

## ILUMINATUL ARTISTIC — IMPORTANTĂ MODALITATE DE EXPRESIE A ARTEI CINEMATOGRAFICE

### ARTISTIC LIGHTING — IMPORTANT MEANS OF EXPRESSION OF CINEMATOGRAPHIC ART

**DUMITRU OLĂRESCU,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

**CZU 791.621:628.977**

*Astăzi, atât în procesul de creație al plasticienilor și cineaștilor cât și în cel al teoreticienilor din acest domeniu, concomitent cu alte probleme (modalitățile de proiecție ale spațiului tridimensional pe o suprafață plană, mecanismele de redare ale mișcării, efectele estetice ale unghiulației), se impune și expresivitatea materiei filmate prin crearea iluziei de profunzime și dinamism, grație utilizării artistice a luminii (eclerajul) — aspectul ce ne interesează în acest studiu.*

*Evoluția filmului de artă — o categorie deosebită în contextul filmului de nonficțiune — este condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie împrumutate din arsenalul limbajului cinematografic deja afirmat. Astfel, în arta cinematografică lumina a obținut un caracter polifuncțional, oferind filmului valențe dramatice sau poetice conform condițiilor narațiunii sale. Toate aceste idei vor fi argumentate cu exemple de filme despre artă din cinematografia autohtonă și din cea europeană.*

**Cuvinte-cheie:** film de artă, cadraj, unghiulație, iluminatul artificial (ecleraj)

Today in the process of creation of both the plastic artists and filmmakers, as well as the theoreticians of these fields, together with other problems such as the methods of projection of the three-dimensional space on a flat surface, the mechanisms of conveying the movement, the aesthetic effects of the angulation, the expressiveness of the filmed material is also imperative by creating the illusion of depth and dynamism, thanks to the artistic use of light (eclair) — the aspect that interests us in this study.

The evolution of art film, a special category in the context of the non-fiction film, is conditioned by the use of various techniques and modalities of expression borrowed from the arsenal of the cinematic language already affirmed. Thus, in cinematographic art, light has acquired a polyfunctional character, giving the film dramatic or poetical valences according to the conditions of its narrative. All these ideas will be argued with examples of films about art in the native and European cinema.

**Keywords:** art film, cadre, angling, artificial lighting (eclair)

*Iluminatul servește la definirea și  
modelarea contururilor și a planurilor  
obiectelor, la crearea impresiei de profunzime  
spațială, la realizarea unei atmosfere  
emoționale și chiar a unor efecte dramatice*  
(Ernest Lindgren) [1, p. 155]

## Introducere

Iluminatul creativ, alături de celelalte procedee și modalități ale limbajului cinematografic, se impune considerabil prin forțele sale de expresie în narațiunea filmică, mai ales, când e vorba de cea dedicată artelor, fiindcă așa, după cum a observat criticul și teoreticianul de film Ernst Lindgren [1], lumina în curs de milenii și-a afirmat potențialul său creator în artele plastice, ajungând la cele mai diverse utilizări artistice și funcționale: „Este opusă umbrei, creând efectul de lumină-umbră. Cu ajutorul lor plasticianul sugerează volumul impresia de tridimensionalitate a elementelor reprezentate pe un cadru bidimensional; joacă un rol principal și în reprezentarea și perceperea formelor spațiale, ca și în potențarea afectivă a imaginii” [2, p. 267].

## Caracterul polifuncțional al luminii

Drept argument neobișnuit al caracterului polifuncțional al luminii poate servi tabloul lui Peter Paul Rubens *Coborârea de pe Cruce*, în care șuvoiul de lumină, compus din giulgiul (foarte luminos) al lui Cristos și din părul Magdalenei, transferă pe diagonală accentul desfășurării acțiunii. Cu ajutorul luminii acțiunea din opera *Răpirea fiicelor lui Leucip* (a aceluiași plastician) se cadrează în centru, pe verticală. Spre deosebire de artele plastice și de fotografie, în arta cinematografică lumina se manifestă dinamic, uneori în mișcare la propriu, în metamorfozare.

