

3. RAZUMJEVANJE SVJETLA U UMJETNOSTI

Slikarstvo

U ovom poglavlju proučit ćemo jedan drugačiji pogled na umjetnička djela slikarstva i fotografije. Koncentrirat ćemo se na učinke svjetla u likovnim radovima. Ne toliko iz razloga da ih znamo kopirati i upotrijebiti u scenskom oblikovanju svjetla nego da nam otvore način razmišljanja o svjetlu na sceni te emocijama koje postižemo upotrebom različitih karakteristika svjetla. Pritom na umu moramo imati da svaki autor dijela postavlja svjetlo na način da bi dobio određeni vizualni dojam, kompoziciju, atmosferu i emociju upotrebljavajući vrlo često svjetlo i simbolički. Neki autori pogotovo u ranijim periodima kao što su renesansa, barok te impresionisti vjerno prenose doživljaje svjetla iz prirode što nas dovodi do realističnog pristupa dok autori novijih pravaca od ekspresionizma nadalje često svjetlo koriste kao aktivni element u stvaranju forme. Takav pristup neće rezultirati realističnošću svjetla ali će nam dati mogućnost razmišljanja o stvaranju apstraktnog pristupa oblikovanju svjetla na sceni koncentrirajući se na atmosferu i emociju. U ovom pregledu neće biti točnog kronološkog reda zbog postupnog prikaza samih karakteristika svjetla.

Učinke svjetla možemo okvirno podijeliti u dvije grupe:

FIZIČKE:

POZICIJA IZVORA SVJETLA
JAČINA
DEFINICIJA
TEMPERATURA
PRAVCI
SJENE
REFLEKSIJE
ABSORPCIJE
TRANSMISIJE
VRIJEME

SIMBOLIČKE:

BOJA
KONTRAST SVJETLA I SJENE
EMOCIJA
ATMOSFERA
VOLUMEN
DRAMATIČNOST
IMAGINARNO SVJETLO
APSTRAKCIJA SVJETLOM
SVJETLO KAO SUBJEKT

Za početak pogledajmo sliku Paola Veronese-a iz 16.-tog stoljeća. Tipičan primjer gdje gledajući sliku iz prvog promatranja ne doživljavamo svjetlo. Razlog je mnoštvo sitnih detalja, likova, simetrična arhitektura koje promatrajući nas sve skupa dovodi do obilaska svega što u ovoj slici svjetlo nudi. Isto tako ovdje možemo primjetiti da ni slikar nije pretjerano koristio svjetlo. Upotrijebio ga je isključivo kako bi arhitekturi kuće u prvom planu dao dimenziju. Ali pozadinom kao da se nije dovoljno bavio tako da stječemo dojam plošnosti grada iza kuće u kojoj se dešava gozba. Pozadina se doima kao da je oslikana na drugom platnu i umetnuta iza kuće.



Paolo Veronese, *Gozba u Levijevoj kući*, 1573.



Georges de La Tour, **Sveti Josip stolar**, 1645.



Georges de La Tour, **Igrači kockica**, 1650.

Na sljedeća tri primjera jednog od najoriginalnijih baroknih slikara Georges de La Tour-a proučit ćemo učinak izvora svjetla na likove i predmete koje prikazuju njegovi radovi.

U slikama **Sveti Josip stolar** i **Igrači kockica** odmah uočavamo skriveni izvor svjetla svijeće. Osvjetljenje na likovima i sjene su vrlo realistične, gotovo da možemo definirati izvor i bez da pretpostavimo gdje se nalazi. Jačine sjetla nam definiraju i udaljenost izvora odpojedinih likova. Nadalje primjećujemo još nekoliko učinaka svjetla. Refleksije od stola i

oklopa te transparentiju kao prolaz svjetla kroz dječju ruku koja zaklanja plamen svijeće.

U slici **Magdalena pokajnica** autor ostavlja izvor svjetla vidljivim čak ga i multiplicira u ogledalu te oslikanim refleksijama stvara gotovo fotografsku kvalitetu okvira i samog ogledala. Sljedeće važno zapažanje je vezano uz svjetlo na licima aktera. Pošto su svijeće postavljene nisko u odnosu na lica sjene gotovo da ne postoje. Vrlo sličan osjećaj dobijemo u kazalištu upotrebom niskog prednjeg svjetla.

Skrivanje izvora svjetla možemo često uočiti na slikama iz perioda baroka pa tako vidimo taj pristup i kod Rembrandta.



Georges de La Tour, **Magdalena pokajnica**, 1625, detalj



Rembrandt Van Rijn, **Prisposoba o bezumnom bogatašu**, 1627, detalj.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, **Ivan krstitelj**, cca 1602.

Caravaggio koristeći tehniku *ciaroscuro* (snažni kontrasti svjetla i sjene) stvara vrlo dramatičan osjećaj emocionalnog stanja lika te simbolički sugerira unutarnju borbu i duhovnu izolaciju. Izvor svjetla se ne vidi, ali ga možemo vrlo lako definirati na osnovu sjena. Također možemo utvrditi da se radi o samo jednom selektivnom tvrdom svjetlu koje snažno osvjetljava djelove tijela (posebno ramena, lica i desne ruke) koje dramatiku stvara u kombinaciji sa tamnom pozadinom.

Ovakav pristup vrlo je čest u kazalištu kad želimo akcentirati neki lik na sceni te stvoriti izoliranost i dramatičan ugođaj.

Također možemo vidjeti i učinak bočnog svjetla na tijelo što ćemo kasnije proučiti kao svjetlo koje vrlo često koristimo u baletu za naglašavanje tijela plesača.

Tehnika *ciaroscuro* utjecala je na pojavu još dramatičnijeg korištenja svjetla zvanog *tenebrizam* gdje su pozadine u potpunom mraku.



Adam de Coster, **Čovjek pjeva uz svjetlost svijeća**, 1625–1635.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, **Poziv svetog Mateja**, cca 1600.

U slici **Poziv svetog Mateja** lako pronalazimo izvor svjetla s desne strane vjerovatno kroz prozor simbolično prateći Isusa kontra svjetlom skrivenog lica koji ulazi u prostoriju te osvjetljenom rukom pokazuje na svetog Mateja. Svjetlo izravno pada na lice Mateja naglašavajući trenutak božanske intervencije pozivajući ga. Oštra sjena na stražnjem zidu pojačava dojam pravca svjetla te asimetrije u kompoziciji. Caravaggio ovakvom majstorskom upotrebom svjetla daje primjer kako se svjetlo može koristiti ne samo za oblikovanje prostora, već i za prenošenje značenja i simbolike. Osim same simbolike bočno svjetlo je u izrazitoj funkciji modeliranja tijela aktera scene što stvara dodatnu dramatičnost trenutka. Ipak ostaje donekle zgonetan odškrinuti prozor na zidu iza kojeg kao da nema svjetla.



Peter Paul Rubens, **Samson i Dalila**, oko 1609.–1610.

U **Samsonu i Dalili** Petera Paula Rubensa svjetlo igra ključnu ulogu u stvaranju drame, emocionalne napetosti i simbolike. Iako manje radikaln od Caravaggia, Rubens koristi baroknu estetiku s bogatim kontrastima, bojama i svjetlom kako bi pojačao narativnu snagu prizora. Na slici otkrivamo tri izvora svjetla. Glavno svjetlo iako poluskriveno sa lijeve strane stvara osjećaj topline zlatne boje naglašavajući intiman ugođaj. Najjači osjećaj svjetla je na licu i tijelu Dalile što naglašava njezinu ljepotu i zavodljivost ali i dvoličnost zbog izdaje Samsona. Njegovo tijelo je pak prožeto sjenama naglašavajući snagu ali i ranjivost. Dodatna dva izvora svjetla, svijeća u ruci starice te baklja u rukama slugu na ulazu u sobu stvaraju osjećaj mekšeg i nešto difuznijeg svjetla ali dalje usmjereno na ključne likove i trenutke.

U ovoj slici svjetlo ne samo da oblikuje tijela i prostor, već služi i kao narativno sredstvo – naglašavajući emocije, moralne napetosti i dramatiku scene.



Vincent van Gogh, **Jedači krumpira**, 1885.

Scena se odvija u siromašnoj seljačkoj kolibi. Obitelj se okupila na večeri nakon dugog dana rada u polju. Prostor je osvijetljen uljnom lampom, čija prigušena svjetlost obasjava pojedine članove obitelji. Svjetlost pada na ženska bijela pokrivala, zatim na šalice za kavu, a iznad svega na tanjur u sredini stola iz kojeg se diže dim kuhanog krumpira. Svjetlost prodire kroz dim vrućeg krumpira, što seljacima služi i kao osvježanje i kao priznanje za njihov trud. Zgrčeno tijelo starice koja toči kavu u šalice odražava njezinu iscrpljenost. Mladić s lijeve strane, s dubokim borama na licu, zuri u prazno. Van Gogh uspijeva istaknuti njihov trud dajući im još oštrij, gotovo groteskni izraz.

U tome mu pomaže svjetlo koje ima duboko simboličnu i realističnu funkciju, naglašavajući sirovost i težinu života seljaka koje prikazuje.



Johannes Vermeer, **Žena drži vagu**, oko 1664.

U **Ženi koja drži vagu** Johannes Vermeera svjetlo koje je prisutno u djelu ima značajnu ulogu u atmosferi, značenju i simbolici djela. Vermeer je poznat po svom suptilnom, profinjenom pristupu prirodnom svjetlu, a ova slika je značajan primjer njegovog majstorstva svjetlosnih efekata.

Izvor svjetlosti nalazi se s lijeve strane, a za raspršivanje svjetlosti koristi se prozor koji je izvan promatranog područja. Ova prirodna sunčeva svjetlost uobičajena je na Vermeerovim slikama, ovaj poseban stil slikanja stvara blagi prijelaz između svijetlih i tamnih područja. Mogući razlog mekanog svjetla je zavjesa na prozoru koja difuzira svjetlo sunca. Svjetlo obasjava ženino lice, ruke i vagu koju drži, što stvara fokus na središnji koncept slike: vaganje. Lice žene je spokojno, gotovo meditativno, a svjetlo pojačava tišinu i kontemplaciju prizora. U pozadini slike nalazi se slika *Posljednjeg suda*, također djelomično osvijetljena. Ova simbolična pozadina, u kombinaciji s vagom, sugerira moralnu ravnotežu, unutarnju sumnju i vaganje duhovnih vrijednosti. Ova je slika izvrstan primjer kako se svjetlo može suptilno i snažno koristiti za izražavanje filozofskih i religioznih ideja kroz svakodnevne scene.



Jan van Eyck, **Bračni portret Arnolfinija**, 1434.

Jan Van Eyck je flamanski slikar koji se često smatra prvim majstorom uljanog slikarstva. Detalji i korištenje svjetla za dočaravanje unutrašnjosti sobe smatrani su revolucionarnim za svoje vrijeme.

Kao i kod Vermeera svjetlo je mekano, difuzno što zaključujemo po sjenama vrlo mekanih rubova. I ovdje svjetlo dolazi kroz prozor i vjerovatno je rezultat oblačnog neba. Povećanjem i pažljivijim promatranjem konveksnog zrcala u pozadini otkrivamo još dvije osobe u prostoriji kao i prisustvo još jednog prozora koji ustvari i osvjetljava lica muža i žene. Deset malih krugova oko zrcala sadrži mali prizor iz Kristove muke. Refleksija svjetla na staklu i metalu daje slici gotovo fotografski realizam koji je bio vrlo napredan za sredinu 15. stoljeća. Iako je dan, jedna jedina upaljena svijeća visi s lustera. Ova se svijeća često tumači simbolično - kao znak Božje prisutnosti ili svetosti bračnih zavjeta.

Svjetlo na ova dva primjera zovemo *flamanskim svjetlom*.





Francisco de Goya, **Slava ili klanjanje Božjem imenu** (skica za fresku u Bazilici Nuestra Señora del Pilar u Saragosi), između 1771. i 1772.

U središtu kompozicije Goyine skice je svjetleći trokut (simbol Presvetog Trojstva) koji osvjetljava okolne figuralne skupine. Ovaj simbol služi kao glavni izvor svjetlosti, remeteći realističnu i duhovno nabijenu interpretaciju svjetlosti. Ovo možemo definirati kao centralni svjetlosni fokus.

Skica otkriva da je Goya radio na kontrastu i intenzitetu svjetla – sjene i oblaci u prostoriji stvaraju trodimenzionalni efekt i prizoru daju dinamiku što sugerira da je majstor dobro poznao tehniku *ciaroscuro*.

Svjetlost prolazi kroz opuštene mase oblaka i skupine anđela (pjevača i svirača) koji su raspoređeni u dijagonalne linije koje se sužavaju prema središtu, što dodatno pojačava dojam uzvišenosti i svjetlosti.

U ovoj ranoj fazi stvaranja freski, svjetlo igra i tehničku i simboličku ulogu - ono je dizajner prostora, element koji naglašava kompoziciju i simbol božanske prisutnosti.



Drugačiji pristup božanskoj svjetlosti možemo vidjeti u slici Federica Baroccija **Rođenje Krista**. Svjetlost ne dolazi s prozora ili svijeće, već izravno iz samog djeteta Isusa, božanskog izvora svjetlosti koji prožima cijeli prizor. U ovom prizoru njegovo svjetlo posebno obasjava Mariju, dok Josip u polusjeni vodi pastire prema djetetu.

