

Schaduw en licht

Enrico Bagnoli, van
lichttechnicus tot
visueel dramaturg

Lichtontwerper Enrico Bagnoli kent de theaterculturen van Italië, Nederland en België. Hij heeft samengewerkt met Thierry Salmon, Luk Perceval en Guy Cassiers. Geert Sels interviewt hem. 'Ik kom uit een cultuur waar men op de gekste invallen drijft.'

Enrico Bagnoli (47) zou het niet slecht doen als cultureel antropoloog. Eentje met specialisatie in de theaterkunde. Hadden we dat al? In de theaters van Florence leerde hij het vak, daarna deed hij ervaringen op in andere theaterculturen. Hij kent de Nederlandse schouwburgen, de Vlaamse cultuurcentra, de Franse theaters en de Duitse podiumfabrieken van binnenuit. Dezer dagen bereidt hij in de Scala van Milaan de *Ring van Nibelungen* voor. De schaal van het huis is ongeëvenaard. Dit heeft hij geleerd. In theaterculturen zoals de Franse en de Italiaanse wordt in zijn vakgebied veel meer met accenten gewerkt. Dat moet ook wel, want de speelruimte wordt behoorlijk vol gezet. In België blijkt zeer grote schroom te bestaan om attributen en decorstukken aan te brengen. Van een Duitse collega leerde hij dan weer dat die met veel materiaalstukken begint en gedurende het werkproces zijn ontwerp uitzuivert naar de essentie. In België is het omgekeerd. De ruimte is leeg en na veel aarzelen zet men er iets in. Dat heeft gevolgen voor iemand die licht ontwerpt. Nog iets dat hij geleerd heeft. In de Nederlandse theaters, met hun strikte werktijden tussen 11 uur 's ochtends en 18.30 uur 's avonds, is het mogelijk een aardig resultaat neer te zetten. Maar een uitzonderlijke artistieke prestatie zit er

met zo'n rigide systeem niet in. 'Ik kom uit een cultuur waar men op de gekste invallen drijft', zegt hij. Daar wil hij zich nog steeds met graagte aan overgeven, ook al verloopt het werkproces daardoor soms wat grillig. Italiaanse intuïtie laat zich niet knechten door Nederlandse principes. Ook op het vlak van het technisch instrumentarium is hij in een andere traditie terechtgekomen. In Italië zijn de receptieve schouwburgen leeg, de rondreizende theatergroepen brengen hun eigen techniek mee. 'Dat is zeer zwaar', zegt hij, 'maar men kent zijn materiaal tot in de kleinste details. Je kunt er betere resultaten mee halen dan met de technische uitrustingen hier, die in elke zaal anders zijn.' Elke nieuwe voorstelling formuleert zijn eigen doelstellingen. Zoeken naar oplossingen is hem nog steeds zeer na. Voor zijn productie *Ismène* kreeg hij onlangs de prijs van de Franstalige theaterkritiek. Nochtans zitten er in het lichtontwerp amper negen schijnwerpers. 'Met de computersets die je in de cultuurcentra aantreft, zou je nooit een gelijkaardig resultaat kunnen halen', zegt hij. Zoals een schilder zijn materialen moet kennen en zijn technieken beheersen, zo moet een lichtontwerper dat voor zijn métier doen. In het oeuvre van Enrico Bagnoli staan geavanceerde technologie en ambachtelijkheid op vertrouwde voet.

Parabolische schalen

Vakmanschap heeft hij zich eigengemaakt in zijn geboortestad Florence in Italië. Op zijn zeventiende kwam hij als bijklusser terecht bij een firma van technische installaties. Die hobby nam geleidelijk aan de overhand. Als freelance machinist kwam hij aan de bak bij diverse theaters in Florence. Elk theater had een beperkt aantal technici, oudere en ervaren medewerkers, die naargelang de complexiteit van de voorstelling aangevuld werden met losse krachten. Bagnoli: 'Het was als het Florence van de Middeleeuwen. Er waren ateliers waar je het vak kon leren. Het was hard en zeer concreet. Als je goed was, werd je na verloop van tijd betaald. Je leerde er houtbewerking, kostumering, koorden draaien. Ik heb meermaals 's nachts op mijn knieën in een grid koorden zitten bevestigen.' Een paar jaar was hij allround technicus. Sinds 1985, hij was toen 22, noemt hij zich lichtontwerper. Die overstap kwam er bij toeval. Voor het jaarlijkse Puccini-festival in Torre del Lago werd de firma ingehuurd waarvoor hij werkte. Zijn collega wou desnoods heel de vormgeving voor zijn rekening nemen, maar niet het licht. Dat werd een klus voor Bagnoli. Zo wordt men lichtontwerper. De functie lag meer in zijn aard: 'Vanuit mijn karakter heb ik nogal moeite met een dienende rol,



Beeld uit de opera
Ismène (2008).

| FOTO: © M. BOERMANS |

ik heb het niet zo begrepen op hiërarchie. Technicus is een veeleisend beroep. Maar de waardering is vaak negatief. Als alles perfect is uitgevoerd, is dat maar normaal. Is het wat minder, dan is het meteen ook fout. Een lichtontwerper is creatiever, hij schept nieuw werk. Voor elke productie moet je de juiste taal uitvinden. Tachtig procent van het werk gaat naar het ontwikkelen van het juiste kader waarbinnen acteurs en techniek opereren.'

