de relatie tussen licht (beeld, kleur) en geluid en de manier om deze relatie te onderzoeken is door Thomas en Joaquin te laten samenwerken en ze hierin zo vrij mogelijk te laten. Als ik deze hiërarchie tussen de verschillende makers zou omschrijven zou ik zeggen dat deze juist getracht is weg te halen. Lidy staat, als bedenker en initiator van het project, in dit proces opzettelijk niet boven Thomas en Joaquin, maar stelt zich juist dienstbaar op. Ze treedt bewust op de achtergrond tijdens het maakproces, zodat beide heren zo vrij en open mogelijk vanuit hun eigen expertise kunnen werken. Lidy's rol in het proces is dus het scheppen van ideale omstandigheden aan de ene kant en aan de andere kant het ervaren van kleur via licht en geluid om daar uiteindelijk op te kunnen reflecteren en te vertalen naar een plan voor het maken van de beoogde ervaringsruimte.

Wat betreft licht en geluid is er duidelijk interactie tussen de twee disciplines: Joaquin componeert het geluid naar aanleiding van wat Thomas gemaakt heeft/aan het maken is. De interactie is er dus een van feedback. Het is niet zo dat de componist een geluidscompositie maakt apart van de lichtdesigner en dat de theatermaker vervolgens de twee media aan elkaar koppelt als theatrale installatie. Elke discipline reageert op wat de ander doet, waardoor het product een synthese is van de verschillende media die in het moment van interactie ontstaat. Ook tussen Joaquin en Thomas zien we dat er geen duidelijke hiërarchie aanwezig is.

Wat betreft de *mate* van interactie tussen de disciplines moet gezegd worden dat het een proces betreft waarin de disciplines een gelijkwaardige rol hebben en er nauw wordt samengewerkt in de creatie van het materiaal. Er is daarbij geen situatie ontstaan waarin de verschillende makers ook met elkaars *disciplines* bezighielden: zij zijn zich elk met hun eigen discipline bezig blijven houden. Als ik het proces op een schaal van interactie plaats, dan kan het dus niet transdisciplinair worden genoemd, maar het beste aangeduid worden als interdisciplinair.<sup>4</sup>

Belangrijk hierbij is dat de omstandigheden zo zijn dat Thomas en Joaquin in staat worden gesteld om open te staan voor alles wat er gebeurt en niet worden afgeleid door allerlei randzaken. Lidy neemt heel bewust de rol op zich om te zorgen dat deze omstandigheden er zijn. Zij zorgt er dus voor dat zij zich niet bezig hoeven te houden met zaken als de aanwezigheid van de benodigde spullen, de aanwezigheid van technici van de betreffende zaal, het verloop van de presentaties aan het einde van de week, de registratie daarvan, enzovoort. Ook zorgt ze ervoor dat de sfeer in de ruimte goed is, dat er goed gegeten wordt, dat er mensen komen kijken die feedback kunnen geven, kortom allerlei dingen waardoor er een soort spontaniteit en openheid is waarin makkelijker dingen kunnen ontstaan. Lidy geeft aan dat ze heel bewust bezig is geweest een dergelijke sfeer te creëren. Ze stelt bovendien dat dit niet onderschat moet worden en dat valt goed te begrijpen vanuit de constatering dat het verloop van het maakproces sterk afhankelijk is van wat zich aandient in het moment.

### De presentaties: 'work-in-process'

Als afsluiting van het proces zijn er op de laatste dag twee presentatiemomenten gepland. Het is van tevoren niet bekend wat er precies getoond wordt, dus dat staat volledig open. Wat al snel duidelijk wordt, is dat wat er getoond zou worden work-in-progress zou zijn. Nu is het zo dat de dag voor de presentaties Thomas en Joaquin begonnen zijn met het houden van improvisatiesessies. Het blijkt dan ook logisch om twee van deze sessies op te voeren als presentaties. Wat het publiek te zien krijgt is, naast een compositie van kleur via licht en geluid, een stadium in een onderzoek dat bij wijze van spreken de volgende dag (week, maand) gewoon door kan gaan. Het betreft dus een presentatie van 'work-in-process'. Hoewel er veel geïmproviseerd wordt, zijn er een aantal elementen die in elke presentatie vaststaan: het begint steeds met een opeenvolging van de drie primaire kleuren (zoals gedaan is op dag twee), daarna gedeeltes met zowel zeer lage lichtintensiteit als delen met fel en helder gekleurd licht. Bovendien duren de kleurovergangen in licht zeer lang, zodat deze overgangen soms zelfs bijna onmerkbaar zijn en het lijkt alsof er lange tijd niets verandert. Qua geluid zijn er veel periodes van stilte; geluid wordt vooral ingezet wanneer er een opmerkelijke overgang van kleur plaatsvindt. Het geluid lijkt hierdoor de kleur in het licht te 'openen'.