Svjetlo na slici ima jaku simboličku poruku mističnosti trenutka utjelovljenja.

U baroknom slikarstvu crkvenih tematika umjetnici često svjetlosnim pristupom izlaze iz realizma.

Zadržavajući visoki realizam u prikazima osoba i predmeta svjetlo im na vrlo suptilan način postaje alat za naglašavanje simbolike božanskog.

Ipak realizmu možemo pridodati slabo svjetlo koje izvana štale osvjetljava lica pastira koji ulaze u prostor.

Federico Barocci, **Rođenje Krista**, 1597.

Na sljedeće tri slike možemo proučiti svjetlo u funkciji stvaranja dramatičnosti prizora.



Edgar Degas, *Interijer, Otmica*, 1868–1869.

U slici *Interijer* koju još zovu i *Otmica* vidimo zagonetnu atmosferu djelomično razodjevene žene i muškarca koji je promatra. Svjetlo je kreirano petrolejskom lampom i svojim učinkom stvara napetu situaciju. Svjetlost je najjača na leđima djevojke što je na neki način čini ranjivom dok muškarca u polumraku doživljavamo psihološkin nadmoćnim. Cijela scena izgleda vrlo kazališno kao da je istrgnuta iz neke drame. Toplo svjetlo koje bi u nekom drugačijem kontekstu moglo djelovati ugodno ovdje stvara nelagodu trenutka. Ako pažljivo pratimo pravce svjetla od izvora otkrivamo da je sjena glave muškarca veća od realne što dodatno stvara osjećaj prijetnje. Ovo Degasovo djelo mnogi opisuju kao “najzagonetnije od njegovih glavnih djela”.



Joseph Turner, *Ribari na moru*, 1796.

U slici *Ribari na moru* Josepha Mallorda Williama Turnera, svjetlo je glavni nositelj atmosfere i dramskog ugođaja. Hladna ogromna svjetlost mjesečine koja se probija kroz olujne oblake te refleksije na valovima u kontrastu sa malim žutim lampionom u barci stvara dramatični osjećaj nadmoći prirode nad čovjekom.

Turner je koristio svjetlo kako bi izrazio romantični osjećaj za uzvišeno - ljepotu koja je istovremeno očaravajuća i zastrašujuća. Mjesečina simbolizira prostranstvo prirode, dok lampion simbolizira ljudsku upornost i jedinstvo pred prijetnjom.

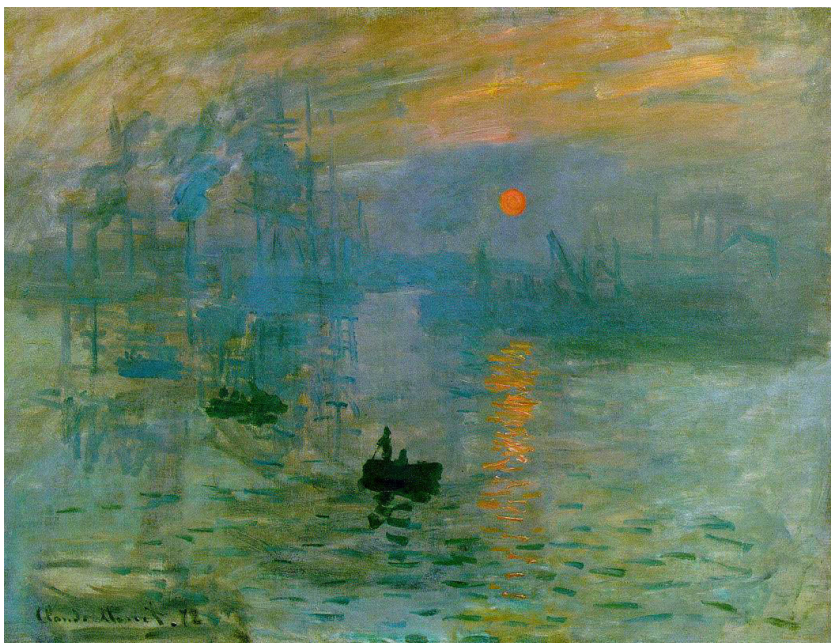


Eugène Delacroix, *Sloboda predvodi narod*, 1830.

U slici Delacroix-a svjetlo dolazi iz gornjeg lijevog kuta, djelomično je izvan fokusa i osvjetljava središnje likove, posebice Slobodu s francuskom trobojnicom. Ovo toplo, zlatno svjetlo u kontrastu je s tamnim oblacima zagađenja i baruta u pozadini te stvara osjećaj kontrasta između junaštva čovjeka i kaosa svijeta. Sloboda je gotovo božanska - svjetlo pojačava lice, prsa i zastavu, što stvara aureolu junaštva. Figure u njezinoj blizini dobivaju djelomične odsjaje svjetla, koje pogled promatrača usmjerava na vrh kompozicije.

Svjetlost ne osvjetljava jednolično prostor, već je selektivna i narativna. Time se prenosi poruka revolucije: sloboda i ideali povezani s njom vidljiviji su od ostatka bojnog polja, prekrivenog maglom, dimom i tamom.

Kroz nekoliko sljedećih primjera možemo promatrati svjetlo u svrhi doživljaja i atmosfere.



Claude Monet, **Impresija, izlazak sunca**, 1872.

Primarni izvor svjetlosti je ranojutarnje sunce. Nalazi se gotovo u središtu kompozicije, odmah iznad horizonta. Sunce je malo, ali ima izrazito narančastu nijansu, a okolno svjetlo nije usmjereno u ravnim linijama, već se raspršuje kroz obojeni zrak. Odras sunca proteže se prema promatraču u okomitim linijama narančaste i crvene boje, neprimjetno se stapajući s plavim i sivim tonovima mora. Sunčeva svjetlost je u kontrastu s hladnim tonovima jutra (plave, ljubičaste i sive), stvarajući komplementarni kontrast između narančaste i plave. Svjetlost je neprolazna, ali podložna promjenama, Monet-ovo slikarstvo dočarava trenutak u vremenu kada boje još nisu do kraja probuđene, a sunce tek počinje grijati prizor. Umjesto narativa ovisnih o vremenu, svjetlo i boja postaju primarni sudionici slike. Ova metodologija dovela je do naziva pokreta: impresionizam.



William Holbrooke, **Fantomski ždral**, 1891.

Na slici Williama Holbrooka svjetlo igra ključnu ulogu u stvaranju nježne, gotovo mistične atmosfere. Na horizontu se predlaže izvor svjetlosti: vjerojatno je večer ili magloviti mjesec, čija je svjetlost prvenstveno odgovorna za scenu. Hladna je, prigušena i nalikuje spektru boja, također teži suživotu s tamom oko sebe. Svjetlo stvara blagu refleksiju na površini vode, što stvara srebrnasti izgled valova i obrise oblika. Oblici ždralova razotkrivaju se siluetama. Cijela scena nosi romantičnu i simboličnu poruku. Svjetlo ovdje nije točno, već emocionalno; postavlja ton, potiče osjećaj tihe magije i odmiče od svakodnevnog života.



Vasilij Kandinski, **Stari grad II**, 1902.

U svojim ranijim radovima Kandinski stvara postimpresionistički ugođaj koristeći jako dnevno svjetlo sunca. Izvor se ne vidi ali ga definiramo prema jasnim sjenama. Svjetlo doživljavamo kao energiju i toplinu. Ono na slici nije prikazano doslovno, već je sugerirano kroz tonove, linije i energiju palete, čime se stvara atmosfera asocijacije na prizor umjesto izravnog svjetlosnog dojma.

Promatrajući ženski akt kroz razne periode možemo usporediti načine i funkciju svjetla u vrlo različitim kontekstima.



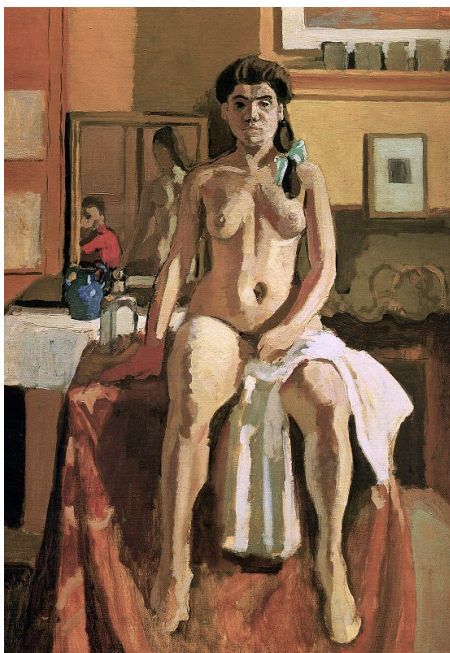
Titian, **Venera iz Urbina**, znana i kao **Ležeća Venera**, 1534.

Svjetlo dolazi s lijeve strane okvira, što ukazuje na prozor izvan vidnog polja. To je meka, difuzna svjetlost koja prožima prostor i ravnomjerno osvjetljava tijelo planeta, a zatim blijedi prema pozadini. Možemo primjetiti da je svjetlo primarno u funkciji modeliranja tijela stvarajući nježne prijelaze između svijetlih i sjenovitih područja. Tizian koristi strategiju *tonalnog kontrasta* povećavajući toplinu figure i platna u suprotnosti s hladnijim plavičastim tonovima u daljini, što pojačava vizualnu razliku između planova. Ovom svjetlu nedostaje dramatičnost, ali umjesto toga zrači udobnošću i opuštenošću. Naglašava seksualnu, ali i domaću, gotovo romantičnu prirodu scene.



Edvard Munch, **Sirena**, detalj, 1896.

U slici na prvi pogled vidimo mjesec i njegov odsjaj na površini mora te svjetlo koje kao da izvire iz figure sirene. Svjetlost ne poboljšava okolinu, već je umjesto toga usmjerena prema vlastitoj svjetlosti sirene, što postaje simboličan prikaz. Za razliku od tamnih, hladnih tonova oceana i noći (plava, ljubičasta i gotovo crna), figuru karakterizira topla, svjetlija boja koja ističe njezinu ljudsku prirodu i sklonost ranjivosti. Sirena odiše ljepotom i tajanstvenošću, ali nosi tračak tuge i usamljenosti - svjetlo je poziv, ali i upozorenje.



Henry Matisse, **Carmelina**, 1903.

Svjetlo u **Carmelini** dolazi s lijeve strane kadra, vjerojatno s prozora studija. To je prirodno, dnevno svjetlo, ali njegov je tretman u skladu s Matisseovim ranim postimpresionističkim stilom bez strogog realističkog modeliranja, već slobodnije, slikarskije interpretacije. Ovdje svjetlo nije klasična renesansna tehnika prikazivanja volumena, već sredstvo za izražavanje energije i prisutnosti modela na slici. Nije dramatično, već prožima cijeli prostor stvarajući intimnu i pomalo introspektivnu atmosferu. U Matisse-ovoj nešto kasnijoj fovističkoj fazi na slici **Dama sa šeširom** vidimo jasan odmak od upotrebe svjetla kao sredstva iluzije, ono postaje čista ploha i boja, dakle izražajno sredstvo. Različitim svjetlosnim pristupom u potpunosti nestaje volumen.



Henry Matisse, **Dama sa šeširom**, 1905.



Pablo Picasso, **Prva pričest**, 1896.

U radovima Pabla Picasa također možemo vidjeti snažan prelaz u upotrebi svjetla. U slici **Prva pričest** svjetlo ima realističan karakter te duhovnu funkciju. Slika je nastala u autorovom akademskom razdoblju pod snažnim utjecajem španjolskog realizma i religiozne slikarske tradicije.

U 11. godina kasnijem revolucionarnom djelu proto-kubizma **Gospođice iz Avignona**, svjetlo se ne smatra prirodnim pojavom, već se umjesto toga koristi kao sredstvo za mijenjanje površina. Picasso je napustio iluziju modeliranja - nema očitog izvora osvjetljenja (poput prozora ili sunca), ali

kontrast boja stvara svjetlost. Nedostatak tradicionalne perspektive rezultira time da svjetlo ne gradi dubinu, već se fokusira na ritam i energiju kompozicije. Lica i tijela žena ostvareni su oštrim kontrastima između svijetlih oker, ružičastih i bijelih boja te tamnijih, plavih i smeđih tonova. Svjetlo u ovom djelu nije prirodno, već konceptualno: namijenjeno je dekonstruiranju tijela i stvaranju novog, disociranog vizualnog pristupa. Umjesto priznavanja realne količine volumena, otkriva kompoziciju i energiju slike, što će u konačnici dovesti do potpuno apstraktnog kubizma.



Pablo Picasso, **Gospođice iz Avignona**, 1907.



Francis Picabia, **Žene s buldogom**, oko 1941.

Promatrajući sliku Picabie **Žene s buldogom** primjećujemo vrlo realističan pristup. Iako je počeo kao impresionista, razvijao se kroz kubizam i apstrakciju, često se vraćao figurativnom slikarstvu. Picabia koristi svjetlo koje podsjeća na visokokontrastnu i umjetnu rasvjetu u studiju: efekt je fotogeničan, neprirodan i gotovo teatralan, nalik crtežu u nekom popularnom časopisu. U pozadini se može vidjeti prozorsko staklo s uzorkom rastera, što omogućuje prolaz prirodnoj, hladnoj svjetlosti. Nježno osvjetljava prostoriju i figure, ali nema dramatičnih razlika. Svjetlost u ovom djelu je vrlo učinkovita i reflektirajuća: djelomično podsjeća na studijski stil fotografije, dijelom na ambijentalno svjetlo koristeći meki, dnevni ton. Na taj je način Picabia naglasio lažnost prizora, aludirajući na izvorni kontekst fotografije, a pritom je pojačao psihološku težinu i humor kompozicije.