En toen vroeg zijn bedrijf hem of hij de techniek wou doen voor een gastvoorstelling die furore maakte op internationale podia: de *Mahabharata* van Peter Brook. Dezelfde avond was hij uitgenodigd bij goede vrienden die hem een jonge Belgische regisseur wilden voorstellen. Diens naam was Thierry Salmon en zijn werk was hem volslagen onbekend. Klein dilemma: Brook of Salmon?

In september 1988 ging in het Siciliaanse spookstadje Gibellina, twintig jaar voordien verwoest door een aardbeving, *Les Troyennes* in première. Regie: Thierry Salmon. Licht: Enrico Bagnoli. De onderdelen van de productie waren in verschillende etappes gemaakt, met uitvoerders uit Sicilië, België, Duitsland en Frankrijk en voorbereid op uiteenlopende plaatsen. In de archeologische site van Gibellina kwam alles voor de eerste keer samen. Het was een overweldigend spektakel met 36 uitvoerders en stukken in oud-Grieks. 'Thierry Salmon hield niet van klassieke theaters', zegt Bagnoli. 'Hij wou bijvoorbeeld niets van de technische uitrusting zien. Daarom werkte hij zo graag op locatie, voor *Les Troyennes* zelfs in de open-



Des Passions

te accentueren, creëerde hij een set van vijftientig projectoren die in een halve cirkel om de opvoeringsruimte stonden. Bagnoli: 'Met behulp van vergaande ambachtelijkheid hebben we een optisch systeem bedacht waarmee we de gasvlam konden omzetten in stralen die dertig meter konden overbruggen. Samen met mijn broer heb ik parabolische schalen uitgetekend, met een doorsnee van zeventig centimeter, die werken zoals de fameuze spiegels van Archimedes. Het metaal daarvoor zijn we in Duitsland gaan zoeken. Aan dat systeem hebben we zes maanden gewerkt, maar het resultaat was overweldigend. Het was levend licht, het was warm en legde een brede gloed rond de contouren van de acteurs. Net of het

noli: 'Salmon was integer en wou zijn artistieke mededeling niet verraden. Hij sloeg een aanbieding van de Scala in Milaan af, omdat hij wist dat niet hij, maar Luciano Pavarotti of Riccardo Muti bij het creatieproces de lakens zouden uitdelen. Toen hij dan toch eens een opdracht in een klassieke theaterzaal aanvaard had, *La Signorina Else* van Schnitzler, weigerde hij op toneel te spelen en wou hij geen spots zien. We hebben toen een grote muur met luidsprekers opgetrokken, met fijne lichtjes ingewerkt die via spiegels herhaald werden. Voor de locatieproductie *Des Passions*, naar Dostojevski, vingen we buitenlicht op dat we via een systeem van op elkaar aansluitende spiegels naar binnen kaatsten. In de Brusselse zaalversie in Atelier Sainte Anne zaten nog wel verrolbare spiegelmodules, maar werkten we met elektriciteit.'

Kleureninstrument

In Italië werkte Bagnoli met diverse makers. De meesten zaten in de beginfase van hun carrière en waren nog geen gevestigde namen. Nu ligt dat voor de cineasten Raoul Ruiz en Amos Gitai enigszins anders. Met de danscompagnie Sosta Palmizi werkte hij twee keer samen, één van de weinige keren dat hij dans deed. Bagnoli: 'Ik weet niet hoe het nu toegaat in de danswereld, maar toen waren de dansers weinig gevormd in de opleiding. Men joeg nogal vaak schoonheid na. Zelf

'In mijn werk is de schaduw zeker zo belangrijk als het licht'

lucht. De basisopdracht die hij me gaf was redelijk summier: hij hield van het licht dat een gasfornuis reflecteerde op een vrouw die in de keuken aan het werk was. Het was een klein zaadje, maar ik kon er iets mee.'

