

Istraživanje boje i plohe u slobodnoj formi kroz grafički proces

Ilić, Gabriela

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:885462>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

GABRIELA ILIĆ

**ISTRAŽIVANJE BOJE I PLOHE U SLOBODNOJ
FORMI KROZ GRAFIČKI PROCES**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

prof. art. Mario Čaušić

Osijek, 2024.

Istraživanje boje i plohe u slobodnoj formi kroz grafički proces

Sažetak

Rad „Slobodne forme“ istražuje odnose oblika, boje i plohe u slobodnoj formi kroz grafički proces i tehniku visokog tiska. Rad je napravljen u linorezu i sastoji se od 8 grafičkih listova otisnutih na pamučnom platnu dimenzija 80x100 centimetara. Prije upoznavanja glavne ideje rada važno znati kontekst u kojem je rad nastao, odnosno upoznati se s prijašnjim radovima koji su svojim istraživanjem i eksperimentiranjem doprinijeli razvoju rada „Slobodne forme“. Radove „Forme“ i „Konvergencije“ karakteriziraju nemimetička apstrakcija, jarke boje i organski oblici koji se nastavljaju na radu „Slobodne forme“. Henri Matisse glavna je inspiracija ovom radu svojim šarenim oblicima nastalim u kolažu. Rad nadalje istražuje kompozicijska načela i osnovne likovne elemente poput boje, plohe i oblika te njihove međusobne odnose unutar rada. Zaključno, definirana je tehnika visokog tiska i linoreza te opisan sam postupak nastanka rada i otiskivanja.

Ključne riječi: apstrakcija, boja, ploha, organski oblici, slobodna forma, visoki tisak

Exploration of Color and Shape in Free Form Through the Graphic Process

Abstract

The work "Free Forms" explores the relationships of shape, color, and plane in free form through the graphic process and the technique of relief printing. The piece is created using linocut and consists of 8 graphic prints printed on cotton canvas, each measuring 80x100 centimeters. Before understanding the main idea of the work, it is important to know the context in which it was created, specifically becoming familiar with previous works that, through their research and experimentation, contributed to the development of "Free Forms." The works "Forms" and "Convergences" are characterized by non-mimetic abstraction, vivid colors, and organic shapes, which are continued in "Free Forms." Henri Matisse is the main inspiration for this work, with his colorful shapes created in collage. The work further explores compositional principles and basic visual elements such as color, plane, and shape, as well as their interrelationships within the work. Finally, the technique of relief printing and linocut is defined, and the process of creating the work and printing is described.

Keywords: abstraction, color, plane, organic shapes, free form, relief printing

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Kojom ja Gabriela Ilić potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom *Stavovi učenika viših razreda o društvenom, kulturnom i povijesnom kontekstu u okviru predmeta Likovna kultura* te mentorstvom prof. art. Marija Čaušića rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 30. kolovoza 2024.



Sadržaj

UVOD.....	1
1. KONCEPT RADA	2
1.1. PRIJAŠNJI RAD	2
1.2. SLOBODNE FORME.....	4
2. KOMPOZICIJSKA NAČELA	5
2.1. LIKOVNI ELEMENTI.....	6
2.1.1. BOJA.....	6
2.1.1.1. Kontrast boja.....	7
2.1.1.2. ODNOS BOJE I OBLIKA.....	8
2.1.2. PLOHA.....	10
2.1.3. OBLIK I FORMA.....	10
3. GRAFIKA.....	11
3.1. VISOKI TISAK.....	12
4. PROCES IZRADE	13
ZAKLJUČAK	21
LITERATURA:.....	22
POPIS SLIKOVNIH PRIKAZA:.....	23

UVOD

Ovaj rad proučava odnose boje i plohe u slobodnoj formi kroz grafički proces visokog tiska i nastavak je umjetničkog istraživanja o osnovnim likovnim elementima u apstraktnoj umjetnosti. Rad *Slobodne forme* sadržava 8 otisaka izrađenih u tehnici visokog tiska, odnosno u linorezu, otisnutih na pamučnom platnu dimenzija 80x100 centimetara.

Prvo poglavlje govori o konceptu rada, odnosno, začetku ideje koja je nastala u prijašnjim radovima te inspiracijama i utjecaju drugih umjetnika. U drugom poglavlju, istražuju se kompozicijska načela i osnovne likovne elemente koji čine ovaj rad, poput boje, plohe i oblika te se proučavaju njihovi odnosi. Nadalje, objašnjava se likovna tehnika visokog tiska te tehnika linoreza, odnosno, način na koji je ona upotrijebljena u izradi ovoga rada. Zaključno, opisan je detaljan postupak izrade matrica, njihova priprema i proces otiskivanja.