Gustave Caillebotte, **Pariška ulica po kišnom vremenu**, 1877.

Promatrajući eksterijere u različitim svjetlosnim uvjetima slika Gustava Caillebotte-a pokazuje nam savršen primjer učinka svjetla u kišnom danu. Difuzno, hladno svjetlo stvara atmosferu mekih sjena te refleksija vode između kamenih kocki ulice. Svjetlo naglašava dubinu atmosfere perspektive kroz magličaste prizore udaljenijih objekata. Svjetlo je apsolutno u funkciji realizma. Caillebotte koristi svjetlo kao sredstvo urbanog realizma – gledatelj gotovo može osjetiti vlagu u zraku te postiže osjećaj stvarnog trenutka.



Edgar Degas, **Parada**, između 1866. i 1868.

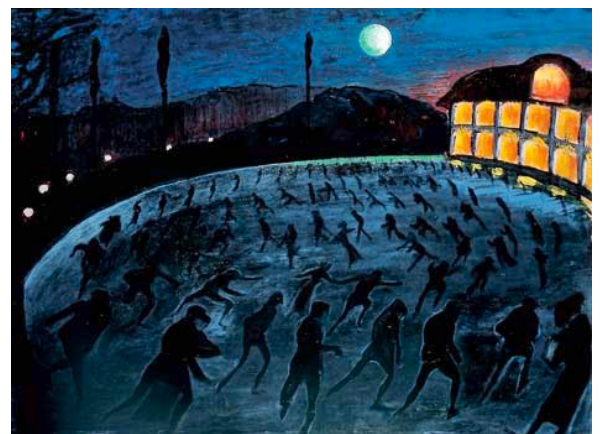
Nasuprot prethodnom primjeru, na slici Edgara Degas-a imamo sunčan dan sa jakim izduženim sjenama koje nam pozicioniraju izvor svjetla van kadra sa desne strane u dubini. U kazalištu bi ovaj pravac nazvali bočno kontra svjetlo. Degas se u ovom djelu više fokusira na svjetlo i linije nego na motiv trkača, konja, odnosno jahača. Svjetlo i sjena ovdje postaju glavni alat izražaja, stvarajući efekt dinamičnosti i napetosti, a ne samo dekoraciju scene.



Francis Picabia, **Pejzaž**, 1898.

Osvjetljavanjem pozadine Picabia postiže efekt siluete. Horizont je oslikan žutom amber bojom što sugerira zašlo sunce. Stablo u prvom planu jedva sadrži nešto vidljive smeđe i zelenkaste boje i uglavnom je u domeni siluete. Ovaj efekt često koristimo u kazalištu kada postavljamo horizont skrin i odiza ga osvjetljavamo koristeći određene boje filtera za postizanje raznih osjećaja dnevnog svjetla.

Na slici Marianne von Werefkin, **Klizači na ledu** noćno nebo definirano je hladno plavkastim mjesecom čije svjetlo prekriva cijeli horizont i prostire se po ledu čineći klizalice gotovo fantomskim siluetama. Toplo žuto svjetlo iz prozora zgrade ne utječe na led čime ovakva intervencija svjetlom poprima simboličku vrijednost. U ekspresionističkom maniru Werefkin svjetlo koristi simbolički: Izolacija, hladnoća, neuhvatljivost.



Marianne von Werefkin, **Klizači na ledu**, 1911.

U modernoj umjetnosti s početka 20-tog stoljeća umjetnici počinju svjetlo sve više koristiti kao sredstvo izražavanja pridodajući ga tako linijama, bojama, teksturama i sličnim alatima u kreativnu paletu.



Giorgio de Chirico, **Plaza de Italia**, 1924-25.

U slici **Plaza de Italia** talijanskog metafizičkog slikara Giorgia de Chirica primjećujemo upotrebu svjetla na poseban nadrealan način. Scena je prekrivena jakim, ujednačenim dnevnim svjetlom koje podsjeća na popodnevno sunce kasnog ljeta. No, smjer i raspored sjena nije posve racionalan. De Chiricova namjera je stvoriti kontrast između izvora svjetlosti i učinaka koje on ima, što će dovesti do povećanja osjećaja nemira i nadrealizma. Sjene su nelogične i nepovezive čime autor stvara osjećaj tišine i praznine. Kuće i fasade su ravnomjerno osvijetljene i stvaraju osjećaj kazališnih kulisa čime pridonosi i velika perspektiva.



Giorgio de Chirico, **Melankolija**, 1912.

U njegovoj nešto ranijoj slici **Melankolija** sjene su jako izdužene ali realnije posložene. Svjetlo je hladnije nego na primjeru prije. Međutim u prednjem planu primjećujemo sjenu koju ne možemo definirati vidljivim objektom. Moguća interpretacija je da se iza stupa skriva osoba ili objekt koji ju proizvodi što sugerira na atmosferu odsutnosti. I sami naziv rada ide u prilog metafizičkog osjećaja tišine i zagonetnosti.

U kontekstu nadrealne igre svjetlom pogledajmo neke radove belgijskog slikara Renea Magritta.

U slici **Carstvo svjetlosti** Magritte sukobljava dva stanja svjetla (dan i noć) do razmjera paradoksa. Prelaz između svjetla je oštar i nelogičan te dovodi do disonance. Noćna scena naslikana je nevjeroovatno realistično dok je dan oslikan njegovim tipičnim oblacima. Prizor djeluje kao dvije paralelne stvarnosti.

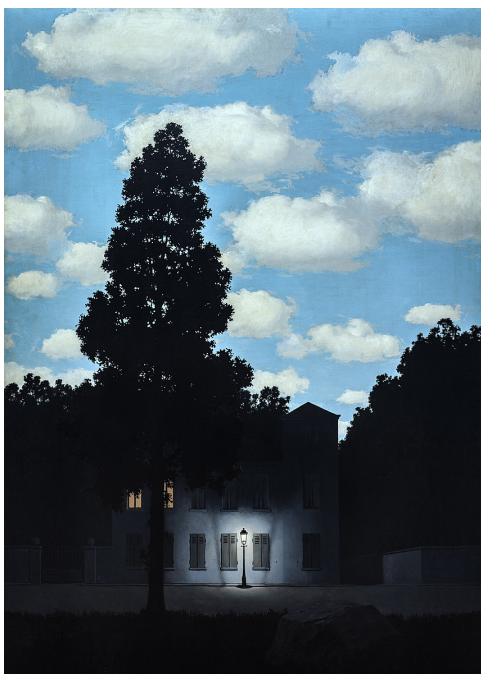
Osjećaj je kazališni kao da je iza precizno izvedenih kulisa projekcija oslikanih oblaka. Magritte koristi svjetlo kao metaforu za koegzistenciju kontrastnih elemenata: svjetla i tame, svijesti i nesvjesnosti, javnog i privatnog.



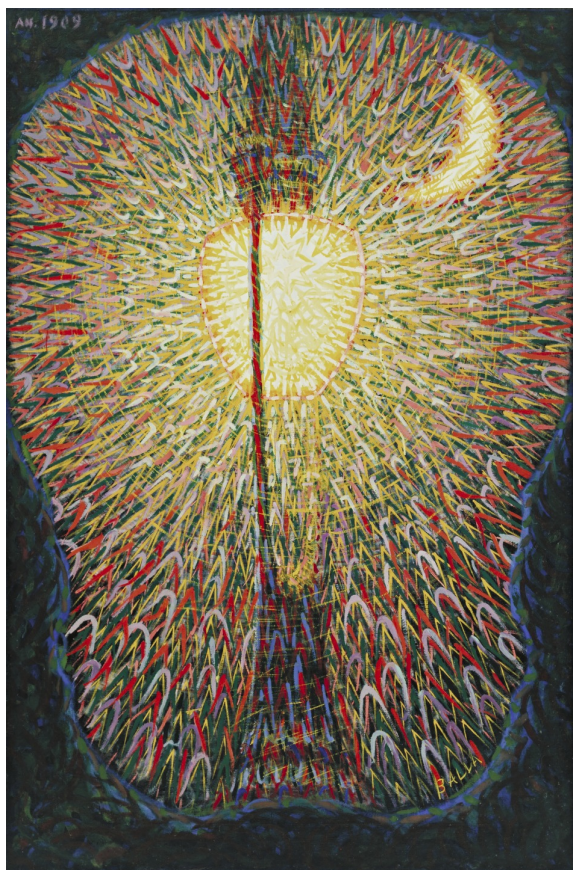
René Magritte, **Znanje**, 1961.

U slici **Znanje** također sukobljava dan i noć ali na način koji ostavlja mogućnost saznanja kroz detalj otvorenih vrata.

U **Znanju** Magritte koristi svjetlo kao metaforu za znanje i otkriće, kontrast tame i dnevnog svjetla stvara vizualni i metaforički "prozor u razumijevanje".



René Magritte, **Carstvo svjetlosti**, 1953.-1954.

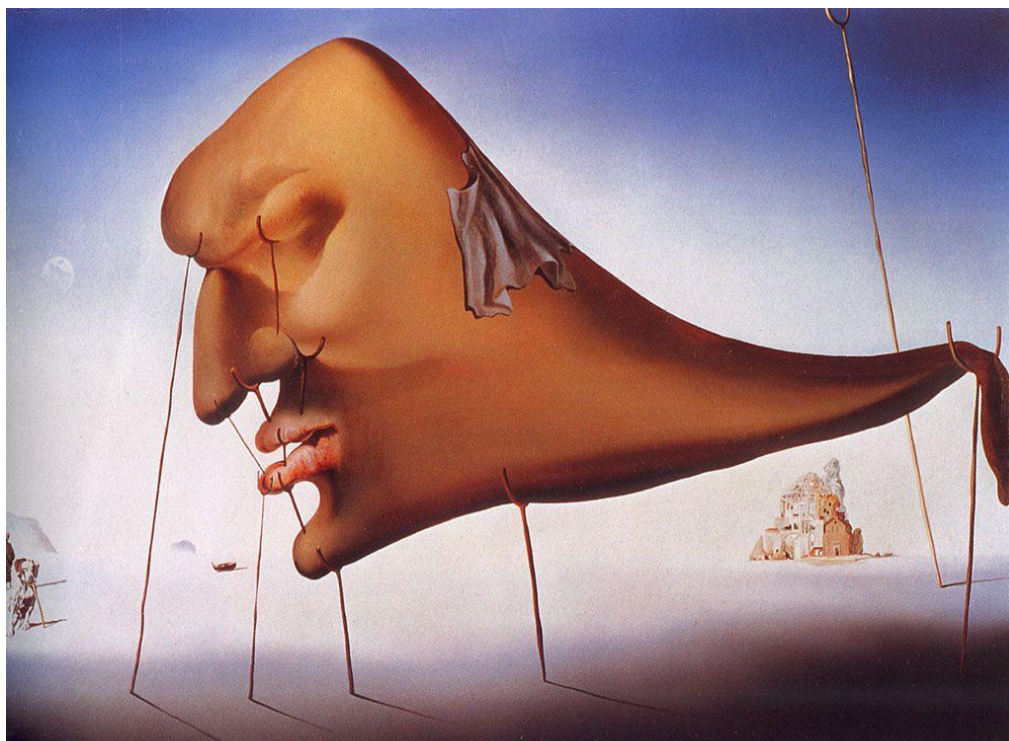


Giacomo Balla, **Ulična svjetiljka**, 1910.-1911.

Talijanski futurista Giacomo Balla u svom radu **Ulična svjetiljka** dinamizira i pokreće samu svjetlost. Mali krug koji je uključen u njegovu sliku također ukazuje na napredne koncepte futurizma. Slično uličnoj lampi na slici, mali mjesec predstavlja prošlost. Balla je djelomično doslovan. U prošlosti su ljudi koristili mjesec za promatranje noćnih aktivnosti; u moderno doba, za promatranje se oslanjamo na električnu energiju. Balla koristi svijetle, odvažne poteze kista koji se ponavljaju u uzorku koji podsjeća na V-korijen, što ukazuje na svjetlost i energiju koja zrači iz svjetiljke. Pretjerano svijetle boje ulične rasvjete - od gotovo glatko bijele i žute u sredini svjetla, do atmosferski prikladnijih boja dalje od žarulje zadiru u divizionizam, jedan od najistaknutijih postimpresionističkih stilova kojim je Balla započeo svoju karijeru. (slika desno)



Giacomo Balla, **Krajolik**, 1900.



Salvador Dalí, **Spavanje**, 1937.

U **Snu** Salvador Dalí koristi svjetlo na način koji pojačava letargiju i nestabilnost prizora, istovremeno stvarajući nelagodu i osjećaj nadrealne tišine. Cijeli je prizor nježno osvijetljen blagim, ujednačenim svjetlom koje podsjeća na zoru ili sumrak. Nema naglih promjena u osvjetljenju ili dramatičnih izvora osvjetljenja. Dalí koristi tople zlatne tonove pijeska i kože u kontrastu s hladnim plavetnilom neba. Ova ravnoteža boje i osvjetljenja stvara mirno snovito okruženje. Nema oštrih kontrasta, nema dramatičnih izvora svjetla. Dojam je da svjetlost pada sa svih strana bez da ima određeno podrijetlo čemu nadrealizam tipično teži. Tako Dalí eliminira logiku vremena i mjesta kao da sve postoji u bezvremenskom prostoru sna.

