Linija, boja i oblik u grafici

Ilić, Gabriela

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

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:251:722558

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA VIZUALNE I MEDIJSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ LIKOVNE KULTURE

GABRIELA ILIĆ

LINIJA, BOJA I OBLIK U GRAFICI

ZAVRŠNI RAD

MENTOR:
doc. art. Mario Matoković

Osijek, 2022.

Sažetak

Ovaj rad istražuje osnovne likovne elemente poput boje, plohe, oblika i linije. Njihovi odnosi u likovnom stvaranju detaljnije su izneseni u teorijskom dijelu rada, dok je u praktičnom dijelu predstavljen vlastiti umjetnički rad „Forme“. „Forme“ se sastoje od 10 grafičkih listova izrađenih u tehnici dubokog tiska, résevageu.

Glavna je okosnica ovoga rada tehnika nastanka, a elementi su slobodno i intuitivno raspoređeni kako bi stvorili apstraktnu kompoziciju. Uz navedeno, rad prati i proces primjenjivanja tih kompozicija u grafički proces.

Ključne riječi: linija, oblik, boja, kompozicija, intuitivnost

Abstract

This work explores essential art elements such as colour, surface, shape and line. Their relations in artistic creation are presented in more detail in the theoretical part of the work, while in the practical part, we present our artistic work, "Forms". "Forms" consist of 10 graphic sheets made in the intaglio printing technique, résevage.

The main backbone of this work is the creation technique, and the elements are freely and intuitively arranged to create an abstract composition. In addition to the above, the work follows the process of applying these compositions in the graphic process.

Keywords: line, shape, color, composition, intuitiveness

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja_____ potvrđujem da je moj _____rad
diplomski/završni

pod naslovom _____

_____

te mentorstvom _____

rezultat isključivo mojega 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 završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

_____

SADRŽAJ

1. UVOD 1
2. RAZRADA IDEJE 2
2.1. APSTRAKCIJA 4
2.2. OSNOVNI LIKOVNI ELEMENTI 5
2.2.1. Linija 5
2.2.2. Boja 6
2.2.3. Kompozicija 7
2.2.4. Oblik 7
3. „FORME“ 9
3.2. TEHNIČKA IZVEDBA RADA 9
4. ZAKLJUČAK 18
5. POPIS SLIKA 19
6. POPIS LITERATURE 20

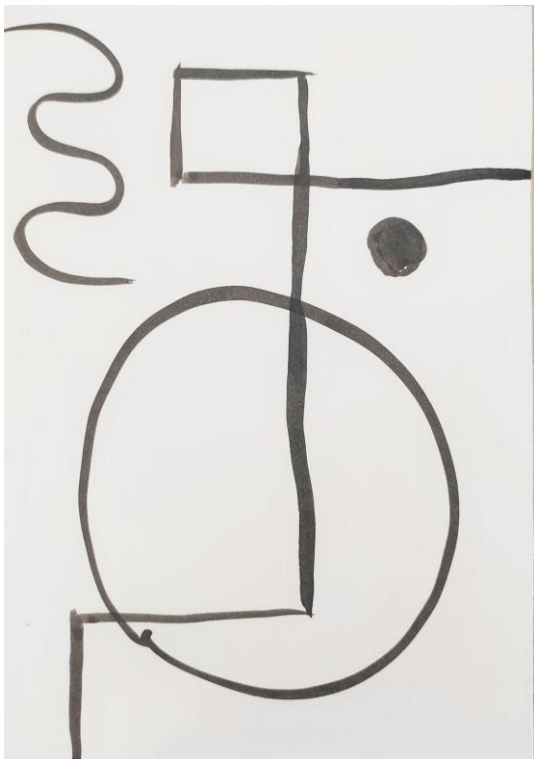
1. UVOD

Interes i potreba za istraživanjem u području apstraktne umjetnosti bili su temeljni poticaji za nastanak ovoga rada. Apstraktna umjetnost označava nemimetička i neprikazivačka umjetnička djela. Ona je najavljena već u kasnim impresionističkim i postimpresionističkim slikama blagim deformiranjem mimetičkih prikazivačkih oblika, no sama apstrakcija razvila se početkom 20. stoljeća, kada su se slike Vasilija Kandinskog smatrale prvim apstraktnim slikama (Šuvaković, 2005: 59).