1. KONCEPT RADA

1.1. PRIJAŠNJI RAD

Interes i potreba za apstrakcijom potaknuli su stvaranje rada *Forme*. Rad je završni rad preddiplomskog studija Likovne kulture i nastao je pod mentorstvom doc.art. Marija Matokovića, 2022. godine. Worringer (1908) spominje pojam *umjetničkog htjenja* kojeg je prvi put uveo Alois Riegl. *Apsolutno umjetničko htjenje* podrazumijeva latentni zahtjev koji postoji za sebe i ponaša se kao volja za formom. Prema Šuvakoviću (2009), umjetničko djelo je apstraktno ako njegova pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem bića, predmeta, situacija i događaja. Rad je nadahnut Jeanom Arpom i njegovim konceptom *Zakona slučajnosti*. Arp je papiriće rastrganog crteža koji mu se nije svidio bacio na pod i na taj način dobio kompoziciju s kojim kasnije nastavlja eksperimentirati (H. H. Arnason, 2009). Arpov zakon očituje se u mojim početnim skicama rada, nastalima intuitivno, tehnikom tuša i kista, a kasnije se razvija u organske oblike koji su preneseni u tehniku *reservagea* i *aquatinte*. Otisci su obilježeni spontanošću, a prikazuju nagrizanje jetke i linije *šaranja*, čime se dodaju elementi eksperimentiranja (Slika 1). Slučaj je svojstvo umjetničkih djela koja nastaju bez djelomične ili potpune kontrole autora (Šuvaković, 2009). S druge strane, Elger (2004) naglašava da je zakon slučajnosti tek osnova konstrukcije Arpovih kolaža. Arp je narezane komadiće papira pustio da padnu na pod, nakon čega je uslijedila iduća intervencija uređivanja, to jest, pomicanje komadića dok se ne postigne gotova kompozicija (Elger, 2004). Ovaj je rad rezultat ravnoteže kompozicijskog reda i zakona slučajnosti, a slučaj shvaćen kao pokretač rada.



Slika 1. *Forma IV*, reservagé, 70 x 100 cm, 2022.

Rad *Konvergenције* nastavlja se na temu *Formi*. Rad je nastao 2023. na diplomskom studiju pod mentorstvom doc.art. Marija Matokovića i umj. sur. Krunoslava Dundovića. Ključni element ovog rada jest kombiniranje različitih matrica u jedan otisak, stvarajući neočekivanu kompoziciju koja otkriva nove vizualne forme (Slika 2). *Konvergenција* se definira kao proces približavanja ili susreta različitih elemenata prema zajedničkom cilju ili ideji, što se očituje u kombiniranju matrica radi stvaranja jedinstvenih otisaka. Kroz ovaj proces istražujem rezultate svog rada i otkrivam važnost samog postupka otiskivanja u grafici, što se nastavlja i u ovom trenutnom radu.



Slika 2. *Konvergencije*, reservagé i aquatinta, 25 x 35 cm, 2023.

1.2. SLOBODNE FORME

Vrativši se na Arpa i njegov zakon slučajnosti, shvatio je da je na taj način oslobođen racionalnih misaonih procesa te da se to bolje usklađuje s funkcioniranjem prirode. No, kako je Arp odustao od dijela kontrole, tako se i distancirao od stvaralačkog procesa (H. H. Arnason, 2009), dok ja u svojim radovima taj stvaralački proces naglašavam. Šuvaković (2009), proces definira kao izmjenu stanja i položaja tijela, predmeta, prostornih mjesta, oblika materije i energije koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja, a događaj ima svoj početak razvoj i kraj.

Još jedan uzor u mom radu je Henri Matisse, odnosno njegova posljednja djela. Matisse je izrezivao obojani papir i pomicao oblike kako bi izabrao završnu kompoziciju, a sve u svrhu bržeg istraživanja odnosa boje i forme (H. H. Arnason, 2009). Matissova djela od papirnatih isječaka čine polja čiste boje koja stvaraju plošnost zadirući jedna u drugu, dok u isto vrijeme stvaraju osjećaj više dimenzija gustoćom boje i monumentalnom jednostavnošću svojih arabeskih oblika (Slika 3). Matisse je ovim oblicima neobuzdanog i zabavnog karaktera postigao sintezu skulpture, slikarstva, crteža i boje (H. H. Arnason, 2009). Matisse također daje veliku važnost procesu, pripremi i eksperimentu, ne radi virtuoznosti, već da bi došao do jednostavnosti i izravnosti (Wheeler, 1961). Matisse je vjerovao da se uz naporan rad i majstorstva vlastitog medija treba prijeći iz svjesnog u podsvijest; tek se tada može uspješno dati dojam spontanosti. Prema njemu, umjetnik je istraživač koji mora početi samospoznajom i promatranjem vlastitog postupka, nakon toga ne smije osjećati nikakvu prisilu, ali prije svega, nikada ne smije biti previše lako zadovoljan onim što je učinio (Degand, 1945 prema Wheeler, 1961).



Slika 3. Henri Matisse, *Snop*, 1953.

2. KOMPOZICIJSKA NAČELA

Osnovnu strukturu likovnog jezika čine likovni elementi i kompozicijska načela. Šuvaković (2009) definira kompoziciju kao spoj materijalnih likovnih elemenata u vizualnu smislenu cjelinu- Smatra da kompozicija nema homogen karakter, već je uvijek odnos elemenata, odnosno dijela i cjeline. Likovni se elementi po kompozicijskim načelima međusobno družu, sastavljaju i sređuju, a to su: kontrast, harmonija, ritam, ravnoteža, simetrija, asimetrija, proporcija, dominacija i jedinstvo (Jakubin, 1999). Kandinski (1912), uspoređujući ljudsku dušu s klavirom, napominje da je umjetnik ruka koja pritiskom na ovu ili onu tipku (oblik) svrhovito dovodi do vibriranja duše, čime zaključuje da harmonija oblika mora počivati samo na načelu svrhovitog doticanja duše.