Blago bočno osvjetljenje pomaže u definiranju glave i potpornih oblika ali osim štapova sjene su meke i vrlo kratke. To sugerira da je svjetlost na glavi prigušena kao kroz maglu. Svjetlost ne stvara dramu nego hipnotičku tišinu. Istovremeno, blagu nelagodu izaziva nadrealna konstrukcija potpornih stupova i glave u izolaciji kao da smo u nečijem snu, a ne u fizičkom svijetu.



Kazimir Malevich, **Dječak**, 1932.

U avangardnim pokretima i stilovima 20-tog stoljeća umjetnici koriste imaginarna svjetla u svojim radovima kako bi i taj element uz ostale slikarske koristili za stvaranje kompozicije.

Dječak je nastao 1932. tijekom razdoblja neosuprematizma, Maljevičeva stila koji je koristio geometrijske, apstraktne oblike za prikaz figura, minimizirajući figurativnost. Analizirajući svjetla na ovoj slici dolazimo do zaključka da nema realnog svjetla te da autor svaki dio odjeće na dječaku osvjetljava sa suprotne strane što doprinosi volumenu tijela.

Razmišljajući o kazališnom oblikovanju svjetla tijela u baletu možemo povući paralelu sa metodom trodjelne bočne selekcije tijela. Definicija pozicija ove metode nam pokazuje idejne sličnosti sa ovom slikom.

Nožna svjetla:

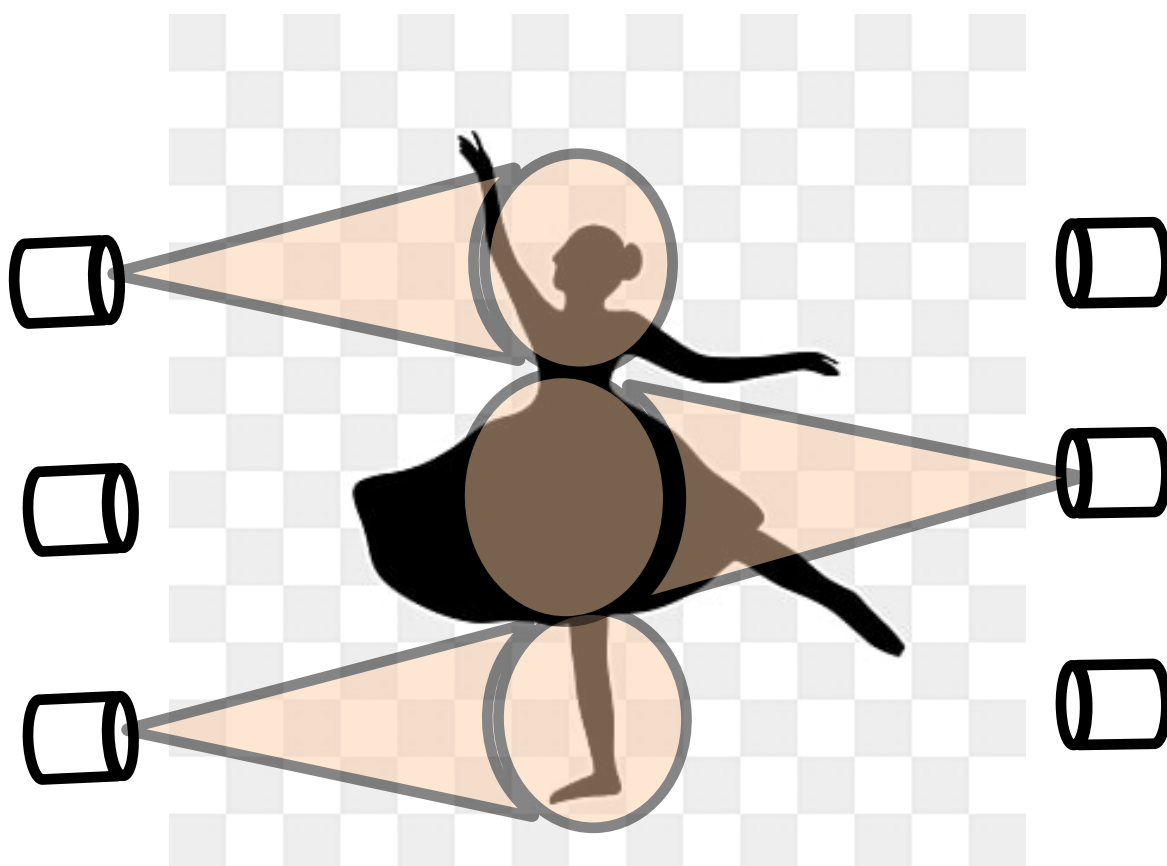
Ta su svjetla postavljena nisko, malo iznad poda pozornice, kako bi osvijetlila plesačeve noge i donji dio tijela, obično bez osvjetljavanja samog poda. Ova tehnika može stvoriti iluziju da plesač lebdi iznad pozornice.

Svjetla srednje razine:

Ova su svjetla postavljena na srednjoj visini, osvjetljavajući prostor između svjetala za noge i glave, dajući ravnomjernije osvjetljenje i pomažući da se naglasi cjelokupna forma plesača.

Glavna svjetla:

Ta su svjetla postavljena najvisije, izdvajajući glavu i lice izvođača, stvarajući mogućnost izolacije lica.



Metoda trodjelne bočne selekcije tijela

Zanimljiv pristup svjetlu možemo vidjeti kod Legerove slike **Čitanje**.

Leger koristi svjetlo na način tipičan za svoj postkubistički, mehaničko-futuristički stil, ne kao prirodni fenomen, već kao alat za ritmiziranje površina i volumena. Svjetlom je separiran gotovo svaki dio tijela likova. Stvara se dojam da je svaki dio tijela osvijetljen iz velike blizine nezavisnim nevidljivim izvorom svjetla. Ili pak kao da se izvori nalaze unutar samih djelova tijela kao svjetla u neonskim reklamama. Ovo svjetlo sugerira suvremenost, ritam strojeva i dinamiku industrijskog doba. Iako je čitanje intiman doživljaj, ono upravo zbog te rasvjete poprima gotovo arhitektonsku formu.



Fernand Leger, **Čitanje**, 1924.



Kazimir Malevich, **Crni kvadrat**, 1915.

Djelo Kazimira Maljevića **Crni kvadrat** najpoznatije je kao manifest suprematizma, umjetničkog pravca koji odbacuje prikaz stvarnog svijeta u korist čistih oblika i boja. Crni kvadrat nema sjene, refleksije ili tonske prijelaze već je površina koja upija svjetlost. Bijela pozadina je jedini izvor vizualnog svjetla ali ne zato što je osvijetljena, već zato što definira tamu kvadrata kroz kontrast. Maljevič je svjetlost sveo na konceptualnu binarnost: svjetlo je bijela površina, a tama je crna površina.

Ovo pojednostavljenje eliminiralo je narativ, prostor i vrijeme, ostavljajući samo metafizički sukob ili ravnotežu polariteta. Gledatelj promatrajući sam unosi pojam svjetla jer ono postoji samo u našoj percepciji kontrasta. Za Maljeviča je crni kvadrat bio simbol novog vizualnog jezika, u kojem je svjetlost lišena svoje uloge u stvarnom svijetu i svedena na čistu apstraktnu vrijednost.

Bijela površina mogla bi se shvatiti kao beskonačna svjetlost, dok je crni kvadrat predstavljao radikalnu negaciju svjetlosti.

Na Hrvatskoj likovnoj sceni možemo pogledati nekoliko zanimljivih autora u kontekstu upotrebe svjetla. Sljedećih nekoliko primjera kroz prizmu kazališta mogu biti vrlo inspirativni.



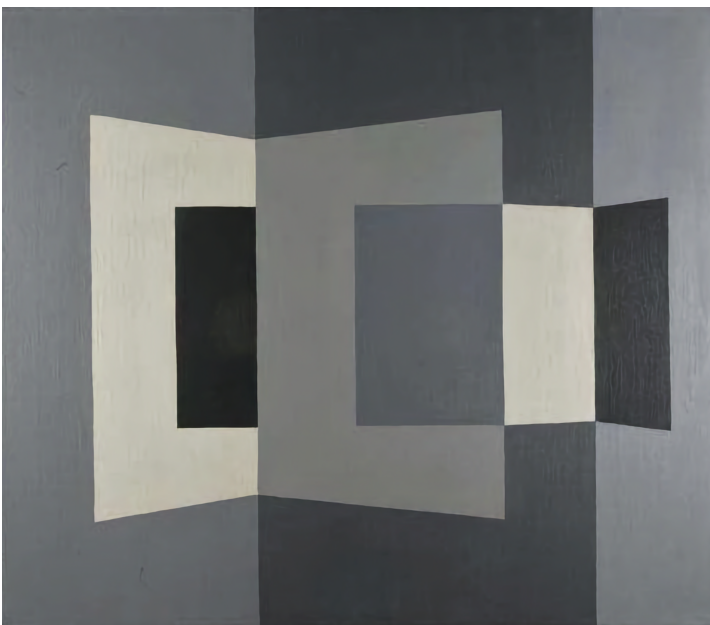
Miljenko Stančić, **Sat glazbe**, krajem 1950.-tih.

U slici Varaždinskog slikara Miljenka Stančića **Sat glazbe** svjetlo je nadrealno geometrizirano kao da se izvor svjetla zapravo nalazi u samom bočnom zidu i putuje potpuno paralelno s prostorom stvarajući svjetlu kompozicijsku pozadinu za muzičare koji su realizirani čvrstim pravcem svjetla. Iako svjetlo vrlo oštro ulazi u prostor mekane sjene to negiraju stvarajući u svojoj različitosti dva paralelna svjetlosna svijeta. Ovaj tip svjetla potiče mirni, introspektivni osjećaj, a kod promatrača izaziva osjećaj melankolije koja povezuje prostor i likove u jedinstvenu, zatvorenu emocionalnu sferu. Ovakvo svjetlo ne nalazimo u prirodi ali se može stvoriti na umjetni način kazališnom ili studijskom rasvjetom.



Miljenko Stančić, **Zeleni krajolik**, 1966.

Iako Miljenka Stančića kritika najčešće svrstava u nadrealizam, magični realizam ili fantastično slikarstvo na njegovim gradskim pejzažima možemo otkriti metafizičke karakteristike pogotovo u svjetlu. Slika **Zeleni krajolik** izgleda obasjana večernjim ili sumračnim svjetlom, s nebom već duboko plavim i krajolikom okupanim toplim žuto-zelenim nijansama. Polumjesec sugerira prijelaz između dana i noći. Sjaj neba i nježna zasićenost boja odaju osjećaj tišine i zastoja u vremenu. Zbog nedostatka dramatičnog osvjetljenja i detalja, svjetlo postaje meditativni element koji promatrača uvlači u sneni, pomalo melankolični prizor. U geometrijskom pravcu svjetla koje je paralelno sa objektima možemo naći poveznicu sa prethodnim radom.



U slici Ivana Picelja vidi se apstraktna geometrijska kompozicija u sivo-crno-bijeloj skali, gdje je na sličan način kao kod Maljeviča tretman svjetla konstruiran kroz optičke kontraste tonova. Svjetlo je konceptualno posloženo tako da se stvara iluzija dubine i prostornog pomaka. Bijele i svijetlosive površine "izbijaju" prema promatraču, dok okolne tamne tonove oko percipira kao povučene u prostor, poput sjene, iako sjene zapravo nema. Budući da je boja nanosena ravnomjerno i bez stupnjevanja, svjetlo se čini ravnim, bez treperenja ili varijacija, naglašavajući konstruktivnu jasnoću kompozicije.

Picelj je ovom pažljivom kombinacijom svjetla i geometriziranih ploha ostvario zavidnu optičku trodimenzionalnost.

Sličnu prostornost u kazalištu možemo ostvariti koristeći *keystone* tehniku geometrijske distorzije projekcijskih sadržaja na ravne kulise ili projekcijska platna o čemu ću više govoriti u poglavlju o kazališnim projekcijama.

Ivan Picelj, **Kompozicija**, 1959.-1960.

Približavajući se realizmu u slikarstvu proučit ćemo nekoliko djela američkih realista koji su bazirali svoje radove na odnosu svjetla i sjene.



Edward Hooper, **Noćni jastrebovi**, 1942.

U slici **Noćni jastrebovi** Hooper postavlja skriveno neonsko svjetlo u prostor bara stvarajući od njega staklom zatvoreni prostor koji sugerira na inkubator. Ulica izvana je pusta i mračna te predstavlja kontrast blještavom baru. Svjetlo u baru osvjetljava goste čineći ih izoliranim od vanjskog svijeta. Staklene površine i nepostojanje vrata prema promatraču pridonose percepciji da svjetlost nije vanjska, već da je "zarobljena" u interijeru. Hopperovo svjetlo nije ni romantično ni primamljivo, već je dosljedno, hladno i savršeno jasno, što dodatno povećava atmosfersku vlažnost i tihi bol. U njemu nema zamiranja i prisnosti — sve je jasno, jasno i



Edward Hooper, **Ljetno vrijeme**, 1943.