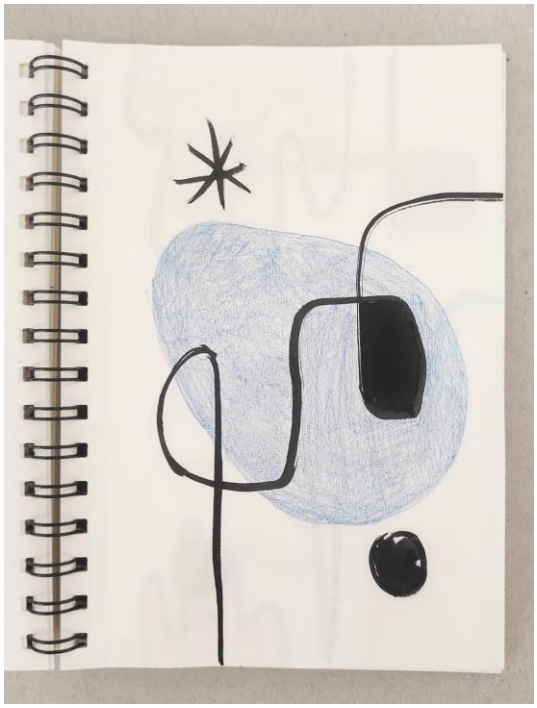
U teorijskom dijelu rada istražuju se osnovni likovni elementi poput boje, plohe, oblika i linije, kao i njihovi odnosi u likovnom stvaranju. Vlastiti umjetnički rad „Forme“ predstavljen je u praktičnom dijelu rada, te podrazumijeva 10 grafičkih listova u tehnici dubokog tiska, résevageu. Također, sadržava organičke oblike u zagasitim primarnim i sekundarnim bojama i snažnu liniju koja ih ispreplićе. Elementi su intuitivno i slobodno raspoređeni, odnosno, nema previše razmišljanja o rasporedu i ravnoteži tih elemenata. Time nastaje slučajna kompozicija, koju se može povezati s kolažima Jeana Arpa, raspoređenim prema zakonima slučajnosti. Rastrgajući crtež koji mu se nije dopadao, Arp je komadiće papira bacio na pod te eksperimentirajući njima shvatio kako se taj raspored slučajno složenih oblika, oslobođeni racionalnih misaonih procesa, bolje usklađuje s funkcioniranjem prirode (Arnason, 2004: 244).

2. RAZRADA IDEJE

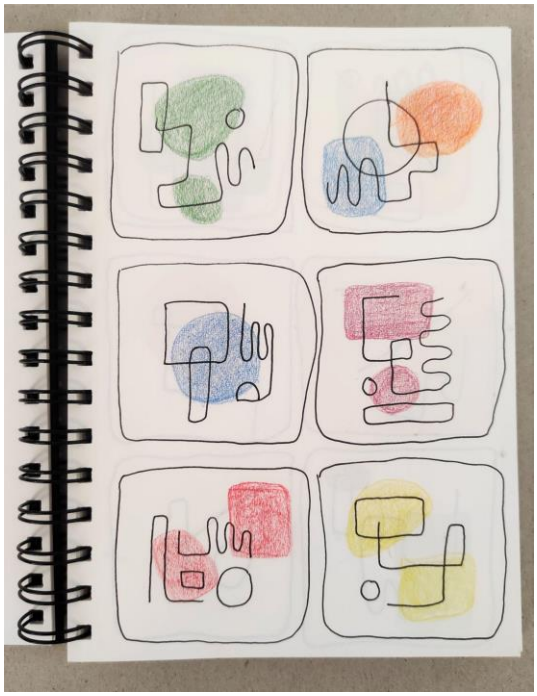
Po uzoru na apstraktna djela poznatih umjetnika, poput Vasilija Kandinskog, Alexandra Caldera i Jean Arpa, ovaj rad svoj početak ima u skicama u tušu, rapidografu i drvenim bojama na papiru, koje su nastale vrlo slobodno i intuitivno. Prve su skice vrlo konstruktivne kompozicije (slika 1) i sastoje se od tanjih linijskih elemenata. Po njima se može primijetiti stanje nesigurnosti i nepromišljenosti o likovnim elementima, njihovim odnosima i ravnoteži. Razvijanjem skica i istraživanjem odnosa elemenata i formata papira, crteži postaju organični i slobodniji zahvaljujući kistu i tušu, ali su ipak jasniji i čvršći (slika 2). Nakon daljnje razrade, u crtežima se počinje vidjeti sigurnost rasporeda likovnih elemenata, kao i da je kompozicija čvrsta, a ravnoteža uspostavljena. Crtež postaje jednostavniji i čišći, no pojavljuju se boja i ploha koje su u kontrastu s crnom linijom (slika 3). Svoju potpunu formu ovaj rad dobiva u grafičkoj tehnici dubokog tiska, u tehnici réservagea.