Dominacija u kontekstu kompozicijskih načela označava isticanje, naglašavanje, centar pozornosti, ishodište, glavni sadržaj, glavni lik i osnovnu ideju. Osnovni lik ili oblik ističe se od ostalih dijelova kompozicije koji su mu podređeni i koji su njegova pratnja, a to isticanje može biti izraženo oblikom, veličinom, tonskom razlikom, specifičnošću boje, karakterom, položajem unutar kompozicije itd. (Jakubin, 1999). U mom je radu organski oblik smješten

unutar pravilnog geometrijskog oblika, kvadrata te dominira kompozicijom zbog svoje centriranosti, veličine i jarke boje.

2.1. LIKOVNI ELEMENTI

Osnovni likovni elementi su: točka, crta, boja, ploha, površina, volumen i prostor (Jakubin, 1999). U nastavku ovoga rada slijedi objašnjenje likovnih elemenata koji se nalaze u ovome radu te se analizira njihov međusobni odnos.

2.1.1. BOJA

U 4. stoljeću pr. Kr. Aristotel je prvi definirao *primarne boje* čija je značenja suprotstavio: sunce – mjesec, muškarac – žena, širenje – sužavanje, voda – vatra, zemlja – zrak. Ubrzo je boje usporedio i s četiri elementa: voda, zrak, zemlja i vatra. Par tisućljeća kasnije, modernu teoriju o bojama iznio je Sir Isaac Newton 1672. godine kada je otkrio da se iz bijele svjetlosti može dobiti cijeli spektar boja (Zjakić i Milković, 2010). Klasični spektar razlikuje sedam boja: crvenu, narančastu, žutu, zelenu, plavozelenu, plavu i ljubičastu, no broj boja i nijansi u prirodi je neizmjeran te najmanja promjena valne dužine stvara novu i drukčiju boju (Tanhofer, 2008). Prema Zjakić i Milković (2010) Leonardo Da Vinci je, secirajući ljudske organe, zaključio da svjetlost ulazi u ljudsko oko, a kasnije se to i potvrdilo tezom da oko, kao vidni organ, apsorbira svjetlost. Ulaznu svjetlost oko propušta kroz rožnicu i tako se percipiraju boje. Bijelo svjetlo mješavina je svih boja ili valnih dužina vidljivog dijela spektra, bijeli papir će odbiti (reflektirati) sve valne dužine i zbog toga ostaje bijelo, dok predmet koji upije sve valne dužine, a nijednu ne reflektira, bude crn. Ako neki predmet upije sve valne dužine, osim one koja predstavlja osjet crvene boje te nju reflektira, mi ćemo ga vidjeti crvenog (Tanhofer, 2008). No, kada pričamo o boji, važno je napomenuti da ona može označavati i fizikalnu osobinu svjetlosti i tvar za bojenje (Jakubin, 1999).

Tanhofer (2008) navodi *Munsellov standard* prema kojemu postoje tri atributa koja uže definiraju svaku boju: bojani ton ili tonalnost boje, zasićenost ili saturacija te svjetloća ili iluminacija. Bojani ton ili tonalnost definira se kao kvaliteta boje, odnosno, označava vrstu boje. Zasićenost ili saturacija označava promjenu u čistoći boje, a ovisi o relativnoj količini akromatske boje u čistoj boji. Svjetloća ili iluminacija podrazumijeva relativnu količinu svjetla koju boja prividno emitira. Osnovna svojstva boje prema Jakubinu (2001) su kromatska, tonska i kontrastna svojstva. Općeprihvaćena podjela boja danas jest podjela Wilhelma Ostwalda koju je objavio u knjizi *Die Farbenlehre I. do III.* (Jakubin, 1999). Ostwald boje, prema njihovim

kromatskim svojstvima, dijeli na šarene ili kromatske te nešarene ili akromatske. Šarene boje su sve boje sa sunčevog spektra, a nešarene su crna, bijela i sive (Jakubin, 1999).

2.1.1.1. Kontrast boja

U svome radu istražujem odnose boje, među kojima je i odnos boje elementa s bojom pozadine. Johannes Itten (1973) razlikuje sedam osnovnih kontrasta boja:

1. kontrast boje prema boji
2. kontrast svijetlo-tamno
3. kontrast toplo-hladno
4. komplementarni kontrast
5. simultani kontrast
6. kontrast kvaliteta
7. kontrast kvantiteta.

Važnu ulogu u mom radu ima kontrast svijetlo-tamno. Tanhofer (2008) navodi da svaka boja mijenja svoje djelovanje, ovisno o pozadini na koju je nanosena pa tako svaka boja na svijetloj pozadini djeluje tamnije te manje zasićeno, mirnije i zagasitije, dok na tamnijoj postaje svjetlija, snažnija i čišća. Ovaj kontrast služi kao alat za naglašavanje organičkih oblika, gdje je svaki smješten u središte kompozicije. Također, u radu se mogu prepoznati i kontrasti toplo-hladno te komplementarni kontrast. Itten (1973) navodi da je crvenonarančasta boja najtoplija, a plavo zelena najhladnija kromatska vrijednost. Stoga, žutu, žutonarančastu, narančastu, crvenonarančastu, crvenu i crvenoljubičastu smatra toplim bojama, dok žutozelenu, zelenu, plavozelenu, plavu, plavoljubičastu i ljubičastu smatra hladnim bojama. Itten (1973) naglašava da se odlike toplih i hladnih boja mogu definirati i pomoću međusobno suprotnih izraza:

- hladno – toplo
- sjena – svjetlost
- providno – neprovidno
- umirujuće – razdražujuće
- rijetko – gusto
- zračno – zemljano
- daleko – blizu
- lako – teško
- mokro – suho.