*Iluminatul* creativ s-a afirmat drept un factor decisiv în compunerea expresivității și a plasticii imaginii. Modelând nu numai policromatica imaginii, dar și negrul, și albul, fotogenia luminii, valoarea simbolică sau dramatică a *iluminatului*, a clarobscurului, a umbrei au un rol aparte în nivelul artistic al filmului dedicat artelor plastice.

*Iluminatul* artificial și cel natural se impune la crearea unor efecte dramatice, a impresiei de profunzime și a atmosferei emoționale a filmului.

Pictorul dirijează lumina conform viziunii sale, deoarece o operă plastică constituie un echilibru centrat al spațiilor luminoase. Acest imperativ contribuie mult la identitatea stilistică a pictorului. Capacitatea de a concepe lumea pictural conferă un rol important procesului de a centra, de a cadra spectacolul realității.

Și cineastul, în dependență de viziunea și concepția sa, tot cu ajutorul luminii poate focaliza alte spații ale operei plastice, reușind să re-centreze, să re-cadreze realitatea dintre ramele tabloului.

Pictorul utilizează lumina cu scopul de a pune în valoare un sens, o idee. Plasticianul pictează cu lumină. De aici și conceptul stilistic al majorității pictorilor. La unii eclerajul poate veni de jos, la alții

poate cădea de sus pe verticală. La mulți pictori sursa de lumină se află într-o parte. Lumina poate fi concentrată puternic (Rembrandt, Vuillard) sau difuză (Monet), ecleraj tangențial (El Greco) sau indirect (Rubens, Delacroix).

Pentru a păstra aceste principii, adesea definatorii, ale operei originale, cineastul (operatorul), în dependență de concepția sa, utilizează un ecleraj conceput de el fie în mod neutru ori, amplificând prin lumina sa aceleași unghiuri de proiecție a luminii sau le va întuneca, iluminând alte porțiuni ori figuri din compoziția lucrării. Nu sunt excluse și relațiile de contrapunctare între lumină și întuneric ce ține tot de expresivitatea limbajului și este foarte important pentru cineast, deoarece și el, aidoma pictorului, dirijează lumina, extrăgând prin ea noi spații, culori, linii — noi valori.

### **Importanța luminii în arta cinematografică**

În arta cinematografică *lumina*, ca și toate celelalte modalități de expresie, se supune filmului, imperativului dramaturgic, ideilor ce trebuie transmise și a ambianței ce urmează a fi creată. Prin *lumină* se poate pune în valoare o realitate și tot prin lumină se poate devaloriza, denatura realitatea. Despre importanța *luminii* ca modalitate de expresie cinematografică a scris marele Federico Fellini, dedicându-i chiar un elogiu foarte inspirat: „*Lumina* e materia filmului, astfel că în cinematograful — am mai spus-o și altădată — *lumina* e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire. *Lumina* e cea care adaogă, șterge, reduce, exaltă, îmbogățește, nuanțează, subliniază, face aluzii, constrânge să devină credibil și acceptabil fantasticul, visul sau dimpotrivă, preschimbă realul în fantastic, conferă miraj cotidianului celui mai cenușiu, impune transparențe, sugerează tensiuni, vibrații. *Lumina* scobește un obraz sau îl netezește, creează expresivitate acolo unde nu există, dă inteligență opacității, seducție — insipidului. *Lumina* desenează eleganța unei figuri, glorifică un peisaj, îl inventează din nimic, picură magie peste un fundal. *Lumina* este primul efect special, înțeles ca truc, ca înșelăciune, ca vrăjitorie, dugheană de alchimist, mașină a miraculosului. *Lumina* e sarea halucinatorie care, arzând, desferecă viziuni; iar tot ceea ce trăiește pe peliculă, trăiește prin lumină. Scenografia cea mai elementară și mai grosolan realizată poate — prin *lumină* — să reveleze perspective neașteptate, nebănuite și să cufunde povestirea într-o atmosferă suspendată, neliniștitoare; sau, deplasând ușor o sursă de numai cinci mii de wați și aprinzând alta în contre-jour, iată că orice senzație de spaimă se topește și totul devine senin, familiar, reconfortant. Filmul se scrie cu lumină. Stilul se exprimă prin lumină” [3, p. 163].

