I want to believe

Bakulić, Lovre

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:175:166641

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

Repository of Arts Academy

zir.nsk.hr

UNIVERSITY OF SPLIT

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

UMJETNIČKA AKADEMIJA

SVEUČILIŠTA U SPLITU

DIPLOMSKI RAD

Lovre Bakulić

SVEUČILIŠTE U SPLITU

Umjetnička Akademija u Splitu

bacc. art. LOVRE BAKULIĆ

I WANT TO BELIEVE

MENTOR:

red. prof. art. Nina Ivančić

TEORIJSKA MENTORICA:

dr.sc. Blaženka Perica, doc.

SPLIT, rujan, 2017.

SADRŽAJ:

1. UVOD 4
2. O RADU 5
3. PERCEPTUALIZAM 6
4. MEMORIJA I AUTONOMIJA UMJETNOSTI 8
5. PROZOR U SVIJET MOGUĆEG 10
6. MOGUĆNOST I ZBILJNOST 11
7. POPIS RADOVA 13
8. POPIS LITERATURE 19

UVOD:

Radovi predstavljeni u diplomskom radu „I want to believe" rezultat su dvogodišnjeg procesa promišljanja i izvedbe istih. Idejno oni datiraju u ljetnom semestru 2016., a izvedbeno u zimskom i ljetnom semestru 2016/2017.

Intencija ovog diplomskog rada je u figurativnom smislu proces otvaranja novog prozora u svijet mogućega i oslobađanja od margina i robovanja određenim slikarskim procesima, koji u istoj mjeri mogu biti i izvor sumnje, koliko i propitivanja iz želje „za vjerovanjem".

O RADU:

Naslov mog diplomskog rada inspiriran je plakatom iz poznate televizijske serije s početka 90-ih godina, Dosjei X: - Na dotičnom plakatu se nalazi NLO koji nadlijeće šumu. U samom serijalu svrha priče nije vjerovanje već želja za istim, što nam omogućuje avanturu i potragu za odgovorima, putovanje a ne sami cilj. Stoga i svoj rad doživljavam kao određeno sazrijevanje vlastitog slikarskog i umjetničkog izričaja. Kao i sam serijal moj rad je nadahnut svojevrsnim teorijama zavjere ali i kolektivnom memorijom čovječanstva u određenim zbivanjima iz prošlosti koje imaju upliva u područje nadrealnog i znanstveno fantastičnog.

Radovi nastaju na temelju preliminarnih skica koje su uvijek podložne promjenama. Motiv rada je prvenstveno čovjek i njegov odnos s okolinom u određenom prostoru. Radovi su izvedeni na platnu, a korištena je kombinirana tehnika koja uključuje ulje, akril, temperu, ugljen i flomaster. Korištenjem različitih tehnika dozvoljavam sebi fleksibilnost u izvedbi, pa tako mješavinu akrila i tempere u većini slučajeva koristim zbog pokrivnosti, kada slikanje ne zahtijeva mnogo modelacije. Uljane boje zbog sporijeg sušenja koristim zbog modelacije, ali po potrebi ih tretiram kao i navedene vodene tehnike kada nanosim veće količine boje. Flomaster i ugljen mjestimično koristim kada želim da rad ili dio rada ima jedan grafički riješen moment, koji je ili lišen nanosa boje ili je kombinacija obojane plohe i grafičkog crteža, čime u prvi plan dovodim važnost linije.

U radu promatrač može biti suočen sa sukobom zbilje i poetskog drijemanja te nadrealističke atmosfere, koja nije okosnica ove priče, već je sama alat intrigacije uma, odnosno navođenja istog na pomisao da osim stvarnog postoji i ono moguće. Pogled kroz prozor u svijet mogućeg.

PERCEPTUALIZAM

„Because the artist sees what he paints rather then paints what he sees."
–Ernst Gombrich [1]

Uvodni citat upućuje nas na proučavanje jezika umjetnosti kojim dolazimo do pojma moći tumačenja promatrača ali i tumačenja s pozicije umjetnika. Proučavanjem dva čina, pravljenja i čitanja slike možemo proučavati i problem povijesti umjetnosti koji se zove predstavljanje. Ako kažemo da je umjetnik onaj koji tumači svijet, stvaranjem situacija i trenutaka putem njemu poznatih ili proizvoljno napravljenih shema možemo postaviti pitanje o čemu ovisi razumijevanje umjetnosti. Ono može ovisiti o našem ili u ovom slučaju promatračevom predznanju o svijetu, no kada bi na neki način poništili iskustvo čovjeka i stekli ponovnu nevinost oka, te po prvi put vidjeli svijet onako kako ga je umjetnik prikazao, problem slikanja bio bi riješen.[2]

U svojim radovima nastojim izraziti dio vlastite istine koja proizlazi iz promatranja svijeta i svakodnevnice, ali ne na onaj prvi mah, pukim prepisivanjem viđenog, već sa odmakom i dopuštanjem upliva drugačijeg viđenja i zamišljanja.