Ovakvi verbalni utisci ilustriraju izražajne moći toplo-hladnog kontrasta kako bi se dočarala nestvarna atmosfera puna melodičnih zvukova (Itten, 1973). Komplementarne boje definiramo kao boje kojima pomiješani pigmenti daju neutralnu, sivo-crnju boju. Komplementarne boje su, prema Ittenu (1973), čudan par. One su suprotne, a ipak traže jedna drugu. Komplementarne boje stavljene jedna uz drugu međusobno se pojačavaju. Primjeri komplementarnih parova prema Ittenu (1973) su sljedeći:

- žuto – ljubičasto
- žutonarančasto – plavoljubičasto
- narančasto – plavo
- crvenonarančasto – plavozeleno
- crveno – zeleno
- crvenoljubičasto – žutozeleno

Itten (1973) spominje da je psihološki dokazano da je oku potrebno da svaka boja bude uravnotežena komplementarnim dijelom para te spontano stvara komplementarnu boju ukoliko ona nije prisutna. Komplementarne boje, upotrijebljene u odgovarajućim količinama, stvaraju dojam statički smirene slike.

Ovi kontrasti u mom radu se preklapaju, pa tako žuta i ljubičasta, osim komplementarnog kontrasta, predstavlja i svjetlo-tamni kontrast, a narančasta i plava toplo-hladni kontrast. Crvena i zelena su komplementarne boje, ali kao dvije zasićene boje imaju istu svjetlinu (Itten, 1973), stoga je bitno da su u odnosu svijetlo-tamno kako bi se postigao kontrast.

2.1.1.2. ODNOS BOJE I OBLIKA

Kandinski (1912) doživljaj boja na paleti opisuje u dva glavna rezultata. U prvom dolazi do čisto fizičkog djelovanja, odnosno, oko je očarano ljepotom i drugim svojstvima boje, a promatrač osjeća zadovoljstvo i radost, slično kao kada okusi neku hranu ili prstom dodirne led. Fizički osjećaj hladnoće leda, kada prodire dublje, budi dublje osjećaje i lanac psihičkih doživljaja pa se tako može i površinski dojam boje razviti u doživljaj. Kandinski (1912) također napominje da svijetlije i toplije boje više i jače privlače oko, ali nakon nekog vremena oko će potražiti mir i dubinu i hladnijim i tamnijim bojama. Ovakva reakcija dovodi do drugog rezultata promatranja boje, a to je psihološko djelovanje. Kandinski navodi da prvim rezultatom, fizičkim djelovanjem, dolazi do duševnog, no otvara se pitanje da se do takvog

djelovanja dolazi i asocijacijama. Crvena boja može asociirati na plamen, prolivenu krv i budi sjećanje na neki drugi fizički agens, dok s druge strane bi mogli reći da limun može dati dojam kiselosti, no takva su objašnjenja teško provediva. Nadalje, Kandinski (1912) napominje da oblik, kao čisto apstraktno ograničenje nekog prostora ili neke plohe, može postojati samostalno, no boja ne može. Može se samo bezgranično zamisliti ili duhovno vidjeti. Tada se ta boja mora subjektivno okarakterizirati te se razgraničiti od drugih boja koje su bezuvjetno nazočne. Kandinski objašnjava da oblik i kad je potpuno apstraktan, geometrijski ima svoj unutarnji zvuk, odnosno vlastiti duhovni miris, a povezivanjem s drugim oblicima taj se miris diferencira, dobiva prizvuke, ali ostaje nepromjenjiv. Neke su boje nekim oblikom u svojoj vrijednosti naglašenije, a drugim otupljenije. *Oštre* boje u svojim svojstvima zvuče jače u oštrom obliku, na primjer, žuta boja u trokutu. Boje koje su sklone produbljivanju, u svojem će djelovanju biti pojačane okruglim oblicima, kao na primjer, plava boja u krugu. Kandinski napominje i da se neodgovaranje oblika boja ne mora smatrati neharmoničnim, već novom mogućnošću i harmonijom. Oblici u mom radu udaljeni su od geometrijskog, razigranog su karaktera, no čvrstinu im daje to što su smješteni u geometrijski oblik, odnosno kvadrat. Suprotnost se očituje u kontrastu organskog i geometrijskog i u kontrastu boja, odnosno, u kontrastu svijetlo – tamno, toplo – hladno te u komplementarnom kontrastu. Sam Kandinski napomenuo je da je građa neiscrpna jer je broj boja i oblika beskonačan pa su kombinacije i djelovanja također beskonačni.