Aangezien het doel is om een ervaringsruimte te creëren is de beleving van toeschouwers nuttige informatie. Na elke presentatie heeft Lidy daarom een nagesprek met het publiek gevoerd om erachter te komen welk effect het werk heeft op de toeschouwer. Hierin heeft zij geen sturende vragen gesteld, maar juist heel open gevraagd wat het publiek heeft ervaren. Wat bijvoorbeeld bij beide nagesprekken beschreven wordt is een ervaring van 'erin en eruit gaan', waarmee bedoeld wordt dat er een afwisseling plaatsvindt tussen 'in' de kleur zitten (dus de intensiteit van de kleur ten volle ervaren) en te reflecteren op de ervaring, de aanwezigheid in de ruimte, de werking van de waarneming, associaties die naar boven komen, enzovoorts. Dit is voor Lidy een bevestiging dat de aandacht van de toeschouwer naar de eigen beleving wordt gebracht bij de langdurige aanwezigheid van gekleurd licht van deze intensiteit. Bij een aantal mensen zijn zelfs diepe persoonlijke herinneringen en ervaringen naar boven gekomen. Dit alles geeft aan dat de toeschouwer zich tot zichzelf kan gaan verhouden in de 'leegte' van het werk. "Je kunt dus heel minimaal zijn," concludeert Lidy en geeft aan dat een volgende stap is om de grenzen daarvan op te zoeken.

Het wordt mij na verloop van tijd steeds duidelijker wat Lidy bedoelt met 'werken met LED-licht', wat haar belangrijkste onderzoeksvraag was. Een van de belangrijkste conclusies die zij op dit gebied heeft kunnen trekken is dat dit type licht in combinatie met de hazer zo een intense ervaring van kleur oplevert dat hier heel abstract mee gewerkt kan worden. "Hiervoor [tijdens vorige projecten] pakte ik nog veel meer de *symboliek* van de kleur," zegt Lidy, maar nu heeft ze kunnen bevestigen, mede door de reacties van het publiek, dat de intensiteit van het LED-licht zelf, dus de pure



aanwezigheid van enkel het gekleurde licht, al genoeg is om een ervaringsruimte mee te maken. Op deze manier, zo stelt Lidy, komt ze dichterbij de essentie van de ervaring van kleur. En dichterbij wat *ma* voor haar betekent. Naast haar theoretische kennis over de term kan ze nu onder woorden brengen wat het voor haar als maker betekent, namelijk dat de pure aanwezigheid van kleur – dus zonder het een extra betekenislaag te geven door symboliek erin aan te brengen – ervoor zorgt dat de toeschouwer zich gaat verhouden tot de eigen beleving. De plek waar het kunstwerk ontstaat, bevindt zich dus niet in de materialiteit van het werk, maar 'tussen' het werk en de toeschouwer in; dat, zoals we al eerder zagen, is *ma* in kunst. Ook van essentieel belang, tot slot, is de conclusie dat de lange duur van de pure aanwezigheid van kleur (en dat kan zowel via licht als geluid) nodig is om een dergelijke ervaring op te roepen. Hier zit tevens een aspect van *ma* in, namelijk het weglaten van elementen in het kunstwerk als strategie om de toeschouwer bij het werk te betrekken. Wat in dit geval is weggelaten is zowel de materialiteit van de ruimte (door middel van de hazer en het licht reflecterende doek) als de verandering van de kleur in tijd.

Omdat het proces zo open van aard was en de richting van het onderzoek per moment bepaald werd, kon het gebeuren dat sommige onderdelen van het onderzoek niet behandeld zijn. En er moet inderdaad toegegeven worden dat er geen aandacht is besteed aan het zoeken naar een mogelijke dramaturgie in het verloop van de beleving van de kleuren (en de rol van licht en geluid hierin) en aan de plaatsing van het publiek in de ruimte (en hoe dit een rol speelt in de ervaring van de toeschouwer). Een belangrijk punt is dat dit geen indicatie is van de kwaliteit van het onderzoek. Juist in een maakproces dat start vanuit open onderzoeksvragen en werkt vanuit het 'niet-weten' is de kwaliteit van het onderzoek afhankelijk van hoe de makers gebruik weten te maken van wat er in het moment gebeurt en niet van hoe veel verschillende gebieden van het onderzoek zijn belicht.

### Conclusie: de kunst van het weglaten.

Het artistieke onderzoek dat Lidy Six heeft uitgevoerd ging uiteindelijk over de essentie van kleur, de beleving van puur kleur. Haar theoretische onderzoek naar het concept *ma* heeft bijgedragen aan haar zoektocht, omdat het haar geïnspireerd heeft om de leegte in kunst op te zoeken. In *Resonance* heeft zich dit geuit in het oprekken van de duur van een kleur en zo de toeschouwer lange tijd in een kleur te laten zitten. De 'leegte' zit hem hier in het weglaten van verandering in kleur en intensiteit: doordat er weinig of niets gebeurt wat betreft het kunstwerk, krijgt de toeschouwer de kans om zich te richten tot de individuele ervaring in het hier-en-nu. Om de puurheid van het gekleurde licht nog beter te benadrukken is er met het licht reflecterende doek getracht de materialiteit van de ruimte weg te halen uit de waarneming. En ook zijn de makers er tijdens het project achter gekomen dat het licht niet 'ingevuld' hoeft te worden door geluidslagen. Een belangrijke constatering die hier dan uit volgt is dat het helemaal weglaten van geluid gedurende een lange tijd goed werkt. In dit onderzoek naar essentie, kortom, zijn de makers bezig geweest met het weglaten van elementen in het werk. En Lidy geeft aan dat ze hier nog verder in wil gaan, vooral wat de duur van de kleuren betreft.