Slika 1. Skica u tušu



Skica 2. Skica u tušu i drvenoj bojici



Slika 3. Skica u rapidografu i drvenim bojicama

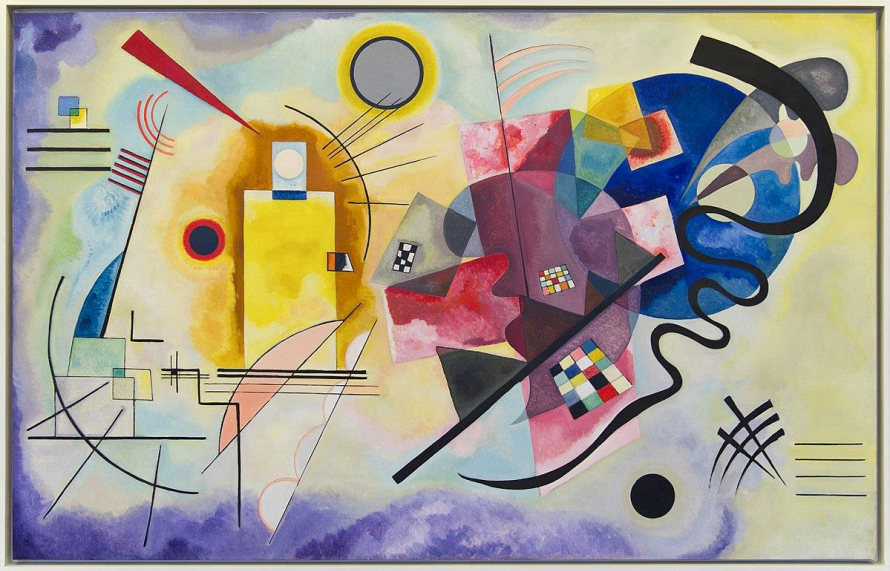
2.1. APSTRAKCIJA

Prema Šuvakoviću (2005: 59) umjetničko je djelo apstraktno ako nije određeno prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja, već procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili aikoničkim semiotičkim aspektima. Autor također navodi da se apstrakcija najavljuje u kasnim impresionističkim i postimpresionističkim djelima, no vlastiti početak ima u 20. stoljeću kada upoznajemo prve apstraktne slike Vasilija Kandinskog. Šuvaković (ibid.) razlikuje organsku, vitalističku i geometrijsku apstrakciju. Djela organske apstrakcije asociraju na opće organske oblike, u vitalističkoj apstrakciji formom se nagoviješta ljudsko postojanje, a u geometrijskoj apstrakciji forme su pravilno geometrijske. Svoj rad povezujem s organskom apstrakcijom budući da se sastoji od nepravilnih oblika i zakrivljenih linija.

