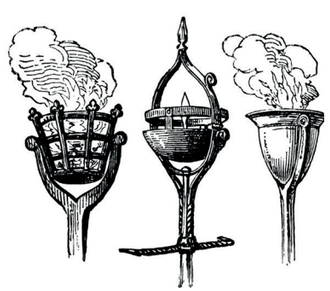
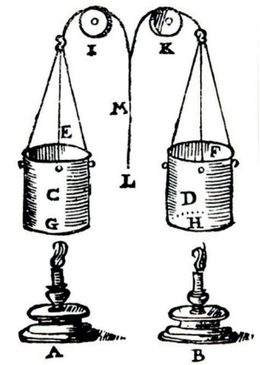
FADING LIGHTS, TRANSITIES IN THEATERBELICHTING IN EEN HISTORISCHE CONTEXT

Fading Lights is een samenwerkingsproject tussen het Kenniscentrum Podiumtechnieken en de Stockholm Academy of Dramatic Arts. Het project onderzoekt de geschiedenis van de belichting met de nadruk op de overgangen tussen de opeenvolgende technologieën. In het kader van de nakende overgang naar meer ledbronnen lijkt het ons nuttig om naar eerdere overgangen te kijken en misschien kunnen we er iets uit opsteken. Met andere woorden willen we te weten komen hoe de technicus, de ontwerper en het publiek zich hebben aangepast aan de overgang van kaars, naar gas, naar elektrisch licht.

De eerste theatervormen werden opgevoerd in daglicht of met de voorhanden zijnde verlichtingstoestellen voor huishoudelijk gebruik. Het gaat dan om fakkels, toortsen, cresets, tapers, etc. In kleinere ruimtes werd er o.a. gebruik gemaakt van gedipte kaarsen gemaakt van dierlijk vet. Die waren goedkoop, maar gaven een behoorlijke walm en geur af. Verder werden lampen gebruikt op basis van een wiek die in plantaardige olie werd gedopt. Kaarsen van bijenwas waren duur en werden dan ook alleen gebruikt in uitzonderlijke omstandigheden, wanneer er hooggeplaatste personen aanwezig waren. De belangrijkste functie van deze lichtbronnen was het zichtbaar maken van de spelers. Al moet daar bij opgemerkt worden dat sommige lichtbronnen werden gemanipuleerd door de acteurs waardoor ze een accent konden leggen. Ook werden sommige lichtbronnen puur symbolisch gebruikt om bjivoorbeeld aan te geven dat het nacht was, ook



al speelde men overdag.
In de renaissance en barok zien we dat zich standaard posities voor de lichttoestellen beginnen te ontwikkelen. De publieksruimte wordt verlicht door luchters, die ook voor een minimum aan frontlicht zorgen. Deze lichten bleven ook



tijdens de voorstelling branden. Standaard zijn voetlicht op de rand van de scène en licht dat vanuit de coulissen het decor belicht. Deze worden eventueel aangevuld met een tweede rij voetlichten om het achterdoek te belichten. De eerste experimenten om licht van boven uit de 'heavens', de vaste geschilderde plafonddelen, te gebruiken lijken weinig succes te hebben.
Voor het eerst probeert men ook het licht te manipuleren en te controleren. De dimmer van Sabbattini is vermoedelijk het meest bekend, maar daarnaast kon men voetlichten onder de scène laten zakken en kon men de palen waaraan het coulisselicht hing wegdraaien.

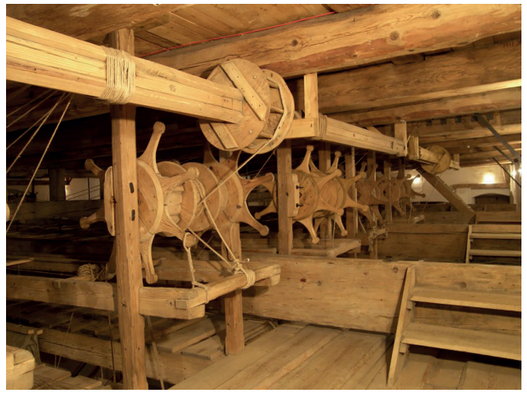
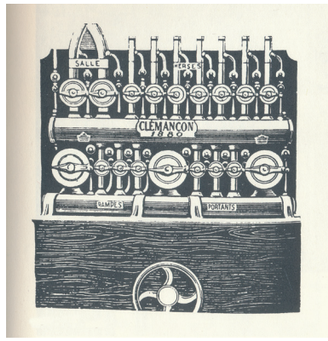