Za Henrija Matisa boja nije bila reprezentacija, već je postojala radi sebe same, za dekoraciju i za izražavanje emocija. Kao primjer daje plavu boju, koja je, kada je popraćena sjajem svojih komplementarnih boja, djeluje na unutarnju osjetljivost poput iznenadnog udara gonga. Isto je s crvenom i žutom – umjetnik ih mora znati udariti kad mu zatreba (Vence, 1951 prema Wheeler, 1961). Matis se u svojim posljednjim radovima bavio kolažiranjem obojanih oblika. Tvrdio je da mu rezanje papira u boji omogućuje crtanje u boji. Shvaćao je to kao nekakvo pojednostavljenje – umjesto da uspostavi konturu, a zatim je ispunjava bojom – shvaćao je to kao da crta bojom. Ovakav način izražavanja Matisse shvaća kao preciznu vezu dva procesa koja postaju jedno (Lejard, 1951 prema Wheeler, 1961). Proces nastanka svog rada mogu povezati s Matisovim, no nisam koristila tehniku kolaža, već sam se bavila tehnikom visokog tiska, točnije linorezom. Iako tehniku linoreza karakterizira rezbarenje tiskovne površine, svoje sam oblike, poput Matisa, izrezivala iz linoleuma te nakon nanošenja boje, kombinirala na otiscima.

2.1.2. PLOHA

Ploha je dvodimenzionalna stvarnost, odnosno, element koji ima dužinu i širinu (Jakubin, 1999). U likovnoj umjetnosti, ploha je površina na kojoj se likovno ostvaruje crtanje, slikanje, grafika i plošno oblikovanje. U likovnom se izražavanju stvaranje na plohi može oblikovati na dva načina: na način da se oblikovanje sugerira privid prostora i volumena ili na način koji sam odabrala, a to je da se poštuje njezin dvodimenzionalni karakter, odnosno da se oblikuje plošnim oblicima koji se nazivaju likovima.

Jakubin (2001) plohe po osnovnim svojstvima dijeli na samostalne i funkcionalne (nesamostalne) plohe. Funkcionalne ili nesamostalne plohe su one koje zatvaraju neki volumen. One su oplošja tijela, granice prostora u arhitekturi i kiparstvu, mjesto gdje se susreću volumen i prostor.

Samostalne plohe su one koje samostalno stoje u prostoru ili kao samostalni likovi prave kompoziciju na plohi. Ploha po karakteru može biti ravna, zaobljena, napeta, izlomljena, nepravilna, slobodna, geometrijska, obojena, svijetla, tamna, oštih i mekih bridova, itd. Jakubin (2001) likove dijeli na geometrijske i slobodne. Geometrijski likovi su kvadrat, pravokutnik, trokut, više kut, krug i elipsa. Oni su strofo određeni, pravilni; djeluju mirno i statično. Geometrijski lik kvadrata u mom se radu nalazi u pozadini slobodnog, odnosno organskog lika. Jakubin (2001) govori da slobodni likovi rastvaraju pravilnost i određenost i ne podređuju se geometrizaciji. Slobodni likovi djeluju nemirno, pokretljivo, slobodno i životno te podsjećaju na prirodne organske oblike.

2.1.3. OBLIK I FORMA

Formu možemo definirati kao oblik, kraj, lik, vanjsku stranu, kalup, uzor ili model, a često se suprotstavlja pojmu sadržaja (Šuvaković, 2009). Focht (1972) govori kako su interne relacije između elemenata forma umjetničkog djela, dok je sadržaj radnja, tematika, motiv i predmet umjetničkog djela. Emocije nas vežu uz formu, a *ratio* uz sadržaj, stoga je forma ta koja može uspostaviti ontički dodir između subjekta i estetskog predmeta (Focht, 1972). Damjanov (1991) oblik definira kao trenutačno stanje povezanosti, ograničenosti i usredotočenosti s mogućnošću uspostavljanja veza s drugim oblicima i ukidanja. Kao što je već spomenuto, Kandinski (1912) smatra da oblik nije ništa drugo nego razgraničenje jedne plohe od druge. To je njegovo izvanjsko obilježje, no ako kažemo da je oblik očitovanje unutarnjeg sadržaja, onda je to njegovo unutarnje obilježje.

Oblike u svom radu mogu poistovjetiti sa Šuvakovićevom (2009) definicijom slobodne forme. Slobodna forma definira se kao likovni oblik koji nije određen mimetičkim pravilima prikazivanja svijeta niti pravilima geometrijske konstrukcije dvodimenzionalne figure u ravnini ili trodimenzionalnog oblika u prostoru. Slobodna slikarska ili kiparska forma nema odgovarajući objekt u prirodi ni u kulturi, ovakva ideja upravo ukazuje na modernističke ideale originalnog, intuitivno naslućenog i neprikazivačkog stvaranja (Šuvaković, 2009).

3. GRAFIKA

Grafika je likovna umjetnost koja se, kao i slikarstvo, temelji na crti i boji, točnije na plohi. Stoga, možemo reći da su grafika i slikarstvo plošno likovno izražavanje, dok kiparstvo karakterizira volumen (Arbanas, 1999). Grafika je u likovnim umjetnostima skupni naziv za sve tehničke postupne umnožavanja crteža odnosno slika pomoću matrice, bilo to izrađeno pomoću matrice, ručno, kemijskim ili fotomehaničkim putem u zrcalnoj slici. Može označavati i tipografsko umijeće, odnosno umnažanje pisama i likovnih priloga u štamparstvu te umjetničku grafiku, odnosno umijeće reproduciranja crteža na papiru ili nekom drugom materijalu (Bratanić, 1962).