Tvrdnju da je Kandinski izumio čistu apstraktnu umjetnost Lucie-Smith (1996: 91) smatra pretjeranom, ali ističe da je Kandinski najjasnije predvidio mjesto čiste apstrakcije. Kritičari poput Guillaumea Apollinairea smatrali su da je kubizam prvi korak prema potpunoj apstrakciji, no Kandinski se s tim nije slagao. On je, naime, kubizam suprotstavljao apstrakciji tvrdeći kako je kubizam posljednji pokušaj prikazivanja stvarnosti, dok je apstrakcija oslobođena svih ograničenja te živi u vlastitom svijetu.

Kandinski je oko 1910. godine istraživao ideje o nepredmetnom slikarstvu, odnosno slikarstvu bez doslovne teme koja opisuje stvaran svijet (Arnason, 2004: 134). Njegova zainteresiranost počela je jednog dana kada je ušao u svoj atelje i nije mogao razaznati nijedan predmet na svojoj slici, osim boje i oblika, te je shvatio da mu je slika bila okrenuta naopako. Prvi je osjetio dematerijalizaciju u Monetovim slikama i također je bio inspiriran idejama neoimpresionista, simbolista, fovista i kubista. Bio je uvjeren da se umjetnost treba baviti duhovnim, a ne materijalnim. S obzirom na to da je svoju umjetnost htio osloboditi prikaza, svoje radove nazvao je naslovima koji potječu iz glazbe, poput „Kompozicija“ i „Improvizacija“ te je smatrao da na taj način izražava ono što on zove „unutarnjom nužnošću“ (Arnason 2004: 135). Arnason (ibid.) nadalje ističe da je Kandinski s Kupkom, Delaunayom, Mondrianom i Maljevičem jedan od začetnika nepredmetnog slikarstva. Dok su oni krenuli geometrijskim putem proizašlim iz kubizma, Kandinski je slikao ekspresionistički, biomorfno i gestualno. No, treba napomenuti da je i za Maljeviča postavljanje njegovog crnog kvadrata na bijelu površinu bilo duhovno otkrivenje. Arnason (2004: 204) ističe kako je Maljevič

osjećao da je prvi put u povijesti slikarstva pokazao kako slika može postojati neovisno o prikazu ili imitaciji vanjskog svijeta.



Slika 4. Vasilij Kandinski, *Žuto, crveno, plavo*

2.2. OSNOVNI LIKOVNI ELEMENTI

Likovni elementi: točka, linija boja, ploha, površina, volumen i prostor, te kompozicijski elementi: kontrast, harmonija, ritam, ravnoteža, simetrija, asimetrija, proporcija, dominacija i jedinstvo, čine osnovnu strukturu likovnog jezika. Jakubin (1989: 9) likovno izražavanje definira primjenom ovih likovnih elemenata i međusobnim povezivanjem određenim likovno-estetskim redom pa je i zbog toga rad „Forme“ sveden na te osnovne likovne elemente, kako bi se vratili na osnove slobodnog likovnog izražavanja. Dalje u tekstu navedeni elementi od kojih se sastoji rad bit će i definirati, a to su linija, oblik i boja složeni u slobodnu kompoziciju.

2.2.1. Linija

Linija je osnovni likovni element crteža i predstavlja temelj svih oblika umjetnosti poput grafike, slikarstva i kiparstva. Jakubin (1989: 11-14) linije dijeli po toku, karakteru i značenju. Prva podjela je po toku, linije mogu biti otvorene ili zatvorene te ravne i krivulje. Ravne linije označavaju točnost i preciznost dok krivulje mogu biti pravilne i slobodne. Pravilne su one koje se šire pravilno, poput kružnice, a slobodne su krivulje one koje se izvijaju i stvaraju neodređeni oblik te sugeriraju kretanje. Slobodne se krivulje mogu prepoznati u radu.