### **Rolul luminii în filmele dedicate artelor plastice**

Desigur, Fellini se referă la filmul cu actori, dar de menționat că, același rol *lumina* îl are și într-un film dedicat artelor plastice, unde avem de a face cu o realitate imobilă și pe care cineastii urmează s-o animeze, să-i dea viață.

Dar e foarte dificil să aplici *lumina* nu la o fixare simplă a imaginii unui tablou, dar cu scopul amplificării expresivității, cu intenții artistice. Pânza tabloului, fiind lipsită de relief, impune operatorul să recurgă, pe lângă alte procedee, la utilizarea diverselor unghiulații și intensificări în direcționarea *luminii* și la multe alte modalități de a fixa cele mai fine nuanțe ale operei plastice și de a genera unele noi întru expresivitatea și aprofundarea mesajelor și semnificațiilor acesteia. Despre măiestria utilizării *luminii* cunoscutul operator francez Louis Paje menționa: „Operatorul folosește proiectoarele ca pictorul pensulele și culorile. Mânuierea acestor fascicule de lumină impalpabile este cu atât mai impresionantă cu cât nu există o formulă de-a gata, o metodă precisă de aranjare a luminii” [4, p. 66]. De fiecare dată de la început, adică este un proces pur creativ...

Difuză sau concentrată, artificială sau naturală, albă sau colorată, *lumina* face expresivă realitatea în operele plastice trecute în cadrul cinematografic. Aceasta poate arăta frumos sau îngrozitor în funcție de felul cum este dirijată *lumina*.

*Lumina* concentrată poate atrage, poate conduce privirea spectatorului către protagoniștii importanți sau spre anumite detalii importante de pe pânza tabloului sau a unei opere sculpturale.

*Lumina* difuză tratează personajele și tot anturajul în mod egal, iar volumul atât de căutat în film rămâne pe seama facturii materialului și spectrului cromatic.

De felul cum e concepută/dirijată *lumina* depinde noul mesaj și noile semnificații obținute de la iluminarea liniei formelor, conturului gravurilor, culorilor, urmelor pensulației, care toate împreună cristalizează subiectul, compoziția și starea sau ambianța generală a cadrului cinematografic compus pe baza unei opere plastice.

Într-un film despre artele plastice lumina obține o importanță primordială, deoarece ea se află la baza generării, prin sugestie, a celei de a treia dimensiuni — spațiul, esențială pentru o operă cinematografică. Prin direcționarea luminii se poate crea (*lumina* laterală) și tot prin ea (*lumina* frontală) poate fi distrus spațiul — procedeu utilizat în majoritatea filmelor implicate în problemele ce țin de artele plastice. Drept exemplu de obținere a spațiului prin intensificarea reliefului de la iluminarea laterală poate servi filmul *Mihai Greco. Dincolo de culoare* (regie Mircea Chistruga, operator Ion Bolboceanu), în care ciclul de tablouri *Porțile* și cele de inspirație cosmică au obținut volum, au înviat în toată profunzimea lor.

Pe aceeași lumină laterală, care a sugerat senzația și de spațiu volumetric și, pe alocuri, de mișcare, se bazează aproape tot filmul *Dezastrele războiului* (regizori Jean Gremillon, Pierre Kast) — o interpretare cinematografică a ciclului omonim de fresce al pictorului Francesco de Goya.