Scena u **Ljetnom vremenu** osvijetljena je jakim prirodnim dnevnim svjetlom, tipičnim za sredinu dana ili rano poslijepodne. Svjetlo je usmjereno naprijed, a zatim lijevo, pada na fasadu građevine i mladu ženu na stepenicama, oštro i jasno, bez difuzije, stvara snažan kontrast između osvijetljenih površina (bijeli zidovi zgrade, ženska haljina) i tamnih dijelova (ulaz, unutarnji i vanjski dijelovi pročelja). Ono nije postojano, stvara sukob između otvorenosti i zatvorenosti. Dok je žena okupana punim sunčevim svjetlom, ona je izložena za razliku od unutrašnjosti zgrade, koja je mračna i bez svjetla. To povećava percepciju samoće i udaljenosti, što je uobičajeno u Hopper-ovim radovima. Hopperova metoda, koja je dokumentirana u kompoziciji oblika i korištenju svjetla za usađivanje emocija, imala je utjecaja na svijet umjetnosti i popularnu kulturu.



John Singer Sargent, **El Jaleo (španjolska plesačica)**, 1882.

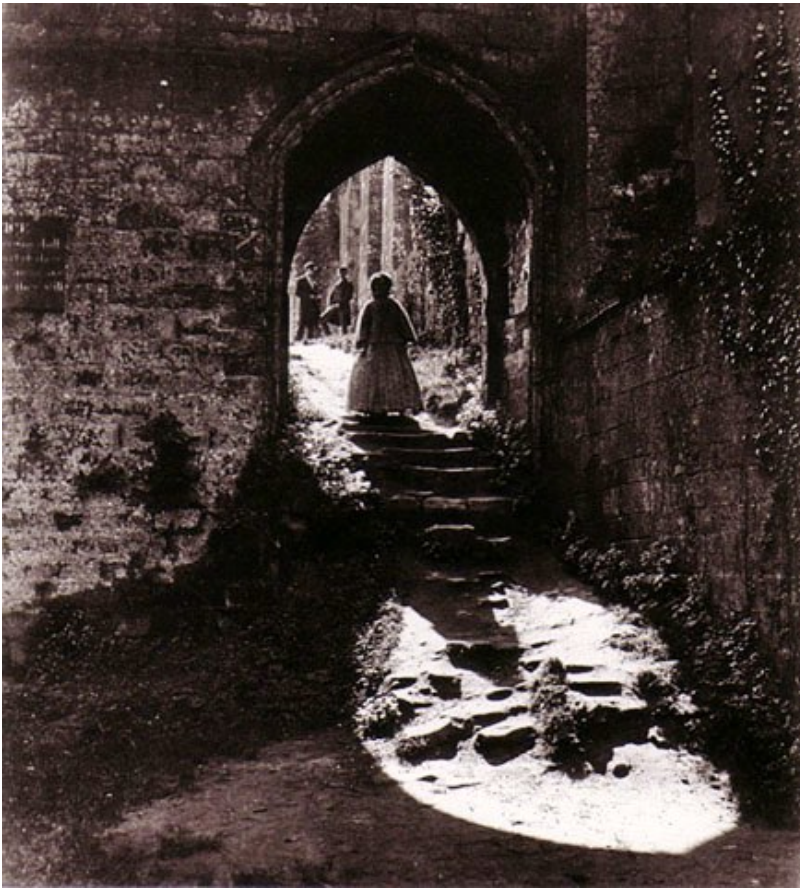
U slici **El Jaleo** Singer postavlja teatralno podno svjetlo stvarajući uzbudljivu dinamiku sjena na zidu čime postiže dramatiku pokreta i emociju glazbe karakterističnu za flamenco i egzotični naboj španjolskog plesa. Kontrast plesačice u prvom planu i glazbenika iza postiže se jednim izvorom svjetla postavljenim na podu ispred plesačice. Svjetlo pretvara sliku u vizualnu izvedbu. Ovu metodu često koristimo u kazalištu za postizanje dramatičnih ugođaja i jasnih sjena u pozadini.

Fotografija

Svjetlo na fotografijama promatrat ćemo na malo drugačiji način od slikarstva.

Fotografija je zaustavljeni trenutak, sredstvo izražavanja i interpretacije svijeta pomoću svjetla. U fotografiji spajamo objektivno i subjektivno, dokumentiramo stvarnost ali istovremeno prenosimo emocije, stav i autorsku viziju.

Svjetlo na fotografiji jednostavnije je scenski analizirat zbog realnosti u kojoj je nastalo.



Roger Fenton bio je jedan od prvih britanskih fotografa koji je svjetlo shvaćao ne samo kao tehnički uvjet ekspozicije, već i kao estetski i duhovni element slike.

Na fotografiji **Vidik, Furness opatija** možemo primjetiti nisko kontra svjetlo koje prolaskom kroz portal dvorca naglašava gotičku arhitekturu. Ovakvim pristupom možemo dobro naglasiti scenografske otvore u kulisama stvarajući dramatične atmosfere.

Roger Fenton, **Vidik, Furness opatija**, 1860.



Julija Margaret Cameron, Viktorijanska fotografkinja koristila je meki fokus u kombinaciji s dramatičnim svjetlom.

Na fotografiji **Julija Jackson** vidimo snažni izvor svjetla s lijeve strane koji stvara eterično, kontemplativno raspoloženje i naglašava njezin unutarnji karakter.

Julia Margaret Cameron, **Julia Jackson**, 1864.-1965.



Na fotografiji Paula Stranda vidimo projekciju sjene ograde susjedne zgrade. Usamljeni prolaznik je u potpunosti u sjeni djeluje izolirano od urbanog okruženja, dok je cesta najtamniji dio fotografije.

U kazalištu često koristimo projekcije sjena bilo da su generirane prolazom svjetla kroz scenografiju ili samih izvođača kreirajući sjenama dodatnu kompozicijsku sliku ili dramatičnost prizora.

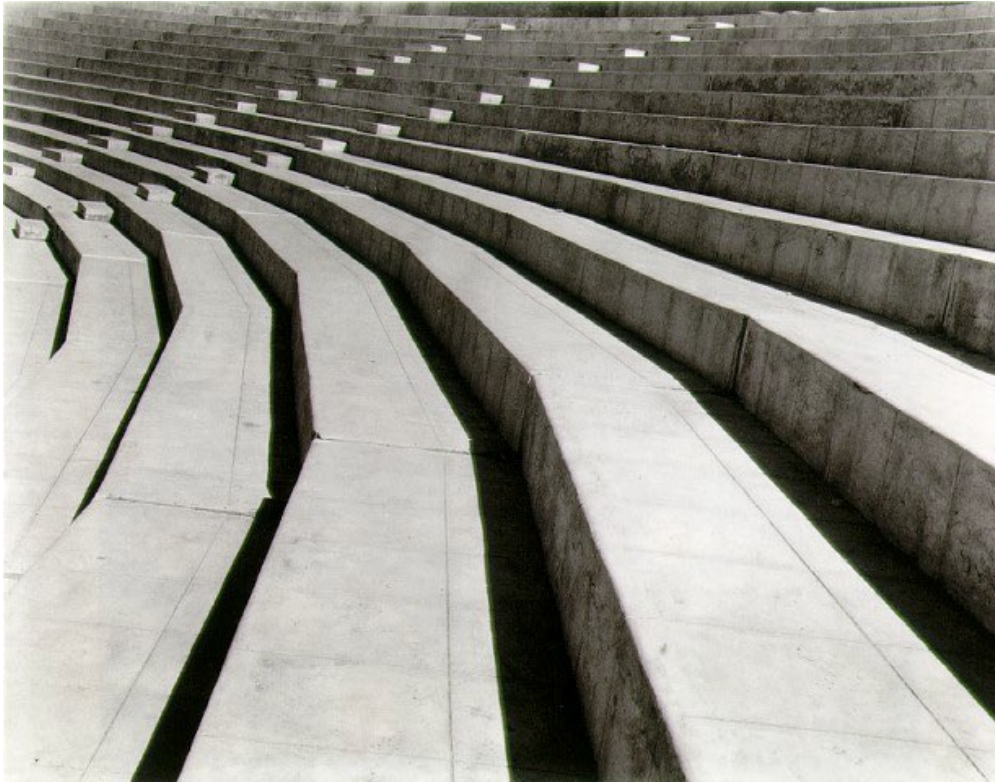
Paul Strand, **Bez naslova**, 1915.



Sjene i općenito projekcije imaju posebnu likovnu vrijednost u kazalištu. Nadopunjavaju scenografiju i stvaraju dinamičnu suigru s izvođačima.

Man Ray-eva fotografija **Povratak razumu** prikazuje nam zanimljiv prolaz svjetla kroz zavjesu na prozoru projicirajući uzorak zavjese na goli torzo Kiki de Montparnasse (Alice Prin), poznate umjetnice, modela i slikarice koja je bila Man Rayeva ljubavnica veći dio 1920.-ih godina. U kazališnom oblikovanju često se koriste projekcije po izvođačima stvarajući novu dimenziju te ih pokretom tijela animiraju.

Man Ray, **Povratak razumu, Torzo**, 1930.



Tina Modotti, **Stadion**, 1926.

Fotografija Tine Modotti prikazuje betonske tribine stadiona, snimljene na način koji naglašava geometrijske uzorke i igru svjetla i sjene. Snažne linije i kutovi vode gledateljev pogled kroz sliku, stvarajući ritmički vizualni efekt. Sunčeva svjetlost baca izrazite sjene koje ističu teksturu i oblik betona, pojačavajući apstraktnu kvalitetu kompozicije. Ovaj primjer svjetla možemo upotrijebiti u kazalištu pogotovo u opernim scenografijama koje zbog pozicioniranja zbora imaju stepenaste nivoe. Najčešće nam kontra svjetlo daje najbolje rezultate. Čak i u odsutnosti zbora na sceni treman svjetlom može dati zanimljive atmosfere.



Edward Weston, **Dine-Ocean**, 1936.

Sličnu kvalitetu odnosa svjetla i sjene možemo vidjeti i na fotografiji Edwarda Westona u ovom slučaju mekih, krivudavih linija razgraničenja svjetla i sjene. Westonova fotografija nastala je na Kalifornijskim dinama u vrijeme velike depresije kao simbolički poziv autora na potragu za ljepotom usred neizvjesnosti i kaosa.



John Leslie "Jackie" Coogan, 1914. – 1984., bio je američki glumac koji je filmsku karijeru započeo kao dijete u nijemim filmovima i postao jedna od prvih dječjih zvijezda u filmskoj povijesti nakon filmskog klasika Charlieja Chaplina Dječak, 1921.

Fotografija Abbe Jamesa pomno odabranog svjetla stvara osjećaj usamljenosti na rubu svjetla i sjene. Lice djelomično u sjeni dodatno dramatizira dječakov pogled i emociju.

Abbe James, **Glumac Jackie Coogan**, 1921.



Josef Koudelka, **Portugal**, 1976.

Koudelkina fotografija **Portugal** nastala je za vrijeme autorovog odlaska iz Čehoslovačke 1970. godine kao odraz njegovog bijega zbog svojih fotografija sovjetske invazije na Prag 1968.

Oštro svjetlo na slici kao da sječe glavu starijem muškarcu koji sjedi na klupi dok mekano svjetlo u sjeni otkriva djevojčicu zabrinutog pogleda prema ženi. Slika odiše dirljivim, usamljenim prizorom.



Alfred Stieglitz, **Grand Central Terminal, New York**, c.1930.

Stieglitz-ova fotografija interijera njujorškog željezničkog terminala jedna je od mnogih koje prikazuju utjecaj sunčevih zraka svjetla koje prodiru kroz visoke prozore u vidu uskih snopova jakog svjetla. Efekt ovakvog svjetla moguće je dobiti upotrebom Svobodinih uređaja koje još zovemo i svjetlosne zavjese. O njima smo govorili u prethodnom poglavlju. Danas je uske snopove moguće kreirati i upotrebom "beam" pokretne rasvjete te LED rampama uskih snopova.



Bill Brandt, **Snicket u Halifaxu**, 1937.

Dramatičnost mekog kontra svjetla možemo vidjeti na fotografiji Bill Brandta ***Snicket u Halifaxu***.

Vlažne granitne kocke odsijavaju se stvarajući teksturu dijagonalne kompozicije, naglašene i svjetlom linijom metalnog rukohvata uz zid. U pozadini fasada tvornice sa jedva vidljivim prozorima stvara kontrastnu siluetu ugođaja kao iz zastrašujućeg horor filma.

Na ovoj fotografiji prisutan je majstorski rad gotovo kao kod kjaroskuro slikarskih intervencija. Odnos svjetla i mraka sveden je na granicu siluete te su gotovo istisnute gradacije sivih tonova.



Crno-bijelo Man Ray-a pokazuje nam studijski postavljeno svjetlo sa nadmoćnom bočnom kontrom u odnosu na prednje mekano nisko svjetlo čime dobivamo kontrastno odvajanje od osvijetljene pozadine. Ovo je primjer gdje možemo zaključiti da glumcu ispred svjetle scenografije moramo pojačati kontra svjetlo ako ga želimo vidljivo izdvojiti od pozadine.

Man Ray, **Crno-bijelo, Kiki de Montparnasse**, 1926.



Na fotografiji **Marta Graham** jednog od najvećih portretnih fotografa 20-tog stoljeća Yousuf-a Karsh-a korištena su dva svjetla. U djelu lica autor postavlja kosi spot osvjetljavajući lice bez kontra svjetla tako da se kosa utapa u tamnoj pozadini. U djelu iza tijela postavlja spot koji osvjetljava pozadinu i tijelo stavlja u kontekst siluete.