Osim što je linija na radu slobodna, možemo prepoznati kako je u odnosu s veličinom formata deblja, dugačka i kontinuirana. Takvom analizom dolazimo do druge podjele linije, prema karakteru. Prema ovoj podjeli linija može biti tanka, kratka, isprekidana, oštra ili neoštra, itd. Posljednja podjela prema Jakubinu (1989: 14) su linije po značenju, odnosno, strukturne i konturne ili obrisne. Strukturne linije su one koje grade crtež, dok su konturne linije one koje ocrtavaju obris ili vanjski rub nekog oblika.

2.2.2. Boja

Jedan od bitnih dijelova ovoga rada je boja. Tanhofer (2008: 20) navodi kako je boja isključivo optički fenomen jer je možemo doživjeti samo našim organom vida. Tanhofer (ibid.) također napominje kako je boja „osjećaj koji u oku izaziva svjetlost emitirana od nekog izvora ili reflektirana od površine nekog tijela“. Prema Jakubinu (1989: 16), može označavati i „tvar za bojenje, koja ima svojstvo da oboji bezbojnu materiju“.

Njemački fizičar Wilhelm Ostwald u svojoj knjizi „Die Farbenlehre'', kako je navedeno u radu Jakubina (1989: 17) dijeli boje prema kromatskim svojstvima, na kromatske ili šarene (čiste boje) i akromatske ili nešarene. Kromatske su sve boje unutar sunčevog spektra, a akromatske su crna, bijela i sive boje ili „neboje“. Ostwald čiste boje dijeli na tri grupe: osnovne, sekundarne i tercijarne. Osnovne boje međusobnim miješanjem daju sve ostale boje, kao što su žuta, crvena i plava. Sekundarne boje nastaju miješanjem dviju osnovnih boja istih omjera: ljubičaste, zelene i narančaste. Tercijarne boje nastaju miješanjem osnovnih i sekundarnih boja u različitim omjerima. Rezultat bi bile, na primjer, nijanse između žute i zelene, zelene i plave, itd. U radu ćemo prepoznati sve kromatske boje, a od akromatskih crnu. Kao još jedno svojstvo boje treba napomenuti ton. Ton je količina svjetlosti u boji te se kontrolira dodavanjem crne, bijele ili sive boje. Jakubin (1989: 19) navodi kako Johannes Itten u svojoj knjizi „Umjetnost boje“ prema kontrastnim svojstvima boje dijeli na sljedeći način: kontrast boje prema boji, kontrast svijetlo-tamno, kontrast toplo-hladno, komplementarni kontrast, simultani kontrast, kontrast kvalitete i kontrast kvantitete. U radu možemo primijetiti kontrast crne akromatske boje s kromatskim bojama te komplementarni kontrast, kontrast toplo-hladno i svijetlo-tamno dviju kromatskih boja.

2.2.3. Kompozicija

Kompozicija nastaje komponiranjem i raspoređivanjem likovnih elemenata unutar određenog formata, obuhvaća njihovu strukturu i odnos. Jakubin (1989: 77) ističe da je kompozicija sustav likovnih elemenata. Kompozicijski su elementi kontrast, harmonija, ravnoteža, simetrija i asimetrija, proporcija, dominacija i jedinstvo. Govoreći o kontrastu kao kompozicijskom elementu na radu, osim već spomenutih kontrasta boje, vidljivi su i kontrast oblika, zakrivljena složena linija i jednolična nepravilna ploha. Ako bismo govorili o kompozicijskom elementu dominacije, možemo reći kako linija dominira nad plohom jer je tamnija od plohe te se ističe tako što je u prvom planu, odnosno ispred nje. Likovni elementi u radu položeni su u slobodnu kompoziciju i tu se mogu poistovjetiti s Arpovim zakonom slučajnosti. Kao što je navedeno, Arp je trgao komadiće papira te ih je bacio na pod kako bi dobio slučajnu kompoziciju svojih kolaža, što vidimo na slici 2.