Fig. Voetlicht en coulisselicht Cesky Krumlov

De kleurtemperatuur van het licht was constant, die is immers afhankelijk van de eigenschappen van de open vlam. Om het licht te kleuren en vorm te geven werd door o.a. Serlio geëxperimenteerd met holle of bolle flessen die met een gekleurde vloeistof konden worden gevuld en die in combinatie met een spiegel het licht kleurden en een richting gaven. Verder vormgeven van het licht kon enkel door het af te schermen met het decor.

De opkomst van het gaslicht
Hoewel Murdoch al in 1792 zijn huis verlichtte met gaslicht en de eerste experimenten met podiumlicht in 1804 in het Lyceumtheater plaatsvonden, worden de eerste theaters met gaslicht pas operationeel rond 1816. Rond 1850 is het gebruik ingeburgerd, maar toch blijven sommige theaters tot na 1900 met petroleum, carbide of olielampen werken.
Bij de overgang van kaarslicht naar gaslicht werden in eerste instantie dezelfde lichtposities gebruikt. De kaarsen werden gewoon vervangen door gasbranders. De basisopstelling met voetlicht en coulissenlicht wordt later aangevuld met herzen of battens die tussen de friezen worden gehangen. Dit is mogelijk omdat een gasbrander, in tegenstelling tot een kaars of olielamp ondersteboven kan worden gehangen. Verder kan deze basisopstelling volgens Bram Stoker worden aangevuld met verplaatsbare "standards" die een cluster van branders bevatten en dus een heel sterk licht geven, "ground rows", die het perspectief van het decor helpen corrigeren en "all sorts of size and form" die specifiek voor een bepaald decorstuk werden gebouwd.
Al deze toestellen bestaan in feite uit een behuizing met een reflector en een beschermend metalen gaas. In de behuizing bevindt zich een gasbuis waarop een aantal branders zijn gemonteerd. De toestellen hebben meestal een tweede aansluiting voor een waakvlam. Wanneer de gaskraan in de aanvoerleiding wordt opengezet, ontsteekt de waakvlam de eerste brander, waarna de vlam van de ene naar de andere brander wordt doorgegeven. De aansluitingen werden gemaakt met rubber darmen die konden aangesloten worden op een waterslot, een stopcontact voor gas zeg maar.

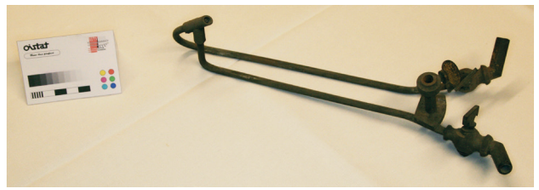
Afhankelijk van het soort licht dat men wil en de intensiteit worden verschillende types branders gebruikt. De eenvoudigste brander is de single jet, gewoon een buisje waar gas uitkomt. Een verbeterde versie daarvan is de Argand brander die voor een betere zuurstoftoevoer zorgt en een glazen omhulsel heeft. Verder is de fishtail burner, die een platte staartvormige vlam geeft, populair omdat die een breed vlamoppervlak heeft dat kan aansluiten bij de volgende brander met een minimale veiligheidsafstand naar de voorkant. Voor de zaalverlichting wordt de traditionele luchter vervangen door een sunburner, een cluster van branders die in een bol zijn opgesteld.
Het is belangrijk te onderlijnen dat al deze branders een open vlam hebben. De kleurtemperatuur van de branders is stabiel, ook bij het dimmen. De gloeikous, die wij kennen van gaslicht voor kampeerdoeleinden is pas op het eind van de gasperiode bedacht, toen de elektrische verlichting al in opmars was.