Marta Graham, 1894.-1991., američka je plesačica, učiteljica i koreografinja suvremenog plesa te osnivačica najstarije plesne škole u SAD-u. Graham tehnika plesa i dan danas se podučava u cijelom svijetu.

Za svoj rad dobila je brojna svjetska priznanja i nagrade.

Yousuf Karsh, **Martha Graham**, 1948.



Na fotografiji **Ženski portret**, **Lee Miller** iz 1929. Man Ray koristi kazališno podno svjetlo sa više izvora kreirajući na tijelu i licu plesačice svjetlo gotovo bez sjena. U pozadini se vidi učinak višestrukih sjena koje harmonijski nestaju izvan tijela. Podna "rampa" je svjetlosni uređaj korišten od samog početka oblikovanja kazališnog svjetla. Prva rasvjetna tjela su koristila svijeće, uljanice pa plin i naposljetku električnu energiju. Danas se proizvode u LED varijantama bijelog ili obojenog svjetla i uvijek predstavljaju zanimljiv izvor svjetla stvarajući surrealan osjećaj na tijelu i licu izvođača.



Niz žarulja u podnoj rampi

Man Ray, **Ženski portret**, Lee Miller, 1929.



Velika Albertova banda, poznata je fotografija s želatinskim srebrnim otiskom Brassaija, nastala između 1931. i 1932. godine. Fotografija prikazuje skupinu ljudi, vjerojatno povezanih s podzemljem ili boemskim životom, i dio je Brassaijeve proslavljene serije slika koje dokumentiraju noćni život Pariza. Dramatičnost se postiže jednim jakim dijagonalnim bočnim skrivenim svjetlom.

Brassai, **Velika Albertova banda**, 1931.–1932.



Fotografija **Utvara propasti** koju je Clarence John Laughlin snimio 1941. godine, predstavlja sablasno, nadrealno djelo koje spaja propadanje s jezivim nagovještajem ljudske prisutnosti. Uređena je unutar oronule, napuštene zgrade na američkom Jugu, a smatra se jednim od prvih primjera nadrealističke fotografije u Sjedinjenim Državama.

Snažna igra svjetla i sjena dodatno naglašava osjećaj pustoši i tjeskobe. Sjena prozorskog okvira baca oštre linije preko prizora. Dio ljudske ruke proviruje u okvir s desne strane, što dodatno pojačava osjećaj tajnovitosti i nelagode.

Clarence John, **Utvara propasti**, (Kuća histerije),



Na slici su prikazani muškarci koji sjedaju u prvim redovima u cabaretu dok na pozornici nastupa plesačica Wanda La Voluptueuse.

Scena se odvija u lokalu Escargot Turbulent u Francuskoj. Plesačica je osvijetljena jednim jednostavnim svjetlom što možemo zaključiti po sjeni iza nje. U desnom djelu kroz vrata lokala vidi se ulica s dnevnim svjetlom. Ovo je zgodan primjer kombinacije prirodnog i umjetnog svjetla.

Robert Doisneau, **Muškarci gledaju plesačicu na pozornici**, 1955.



Fotografiju pod nazivom **New York** Lee Friedlander snimio je otprilike 1963. godine. Prikazuje uličnu scenu koja uključuje razne elemente i likove koji vjerojatno prenose složenost i slojevitost prirodu urbanog života tog vremena.

Scena je obasjana jakim suncem prema sjenama vjerovatno sredinom dana. Muškarcu koji leži na pločniku u sjeni sunce osvjetljava djelomično noge naglašavajući posrnuće. Muškarcima u prolazu sjene naglašavaju dinamiku pokreta.

Lee Friedlander, **New York**, c.1963.



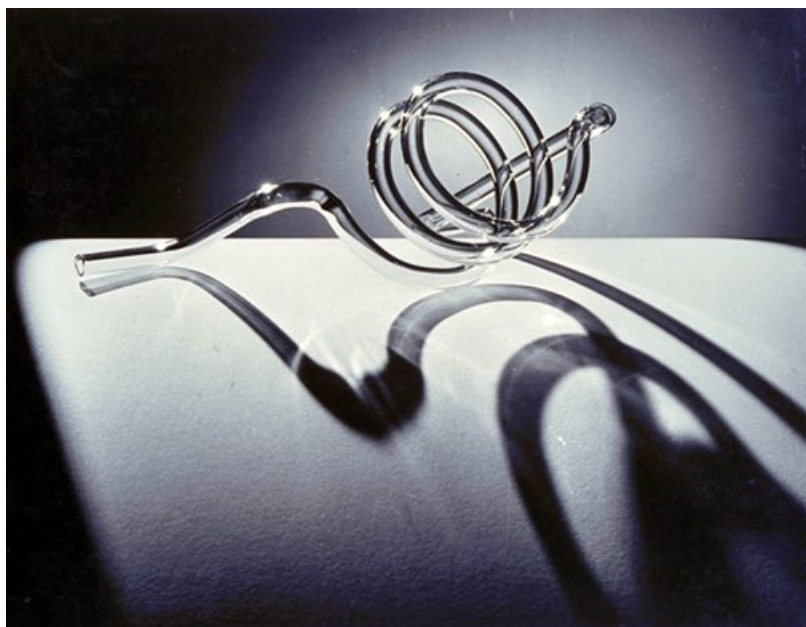
Na fotografiji Harry-a Callahan-a ***Eleanor*** prema kvaliteti sjene možemo uočiti dnevno mekano svjetlo. Sjene su donekle oštre samo kod dodira tijela s krevetom i što gledamo dalje rubovi postaju sve mekši. Da se radi o direktnom izvoru sjena bi bila u potpunosti oštra.

Harry Callahan, ***Eleanor***, Chicago, 1948.



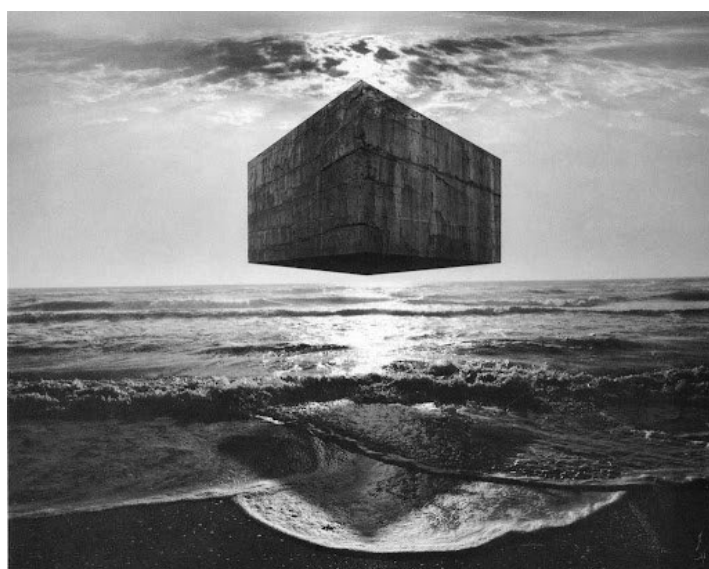
Svjetlo na fotografiji Emmet-a Gowin-a dolazi iz dva prozora kao bočno dijagonalno iz kontra smjera osvjetljavajući lice podjednako sa obje strane. Također se radi o mekom svjetlu. Možemo uočiti i refleksije na podu sobe. Prizor je insceniran vezivanjem zavjesa u lebdeću poziciju kao da vjetar ulazi na oba prozora. Fotografija sugerira intimnost.

Emmett Gowin,
Edith, Danville, Virginia
(U Rennieinoj gostinjskoj sobi - Zavjese), 1970.



László Moholy-Nagy, **Laboratorij**, 1938.

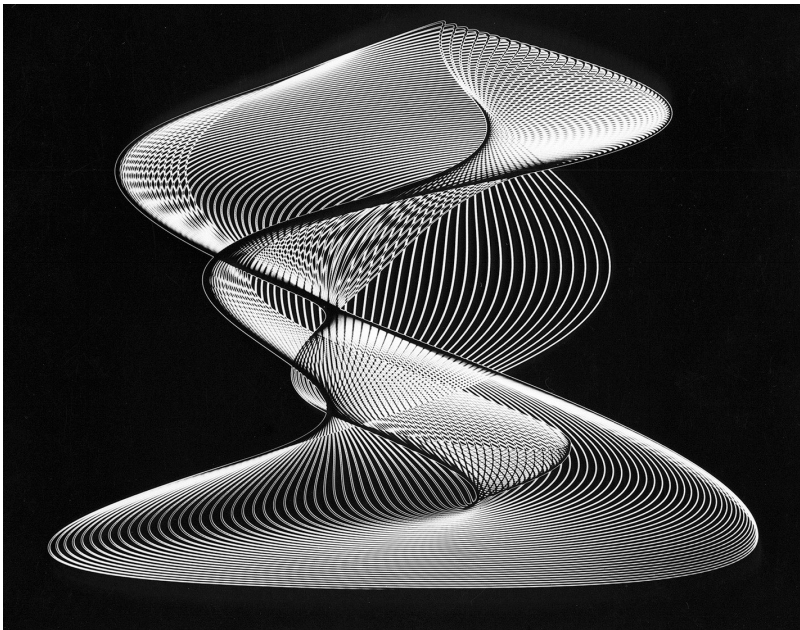
László Moholy-Nagy eksperimentirao je s fotografijom kao medijem. Na fotografiji vidimo nekoliko bitnih karakteristika svjetla. Transparenciju materijala, sjenu i refleksije.



Jerry Uelsmann

Nadrealne enigmatične fotografije Jerry-a Uelsmann-a pokazuju nam zanimljive odnose svjetla. Na fotografiji lijevo možemo uočiti dva izvora svjetla postavljena jedan nasuprot drugom. Fotomontažom su spojena kao suprotnost. Jedno sunce stvara sjenu stabla dok se drugo skriva iza oblaka.

Na fotografiji desno sunce je skriveno ogromnom lebdećom kockom stvarajući nadrealni moment. Sjena kocke također dolazi iz nemogućeg pravca pojačavajući surealni doživljaj.

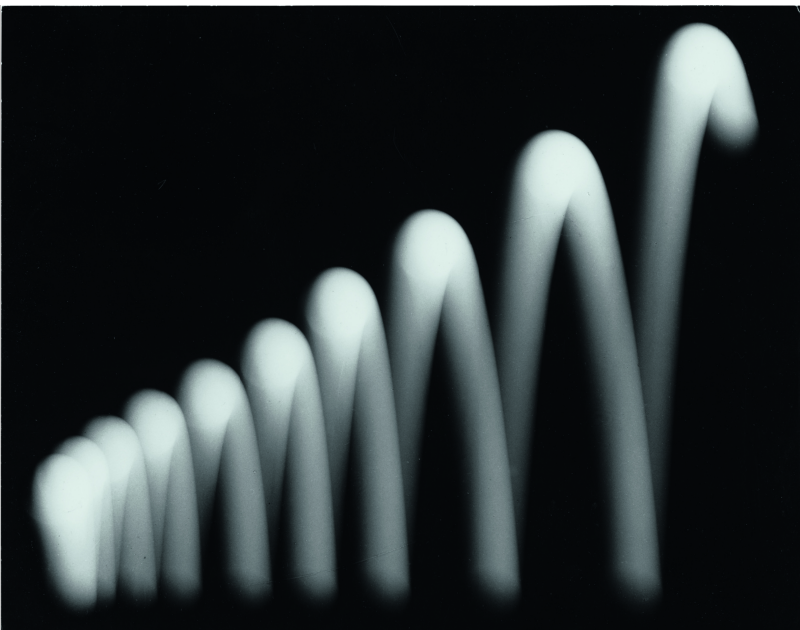


Heinrich Heidersberger, 1906.-2006., postao je poznat kao svjetlosni fotograf u Parizu kada je krajem 1920.-ih odabrao fotografiju kao svoj preferirani umjetnički medij. Kako je početkom 1950.-ih počeo istraživati luminografiju, sve ga je više fascinirala ideja da samu svjetlost pretvori u objekt.

Heidersberger je razvio aparat nazvan Ritmograf, koji se mogao koristiti za izravno snimanje tragova svjetlosti na fotografski materijal.

Ritmograf predstavlja sintezu Heidersbergerovih umjetničkih i znanstvenih sklonosti, a njegovi ritmogrami impresivno pokazuju njegovu fascinaciju svjetlošću i njegovu kreativnu sposobnost da je oblikuje u umjetničko djelo.

Heinrich Heidersberger, **Rhythmogramm**,



Peter Keetman, **Odsakakujuća loptica za stolni tenis**, 1954.

Peter Keetman, 1916.–2005., bio je njemački fotograf poznat po svom radu u subjektivnoj fotografiji. Njegove fotografije često su bile fokusirane na tehnologiju pokretne trake, dijelove karoserije automobila i tehničke detalje Volkswagenove Bube. Krajem 1940-ih, Keetman je bio jedan od mladih divljaka fotoform grupe, koji je, inspiriran eksperimentima predratnih avangardi, želio razviti novi jezik fotografije temeljen na formalnoj redukciji, kreativnoj moći svjetla i subjektivnosti individualnog iskustva svijeta. Zajedno s Ottom Steinertom i ostalim članovima fotoforma, Peter Keetman se zalaže za buđenje fotografije.