Utilizând diverse *unghiuri* în dirijarea *luminii*, acești doi cineaști elaborează din ciclul de gravuri *Dezastrele războiului* ale lui Goya un mare rechizitoriu împotriva absurdității unei civilizații criminale. Tot coeficientul de atrocitate de care sunt încărcate aceste imagini se revarsă cu ajutorul *luminii* în valuri sumbre. Compoziția și mesajul filmului *Dezastrele războiului* (care vin de la Goya cel rustic să ajungă la viziunile dantești ale abisurilor interioare) iau de la *lumina* dirijată de operatorul filmului un plus de eficacitate, ce face să vibreze spiritul în punctele sale cele mai sensibile. Aici lumina „sculptează” figurile umane, conferindu-le dimensiuni, timp și spațiu, într-un cuvânt — viață. Dramatismul prin care contrastul dintre umbră și lumină investeste imaginile a făcut din arta cinematografică un câmp de experimente a virtuților clar-obscurului mai generos decât însăși pictura, în cadrul căreia s-a născut acest procedeu. Iar animarea gravurilor lui Goya prin mișcare, iluminare, unghiulație și alte procedee ale limbajului cinematografic au transformat perspectivele formelor și ale proporțiilor, impunând relații inedite între părțile și întregul ciclului de gravuri *Dezastrele războiului*, simetrii și asimetrii noi — factori decisivi la „dinamizarea spațiului” și „spațializarea timpului”.

*Lumina* de contur, spre exemplu, vine cel mai frecvent de sus, detașând personajele de fundal, creând efectul de profunzime a cadrului — procedeu sesizat în multe filme de artă. Unul din ele fiind și *Uciderea pruncilor* (regie Ion Bostan), creat pe baza operei plastice omonime a cunoscutului pictor Pieter Brueghel. Regizorul s-a străduit ca prin *lumină* și *unghiulație* să păstreze compoziția multiplană bruegheliană văzută în plan plonjeu sau oblic-plonjeu și iluminată de la înălțime — caracteristică specifică creației lui Brueghel, ce-i permitea să elimine aproape total eclipsarea reciprocă a personajelor.

Într-un plan cinematografic mediu sau într-un prim-plan *lumina* direcționată de sus în jos, adică plonjeu, evită iluminarea ochilor, scoate în evidență pomeții obrajilor și, în consecință, poate fi utilizată pentru evidențierea caracterului ieșit din comun al personajului. Sau, din contra, la iluminarea unei sculpturi, de exemplu, lumina poate fi direcționată de jos în sus (contraplonjeu), iluminând insistent maxilarele și ascunzând găvanele ochilor, obținem astfel un personaj deformat, negativ, rău.

### **Specificul luminii în filmele consacrate operei lui Constantin Brâncuși**

Brâncușiologul Constantin Zărnescu a studiat în mod special rolul luminii în opera sculptorului Constantin Brâncuși, constatând că acesta „conferă luminii un alt înțeles decât îi conferise, spre exemplu, Auguste Rodin” și că la Brâncuși lumina nu vine din afară, „ci e o emanație a materie, căci e scoasă dinlăuntrul marmurei sau bronzului”, ea „devine și liniște, și certitudine în fața vieții — tocmai pentru că nu coboară ca la occidentali, ci există printre oameni, plutind printre lucruri, ca și aerul, poposind

parcă de nicăieri [...]. Prin lumină se realizează o contopire aproape magică cu lumea, cu întreg cosmosul; căci lumina șterge limitele și contururile și detașează opera de efemer, dăruind-o unor sfere înalte” [5, p. 32]. Astfel, operatorii implicați la filmele consacrate creației lui Brâncuși sunt nevoiți să țină cont de specificul luminii în opera acestui artist, pe care nu în zădar brâncușiologul Vasile C. Paleolog a numit-o „sculptură de lumină”.