2.2.4. Oblik

Dadaisti, čiji je član bio Arp, otkrili su podsvijest i san kao novu stvarnost i umjetnički poticaj, pa su se odlučili odmaknuti od perfekcionizma u umjetnosti i „ponovno započeti od nule“ (Ruhrberg et al. 2005: 120). Arnason (2004: 245) ističe da je Arp osim kolaža radio i reljefe od drveta koje je nazivao konstruiranim slikama jer je medij bio između slikarstva i kiparstva. Iako nije radio istom metodom slučajnosti kao na svojim kolažima, crteži za reljefe nastali su nesvjesnim klizanjem olovke bez određena cilja (slika 3.), a istom metodom nastale su i skice za ovaj rad. Oblici koji su nastali u Arpovim radovima blago su zakrivljene organske forme, odnosno biomorfne, a reljefe je opisivao terminom „formes terrestres“ ili „zemaljski oblici“ (Arnason 2004: 254). Elger (2004: 30) naglašava da je zakon slučajnosti tek osnova konstrukcije Arpovih kolaža. Nakon što je Arp narezane komadiće papira pustio da padnu na pod, uslijedila je iduća intervencija uređivanja, to jest, pomicanje komadića dok se ne postigne gotova kompozicija (Elger, ibid.). Završni je rezultat ravnoteža između kompozicijskog reda i zakona slučajnosti.



Slika 5. Jean (Hans) Arp, *Kolaž raspoređen prema zakonima slučajnosti*



Slika 6. Jean (Hans) Arp, *Bez naziva* (Automatski crtež)

3. „FORME“

3.1. Grafika

„GRAFIKA (grč. graphein, č. grafein, pisati, urezivati) u likovnim umjetnostima skupni naziv za sve tehničke postupke umnožavanja crteža odnosno slika pomoću matrice, izrađene ručno, kemijskim ili fotomehaničkim putem u zrcalnoj slici. Označava i tipografsko umijeće, tj. rad na umnožavanju pisma i likovnog priloga, te umjetničku grafiku, tj. umijeće reproduciranja (otiskivanja, štampanja) crteža na papiru ili nekom drugom materijalu“.[1] Prema Arbanas (1999: 8) umjetnička grafika ima dva osnovna zahtjeva: tiskovnu formu, odnosno podlogu ili matricu, i umjetnik ju mora sam izraditi. Otisak mora biti opremljen signaturom umjetnika i oznakom kompletne naklade, a umjetnik po vlastitoj ideji, oblikuje tu tiskovnu formu. Hozo (1988: 20) ističe da originalna tiskovna forma sadrži netiskovne i tiskovne površine te razlikuje tri vrste klasičnih tiskovnih postupaka: visoki, duboki i plošni. Visoki tisak obuhvaća elemente izrade, formiranja i otiskivanja s originalne ploče čija je tiskovna površina povišena ili reljefna, a slobodna forma je izjetkana, odnosno produbljena mehaničkom ili kemijskom metodom. Kod dubokog tiska tiskovna je površina mehanički ili kemijski udubljena. Tiskovna se površina kod plošnog tiska nalazi u ravnini s netiskovnom površinom. Klasičnoj podjeli možemo pridružiti i propusni tisak koji koristi elemente šablona, a Čaušić (2020: 7) dodaje još i digitalni tisak.

Moj rad napravljen je u dubokom tisku, tehnici réservagea. Za tehnike dubokog tiska prvi grafičari 15. stoljeća koristili su bakrene ploče, a danas se koriste i cinčane, željezne, mesingane te u mom slučaju aluminijske. Tehnike dubokog tiska, osim réservagea, su: bakrorez, suha igla, mezzotinta, bakropis, tehnika mekog pokrivanja (vernis mou) i akvatinta.

3.2. TEHNIČKA IZVEDBA RADA

Rad „Forme“ sastoji se od 10 otisaka na Fabriano Rosaspina Bianco papiru, 280 grama. Otisci su nastali kombiniranjem dviju od osam matrica na svakom otisku, od kojih su prve četiri matrice s likovnim elementima linija, a druge četiri s oblicima.

[1] Enciklopedija likovnih umjetnosti, II. knjiga, str. 446 navedeno u Hozo, 1988:13.