Više od četrdesetljeća, Hiroshi Sugimoto fotografira morske pejzaže diljem svijeta. Oštra linija horizonta i vedro nebo stvaraju "verlauf", mekani prelaz iz jednog tonaliteta u drugi. Tehniku koju često svjetlom gradimo na scenografskim pozadinama kao što su horizont platna ili projekcioni ekrani.

Hiroshi Sugimoto, **Morski pejzaž**

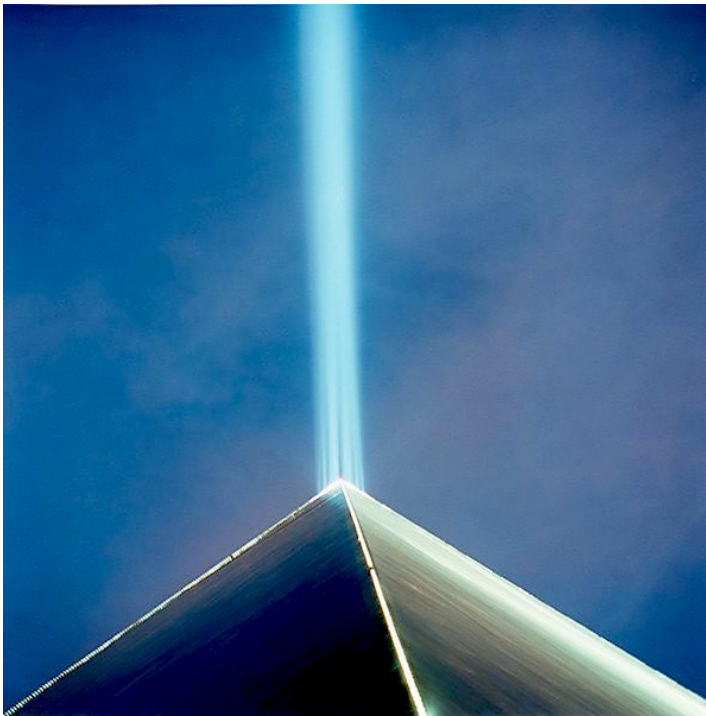


Na sljedećih nekoliko fotografija vidjet ćemo efekt jakih usmjerenih reflektora u otvorenim prostorima.

Gregory Crewdson, američki fotograf koji izrađuje velike, filmske, psihološki nabijene otiske režiranih scena smještenih u prigradskim krajolicima i interijerima. Vodi veliku produkcijsku i rasvjetnu ekipu za konstrukciju svojih slika.

Na ovoj fotografiji vidimo u potpunosti inscenirano svjetlo te upotrebu helikoptera sa pratećim reflektorom u stvaranju dramaturškog dojma filmskog seta.

Gregory Crewdson, **Bez naslova (zraka svjetla)**



Rinko Kawauchi fotografirala je svjetlo hotela Luxor u Vegasu u Nevadi. Jedino svjetlo vidljivo iz svemira. Vrh piramide sadrži fiksni reflektor usmjeren direktno prema gore i za koji se tvrdi da je najsajnija zraka na svijetu s preko 42 milijarde kandela snage. Svjetlost se generira pomoću 45 ksenonskih lučnih lampi od po 7 kilovata. Kada se uključe, lampe se zagrijavaju na preko 800 stupnjeva Fahrenheita.

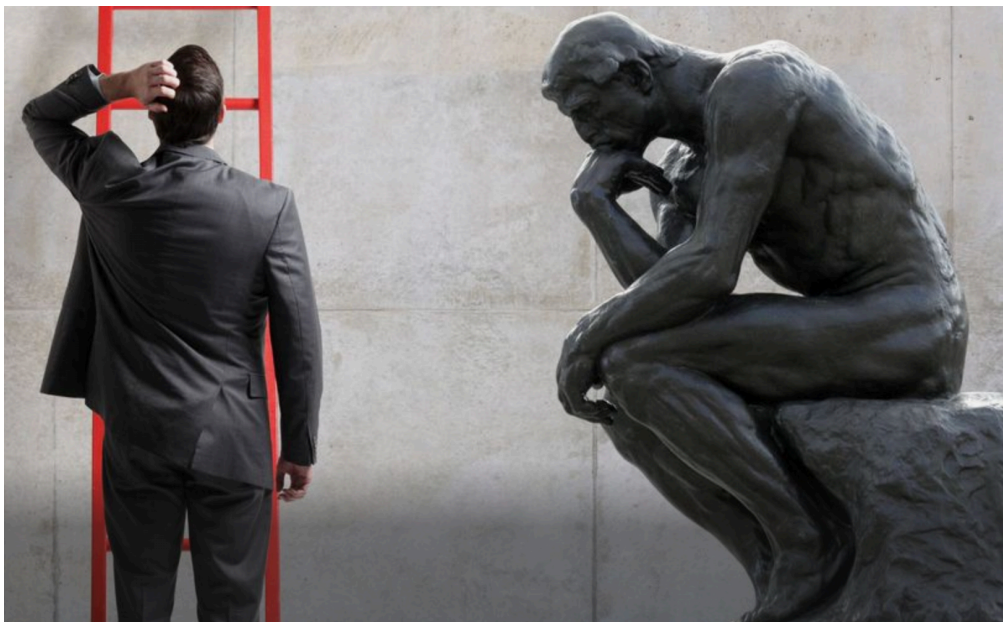
Rinko Kawauchi, **Bez naslova**, 2011.



U projektu opere Aida korišteno je 28 ksenonskih lučnih reflektora od po 7 kilovata. Prirodno vlažan prostor nadopunjavao se sa 24 dimne mašine za bolju vidljivost svjetlosnih zraka. Fotografija je generirana iz video snimke opere.

Opera **Aida**, izvedena na Radničkom stadionu u Pekingu 2003.

Kiparstvo?



Svjetlo u kiparstvu je ovisno o lokaciji postavljenog rada. Ukoliko se skulptura nalazi u eksterijeru tim više ovisna je o promjenjivom dnevnom vremenu. Ako je izložena u galeriji ili interijeru ovisna je o postavljenom umjetnom svjetlu. Zato kiparske radove treba promatrati sa idejom da ih svjetlo mijenja, te da ih možemo doživjeti u vrlo različitim svjetlosnim ugođajima. Od kiparskog ateljea do mjesta izlaganja rada mogu se drastično izmijeniti svjetlosni uvjeti. U galerijama najčešće postoji umjetna rasvjeta koja se može kvalitetno postaviti na zadovoljstvo autora u dogovoru

sa dizajnerom svjetla. Da, u skulpturi oblikovanje svjetla ima važnu ulogu i jedan je od umjetničkih likovnih medija koji može nadograditi skulpturu, dodatno je naglasiti te joj dati dramski i ambijentalni ugođaj.



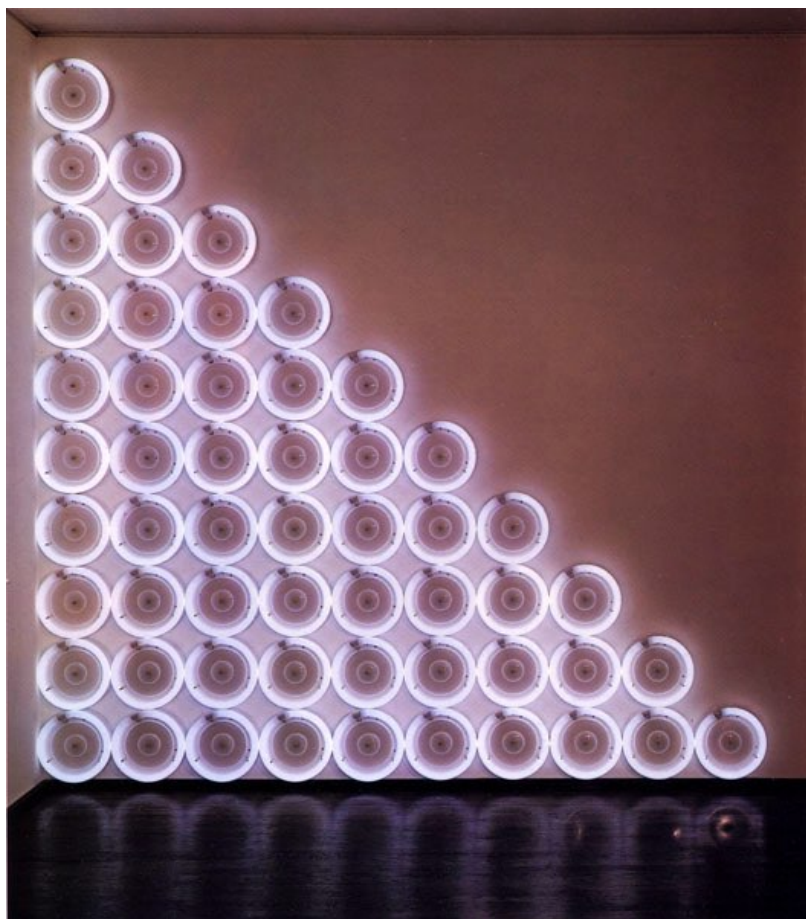
Alberto Giacometti

Skulpture postavljene u eksterijeru djelovat će vrlo različito zbog vremenskih utjecaja dnevnog svjetla. One koje imaju i dodatnu vanjsku rasvjetu noću će izgledati onako kako je umjetna rasvjeta postavljena. Dobre rezultate uvijek daju postavi gdje se angažira i dizajner svjetla prilikom postavljanja skulpture u vanjski prostor. U galerijama koncept svjetla može biti dijametralno različit. Od mekanog difuznog do svjetlosno akcentiranog načina. Od svjetle pozadine i minimalnog naglašavanja plastičnosti do tamnog okruženja sa svjetlosnim akcentima koji jakim kontrastima svjetla i sjene naglašavaju karakter i teksturu skulpture.

Svjetlosna instalacija

U prošlom poglavlju spomenuli smo instalacije u kontekstu suvremene umjetnosti. Na kraju ovog malog putovanja kroz likovnu umjetnost u težnji tumačenja svjetla kao likovnog elementa pogledat ćemo nekoliko radova iz domene svjetlosnih instalacija.

Svjetlosne instalacije su umjetničke instalacije koje primarno koriste prirodnu ili umjetnu svjetlost kao glevni medij izražavanja. One transformiraju prostor stvarajući vizualno i ambijentalno iskustvo. Često su u interakciji sa promatračima. U kazališnim predstavama i performansima mogu biti scenografija i posebno su interesantne u suigri s izvođačima i aktiviranju publike kao sudionika.



Dan Flavin, 1933. – 1996., bio je pionirski američki minimalistički umjetnik, poznat po svojim svjetlosnim instalacijama izrađenim isključivo od komercijalno dostupnih fluorescentnih svjetiljki. Njegov rad redefinirao je skulpturu korištenjem svjetla i boje za transformaciju arhitektonskog prostora, stvarajući eterična i impresivna okruženja.

Dan Flavin



James Turrell's Nebeski prostori (Skyspaces) su serija interaktivnih umjetničkih instalacija u obliku komora otvorenih krovova, namijenjenih promatranju neba. Kroz ove radove, Turrell se fokusira na percepciju, boju, svjetlost i prostor, izazivajući posjetitelje da razmisle o tome kako doživljavaju i interpretiraju stvarnost.

James Turrell, **Nebeski prostori**



Bruce Nauman, rođen 1941., istaknuti je američki umjetnik poznat po svom eksperimentalnom i konceptualnom pristupu u širokom rasponu medija, uključujući skulpturu, video, performans, neon i instalacijsku umjetnost. Smatra se pionikom postminimalizma, a njegov rad često istražuje temeljna pitanja o prirodi umjetnosti, jezika, kontrole i ljudskog tijela.

Bruce Nauman

Instalacija "Projekt Vrijeme" (na engleskom The Weather Project) umjetnika Olafura Eliassona nije nastala 2017., nego je bila postavljena 2003. godine u Turbinskoj dvorani (Turbine Hall) galerije Tate Modern u Londonu. To je jedno od njegovih najpoznatijih djela, koje je privuklo više od dva milijuna posjetitelja.



Olafur Eliasson, **Projekt Vreme**, 2017.

Iako je upit spomenuo 2017., to je godina u kojoj je Eliasson bio aktivan i bavio se temama klime, no to nije godina nastanka ovog konkretnog projekta. Godine 2017. Sjedinjene Države su se povukle iz Pariškog sporazuma o klimi, što je potaknulo Eliassona na nastavak rada na osvješćivanju o klimatskim promjenama.



Anthony McCall, **Puno svjetlo**

Anthony McCall, rođen 1946., je umjetnik poznat po svojim pionirskim instalacijama u kojima se svjetlost tretira kao opipljiv, skulpturalan materijal. U zamračenim prostorijama, s tankom maglicom u zraku, projekcije stvaraju iluziju trodimenzionalnih geometrijskih oblika, poput stošaca, valova ili ravnih površina.

