LICHT IN DE OGEN VAN BELICHTERS

We legden de belichters die in deze Etcetera worden geïnterviewd een aantal stellingen en cliché-opvattingen over licht voor.

GEVOELSWAARDEN VAN KLEUR

VOLGENS LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

GEEL: tijd, zon, maan en sterren, zomer, rijpe oogst, goud, gewin, verstand
BLAUW: oneindigheid, de hemel, ruimte, reizen, geestelijke liefde, meditatie, eeuwigheid
ROOD: onrust, oorlog, revolutie, bloed, hartstocht, offer, ego, energie, beweging
GROEN: kracht van ontkiemend zaad, lente, jeugd, onervarenheid, macht, vrede en welvaart, hoop, vredige rust, autonomie
ZWART: macht van duisternis, dood, rouw, verderf, vernietiging
WIT: ongereptheid, volmaaktheid, goddelijke reinheid, onschuld, licht van geest, vrede en leegte
ORANJE: gezelligheid, gretigheid, weelde, feest
GEEL/GROEN: verdorvenheid, verloren zuiverheid, valsheid, haat, afgunst, ziekte, afzondering, verraad
GROEN/BLAUW: standvastigheid, duurzaamheid
VIOLET: waaierigheid, gezag, rouw, tweeslachtigheid, geheim, conflict, labiliteit
GRIJS: armoede, ontmoediging, ouderdom, theorie
BRUIN: solidariteit, materie, geborgenheid, ondergang, naderend einde, herfst

Bron:
Hugo van Uum, Tussen licht en donker. Handboek Theaterbelichting, International Theatre & Film Books, Amsterdam, 1992, p. 130

'De belichting mag niet storend zijn voor het publiek.'

R. GHESQUIÈRE: Het licht mag de aandacht niet afleiden doordat het verblindt (of net niet), of te warm is, en dus primeert boven het stuk en de dramaturgie niet ondersteunt. Het moet verantwoord zijn vanuit de betekenis die je wil overbrengen.
H. COLE: Juist, anders blijft het publiek niet aandachtig. Het mag alleen storen wanneer het stuk erom vraagt. Als je een effect gebruikt, moet het altijd functioneel zijn: het publiek even verblinden om een decorchangement te doen, bijvoorbeeld. Maar het publiek mag niet de hele voorstelling zitten 'priemen', want dan haakt het af.
T. WALGRAVE: De belichting mag niets in de weg zitten, noch voor de spelers, noch voor het publiek. Soms kan je er wel voor kiezen om het publiek te storen, als het om een duidelijke keuze gaat. Ik heb wel de gewoonte om met strooilicht in de zaal te zitten. Bij *Public Enemy* laat ik op een bepaald moment HQI-lampen – voetbalstadionlampen – zowel op de scène als op het publiek schijnen. Je ziet dan dat veel mensen zich wat onwennig voelen. Als dat licht echter te dicht boven het publiek hangt, en het verblindend werkt, is het niet meer oké.
J. KALMAN: Jawel. Maar het moet zin hebben, het mag niet voortkomen uit nalatigheid. Je moet weten wat je doet, dat is alles. En als je het publiek de hele voorstelling lang stoort met je licht, ben je eerder met performance bezig.

'Je moet een beetje gek zijn om lichtontwerper te worden.'