Paro (1991) govori da je grafika otisak, utisak, pečat te smatra da su tom tvrdnjom dana osnovna određenja grafike. Prvo određenje je da je grafika otisak, odnosno umjetničko djelo otisnuto na papiru, platnu, koži i slično, kao materijalnoj podlozi, nosiocu grafičkog otiska, pa ga nazivom 'grafički list' pojmovno i asocijativno odvajamo od tiskovina drugih vrsta i namjena. Drugo određenje je da je grafika utisak, odnosno da je grafičko umjetničko djelo doista utisnuto u tiskovnu ploču. Umjetnik je svoju misao i akciju usmjerio u materijal i transformirao ju oblikujući površinu ploče u pozitivan ili negativan reljef čija slika će biti vidljiva tek postupkom otiskivanja. Posljednje određenje je da je grafika pečat, odnosno autentično svjedočanstvo o identitetu stvaratelja i njegove epohe.

Arbanas (1999) grafiku definira kao tiskanjem umnoženi likovni izraz, izražen crtom, bijelom ili toniranom plohom i bojom, a razlikuje umjetničku i reprodukcijску grafiku. Čaušić (2020) također grafiku dijeli na reproduktivnu i originalnu grafiku, odnosno umjetničku grafiku. Arbanas (1999) napominje da umjetnički tisak nije reprodukcija nego original ako umjetnik na matrici sam pripremi, iscerta, razradi, izjetka ili izreže, naboji i otisne novu nepoznatu sliku, ostvarenu hotimice, baš zato da bi bila otisnuta, a ne da bi se reproducirala neka već gotova slika ili crtež.

Paro (1991) čitavo područje izvorne grafičke umjetnosti dijeli na četiri grafičke tehnike, točnije metode otiskivanja:

1. tehniku visokog tiska (drvorez, linorez, gravura, jetkanica)
2. tehniku dubokog tiska (bakrorez, bakropis, aquatinta, mezzotinta, suha igla)
3. tehnika plošnog tiska (litografija, ofsetografija)
4. tehnika protisnog tiska (šablonski tisak, sitotisak)

Osim ovih osnovnih tehnika, primjenjuju se i druge, srodne tehnike, ali i njihove kombinacije (Arbanas, 1999), a toj podijeli možemo dodati i peti postupak, digitalni tisak (Čaušić, 2020).

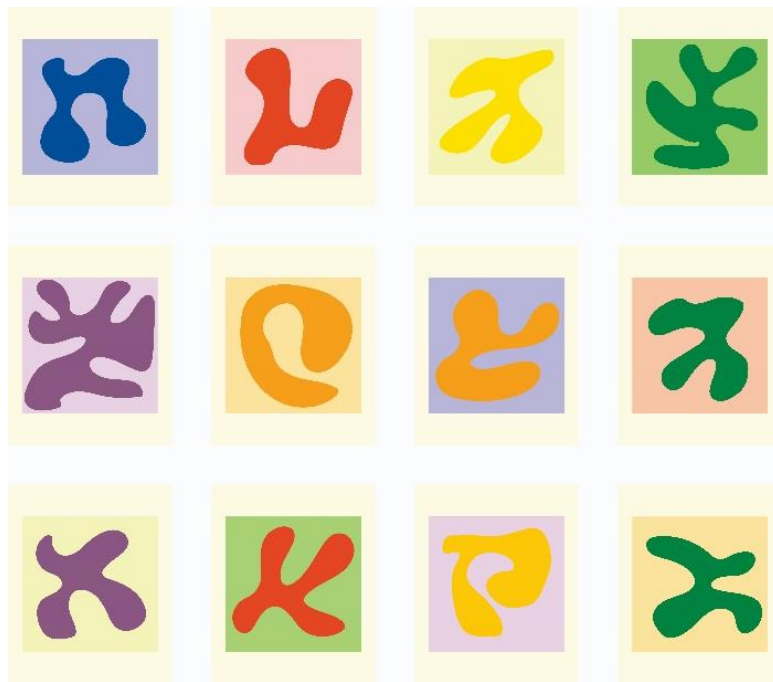
3.1. VISOKI TISAK

Visoki tisak karakterizira tiskovna ploča s tiskovnom površinom koja je ispuččenija od ostale površine (Arbanas, 1999). Paro (1991) visoki tisak definira kao reljefni, odnosno neki likovni prikaz otiskuje se s najviših, svježih obojanih ploha i detalja nekog reljefnog prikaza. Oblikovanje tiskovne površine odvija se mehaničkim izrezivanjem netiskovne površine. Skica grafičkog lista nacrtana se izravno na tiskovnu ploču, izrezuje se okolna površina tako da samo ostaje predložak (Arbanas, 1999). U svim nazivima tehnika u području metode visokog tiska imamo složenice (-rez) kojima se govori da se odabrani materijal obrađuje, napada i preoblikuje u novu svrhu (Paro, 1991).