Op basis van die minimale voorzet ontwierp Bagnoli een uniek belichtingssysteem op gas. Dat stuurde enerzijds open vlammen aan, waarmee hij de primitieve kracht van vuur benadrukte. Om de toevoeging van de menselijke beschaving

geesten waren. Het rendement was opzienbarend. Met één vaatje gas kon je heel de productie draaien. Voor het equivalent van 25 keer 2000 Watt heb je normaliter verschillende generatoren nodig.' Tournees deed Salmon niet. Wou iemand zijn productie uitnodigen, dan werd die zo goed als hermaakt naar de behoefte van de gastlocatie. De kosten voor een herneming lagen soms even hoog als die voor een creatie, omdat er soms nieuwe techniek nodig was of zittribunes. Bag-

ben ik eerder dramaturgisch gericht, dus aan het artistiek gesprek had ik niet veel. Bovendien ligt dans belichten me niet zo. Men werkt er vaak met een algemeen licht dat lateraal opgesteld is. Zo heeft de danser alle bewegingsvrijheid en kan het publiek kijken waar het wil. Meestal werk ik zo niet. Met mijn licht bepaal ik zelf de kijkfocus, weliswaar nadat ik heel het repetitieproces vanuit het kijkersstandpunt heb doorgemaakt. Ik leg graag de focus op het gelaat. In 2008 heb ik bij wijze van uitzondering nog eens een dansproductie gedaan, *Origine* van Sidi Larbi Cherkaoui.' In het kielzog van Thierry Salmon kwam Bagnoli naar Brussel. Om er te blijven en een gezin te stichten met de klassieke zangeres en actrice Marianne Pousseur.

gebruikte hij recentelijk nog in de *Trip-tiek van de Macht* van Het Toneelhuis. Niet zelden stoelt de zoektocht naar oplossingen bij Bagnoli op vindingrijkheid en ambachtelijke materiaalkennis. In de eerste helft van de jaren negentig was hij echter ook actief in de spitstechnologie. Als lid van een Deens onderzoeksteam ontwierp hij zijn eigen gemotoriseerd belichtingssysteem. Parameters die er voor hem toe deden waren de kwaliteit van het licht, de controleerbaarheid ervan en de mogelijkheid tot beweging. Het onderzoek resulteerde in een computerprogramma voor lichtconsoles, ProScenium DMX, dat later opgepikt is voor wereldwijde distributie in meer dan tachtig landen en gebruikt wordt in theaters, musea en voor

de oliedoeken van Caravaggio. Omdat hij houdt van sterke contrasten, werkt hij ook vaak met het harde, witte licht van ont-ladingslampen. Hun sterke, dramatische kracht is hem dierbaar. Maar *Prometheus* was veeleer een doorgedreven kleurenexperiment. Tal van fysici en denkers, van Newton tot Goethe, verrichtten denkwerk over kleuren. Ze probeerden die in te delen of te relateren aan muziektonen of geuren. De droom van Alexander Scriabin was om een klavier te ontwikkelen dat geen muziek maar kleuren speelde. De componist was zeer gedetailleerd in zijn kleurenpalet, waarin schakeringen voorkwamen als metalig rose of maanachtig wit. Bagnoli ontwikkelde een klavierinstrument met een sensor onder elke toets,

Les Troyennes



En om samen voorstellingen te maken, meestal muziektheater. Een daarvan, *Dialogue entre l'huître et l'autruche* (1991), is gebaseerd op *Through the looking glass* van Lewis Carroll. Met licht droeg Bagnoli oplossingen aan die met geen decor te realiseren waren. Het verhaal vertelt hoe er achter een spiegel een parallelle wereld bestaat waarin de figuren de echte handelingen nabootsen. Met het helwitte licht van een sterke ontladingslamp kon Bagnoli op de grond een parallolepipedum markeren, als suggestie van de tegenwereld. Om de spiegelcontouren aan te geven gebruikte hij nikkel-cadmiumdraden. Wanneer er elektriciteit doorgejaagd wordt, beginnen ze te gloeien en is een gekleurde lijn te zien. Een geavanceerde toepassing daarvan

tentoonstellingen en architecturale installaties. Een opmerkelijk culminatiepunt van dit technologisch onderzoek was de muziektheaterproductie *Prometheus* in de versie van Alexander Scriabin, uitgevoerd in 1995 in het kader van het festival Ars Musica. In het oeuvre van Bagnoli is dit wel het meest uitbundige antwoord wat kleur kan betekenen, doorgaans bestaat zijn signatuur eerder uit gedempt en wit licht. Op halogeenlicht heeft hij het niet zo begrepen. Een gelatinesysteem, waarbij men een frequentie amputeert, vindt hij niet veel meer dan een esthetische truc. De aloude svoboda's daarentegen, met hun intensiteit van vijftienvintig procent, rekent hij zonder dralen bij de lichtsoorten met hoge kwaliteit. Het effect dat ze teweegbrengen, doet hem denken aan

zodat de aanslag rechtstreeks omgezet kon worden in een lichtimpuls. Die kon vervolgens gemoduleerd worden. De partituur van Scriabin werd 'gespeeld' met behulp van tweehonderd spots die kleuren projecteerden op een cilinder van witte doeken.