R. GHESQUIÈRE: Ja. Tenminste als je niet op veilig speelt. Er wordt geen aandacht aan besteed. Je werkt heel hard en niemand zegt 'waaw'. Je bent helemaal alleen bezig. In recensies wordt er nauwelijks over de belichting of de soundscape gesproken – of de soundscape moet al heel erg op de voorgrond treden.
H. COLE: Ik denk het wel. Maar geldt dat niet voor elke discipline binnen het theater? Wat ik leuk vind aan licht ontwerpen is dat je de voorstelling mee creëert en stuurt, en dat je job drijft op verbeelding. Het enige wat je er moet voor over hebben zijn de onregelmatige uren. Maar ik zou deze job voor geen andere willen ruilen.
T. WALGRAVE: Ik vind dat een pretentieuze uitspraak. Dat er in recensies weinig over ons wordt geschreven, kan me niet schelen. Trouwens, als het licht echt goed zit, wordt het niet opgemerkt. Dan is het organisch, het klopt. Hetzelfde geldt misschien ook voor spelen.
J. KALMAN: Dat is een heel romantische visie van de feiten. Ik vind dat allemaal niet zo romantisch. We zijn geen 'poète maudits'.
M. VAN DENESSE (lichtontwerper bij Perceval): Neen, maar het moet wel je allerleukste hobby zijn, anders houd je het niet vol.
J. VERSWEYVELD: Ja, in die zin dat je altijd alles moet oplossen en dat alles bij jou terechtkomt. En heel soms heb je het gevoel dat je er zomaar wat bijstaat.

'Schaduwen moeten zo mogelijk vermeden worden.'

R. GHESQUIÈRE: Nee. Het al dan niet aanwezig zijn van schaduwen creëert verschillende leefwerelden.
H. COLE: Als je ze laat zien, moet je dat zo extreem, zo realistisch, zo juist mogelijk doen. Het moet een duidelijke schaduw zijn, niet zomaar wat rommel. Schaduwen vermijden is de moeilijkste opdracht voor een ontwerper.
T. WALGRAVE: Nee. Mijn principe is: ofwel te veel, ofwel te weinig. En je moet je altijd bewust zijn van de informatie die je overdraagt.
J. KALMAN: Nee. Ik heb steeds minder vooroordelen van die aard. Soms is het fascinerend om schaduwen te laten bewegen. Soms is het interessanter om het licht vanuit een bepaalde kant te richten, zelfs al veroorzaakt het schaduwen, in plaats van schaduwen systematisch te vermijden en een flauwe lichtrichting te hebben. Schaduwen die het oog verstrooien en hinderen, probeer je natuurlijk te vermijden, hoewel dat niet altijd mogelijk is.
J. VERSWEYVELD: Soms wel, soms niet, maar ik vind het helemaal geen issue. Het bepaalt zeker niet of een belichting goed is of niet.
J.J. LAMERS: Als je geen schaduw mag zien, dan

maak je toch gewoon een lichtontwerp waarbij je geen schaduw ziet? Ik vind dat geen stelling die je altijd kan verdedigen. Ik kan me voorstellen dat er een stijl van voorstellingen bestaat waarbij je schaduw wilt zien, en andere waar het absoluut niet mag. Van een goede driepuntbelichting, waarbij je geen schaduw ziet, kan ik echt genieten. Maar het is geen must. Natuurlijk is het wel verschrikkelijk als je van die storende schaduwen hebt die het gevolg zijn van onkunde, maar dat is iets helemaal anders.

'Een dramatische scène moet plaatshebben in half gedempt licht; een feest krijgt sowieso veel kleuren en licht.'

R. GHESQUIÈRE: Nee. Het is best mogelijk dat een dramatische scène in werklicht veel krachtiger wordt. Het is niet zo'n absoluut métier. In *Straf* van Jos van Kan ging het licht, naarmate het stuk dramatischer werd, van kleur naar wit. Maar het kan ook met een evolutie naar donkerder, of naar lichter.

T. WALGRAVE: Zeker wel, ofwel het tegenovergestelde.

J. KALMAN: Een komische scène werkt over het algemeen niet in gedempt licht. Die heeft straf, open licht nodig. Er zijn zulke wetten. Men kan een komische scène kapotmaken met te veel subtiliteiten in de belichting. Dat zie je vaak. Het is immers minder flatterend voor de belichter om alles vol uit te lichten, dan om een complex soort halfduister te maken. Om zichzelf plezier te doen, maakt de belichter de scène soms kapot.