De regeling van de verschillende (groepen) branders gebeurt met een gasorgel, een serie kranen die de individuele aansluitingen voeden en die ook voor de waakvlammen zorgen. Het licht kan beperkt worden gekleurd door er geweven "mediums" voor het hangen of door de kleur van de glaskokers aan te passen.
Het gebruik van gaslicht loste een aantal nadelen op die eigen zijn aan kaarslicht. De branders konden in principe onbeperkt branden, zodat er geen interval nodig was om kaarsen te snuiten. Het werd mogelijk om van bovenuit te belichten. Het licht kon centraal geregeld worden. Dit betekent ook dat donker een element wordt in het gebruik van licht. Stoker schrijft: "In fact, darkness was found to be, when under control, as important a fact in effects as light." Met andere woorden: het ontbreken van licht wordt een bijkomend element in het ontwerp.
Verder maakt de controle het ook mogelijk om de zaal te verduisteren en zelfs changementen met open doek, zonder licht, te doen. Daarvoor was het nodig om de stage hands te trainen en om ze te voorzien van "silent shoes" en "dark clothing". Of hoe de overgang naar gaslicht ervoor zorgde dat technici gekleed gaan zoals ze nu nog gekleed gaan.

Maar er waren ook bedenkingen en nadelen aan het gaslicht. De warmte die de lampen afgaven en de verbrandingsgassen maakten de atmosfeer in de theaters ondraaglijk. Dit had als gevolg dat uitgebreide luchtverversingsinstallaties moesten worden voorzien. Er was minder personeel nodig voor de bediening, maar de grote hoeveelheden onbewaakte open vlammen zorgden voor heel wat theaterbranden en andere ongelukken. Een zeer dramatisch voorbeeld speelt zich op 28 september 1861 af in het Philadelphia's Continental Theater. Een ballerina wil haar kostuum schikken en raakt daarbij een brander. Wanneer anderen willen helpen, schieten ook hun kleren in brand. Uiteindelijk zijn er zes dodelijke slachtoffers te betreuren.
De grotere lichtsterkte van de toestellen maakte het mogelijk om dieper op de scène te spelen, maar dit veroorzaakte grote slagschaduwen op de geschilderde decors, waardoor de illusie verbroken werd. Het frontlicht kwam immers enkel van het voetlicht. Dit had ook onnatuurlijke schaduwen op de gezichten van de acteurs als gevolg.
De opkomst van het gaslicht zorgde voor een betere beheersbaarheid van intensiteit en in beperkte mate van kleur, maar dit beperkte zich in grote mate tot algemeen, niet gefocust licht. Daarvoor was het wachten op andere lichtbronnen zoals limelight en koolspitslampen.

Limelights en koolspitslampen
Met de uitvinding van de limelight in 1837 was het ook voor het eerst mogelijk om licht echt te bundelen met lenzen of spiegels. Door verhitting van een cilindervormig stuk calciumoxide met een oxyhydrogeen brander ontstond een puntbron. Een oxyhydrogeen brander is best te vergelijken met een snijbrander of lastoorts. Het licht was zeer wit en kon

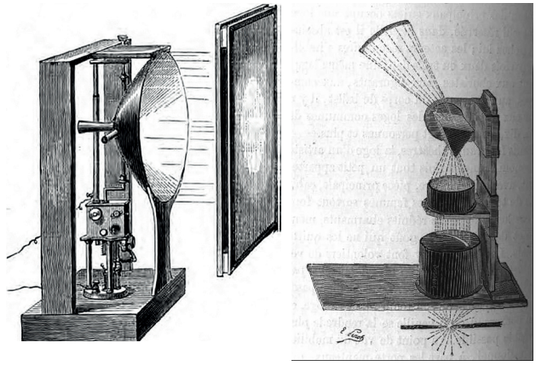


Pics Limelight Standsschouwburg Brugge

gekleurd worden door middel van filters. De handbediende toestellen werden als volgspot ingezet vanuit de zijbruggen en gebruikt in effecten als zonsopgang of maanlicht.

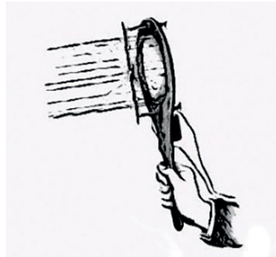
Een sterke, gefocuste lichtbron die geschikt was voor grote ruimtes maakte het mogelijk om werkelijk focus te leggen op een acteur of een actie. Vandaar dat de uitdrukking 'in the limelight' nog altijd betekent dat iemand in het centrum van de belangstelling staat.