Nakon razrade ideje i napravljenih skica, slijedi tehnička izvedba rada. Aluminijske ploče narezat ćemo na osam jednakih dijelova, dimenzija 43x50 cm. Svakoj ploči potrebno je isturpijati oštre rubove do kosine od 45°, kako se ne bi oštetio papir i filc, te zatim ispolirati, očistiti i odmastiti ploču. Stražnju stranu ploče treba zaštititi ljepljivom trakom kako jetka ne bi probila te je spremna za nanošenje réservagea. Kistom i smjesom[2] réservagea iscrtat ćemo linije na četirima pločama i oblike na ostalim četirima (slika 4). Nakon što se to osuši, nanijet ćemo tanak sloj grunda[3] i ponovno čekati da se sve osuši (slika 5). Ploču ćemo potom umočiti u mlaku vodu kako bi se réservage odvojio od ploče. Kistom prelazimo preko ploče iz dvaju razloga – da ubrzamo proces i da potezima ostavimo tragove na grundu koji bi rezultirali „slučajnim" linijama. Čaušić (2020: 49 - 51) naglašava kako je tehnika réservagea specifična po tome što jasno vidimo tiskovne površine jer jetkamo one dijelove na kojima je smjesa réservagea nanošena. Kada ploču izvadimo iz vode i osušimo, ona je spremna za jetkanje. Kao jetku koristimo modru galicu. Njena otopina reagira kiselo zbog hidrolize Cu2+ iona te se zbog tog svojstva može koristiti kao jetka za nagrizanje metalnih ploča (Čaušić, 2020: 23). Za jetkanje aluminijske ploče potrebna je otopina modre galice i kuhinjske soli u omjeru 1:1, u ovom slučaju to je 50 grama modre galice i 50 grama kuhinjske soli u jednoj litri tople vode. Jetkanje može započeti nakon što se pripremljena otopina prilagodila sobnoj temperaturi. Tijekom jetkanja na tiskovnoj površini možemo primijetiti stvaranje smeđeg taloga, odnosno oslobođenog bakra koji uklanjamo četkom kako bi jetkanje bilo nesmetano (slika 6). Ploče s linijama jetkane su dvije minute i 25 sekundi kako bi se postigla tamna i jasna boja, a plohe jednu minutu, kako bi se dobile prigušenije boje. Vrijeme je produženo nakon svake ploče zbog slabljenja jetke. Nakon jetkanja skidamo grund i te su ploče spremne za otiskivanje.

[2] Smjesa réservagea napravljena je od dvije mjere kristal šećera, dvije mjere vode, jedne mjere školske tempere i pola mjere tekućeg deterdženta za pranje suđa.

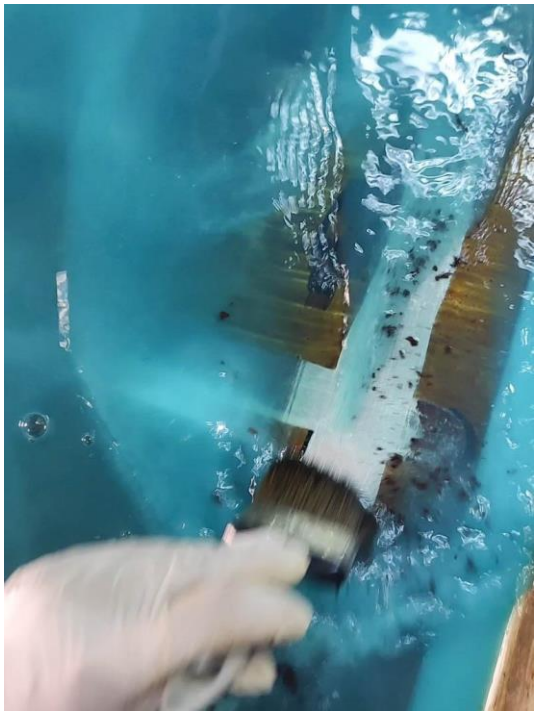
[3] Koristi se kako bismo zaštitili netiskovne površine metala od jetke (Čaušić, 2020: 37).