Wat is de rol van intuïtie?

R. GHESQUIÈRE: Door het zoeken naar, het 'wrochten' aan elk lichtontwerp, bouw je, met de ervaring, bepaalde instincten op. Bij een zware monoloog, bijvoorbeeld, kan je de lippen best goed zichtbaar maken, anders wordt het heel vermoeiend. Dat is een veiligheidsinstinct. Dat kan pas doorbroken worden door het bijvoorbeeld volledig zwart te maken, als de regisseur ermee akkoord zou gaan.

J. KALMAN: Intuïtie is alles. De intuïtie van de verveling bijvoorbeeld: het is heel belangrijk te voelen wanneer je je verveelt bij het bekijken van een scène.

Mag je een verandering aankondigen op de scène?

R. GHESQUIÈRE: Ook hier zijn er geen regels. Soms is het aangewezen iets te 'telefoneren', soms niet. Je kan het publiek ermee op het verkeerde been zetten, wat soms goed is. Het enige criterium is: waar wordt het stuk beter van?

H. COLE: Dat hangt af van productie tot productie. Het juiste moment kiezen voor een overgang is één van de moeilijkste onderdelen van het ontwerp: hoe en wanneer moet de overgang gebeuren, en hoe lang mag hij duren? Dat is makkelijker te bepalen als je veel repetities meemaakt.

T. WALGRAVE: Als je het doet, moet je ofwel te vroeg, ofwel te laat komen. Die decalage maakt tautologie – een illustratief gebruik van licht – weer mogelijk. Stel: je hebt een liefdesscène, gevolgd door een slagveldscène. Je kan het romantische licht laten doorlopen tot een stuk in de slagveldscène. Of omgekeerd, het slagveldlicht al laten beginnen in de romantische scène. In beide gevallen kan je je veroorloven om echt liefdeslicht en echt slagveldlicht te gebruiken.

J. KALMAN: Ja natuurlijk. Als tromgeroffel. Het kan de actie dynamiek geven, helpen bij een verandering of bij de entree van een acteur. Anticiperen is een element van het vocabularium waar men gebruik van moet maken. Niet systematisch natuurlijk. Niets systematisch.

J. VERSWEYVELD: Dat kan, maar je hebt het niet altijd helemaal in de hand. Je kan meestal wel het licht manueel bepalen tijdens de voorstelling, maar dat wil ik eigenlijk niet altijd. Ik vind het helemaal niet erg dat het licht niet elke avond helemaal samenvalt met het spel, want dan loop je te veel het gevaar dat het ondersteunend werk. Dat heeft ook als gevolg dat het licht bij de ene voorstelling heel mooi samenvalt met een bepaalde repliek of scène, maar de volgende avond niet meer, want het ritme van het spel is nooit identiek. De logica van het licht is bij elke voorstelling totaal anders. Je vertrekt immers van een ontwerp, niet van een 'systeem'. Er zijn lichtontwerpers die de standen geschreven hebben nog voor ze echt weten waar het over gaat. Dat is geen ontwerp, maar een systeem. Daarom vind ik het ook moeilijk om zulke stellingen te verdedigen. Ik begin bij elk lichtontwerp van nul af aan.

Waarom ben je al dan niet aan een vast gezelschap verbonden?

R. GHESQUIÈRE: Momenteel ben ik technisch coördinator bij Monty en werk ik als lichtontwerper, maar ook als klanktechnicus. Dat pakket van activiteiten geeft me zeer veel vrijheid. Het heeft zijn voordelen freelance te zijn. En ik verkies dan een regisseur of choreograaf die me vertrouwt. Zo'n vertrouwensband wordt een vriendschap. Met een collectief werken is iets moeilijker. Als je niet het volle vertrouwen krijgt, moet je naar compromissen gaan zoeken. Het is als lichtontwerper niet evident om uit te leggen wat je wil. De regisseur of de groep heeft vaak al een idee. Als je dan met iets anders aankomt, moet je het goed kunnen uitleggen. Maar je bent niet eloquent genoeg als je passioneel met iets bezig bent. Dat gebeurt intuïtief. Ik vraag dan om mij iets te laten proberen en hoop dat het goed bevonden wordt.