Schaduw en licht

Halfweg jaren negentig begon Enrico Bagnoli aan een nieuw parcours, dat hem voor lange tijd aan Luk Perceval zou binden. De titel van hun eerste samenwerking, in 1994, was bij nader inzien indicatief voor Bagnoli's werk: *O'Neill – en geef ons de schaduwen*. Met niet meer dan zeven fijne spots tekende de lichtontwerper een lichtlijn op het gelaat van Peter van den Begin, wiens rol vrij statisch



Les Troyennes

was en er uit bestond voorzichtig opzij te neigen, meer in of meer uit het licht. Het gelaat van de acteur was spaarzaam uitgelicht, om hem heen regeerden de schaduwen. 'Dit lichtbeeld hangt samen met hoe men zijn techniek ontwikkelt', zegt Bagnoli, 'met hoe men zijn materiaal benadert. Gaat men te werk als de beeldhouwer die materie wegneemt? Of werkt men als de schilder die gaande het werkproces verf toevoegt? Zelf zie ik me veeleer in het kamp van de schilder. In mijn werk is de schaduw zeker zo belangrijk als het licht.'

Toch is lang niet al zijn werk met Perceval daartoe te herleiden. In de theatermarathon *Ten oorlog*, die tal van stijlen en registers aan elkaar schakelde, voorzag hij zowat elk deel van een andere licht-atmosfeer. *Aars* speelde zich af in vlijmscherp wit licht. En bij de internationale coproductie *L King of Pain* legde hij het voorplein voor een immense boom dan

weer in warm gedempt licht. '*Ten oorlog* was een grote leerschool', zegt Bagnoli. 'Het was ook een belangrijk visitekaartje. Na afloop kreeg ik een telefoontje van Guy Cassiers, die in het Ro Theater artistiek leider geworden was, en me vroeg om vast in zijn team te komen. Die vaste positie heb ik niet aanvaard, ik ben sterk op mijn onafhankelijkheid gesteld. Nu

'Als het met één schijnwerper kan, gebruik er dan vooral niet meer'

nog werk ik altijd op freelancebasis. Mijn jarenlange samenwerking met Guy is erop gebaseerd dat ik zin heb om met hem te werken, en niet om de belichter van Het Toneelhuis te zijn.' Tijdens zijn parcours met Guy Cassiers, eerst in Rotterdam, nadien in Antwerpen, begonnen zich weer andere codes af te tekenen. Grondvlakken en de stoffigheid die ermee

gepaard gaat, kunnen hem maar matig boeien. Toplicht, dat van bovenuit schijnt en lichtvlekken op de grond maakt, komt men bij hem zelden tegen. Hij is niet iemand die, zoals Bob Wilson, op de ruimte werkt en met licht een zone afbakent. Eerder dan plaats is tijd zijn ding. Met zijn licht wil hij niet de tijdsindicaties uit een tekst illustreren, zoals 'ochtend' of 'lente', maar een eigen verloop uitzetten. Veranderen de lichtstanden, dan is er een overgang in tijd. Frontaal licht is een zeldzaamheid: vaak komt het in conflict met de videobeelden waar Cassiers graag mee werkt. In de Proustcyclus werkte hij dan ook geregeld met blauw in tegenlicht. Nog steeds houdt hij er van gezichten uit te lichten, zodanig dat men niet ziet waar het licht vertrekt en waar het ophoudt. Schaduwen op achterwanden zijn dan ook uit den boze.

'Vroeger noemde men ons soort mensen 'lichttechnicus' in het theater', zegt Bagnoli. 'Maar die benaming volstaat al lang niet meer. De term die het dichtst in de buurt kom van wat ik doe is eigenlijk 'visueel dramaturg'. Per productie stel je jezelf de vraag welk aspect van de tekst je het best met welk medium kunt vertellen. Met de acteurs? Met video? Muziek? Of licht? Soms trek je ze beter uiteen, zodat de informatie niet dubbelop is. Bij *Onder de vulkaan* zag ik bijvoorbeeld dat een groot deel van de vertelling door de acteurs gedragen werd en dat ze bijzonder goed waren. Er waren ook prachtige videobeelden gedraaid in Mexico. Toen heb ik besloten met het licht een stap achteruit te doen. Place aux acteurs. In *Mefisto for ever* was er dan weer volop ruimte voor codes met het licht. Voor een visuele dramaturgie heb je een totaaloverzicht

nodig. Het lichtplan komt bijgevolg gewoonlijk zeer laat. Het is een metier dat pas recent een volwaardige discipline geworden is. Het gaat dieper dan alleen esthetiek. Er zit een hyperindividuele taal achter en een theoretische basis.' ◀

Dit interview verscheen eerder in Proscenium 54