Najstarija tehnika visokog tiska je drvorez (Arbanas, 1999), no u potrazi za materijalom koji bi bio lakši za obradu i jeftiniji od drveta, grafičari su posegnuli za linoleumom (Paro, 1991). Linoleum je nastao u svrhu oblaganja brodskih podova, kao zamjena za drvo koja će biti otporna na vodu i klimatske promjene, a bit će čvrst, lagan i izdržljiv. Linoleum također olakšava mukotrpnu obradu površine jer je potpuno ravna, a u nekim vrstama i potpuno glatka (Paro, 1991). Linoleum se upotrebljava pri oblikovanju crteža kojima prevladavaju plohe i široke linije pošto materijal ne dopušta finu modulaciju i nijansiranje. Umjesto linoleuma danas se koriste i drugi umjetni materijali koji omogućuju finiju obradu (Arbanas, 1999), a u mom je radu korišten homogeni vinil. Tradicionalno se u linorezu koriste nožići i dlijeta za dubljenje netiskovnih površina, no budući da se u mom radu već nalaze plošni oblici, oni su jednostavno izrezani tako da na matrici netiskovna površina ne postoji. Tehnika linoreza zahvalna je i za složene postupke višebojnog tiska jer omogućuje jednostavno osiguravanje preklopnih točaka koji su neophodni za kontrolu preciznog nalijeganja jedne boje na drugu (Paro, 1991).

4. PROCES IZRADE

Kao što je navedeno konceptu, rad *Slobodna forma* svoj početak ima u prijašnjim radovima, a daljnjim razvijanjem skica i crteža svoj konačan oblik pronašao je u jednostavnosti boje i plohe. Skice su se izvodile u olovci, drvenim bojicama, markerima te konačno u digitalnom programu *Adobe Illustrator* koji je omogućio najbolju predodžbu rada te manipulaciju oblicima i bojama (Slika 4 i 5).



Slika 4. Digitalne skice za rad *Slobodna forma*

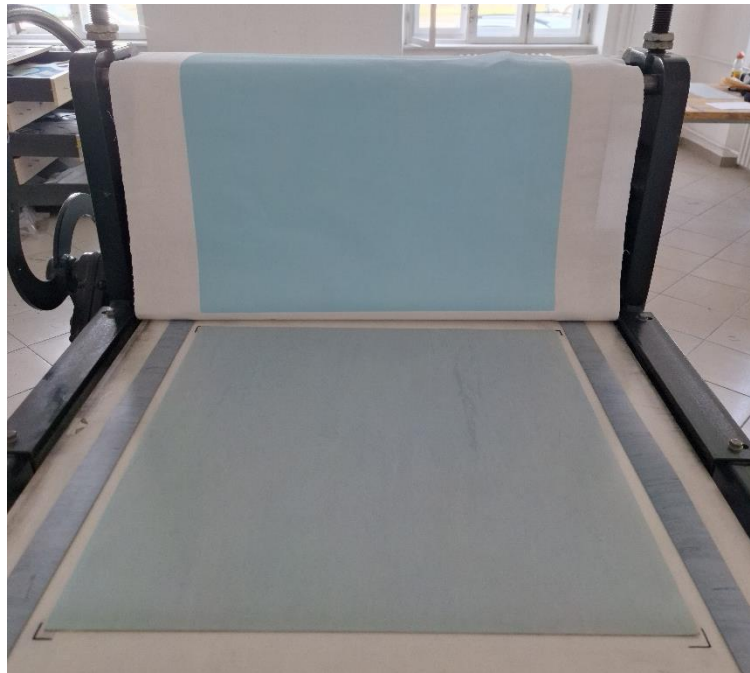


Slika 5. Digitalne skice za rad *Slobodna forma*

Nakon dovršetka skica, kreće izrada matrica u linorezu. Kao što je navedeno ranije, oblici se nisu rezbarili, već su se izrezivali iz linoleuma. Izrezana su dva kvadrata, dimenzija 60x60 centimetara i 59x59 centimetara. Odabrano je pet oblika koji su izrezani u pozitivu i negativu, pozitiv dimenzija do 59x59 centimetara, a negativ 60x60 centimetara. Nakon što su se sve matrice izrezale, rubovi su izbrušeni brusnim papirom kako bi imali gladak i zaobljen obrub bitan za dojam organičnosti. Prije nego što se kreće u proces otiskivanja priprema se boja za visoki tisak. Svaki otisak u mom radu ima kontrast svijetlo-tamno, pa je tako svijetla boja uvijek miješana sa pokrivnom bijelom bojom. U tamniju je boju uvijek dodano malo crne boje kako bi se naglasio kontrast, ali i iz razloga što se pokazalo da je tamnija boja uvijek djelovala svjetlije na otisku budući da je preklapala svjetliju boju.