De eerste vorm van elektrisch licht in het theater is de koolspitslamp. De werking van een koolspitslamp is het best te vergelijken met een traditionele laspost. Twee koolstaven worden op een gelijkspanning aangesloten en zo dicht bij elkaar gebracht tot er een vonk overspringt. Deze vonk vormt de lichtbron. Hoewel de eerste experimenten reeds begin 1800 werden uitgevoerd, wordt een voor theater bruikbare lamp pas in 1848 voor het eerst in het Londense Princes Theatre in gebruik genomen. Het effect was grotendeels gelijk aan de lime light, maar het gebruiksgemak was veel groter en de werking veiliger. Het toestel werkte op een batterij of op een externe gelijkspanningsvoeding en was vrij eenvoudig verplaatsbaar.



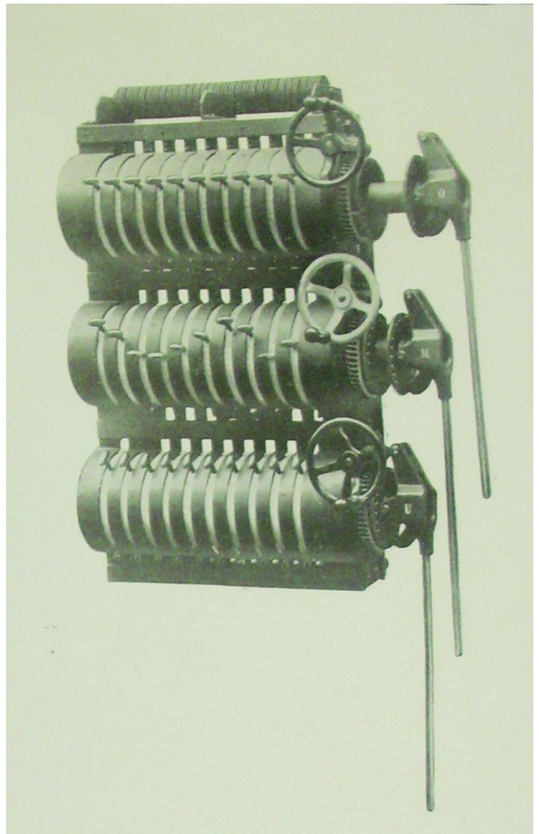
Figuren uit catalogus Dubosq

Op basis van dit principe ontwikkelde Dubosq in Parijs een aantal toestellen voor verschillend gebruik. Naast volgspots met verschillende objectieven ontwierp hij lampen met spiegel, een zoneffect, een regenboogeffect met prisma en een magic mirror. In Duitsland ontwikkelde Brandt gelijkaardige toepassingen.
Elk toestel had een eigen operator die de koolstaven regelde en die de beweging en de kleurveranderingen deed. In een eerste fase wordt het toestel enkel op de scène ingezet. Pas veel later zal het ook vanuit de zaal worden gebruikt. De beroemde Super Trouper volgspots (inderdaad die van ABBA) die in 1956 werden gebouwd werkten op dit principe. De techniek zal nog tot in de jaren 90 courant worden toegepast in volgspots en filmprojectoren. De koolstaven zijn zelfs nog



steeds verkrijgbaar.
Zowel de limelight als de koolspitslamp introduceren voor het eerst een lichtbron met een sterke lichtbundel en met een hoge kleurtemperatuur. De bundel is controleerbaar en zichtbaar afgebakend binnen het algemene theaterlicht.