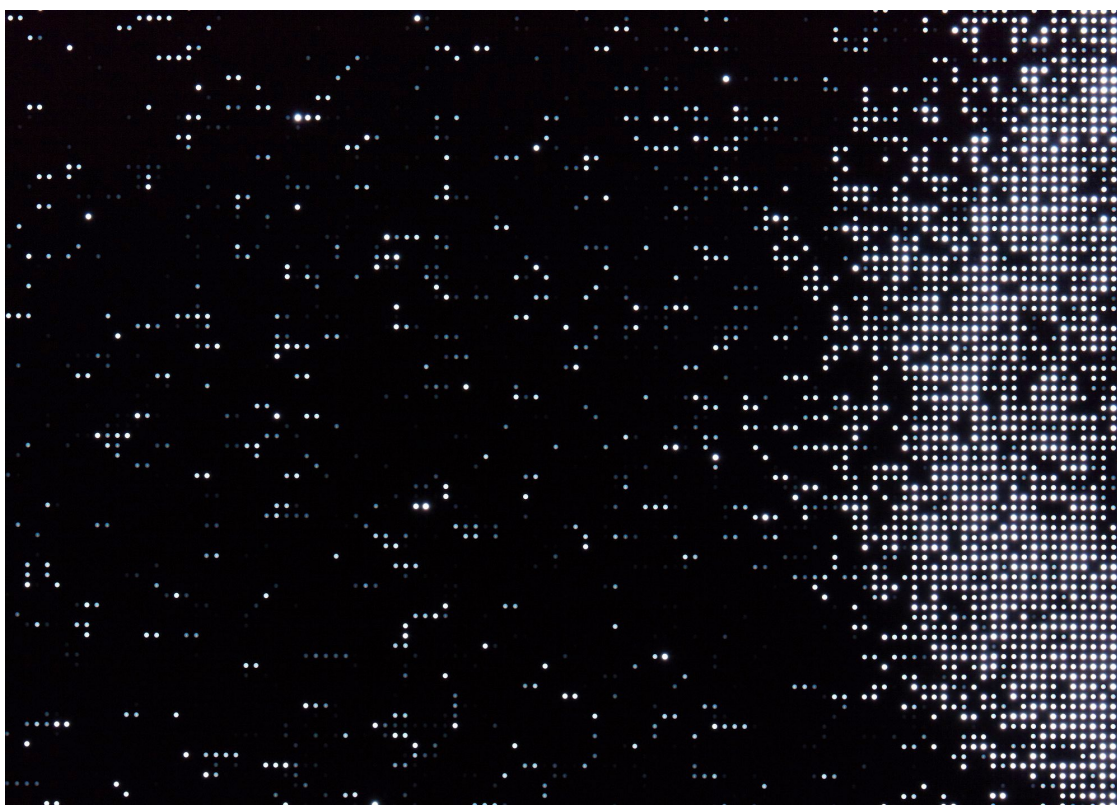
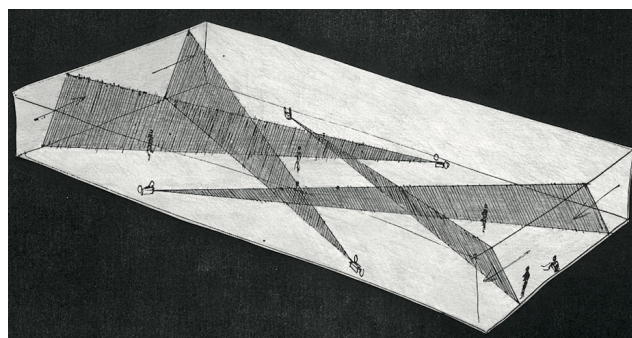
Njegovo najpoznatije djelo, koje je i začetnik serije Solid Light, jest Line Describing a Cone iz 1973. godine.

U ovom radu tanki snop svjetlosti postupno se razvija u veliki šuplji stožac.

Publici se dopušta slobodno kretanje kroz prostor i interakciju sa snopom svjetlosti, čime postaju aktivni sudionici u umjetničkom djelu.

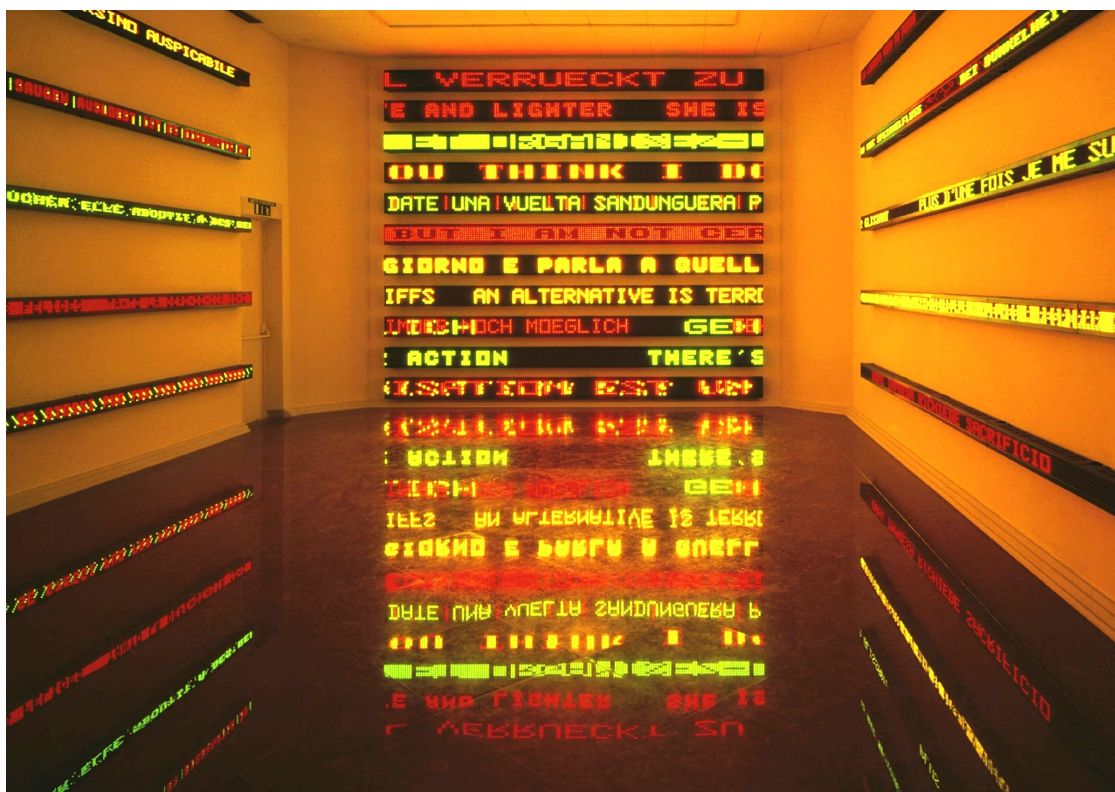
Djelo se nalazi na raskrižju filma, skulpture i crteža, mijenjajući tradicionalni odnos između publike i projekcije.

McCall je prekinuo s izradom umjetničkih djela krajem 1970-ih, ali se ponovno vratio seriji Solid Light 2003. godine, koristeći digitalne projektore i strojeve za maglu, što mu je omogućilo stvaranje još kompleksnijih i isprepletenijih oblika.



Leo Villareal

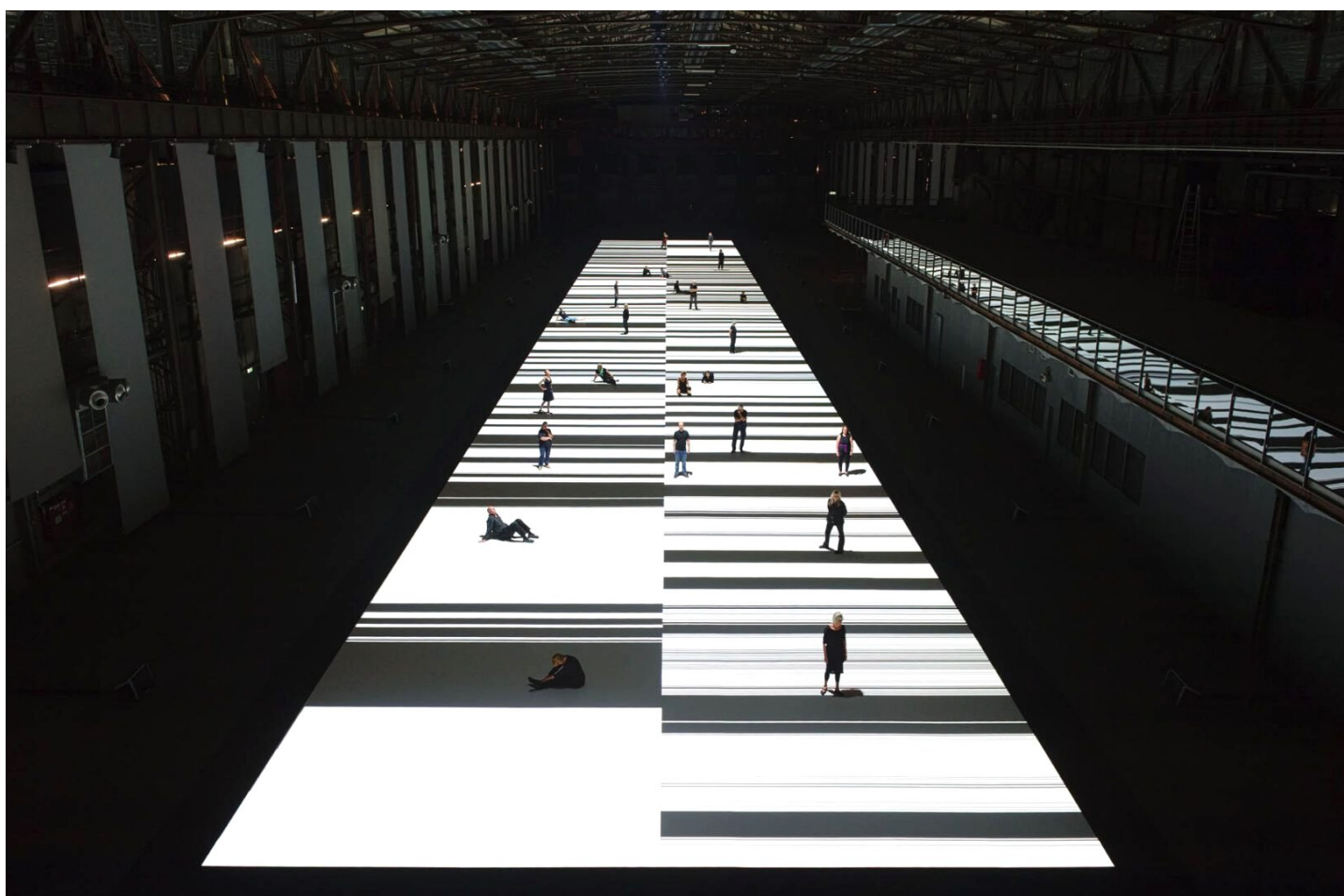
Leo Villareal, rođen 1967., je američki umjetnik poznat po stvaranju velikih instalacija koje kombiniraju LED svjetla i računalno programiranje kako bi stvorio ritmične, neponavljajuće i apstraktne svjetlosne kompozicije. Njegov rad istražuje kako se kompleksno ponašanje može razviti iz jednostavnih interakcija i sustava.



Jenny Holzer

Jenny Holzer je američka neokonceptualna umjetnica čiji rad koristi tekst i jezik kako bi potaknuo javnu raspravu o društvenim i političkim pitanjima. Njezina umjetnost pojavljuje se u širokom rasponu javnih prostora i medija, uključujući velike svjetlosne projekcije, elektroničke LED zaslone, rezbarene kamene klupe i plakate.

Ryoji Ikeda je japanski elektronički skladatelj i vizualni umjetnik poznat po svojim impresivnim instalacijama i performansima velikih razmjera koji istražuju presjek zvuka, podataka i svjetla. Njegov rad karakterizira minimalistička estetika i matematička preciznost, često koristeći sirove podatke iz područja poput fizike i matematike kako bi stvorio intenzivna senzorna iskustva.



Ryoji Ikeda



Goran Petercol, **Negativ**, 1995.

Umjetnički rad **Negativ**, Gorana Petercola je svjetlosna instalacija koja je predstavljala Hrvatsku na Venecijanskom i Istanbulsom bijenalu 1995. godine. Petercol, poznat po istraživanju nematerijalnih elemenata poput svjetlosti i sjene, u ovom djelu koristi upravo taj odnos kako bi stvorio minimalističku, ali složenu vizualnu igru koja preispituje percepciju i granice umjetničkog djela. Koncept i izvedba Materijalnost i nematerijalnost: lako je Petercol započeo svoju karijeru u slikarstvu, od

sredine 80.-ih godina prelazi na svjetlosne instalacije, tretirajući svjetlo kao materijal, a sjenu kao "manju količinu svjetla". Negativ je tipičan primjer tog pristupa, gdje se nematerijalna sjena stvara pomoću materijalnih objekata — tankih metalnih šipki i žica — postavljajući gledatelju pitanja o prirodi onoga što vidi.

Transformacija predmeta: Kroz svjetlosne instalacije, Petercol mijenja ulogu običnih, utilitarnih predmeta. Na izložbi "Inter(aktiv)" pokazao je kako čin izlaganja pretvara predmet (poput prekidača ili staklene čaše) u umjetničko djelo, čime stvara simetrični odnos između fotografije na zidu i samog prekidača. Promatranje i aktivna uloga publike: Naziv "Inter(aktiv)" ukazuje na to da je promatranje za Petercola aktivan proces. Publici je prepušteno da dekonstruira "mnogo zbrkanih osjetila" i da kroz "konstantno promišljanje" stvori vlastito razumijevanje djela.



Goran Petercol, **Inter(aktiv)**, 2009.