[1] U: Richard Osborne, Natalie Turner: Art Theory for Beginners, London, 3. Edition, 2010., str.139
[2] U: E.H. Gombrich, „Umjetnost i Iluzija," Nolit, Beograd, 1984., str. 254-285

Prema biskupu Barkeleyu u Novoj teoriji viđenja[3] svijet kako ga vidimo je konstrukt koji svatko od nas izrađuje tokom godina eksperimentiranja. Iz iskustva slikanja umjetnici su morali priznati da nijedna umjetnost nije oslobođena konvencija ili manira, a upravo te konvencije sačinjavaju ono što nazivamo stilom slikarstva. Rodger Fryovo[4] objašnjenje vladavine konvencija u umjetnosti temelji se na razlikovanju između „viđenja" i „znanja" koje se može pratiti unazad sve do klasične antike. Po njemu slika koja počiva samo na znanju je čisto konceptualna, a povijest umjetnosti ima ulogu promijene takvog stanja stvari[5].

Bilo da se radi o korištenju informacija koje je umjetnik stekao iskustvom, znanju o svijetu ili potiskivanju istih u cilju stvaranja slike ne možemo pričati samo o pukom prepisivanju s ciljem reprezentiranja komada zemlje, kuće ili ljudi u akciji već moramo razmišljati o reprezentaciji onog trenutka u kojem je umjetnik ostao zarobljen. A njegova priča jeste proces izlaska iz tog „ropstva" ispričana u slici.

[3] Ibid, str. 254-285
[4] Ibid, str. 254-285
[5] ibid., str. 254-285

MEMORIJA I AUTONOMIJA UMJETNOSTI

Suočeni s vlastitim povijesnim nasljeđem, institucionalnim okvirom i posljedicama istih na recepciju njihovih djela, vizualni umjetnici suočavaju ono vlastito egzistencijalno sa iskustvenim, te preuzimaju ulogu dobavljača izgubljenih vrijednosti subjektiviteta, identiteta, kreativnosti i kulturnog pamćenja. Umjetnička produkcija, ako je samo u svrsi instrumentalizacije estetike, upitna je kao svrhovito neotuđen rad i postavlja se pitanje u kojim okolnostima ona može biti moguća, a da pri tome ima već postojeći dijalektički odnos s formacijama masovne kulture koje vladaju kolektivnom percepcijom[6].

Uzimajući u obzir opću ili kolektivnu memoriju opisanu u radu Benjamina Buchlocha: „Hans Haacke: Memorija i razlozi njezine instrumentalizacije", uplivom nadrealnog nastojim izbrisati povijesne činjenice i kolektivno pamćenje, odnosno preuzeti kontrolu nad već postojećim, naučenim, te pretpostavkama i stvaranjem vlastite teorije o događaju stvaranja slike. Što slike žele? – Tim pitanjem u naslovu svoje već znamenite knjige[7] W.J.T. Mitchell sugerira kako prikazi imaju život koji njegovi tvorci mogu tek djelomice nadzirati.

Mi možemo stvarati slike i pri tome im pridavati ljudska svojstva, uključujući i svojstvo aktivnog djelovanja. Ne smijemo zaboraviti da se sa slikom susrećemo u sadašnjosti, ne ovisno o razdoblju u kojem je djelo nastalo, mi ga nužno doživljavamo u trenutku.[8] Ono što ostavlja neutaživu žeđ za daljnjom borbom umjetnika jeste nemogućnost dostizanja cilja u potpunosti, umjetnik nikada nije gotov, a upravo ono što ga tjera na konstantnu potragu za svetim gralom[9] umjetnosti, bijelim kitom[10] je pomisao da nikada neće uspjeti doseći svoj krajnji cilj.

[6] Benjamin Buchloch, „Hans Haacke: Memorija i razlozi njezine instrumentalizacije" http://www.matica.hr/Kolo/kolo0203.nsf/AllWebDocs/buch (pristupljeno 15. Lipnja 2017.).
[7] W.J.T. Mitchell, What DO Pictures Want?, The Lives and Loves of Images (Chicago: University of Chicago Press, 2005).
[8] Keith Moxey, „Vizualni studij i ikonički obrat" http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_moxey.html (pristupljeno 15. Lipnja 2017.).
[9] Sveti predmet koji se spominje u literaturi i kršćanskoj tradiciji a sinonim je za krajnji cilj.
[10] Moby Dick ili bijeli kit iz novele Hermana Melvillea sinonim je za krajnji cilj.