De introductie van gloeilampen
De uitvinding van de gloeilamp in de jaren 1870 door Edison, Swan en nog een aantal anderen schept uiteraard nieuwe mogelijkheden voor de theaters. Het eerste theater dat volledig geëlektrificeerd werd, is het Savoy Theatre in Londen. De installatie van Siemens omvatte naast 824 six candle power Swan lampen, zes (zoutwater)dimmers en ook een generator. Er was immers nog geen elektriciteitsnet. Om het vertrouwen van het ongeruste publiek te winnen, ging de manager met een brandende lamp, gewikkeld in een ontvlambare doek, het podium op. Hij sloeg de lamp kapot, waarna ze doofde zonder brand te veroorzaken. Het publiek was gerust gesteld. Maar misschien nog belangrijker, de lucht in het theater was een stuk zuiverder en koeler, aldus de reporter van 'Engineering' in 1882.
De lampen werden op dezelfde plaats gezet als waar eerder de gasbranders stonden. Wanneer de Parijse Opera zijn gasinstallatie vervangt door elektrische lampen, verschijnt in L'Illustration zelfs een tekening van beide systemen naast elkaar.
Toch was niet iedereen enthousiast over het elektrisch licht. Bram Stoker schrijft dat elektrisch licht tot 1891 niet voldoende ontwikkeld was om voor algemene belichting gebruikt te worden. Irving voerde het dan ook stapsgewijs in, te beginnen met het voetlicht. De belangrijkste klachten waren dat de lampen van kleur veranderden bij het dimmen en dat het licht onaangenaam wit was op scène, tenzij de lampen getint waren. Verder waren de zoutwaterdimmers duur en verspillend. En tot slot moest het Lyceum Theater investeren in verwarming omdat de lampen de publieksruimte niet langer opwarmden.
Het is dan ook niet zo dat alle theaters meteen omschakelden. Julius Cahn's theatergids voor het seizoen 1903-1904, een jaarboek voor reizende gezelschappen waarin de gegevens van de meeste theaters in de VS worden vermeld, geeft goed weer welke variëteiten aan belichtingsmogelijkheden er waren. Een groot aantal theaters geeft 'gas and electricity' op bij de verlichting. Maar het is niet altijd duidelijk of het dan om de algemene belichting, dan wel om elektriciteit voor effectbelichting gaat. Soms is er een aanduiding bijvoorbeeld 50V 25A of 110V 30A die doet vermoeden dat het enkel om effectbelichting gaat. Sommige van de theaters geven op of



het om gelijkspanning dan wel wisselspanning gaat, waarbij er zijn die beide in huis hebben. De spanning in de theaters varieert van 50V tot 200V waarbij sommige theaters meerdere spanningen in de aanbieding hebben. Mijn favoriet daarbij is het Greenwood Opera House dat "plenty of Volt" aangeeft. Sommige theaters werken uitsluitend op elektriciteit, maar andere geven aan dat ze met gas, "gasoline" (petroleumlampen), "acetylene" (Carbidelamp) of olie werken, al dan niet in combinatie met gas.
Toch gaat de omschakeling na de eeuwwisseling vrij snel. De catalogi van AEG vermelden trots de tientallen theaters die ze in de afgelopen jaren hebben ingericht. Daarbij zitten in het jaar 1906, naast theaters in zowat heel Europa, ook Antwerpen (Theatre Flamand) en Gent (Theatre Flamand en Grand Theatre) bij.
Dimmers met weerstandsdraad worden ontwikkeld en al snel worden de witte lampen in de rampen en coulissenlichten in drie groepen ingedeeld, waardoor het licht op de scène verschillende kleuren kon krijgen. In de offerte uit 1912 voor de Stadsschouwburg van Kortrijk stelt Siemens-Shuckert een configuratie voor van

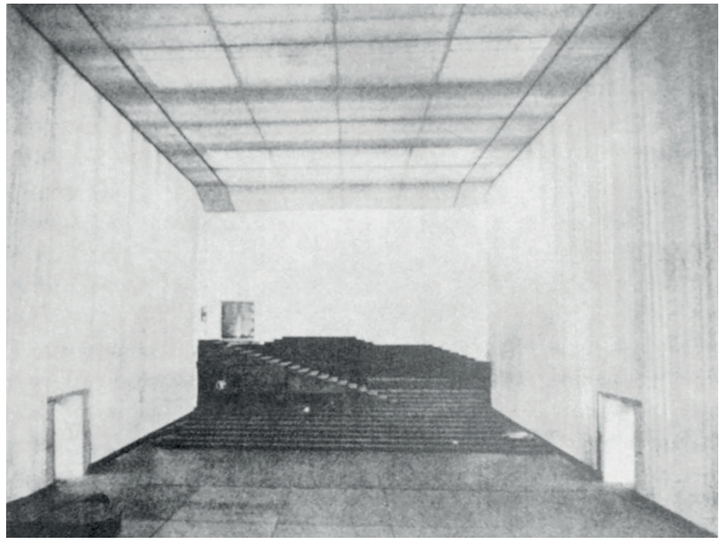
- 2 rampes (voetlicht) van 5 m. met 90 gekleurde lampen van 25 bougies in wit, rood en blauw.
- 5 hersen van 12 m met in totaal 450 gekleurde lampen
- 10 portants (coulissenlichten) van 4 m met 30 lampen
- 2 trainées van 5m met 36 lampen
- 2 corps mobile sur tripod met 18 lampen.
- Een lichtorgel met 3 x 14 hendels om de weerstanden te bedienen.