În viziunea lui Matei Stârcea-Crăciun, subtilul hermeneut al operei brâncușiene ar fi următorul: „Sculptorul creează o algebră a transcendentului, abstractizează temele și eroii veterotestamentari și neotestamentari, le conferă valori ca de funcții algebrice operate în baza unor necunoscute (X, Y, Z) părți sinergice ale Necunoscutului ființei. Sufletul lui de țăran presimte că depersonalizarea atributelor sublimului prin transfer în limbaj abstract pune în lumină ipoteza superlativă, de desăvârșire a unor valori umane de esență universală” [6, p. 31]. Cu scopul evidențierii acestor idei esențiale pentru comprehensibilitatea operei sculpturale a lui Brâncuși ca ulterior să fie transpusă corect în formule filmice, lumina, alături de celelalte componente vizuale ale limbajului cinematografic (unghiulația, compoziția, mișcarea, cadrulul, culoarea ș.a.), se impune drept o componentă importantă, un mod sugestiv al expresivității discursului filmic. În acest context, apelăm la opinia lui Rudolf Arnheim, unul dintre cei mai consacrați experți în psihologia percepției vizuale a artelor: „Ceea ce vedem depinde, într-un mod complex, de distribuția luminii în ansamblul situației, de procesele optice și fiziologice din ochii și sistemul nervos al observatorului și de capacitatea fizică a obiectului de a absorbi și reflecta lumina pe care o privește” [7, p. 302]. Și aici dorim să menționăm un lucru foarte important pentru filmele dedicate artelor plastice, chiar dacă acesta este arhicunoscut de către toți operatorii de film: subexpunerea sau supraexpunerea imaginii la lumină pot crea o realitate absolut străină realității originare. Denaturarea din varii cauze a luminii și a culorii poate fi depistată în multe filme despre artă, ceea ce provoacă uneori o percepere eronată a operelor de artă prezentate prin film.

Admiratorii creației lui Constantin Brâncuși cunosc modalitatea acestui artist de a scoate lumină din propria operă printr-un puternic proces de polizare (șlefuire) „...încât opera împrăstie în jurul ei o lumină ireală, eterică, sugerând viața formei și spiritul ei „scânteia dinlăuntru-i”, cum susținuse însuși Brâncuși... Datorită acestei lumini, însăși piatra pare într-o mișcare continuă, după unghiul și puterea sursei de lumină care se aruncă asupra ei, învăluind-o; și trebuie să afirmăm că mișcarea acestora este atât de perfectă ca aluzie (și convenție artistică), încât devine a patra dimensiune în sculptură, introdusă pentru întâia dată de Brâncuși” [5, p. 32].

Spre regret, de această trăsătură, specifică creației lui Brâncuși, nu toți autorii (operatorii) ale celor peste patruzeci de filme de scurt și lung metraj, dedicate marelui artist, au reușit să țină cont, slăbind sau diminuând din aura originară sau din „scânteia dinlăuntru”, pur brâncușiană a sculpturilor. Desigur, pentru operatorii acestor filme a fost foarte dificil să păstreze semnificațiile luminii concepute de Brâncuși, pentru care lumina n-a fost o simplă iluminare, ci, precum a sesizat același brâncușiolog C. Zărnescu, este „...o apariție vizibilă a însuși transcendentului pe pământ, o întrupare a Spiritului însuși, fiindcă lumina devine aici întreaga ei fluentă și puritate, ca și în ziua Creației originare” [5, p. 32].

În acest sens, menționăm măiestria operatorilor acelor filme, care s-au pătruns într-o anumită măsură de conceptul brâncușian despre lumină, păstrându-i semnificațiile: Constantin Ionescu-Tonicu (ciclul de filme despre opera lui Brâncuși: *Atelierul*, *Mărturie*, *Procesul Păsării*, *Sărutul*, *Domnișoara Pogany*, *Sculptura în lemn*, *Ovoidul*, regizor Pavel Constantinescu); Alex Goldgraber (*Brâncuși*, regizor Cornel Mihalache); Doru Segal, Călin Mușetescu (*Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit*, regizor Laurențiu Damian); Boris Ciobanu (*Brâncuși sau școala de a privi*, regizor Jean Prodinas); Constantin Chelba (*Cumințenia pământului*, regizor Mănase Radnev); Ovidiu Miculescu (*Sculptorul*, regizor Cornel Mihalache). Autorii acestor filme au reușit să identifice și să evidențieze în imagini filmice „...extraordinara metaforă lansată de Constantin Brâncuși, pentru lumina creată de insistența sa palisaj asupra formelor: „polenul marmorelor mele” [5, p. 34]. Și unul din impulsurile sau catalizatorii ce conferă viața operelor brâncușiene este anume acest „polen”, care nu-i atât de

simplic de a-l surprinde și de a-l fixa în imagini filmice, dar lipsa lui diminuează originalul, conceptul artistic al sculptorului Brâncuși despre lumină.