Postoji jaz između umjetnikova socijalnog iskustva i njegove aktivnosti formalnog predočavanja. Umjetnost je autonomna prema ostalim povijesnim događajima, ako se osnove te autonomije mijenjaju. Istina je da se iskustvo bilo koje vrste oblikuje i zadobiva značenje – mišljenjem, upotrebom jezika, linije, boje, kroz strukture što ih ne biramo slobodno, već su nam, u određenoj mjeri, nametnute. Htjeli mi to ili ne, za umjetnika su te strukture specifično estetske.[11]

[11] T.J. Clark - „O socijalnoj povijesti umjetnosti", u Ljiljana Kolešnik (ur.): Umjetničko djelo kao društvena činjenica,

PROZOR U SVIJET MOGUĆEG

Otkriće mogućnosti slike, koju nazivamo perspektivom, značilo je revoluciju u povijesti gledanja. Perspektiva je bila kulturna tvorevina, a ne samo pitanje umjetnosti jer je simbolizirala mogućnost razumijevanja gledanja koje je, nakon kanonizacije pogleda od strane umjetnika i znanstvenika, mogao svatko iskusiti vlastitim pogledom.[12]

Prozor u svijet mogućeg stoji u uskoj vezi s pojmom fenestracije, odnosno renesansnom metaforom pogleda kroz otvoreni prozor u svijet. Takvim viđenjem svijeta „uokvirena" je i stvorena definicija slike uopće kao *„otvorenog prozora."* Što je prema navodima definirao Heidegger: „Kada je pogled proglašen sucem u umjetnosti, svijet je postao slikom." [13]No ako ostavimo po strani ono što je vidljivo i uronimo u ono što je moguće, tada možemo si približiti ono „neobjašnjivo" što su nam ostavili slikari poput de Chirica, Magrittea, Raucha i ostalih, čiji se pogled kroz prozor u svijet mogućeg manifestirao u vlastitim slikama koje promatračima na posljetku možda nude više pitanja nego odgovora. Svi oni slikali su, ili slikaju svijet koji nije lišen pogleda u suvremenu stvarnost, ali je taj pogled izložen procesima iznutra, onom osobnom što dozvoljava drugačiju sliku stvarnosti, onu moguću.

Ovdje opet dolazi do pitanja povijesti umjetnosti, kako je umjetnik upotrijebio slikarsku tradiciju, koji su oblici i sheme omogućili umjetniku da vidi i slika? To je pitanje najčešće jedino krucijalno, ali nam je nužno znati i ono što prijeći prikazivanje koliko i ono što ga omogućuje, proučavamo slijepilo jednako kao i mogućnost viđenja.[14]

[12] U: Hans Belting, „Firenza i Bagdad," Fraktura, Zagreb, 2011., str. 21-24
[13] Ibid, str. 21-24
[14] T.J. Clark - „O socijalnoj povijesti umjetnosti", u Ljiljana Kolešnik (ur.): Umjetničko djelo kao društvena činjenica, Zagreb, 2005.; str. 105-138

MOGUĆNOST I ZBILJNOST

Za umjetnika važan kotačić u radu je polazak od vlastite istine, unutarnje ideje koje su duhovne moći i pripadaju carstvu misli,[15] taj jedan pokretač, sklopka ili fitilj koji će otvoriti to carstvo i dovesti do transcendencije misli u slikarski proces. Nestrpljivost želje za procesom često je sama pokretač što rezultira da iza ovih radova se krije više od jedne pogreške koje nisu ne dobrodošle. Eksterni izričaj kao posljedica carstva misli ne može ni u kojem slučaju biti promašeni pokušaj, tada bi principi slikarskog procesa bili nedostatni i u samoj srži bili bi laž.