Er werden twee opties voor de lampen aangeboden, geschilderde lampen of in het glas gekleurde lampen, die 1,1 frank duurder waren voor rood en 40 cent duurder voor blauw.
Na de eerste offerte volgt een tweede, waarin een aantal zaken worden geschrapt om de prijs te drukken. Zo blijkt het mogelijk om het aantal dimmers met één of twee per toestel te beperken en dus slechts één of twee kleuren te dimmen en de andere te schakelen. Ook de portantes sneuvelden in dit tweede voorstel.

De bijgevoegde catalogus geeft naast een lijst van eerder uitgevoerde installaties, ook een aantal voorbeelden. Bovenstaande foto van de Opera van Stockholm geeft een goed beeld van hoe de installatie er uit kan zien.
Ook kleurgebruik wordt alsmaar belangrijker en gedetailleerder. Rosco start met het maken van gelatine kleurfilters rond 1910. In 1915 had de Rosco swatchbook drie blauwen: Medium Blue, Dark Blue en Green Blue. Tegen 1930 is het gamma al tot zes uitgebreid, met Daylight Blue, Pale Blue en No Color Blue. Waar men in de beginjaren enkel over kleuren sprak, verschuift dit naar tinten.
Belichting wordt stilaan een volwaardig medium dat mee de voorstelling maakt. Waar men eerder blij was dat decors en acteurs zichtbaar waren, komt men nu tot de vaststelling dat "An audience, or the bulk of it at any rate, always notices effect, though the notice is not always conscious. It is influenced without knowing the reason." Om dit ten volle uit te spelen organiseert Irving lichtrepetities, waar elke overgang grondig uitgewerkt en gerepeteerd wordt. Daarbij blijven de lime operators, die gecoacht moeten worden de belangrijkste spelers. Zij zijn het immers die accenten kunnen aanbrengen in het algemene licht.

Experimenten met belichting en vormgeving
Ondertussen wordt er duchtig geëxperimenteerd. Fortuny ontwikkelt in 1906 een rondhorizon met een halve koepel die de naturalistische achterdoeken en geschilderde friezen moet vervangen. Op de horizon worden eerder abstracte kleuren en vormen geprojecteerd.

Appia gaat nog een stap verder, hij wil niet langer geschilderde decors met geschilderde schaduwen, maar vormen die pas door het licht tot leven komen. Hij bouwt in 1911 in Hellerau een theaterruimte waarvan de wanden en het plafond bestaan uit witte wanden, waarachter honderden gloeilampen zitten. Het decor bestaat uit witte abstracte



vormen. De belichting met de gloeilampen, die een algemeen, schaduwloos licht geven, combineert hij met een sterke booglamp die de schaduw en dus ook de vorm benadrukt. Hij schrijft hierover later "Light, just like the actor, must become active [...] it can create shadows, make them living and spread the harmony of their vibrations in space just as music does."

Er wordt dus duchtig nagedacht over het gebruik en de betekenis van licht en hoe dat alles zich verhoudt tot de rest van de vormgeving en de acteurs. Deze denkoefeningen worden echter beperkt door het ontbreken van lichttoestellen voor het algemene licht die ook te manipuleren zijn. Het algemene licht was tot hiertoe immers onscherp en niet directioneel.

De eerste spots
Rond de jaren 20 verschijnen de eerste spots die voor algemene belichting kunnen gebruikt worden. Veelal gaat het om bestaande ontwerpen van beeldprojectoren, lime of arc lights, die worden aangepast voor het gebruik met gloeilampen. Nu kunnen niet alleen kleur en kleurtemperatuur (amberdrift) worden geregeld, maar ook de invalshoek, de openingshoek en de scherpte kunnen worden gemanipuleerd. Dit maakt het ook mogelijk om toestellen in de zaal te plaatsen, waardoor het voetlicht minder belangrijk wordt. In vergelijking met het algemene, vormloze licht dat voordien beschikbaar was, geeft dit ongekende mogelijkheden. De tijd is dan ook rijp om verder te werken aan nieuwe concepten rond ontwerpen. McCandles schrijft in 1932 'A Method of Lighting the Stage' en start ook de eerste (deel)opleiding in stage lighting in Yale in 1926.