T. WALGRAVE: Ik werk nu tien jaar vast bij tg Stan omdat ik daar ongelooflijk vrij ben, veel vrijer dan wanneer ik freelancer zou zijn. Als freelancer ben je om financiële redenen verplicht dingen aan te nemen waar je niet 100% achter staat, tenzij je een heel grote naam hebt. Stan biedt bovendien het voordeel dat het een heel divers gezelschap is. Deze lente hadden we drie zeer verschillende producties: *Lucia Smelt*, *Diderot* en *Les Antigones*. De zelfbevraging is groot genoeg om te vermijden dat we in een doodlopend systeem terecht komen.

J. VERSWEYVELD: Ik werk alleen voor enkele regisseurs of choreografen. Het is een cliché, maar je kan veel meer risico's nemen. Ik hou ook niet van die lange gesprekken vooraf, en als je elkaar kent zijn die niet nodig. Even naar elkaar kijken kan al genoeg zijn om te weten wat de ander denkt. En, al begin ik voor elk lichtontwerp helemaal van nul, je hebt samen met het gezelschap toch wel referentiekaders. Het is gemakkelijk dat die er zijn.

J. KALMAN: Ik ben freelance. Ik heb me nooit kunnen binden. Dat is een levenswijze, een soort angst om vast te zitten. Daar is geen echt rationele reden voor. Ik zie mezelf niet elke dag naar hetzelfde theater trekken.

Hoe lang zou je nog als lichtontwerper willen blijven werken?

R. GHESQUIÈRE: Er komt altijd één week voor de première een soort vermoeidheid over mij. En dan denk ik: ik hou ermee op en keer terug naar de muziek, ik heb bereikt wat ik wilde bereiken: een paar projecten die me nog steeds ontroeren als ik eraan terugdenk. Maar dan is er telkens weer de hoop om opnieuw ontroerd te worden door wat je met licht kan teweeg brengen. Je krijgt echter zelden carte blanche om te experimenteren en tot het uiterste te gaan. Je moet altijd met compromissen werken. Je wordt daar niet echt ongelukkig van, maar ook niet maximaal euforisch.

T. WALGRAVE: Tot ik het beu ben. Maar ik doe het echt heel graag. En lichtontwerpen is niet het

enige wat ik doe bij Stan: ik reis met het merendeel van de voorstellingen, doe het gros van de vormgeving (affiches, website, enz.), soms een vertaling, ik schrijf soms een tekst of een dossier.
J.KALMAN: Ik weet het niet. Soms denk ik: ik ben klaar om morgen te stoppen. Soms. Dat hang af van het soort projecten dat je doet.

Mag je de spots zien hangen?

H. COLE: Dat is vaak geen punt. Als je in je ontwerp rekening houdt met de spots, is het oké dat je ze ziet hangen. Maar je moet het dan wel strak houden, geen wirwar van spots. Ook dat hangt af van productie tot productie. In theatervoorstellingen is het nog wel de gewoonte om de spots weg te stoppen achter friezen of coulissen om zo een clean beeld te hebben, vrij van eventueel storende elementen. Anderzijds kan het ook dat de scenograaf de spots wil integreren in het scènebeeld.
J.J. LAMERS: Dat maakt me helemaal niet uit.

Ga je vaak kijken naar het werk van andere ontwerpers?