Naglasak je stavljen na mogućnosti kao protutežu zbiljnosti, koje su u korelaciji i jedna bez druge nemaju smisla. Mogućnost je ono što prethodi zbiljnosti, ono što je još neozbiljeno, a mogućnost postaje zbiljnost, odnosno nužnost kada je ispunjen totalitet njezinih uvjeta.[16] U slučaju umjetnika mogućnost je ono što intrigira i ne ostavlja ravnodušnim, u samom bitku ona je neiscrpiva i odvaja nas od zbiljnosti koja je pak jedina u moru mogućnosti. Kao i u teoriji paralelnih svemira mogućnosti imaju potencijal račvati se u različite realnosti međutim, u trenutku za nas postoji samo jedna realnost. Ostavimo li kvantnu mehaniku na djelu po strani i vratimo se našem ontološkom[17] problemu iz konteksta umjetnosti i dalje, nećemo riješiti pitanje bitka i zbiljnosti. No kao što je već bilo za naslutiti zbiljnost ne ostavlja takav dubok trag kao što to ostavlja mogućnost.

Zbiljnost je samo prekid mogućnosti i često samo začarani krug koji ne ostavlja neki dojam, već je ponekad pomalo i dosadan jer ima konstantnu tendenciju zamarati i usporavati kreativni rad. U mogućnosti prebiva prostor za uplitanje kreativnosti i mašte, ali vremenski za ostvarenje mogućnosti u svojim radovima autor gleda u prošlost jer je ona odavno zaustavljena zbiljnošću. Što bi bilo kad bi bilo? To je preduvjet autorovog osobnog razmišljanja o naslovljenom radu i početka uopće bavljenja sa slikarskim procesom u danom trenutku.

---

[15] U: Nicolai Hartmann, „New Ways of Ontology," Chicago, 1953., str. 3

[16] Ibid, str. 27

[17] Ontologija, filozovska i temeljna disciplina metafizike koja proučava biće kao takvo, i koliko to jest. Ontologija propituje prva počela i uroke bića kao takvog, njegovu bit, njegovo postojanje (egzistenciju), njegovu mogućnost, odnosno stvarnost, njegove kategorije te,
od kategorija šire, transcendentalije.

Zbiljnost je izvan naših ruku i često ne možemo na nju utjecati jer je ona vremenski predodređena dok je mogućnostima moguće se baviti u bilo kojem vremenskom okviru. Mogućnosti su moguće, bile i biti će, dok zbiljnost udara svojom vlastitom palicom o gong života i diktira vlastite principe odvijanja u vremenu i prostoru, iako prave karakteristike zbiljnosti ne ovise o kategorijama prostora i materije, već onih vremena i individualnosti. Vrijeme i prostor nisu kategorije jednakih vrijednosti. Vrijeme je mnogo fundamentalnije od prostora, a samo su materijalne stvari i živa bića, uključujući i procese kroz koje njihovo postojanje prolazi, prostornije. No duhovni i umni procesi, kao i materijalni procesi, su trenutni. Jer sve stvarno je u vremenu a samo dio je u prostoru, samo jedna polovica stvarnoga svijeta, njezini niži oblici.[18]

Ljudska sloboda može biti limitirana, i vezana uz uvjete shvaćanja svijeta koje čovjek sam nije stvorio, no otvaraju mu mogućnost za vlastitu inicijativu. Mogućnost je posvuda ostavila otvorene pukotine, za umjetnika da odlučno baci svijetlost na svijet obavijen velom tajni. Slikarski procesi, ponukani mogućnostima, samo su put prema unutarnjim vrlim željama za otkrivanjem vlastite istine, koja je često cijelog života pri vršcima prstiju.
Tu je. Želim vjerovati.

[18] U: Nicolai Hartmann, „New Ways of Ontology," Chicago,1953., str 25-26.

POPIS RADOVA



Engineering, 2017.
Kombinirana tehnika
200 x 156 cm



I Am Ahab, 2017.
Kombinirana tehnika
200 x 150 cm



Rache, 2017.
Kombinirana tehnika
265 x 200 cm



In Trouble, 2017.
Kombinirana tehnika
125 x 100 cm



Glover, 2017.
Kombinirana tehnika
125 x 100 cm



Fragment, 2017.
Kombinirana tehnika
125x100 cm

POPIS LITERATURE:

Hans Belting, „Firenza i Bagdad," Fraktura, Zagreb, 2011.
E.H. Gombrich, „Umjetnost i Iluzija," Nolit, Beograd, 1984.
Liljana Kolešnik (ur.) „Umjetničko djelo kao društvena činjenica," Zagreb, 2005.
Herbert Marcuse, „Estetska dimenzija," Školska knjiga, Zagreb, 1981.
Nicola Hartmann, „New Ways of Ontology," Chicago, 1953.

WEB:
Benjamin Buchloch,
„Hans Haacke: Memorija i razlozi njezine instrumentalizacije"
www.matica.hr/Kolo/kolo0203.nsf/AllWebDocs/buch

Keith Moxey,
„Vizualni studij i ikonički obrat"
www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_moxey.html