Er wordt dus duchtig nagedacht over het gebruik en de betekenis van licht en hoe dat alles zich verhoudt tot de rest van de vormgeving en de acteurs.

McCandles deelt als eerste de scène op in delen, die elk door twee spots worden belicht. De spots staan idealiter 90° ten opzichte van elkaar waarbij één spot een warme kleur heeft en de andere een koude. Bijkomend licht kan van boven of van achter komen. Op (de uitbreiding van) dit principe is ook onze hedendaagse manier van belichten gebaseerd.
Naast het technische aspect van de opstelling, geeft McCandles ook als eerste betekenis aan licht. Hij vertrekt vanuit vier functies: visibility, naturalism, composition and mood. Hij schrijft dat de functies helpen om de emotionele, mentale en psychologische reactie die het licht bij de toeschouwer teweegbrengt uit te werken. Om deze functies te verwezenlijken kan de ontwerper gebruik maken van intensiteit, kleur, distributie en beweging. Hiermee legt hij de basis voor toekomstige ontwerptheorieën van o.a. Pilbrow en Keller.
Naarmate de mogelijkheden van toestellen verder toenemen en het inzicht in de perceptie van het publiek vordert, worden zowel parameters als functies verder uitgediept.
Anderzijds is het niet zo dat elk nieuw toestel zonder meer aan het arsenaal mogelijkheden wordt toegevoegd. Dit is het best te illustreren met een paar voorbeelden. PAR lampen werden al lang gebruikt in de populaire muziek. In een theateromgeving werden ze geweerd omdat de lichtbundel onvoldoende regelbaar was en de toestellen veel spreidlicht veroorzaakten. Uitzondering daarop was het gebruik in hersen in de US en het gebruik als effectlicht in theater.
Een tweede voorbeeld zijn bewegende spots. Naast de evidente praktische problemen als achtergrondruis van de ventilatoren was het belangrijkste probleem dat de toestellen weliswaar bewegen, maar ook ter plaatse blijven hangen. Daardoor verandert de invalshoek bij het bewegen, wat in theater nu net één van de belangrijkste elementen van de lichttaal is.

Een derde voorbeeld zijn geautomatiseerde lichttafels. Deze werden wel snel geïntegreerd in de theaterpraktijk, maar ontwikkelingen waarbij de controle tijdens de voorstelling beperkt werd, konden niet op veel bijval rekenen. Dit omdat één van de fundamentele parameters - beweging in de zin van verandering - niet langer ten volle onder controle is tijdens de voorstelling, waardoor de operator beperkt wordt in het samenspel met de acteurs.

Wie wil, kan in de verschillende overgangen tussen technologieën een aantal gelijkenissen zien.

Een bijkomende complexiteit is het reizen met voorstellingen. Waar in de periode tot en met de introductie van de gloeilampen een gezelschap op reis ging zonder decor en de belichting hoofdzakelijk bestond uit selectief verlichten, verandert dit zodra gezelschappen specifieke decors willen meenemen en het lichtontwerp deel gaat uitmaken van de unieke vormgeving voor een bepaalde voorstelling. Gestandaardiseerde toestellen en gestandaardiseerde kleuren lossen dit probleem grotendeels op. Doordat een gezelschap in zowat elke zaal kan rekenen op toestellen die dezelfde resultaten geven, is het mogelijk om een identiek beeld te maken.

Conclusie

Wie wil, kan in de verschillende overgangen tussen technologieën een aantal gelijkenissen zien. De theaters zijn niet noodzakelijk early adaptors. De techniek moet op punt staan, wil men kunnen doen wat men daarvoor deed. De eisen rond controleerbaarheid, kleurtemperatuur, kleur, vorm, dimbaarheid… zijn hoog. Maar daar zijn goede redenen voor.

Het vocabularium van de lichtontwerper bestaat dankzij het beheersen van alle parameters van het licht (kleur, kleurtemperatuur, amberdrift, intensiteit, scherpte, vorm). Het gebruik van deze parameters speelt in op de culturele eigenheid en perceptie van het publiek.