H. COLE: Als zelfstandige kan je naar weinig voorstellingen gaan kijken. Dat mis ik wel. Ik ben nog vaak op tournee om voorstellingen te draaien, want van ontwerpen alleen kan je in België niet leven. Dan zou je zodanig veel ontwerpen moeten maken dat het weer bandwerk wordt. Zowel kwaliteit als honorering gaan dan naar beneden.
L. PERCEVAL: Als ik naar het toneel ga, vind ik het licht zelden goed. Ik vind het vaak niet genoeg doordacht of niet verfijnd genoeg. Ik zie heel vaak voorstellingen in Duitsland en daar is het licht echt op de voorstelling gesmeten. Je moet er vaak werken met het licht dat in de kap hangt. Ik hou niet van de films van Peter Greenaway, maar ik vind de belichting heel goed. Hij gebruikt eigenlijk kleur zoals anderen zwart-wit gebruiken. Dat is dan zo extreem en zo doorgedreven dat het ook weer een eigen wereld gaat leiden. Ik hou heel erg van de belichting van Wong Kar Wai, maar in het theater zijn er niet echt dingen waarvan ik opkijk.

Jesper Kongshaug

Respect voor de ogen van de toeschouwer

Jesper Kongshaug is lichtontwerper bij het Deense Hotel Pro Forma. Artistiek leidster is Kirsten Dehlholm. Het gezelschap omschrijft zichzelf als een 'vehikel voor dramacompositie op de grens tussen theater en tentoonstelling'. Met projecties en belichtingseffecten, onderzoeken ze de metafysische grens tussen reëel en irreëel: optische illusie wordt gezien als deel van de realiteit.

Mijn samenwerking met Hotel Pro Forma begon in 1992 toen ik ging kijken naar *Skyggens Kvadrat* in het stadhuis van Gentofte. In het werk van Kirsten Dehlholm ontdekte ik mogelijkheden voor mijn wereld. Ik was gefascineerd door haar uitdrukking van het conceptuele. Ik nam contact op met haar en stelde een samenwerking voor.

Onze eerste samenwerking werd *Enigma of the late Afternoon*, een voorstelling die ze maakte met de Japanse performancegroep Dumb Type. De voorstelling werd opgevoerd in het beschermde Glypoteket-tentoonstellingsgebouw en leek meer op een levende tentoonstelling met muziek en licht dan op een theatervoorstelling: er werden tableaux vivants gecreëerd, geïnspireerd door de schilder De Chirico.

Enigma gaf mij moed om iets te proberen in de richting van performances die niet op tekst gebaseerd zijn, omdat ik de belichting hierbij kon bekijken als een ruimte scheppend en architectonisch element, dat tegelijkertijd rust en concentratie kon creëren. Het was soms magisch om zien hoe het licht deel werd van deze nieuwe ruimte. De belichting had hier niet de functie die ze vaak heeft in een 'tekstgerelateerde' omgeving, nl. het beschrijven van plaats en tijd in een psychologiserende dramaturgie. De eenvoud van het licht bepaalde het geheel. De vroege planning en instelling van de belichting liet de anderen toe te reageren op mijn inbreng. Scenografie en beweging bijvoorbeeld konden in de opstartfase rekening houden met de belichting, wat uiteindelijk minder compromissen nodig maakte.

Deze samenwerking met Dumb Type leidde naar een ander project met hen en naar een studiereis naar hun thuishaven Kyoto, in Japan. Deze reis zou erg veel voor me gaan betekenen. Dumb Type integreert op een nieuwe manier de technische mogelijkheden van multimedia in performances. Alle onderdelen worden gelijktijdig ontwikkeld, na een zorgvuldige, conceptuele ontwerpfase. De vergaderingen duurden langer dan ik ooit had meegemaakt, vaak een hele dag, tot 's morgens vroeg. Als men de vrijheid wil hebben om in de eindfase nog dingen uit te werken, moet men er zeker van zijn in de planningsfase alle mogelijkheden te hebben besproken. Ze waren onvermoeibaar in hun nieuwsgierigheid naar nieuwe, grensverleggende technologieën. De techniek werd niet gebruikt om te overweldigen, maar eerder om te zorgen voor een 'overstimulering', die ertoe leidde dat men zich overgaf