Seria din cele nouăsprezece sculpturi consacrate domnișoarei Pogany, ciclurile *Ovoidele*, *Epsoidele*, *Păsările*, lucrările: *Prometeu*, *Peștele*, *Măiastra*, *Prințesa X*, *Muza adormită* ș.a., contemplându-le de pe ecran, hipnotizează privirea, apropiindu-ne de realitatea acestor piese — fapt ce confirmă măiestria operatorilor nominalizați mai sus, în importantul, dar și dificilul proces de dirijare a luminilor: a celei care vine din interiorul operei brâncușiene și a celei suplimentare, fie artificială sau naturală. Astfel, se evidențiază pe ecran conceptul estetic de abstractizare a realității în viziunea lui Brâncuși, mai ales, când ne referim la lucrările supuse procesului de polizare, care prin esența lor iluminează o concentrație de semnificații, o relevare a sublimului, conținând repercusiunile anevoioasei căi, parcurse de artist, de la arhaic la abstract.

Și „dinamismul virtual al compoziției brâncușiene” și „cinetismul simbolic” — aspecte identificate de către Matei Stârcea-Crăciun, poartă un caracter virtual, în aparență — teoretic, dar și aici lumina proprie a operei are un caracter definitiv și a necesitat o anumită atitudine din partea operatorilor pentru a fi asimilată și completată cu lumina artificială ori de evitat acest impact cu scopul de a amplifica semnificațiile prin imaginile filmice ale unor sculpturi din ciclurile *Ovoidele*, *Păsările*, precum și lucrările: *Cap de femeie*, *Leda*, *Foca* ș.a.

### Concluzii

Autorii filmului despre artă încearcă să găsească rostul cel mai potrivit al imaginii în universul *luminii* chintesențiale. *Lumina* constituie una dintre cele mai sugestive ipostaze ale funcției narative a imaginii.

Operatorul Pavel Balan, care, după ce semnează imaginea filmului *Confesiune* (regie Mircea Chistruga) despre picturile Valentinei Rusu-Ciobanu și la lucrarea *Meșterul anonim* (regie Vlad Druc), unde fixează pe peliculă imaginea frescelor create în secolul XVI de către zugravii anonimi pe pereții și bolta Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni, își încearcă forțele și în arta regiei, inaugurând două cicluri de filme: *Lumina cărții* (filmele *Ecoul vechilor Cazanii*, *Pagini de lumină*, *Anastasiu Crimca*, *Lumina cărții*) și *Înaintașii trecutului nostru* (filmele *Varlaam*, *Dosoftei*, *Petru Movilă*, *Vasile Lupu Vodă*, *Petru Rareș Vodă*). Ambele cicluri s-au bazat pe manuscrise, grafică de carte, gravuri, diverse materiale iconografice, ce au necesitat condițiile modalităților și procedeele de reanimare (mișcarea camerei, unghiulația, cadrajul) și, desigur, iluminarea imaginilor statice, facilitând procesul de percepție, asimilare și valorificare a acestui patrimoniu mai puțin cunoscut.

Astfel, în filmul despre artă realitatea fiind re-interpretată, devine repercusiunea unei percepții subiective a lumii obținută prin diverse modalități și procedee ale limbajului cinematografic, inclusiv prin multiplele posibilități ale iluminatului, care acordă filmului noi semnificații, noi dimensiuni.

### Referințe bibliografice

1. LINDGREN, E. *Arta filmului*. București: Meridiane, 1969.
2. *Dicționar de artă*. Coord. Mircea Popescu. București: Meridiane, 1995.
3. GRAZINI, G. *Fellini despre Fellini*. București: Meridiane, 1992.
4. BARNA, I. *Dincolo de ecran*. București: Meridiane, 1963.
5. ZĂRNESCU C. *Codul operei lui Brâncuși*. Cluj-Napoca: Dacia, 2007.
6. STĂRCEA-CRĂCIUN, M. *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte: perspectiva endogenă, Brâncuși — simbolismul hylesic*. Târgu-Jiu: Editura Brâncuși; București: Editura ICR, 2016.
7. ARNHEIM, R. *Arta și perspectiva vizuală. O psihologie a văzului creator*. București: Meridiane, 1979.