Om dit met een voorbeeld te duiden: wie 's morgens opstaat weet wat voor weer het is zonder naar buiten te kijken, onbewust leest men de kleurtemperatuur en de scherpte van het licht in de kamer en weet men of het buiten zonnig dan wel bewolkt is. Het publiek in een voorstelling is zich niet bewust van de subtiele verschillen in de belichting van een voorstelling, maar krijgt onbewust wel bijkomende informatie aangeleverd. Dit maakt deel uit van de kwaliteit van de voorstelling en de boodschap die men overdraagt.

Wanneer men de mogelijkheid om deze subtiele verschillen te gebruiken ontneemt aan de ontwerper, ontneemt men in feite zijn vrijheid van expressie. Soms lijkt het alsof we zeer emotioneel reageren als het op dit punt aankomt, maar dat is deels ook terecht: onze opdracht is niet om licht te maken, maar om emotie te verwekken. We moeten het hebben van de nuance en de subtiliteit.

De primaire redenen om naar nieuwe lichtbronnen of methodes over te schakelen (moderniteit, veiligheid…) zijn vaak van minder belang dan de bruikbaarheid, de controleerbaarheid of de nieuwe mogelijkheden. Op dit punt zijn de eventindustrie en de muzieksector minder kritisch. Ze werken vaak buiten of met een permanent omgevingslicht. Licht is vaak meer decor dan beleving.

Theaters zijn wel early experimentors: ze zoeken permanent naar extra tools, extra mogelijkheden, nieuwe effecten. Bepaalde bronnen beginnen als effect, worden dan standaard en eindigen opnieuw als effect. Maar elke transitie heeft een impact op het geheel. Het licht maakt deel uit van de vormgeving en de voorstelling. Het komt maar tot zijn recht in relatie met stijl, spelers en decor.

Wat zegt dit nu over de transitie naar led?

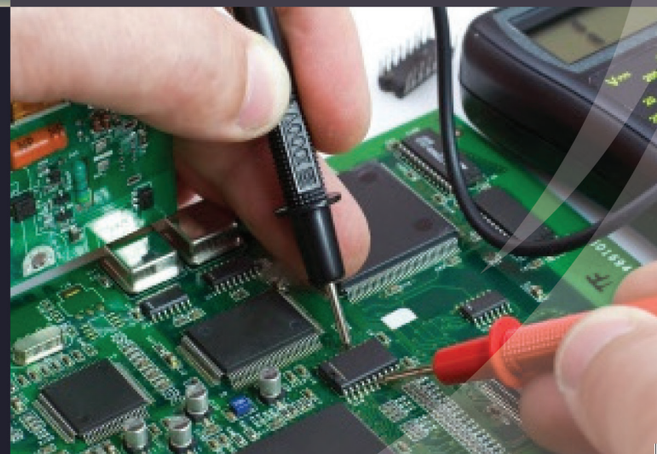
Hoewel ledbronnen veel mogelijkheden hebben, hebben ze ook een aantal beperkingen. We komen stilaan uit de fase van het nabootsen van eerdere lichtbronnen. De ontwikkeling naar nieuwe, doordachte bronnen komt pas op gang. Maar de technologie is nog niet volgroeid. Amberdrift en de kwaliteit van het kleurspectrum laten nog te wensen over voor het subtiele gebruik in theater. Voor wie reist, is er nog geen kleurstandaard of een garantie op toestellen die een gelijkaardig resultaat produceren.

Een logische transitie vervangt eerst huis- en werklicht, dan minder kritische zaken (horizon etc.). Daarna volgt de rest vanzelf. Maar halogeen moet bewaard worden voor specifieke toepassingen. Dat stelde de Opera van Stockholm ook vast, nadat ze volledig overschakelden naar led. Voor bepaalde producties of functies halen ze opnieuw halogeen boven omdat een specifiek effect niet mogelijk is of omdat het een andere perceptie geeft.

Belangrijk is wel dat we blijven zoeken, dat we de nieuwe bronnen blijven exploreren en in vraag stellen. Dat we in die testcases de ontwerpers, technici en bedrijven betrekken om op die manier een nieuwe traditie op te bouwen.

UW VERTROUWDE PARTNER VOOR AL UW AUDIOVISUELE PROJECTEN

Auvicom group



Auvicom nv
info auvicom.be www.auvicom.be
Tel 32 (0)2 380 10 44
Suikerkaai 40d Zone 3a
1500 Halle
Vlaams-Brabant
Belgium Europe