Als we kijken naar de interactie tussen de disciplines in het proces dan kunnen we het maakproces beschrijven als interdisciplinair, waarbij een duidelijke hiërarchie tussen de disciplines ontbreekt. We zien dit het duidelijkst bij Lidy, de bedenker van het concept en de initiator van het project, die tijdens het proces niet de rol van lijder op zich nam, maar zich juist, zonder zich ondergeschikt aan hen te maken, zeer dienstbaar heeft opgesteld tegenover Thomas en Joaquin. De samenwerking kan dus worden gekenmerkt door het weglaten van hiërarchie.

Het verloop van het maakproces in zijn geheel kan tot slot gekarakteriseerd worden door het weglaten van een einddoel en tijdsplanning en daarmee van al het 'weten' dat

daarmee gepaard gaat. Dit aspect van het proces maakt het een onderzoek. En het is iets wat de makers 'doen': ze proberen bewust los te laten wat ze al denken te weten over zaken als LED-licht, de beleving van kleur, welke geluiden er bij 'geel' passen, wat voor werk het uiteindelijk gaat worden, wat ze morgen gaan doen, enzovoorts. Zo ontstaat er een manier van maken waarin datgene wat zich aandient in het moment geïntegreerd wordt in het proces. De makers zijn dankzij het weglaten van 'weten' gevoelig voor het onverwachte en wat er kan ontstaan in het 'niet-weten'. Tevens een belangrijk onderdeel hierin is de technologie: datgene wat in een lineair maakproces als een probleem zou worden gezien (omdat dit het product waar naartoe wordt gewerkt in de weg zit) is in dit proces niets anders dan materiaal waarmee gewerkt kan/moet worden.

Het doel van *Resonance* is uiteindelijk om een ruimte te creëren waarin mensen via de pure beleving van kleur het verstrijken van tijd kunnen ervaren in het hier-en-nu en daarmee de beleving naar binnen richt. Het middel hiervoor is 'gevulde leegte', *ma*, het benadrukken van de ruimte en tijd zoals die zich in het moment ontvouwd. We hebben gezien dat de traditie van *ma* in kunst dit weet te bereiken door elementen in het werk opzettelijk weg te laten. Dit weglaten zien we dan ook terug in de resultaten van deze onderzoekswEEK. Maar ook in de manier van werken is de kunst van het weglaten toegepast. Door te werken vanuit het 'niet-weten' en het weglaten van een hiërarchische verhouding in de samenwerking is het mogelijk gevoelig te zijn voor alles wat er kan ontstaan in het hier-en-nu van het proces. Het is een bepaalde houding die de makers aannemen tegenover het kunstwerk in wording die van de kunstenaar vereist dat zij een bepaalde openheid bewaard ten opzichte van de vorm die een artistiek idee moet krijgen. Die openheid heb ik hier beschreven als het weglaten van 'weten' en dat is, denk ik, een vaardigheid die weinig mensen in onze Westerse samenleving beheersen.

## Noten

1. Voor meer informatie over *Ma*, zie onder andere het artikel "Ma: Space, Place and Void" door Gunter Nitchke. Beschikbaar online: <http://kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/ma-place-space-void/>.
2. De technische term is 'filled cloth'.
3. Pulsar Chromabank MKII (1,32m): CEE 16A/230V LED units met 90 graden filters, aangestuurd door een ETC ION Console.
4. Ik hanteer hierbij de definities van Jochem Naafs, die in zijn publicatie over relaties tussen disciplines in maakprocessen een schaalverdeling maakt van multi-, inter- en transdisciplinariteit, waarbij multi- (naast elkaar) het minste samenwerking is tussen de disciplines en bij trans- (over, door elkaar) het meest.

## Literatuur

- Chenette, L. Jonathan. 1985. "The Concept of Ma and the Music of Takemitsu". Web. Geraadpleegd op 10 december 2013. [http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu\\_essay\\_Chenette.pdf](http://adminstaff.vassar.edu/jochenette/Takemitsu_essay_Chenette.pdf)
- Naafs, Jochem. *Weet het (nog) niet. Over relaties in het transdisciplinair maakproces*. Utrecht: Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, 2010.
- Oosterling, Henk. 2005. "Ma or Sensing Time-Space: Towards a Culture of the Inter". Web. Geraadpleegd op 10 december 2013. [http://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect\\_berlin\\_ma\\_2005.pdf](http://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect_berlin_ma_2005.pdf)
- Six, Lidy. 2013. Geïnterviewd door de auteur op 18 november.