Proces otiskivanja svakog otiska odvijao se u dvije faze. Prva faza je bila otiskivanje svjetlije boje, odnosno podloge. Obojani kvadrati otiskivali su se na bijelo seljačko platno od stopostotnog pamuka dimenzija 80x100 cm (Slika 6). Za razliku od različitih materijala papira, boje na platnu se upijaju dubljem i ono daje mogućnost za više slojeva što daje dojam reljefnosti. Nakon što otiskivanja podloge, slijedi sušenje te faza otiskivanja oblika koja se odvija barem dan poslije. U pozitivu su se otiskivali oblici koji su bili tamnije boje od pozadine, a u negativu oblici koji su bili svjetlije boje od pozadine (Slika 7). Ovakav pristup je odabran jer otiskivanje svjetle boje preko tamnije ne bi dalo željeni efekt svjetlije boje. Druga matrica otiskivala se direktno preko prve, odnosno matrica s oblicima preko kvadratne podloge i

rezultirala završnom kompozicijom (Slika 8-15). Tehnika linoreza odabrana je upravo zbog istraživanja međusobnog utjecaja grafičkih boja i njihovih rezultata, što osigurava i prvotnu ideju eksperimentiranja i spontanosti. Oblici u linoleumu također imaju određenu *slobodu* jer su izrezani iz linoleuma i na taj način njihov položaj unutar kompozicije nije predodređen već se odabire pred samo otiskivanje smještanjem na prešu, što ne bi bilo moguće drugim tehnikama, poput sitotiska ili digitalnog tiska. Platno, osim što je izabrano radi boljeg upijanja boje, također pridodaje ideji organičnosti kojoj se teži u radu. Dok je papir krut i zategnut, platno se prirodno savija dodajući dojam trodimenzionalnosti i dinamike u rad. Tekstura platna unosi taktilni element u rad i poziva promatrača da opipa rad što stvara intimniju i direktniju vezu između promatrača.



Slika 6. Otiskivanje svijetlije podloge na tkaninu



Slika 7. Otiskivanje oblika u negativu



Slika 8. *Slobodna forma I*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 9. *Slobodna forma II*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 10. *Slobodna forma III*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 11. *Slobodna forma IV*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 12. *Slobodna forma V*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 13. *Slobodna forma VI*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 14. *Slobodna forma VII*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.



Slika 15. *Slobodna forma VIII*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

ZAKLJUČAK

U ovom radu istraživao se odnos boje i plohe u slobodnoj formi kroz grafički proces visokog tiska. Kroz praktičan rad i eksperimentiranje s različitim bojama, plohami i oblicima, kao i materijalima korištenim u radu, stečeno je dublje razumijevanje njihovog međusobnog odnosa na sveukupni vizualni dojam. Korištenjem kontrasta boja, ploha i oblika, naglašen je organski oblik koji je kompozicijski centriran unutar geometrijskog oblika, kvadrata, čime se postigla vizualna ravnoteža i dinamika. Tehnika linoreza u ovom radu omogućila je prikazivanje apstraktne kompozicije sastavljene od osnovnih likovnih oblika te je uspjela u potpunosti dočarati plošnost rada što ostavlja prostor za naglašavanje boje i oblika. Ovaj rad pokazuje da grafika pruža široke mogućnosti za istraživanje te da se kroz eksperimentiranje skroz skice, otiskivanje, izmjenu materijala i postupaka te igru mogu postići zanimljivi i neočekivani rezultati.

LITERATURA:

- Arbanas A. (1999). *Grafičke tehnike*. Zagreb: Laser plus
- Arnason, H. H. (2009). *Povijest moderne umjetnosti*. Zagreb: Stanek
- Bratanić, J. (1962). Grafika. U: Mohorovičić, A. (Ur.), *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2: D-Ini* (str. 446) Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ
- Čaušić, M. (2020). *Kemija u umjetničkoj grafici*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
- Damjanov, J. (1991). *Vizualni jezik i likovna kultura*. Zagreb: Školska knjiga
- Elger, D. (2004). *Dadaism*. Koeln: Taschen
- Focht, I. (1972). *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika
- Itten, J. (1973). *Umjetnost boje*. Beograd: Umetnička akademija
- Jakubin, M. (1999). *Likovni jezik i likovne tehnike*. Zagreb: Educa
- Kandinsky, W. (1912). *Über das Geistige in der Kunst*. München: R. Piper & Co.
- Paro, F. (1991). *Grafika: marginalije o crno-bijelom*. Zagreb: Mladost
- Šuvaković, M. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky
- Tanhofer, N. (2008). *O boji na filmu i srodnim medijima*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti; Novi Liber
- Wheeler, W. (1961). *The last works of Henri Matisse : large cut gouaches*. New York: Museum fo Modern Art; Doubleday
- Worringer, W. (1908). *Abstraktion und Einfügung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: R. Piper & Co.
- Zjakić, I. i Milković, M. (2010). *Psihologija boja*. Varaždin: Veleučilište

POPIS SLIKOVNIH PRIKAZA:

Slika 1: *Forma IV, reservagé*, 70 x 100 cm, 2022.

Slika 2: „*Konvergenције*“, *reservagé* i *aquatinta*, 25 x 35 cm, 2023.

Slika 3: Henri Matisse, *Snop*, 1953. (preuzeto s <https://www.moma.org/slideshows/29/554>)

Slika 4: Digitalne skice za rad *Slobodna forma*

Slika 5: Digitalne skice za rad *Slobodna forma*

Slika 6: Otiskivanje svijetlije podloge na tkaninu

Slika 7: Otiskivanje oblika u negativu

Slika 8.: *Slobodna forma I*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 9: *Slobodna forma II*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 10: *Slobodna forma III*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 11: *Slobodna forma IV*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 12: *Slobodna forma V*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 13: *Slobodna forma VI*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 14: *Slobodna forma VII*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.

Slika 15: *Slobodna forma VIII*, linorez, 80 x 100 cm, 2024.