Slika 7. Réservage na ploči



Slika 8. Réservage i grund na ploči



Slika 9. Jetkanje ploče u otopini modre galice

Prije otiskivanja, stavljamo papir u vodu u kojoj će on biti minimalno 20 minuta. Arbanas (1999: 25) naglašava kako se navlaženi papir pod velikim pritiskom utiskuje u sve brazde na ploči te upija boju. Za jedan otisak potrebne su dvije matrice, jedna s linijama i jedna s plohama, stoga usporedno nanosimo boju na njih. Nakon što smo skinuli boju s netiskovnih površina, matricu s oblicima postavljamo na prešu i otiskujemo. Nakon toga papir ne mičemo s preše nego postavljamo drugu matricu, onu s linijama, te nju otiskujemo na isti papir pazeći da se matrica poklopi s prijašnjim otiskom. Rezultat toga je jedan grafički list rada „Forme“.



Slika 10. Grafički list „Forma I“



Slika 11. Grafički list „Forma II“



Slika 12. Grafički list „Forma III“



Slika 13. Grafički list „Forma IV“



Slika 14. Grafički list „Forma V“



Slika 15. Grafički list „Forma VI“



Slika 16. Grafički list „Forma VII“



Slika 17. Grafički list „Forma VIII“



Slika 18. Grafički list „Forma IX“



Slika 19. Grafički list „Forma X“

4. ZAKLJUČAK

Proučavanjem radova apstraktnih umjetnika dobila sam uvid na koje sve načine apstraktna kompozicija može nastati i uglavnom se povezivala s vlastitim unutrašnjim osjećajem. Moje osobno shvaćanje apstrakcije bila je sloboda, koja je i bila pokretač ideje ovog rada, i zbog koje mi je glavni uzor bio Jean Arp i njegov zakon slučajnosti. Osim što su skice za réservage nastale slobodno i intuitivno, međusobnim kombiniranjem matrica dobila sam slučajne i neplanirane kompozicije na završnim otiscima što me motivira da nastavim istraživati pojam slučajnosti u grafici kao mediju. Daljnjim istraživanjem termina slobode i slučajnosti u umjetnosti i umjetničkom izričaju cilj će biti definirati navedene značajke kao preduvjete vlastite produkcije u kontekstu oblikovanja i definiranja umjetničkog djela.

5. POPIS SLIKA

1. Slika 1: Skica u tušu
2. Slika 2: Skica u tušu i drvenoj bojici
3. Slika 3: Skice u rapidografu i drvenim bojicama
4. Slika 4: Vasilij Kandinski, *Žuto, crveno, plavo* (preuzeto s: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Yellow-Red-Blue_-_Wassily_Kandinsky#/media/File:Kandinsky_-_Jaune_Rouge_Bleu.jpg)
5. Slika 5: Jean (Hans) Arp, *Kolaž raspoređen prema zakonima slučajnosti* (preuzeto s: https://www.moma.org/collection/works/37013)
6. Slika 6: Jean (Hans) Arp, *Bez naziva* (Automatski crtež) (preuzeto s: https://www.moma.org/collection/works/34023)
7. Slika 7: Réservage na ploči
8. Slika 8: Réservage i grund na ploči
9. Slika 9: Jetkanje ploče u otopini modre galice
10. Slika 10: Grafički list „Forma I“
11. Slika 11: Grafički list „Forma II“
12. Slika 12: Grafički list „Forma III“
13. Slika 13: Grafički list „Forma IV“
14. Slika 14: Grafički list „Forma V“
15. Slika 15: Grafički list „Forma VI“
16. Slika 16: Grafički list „Forma VII“
17. Slika 17: Grafički list „Forma VIII“
18. Slika 18: Grafički list „Forma IX“
19. Slika 19: Grafički list „Forma X“

6. POPIS LITERATURE

1. Arnabas, N. (1999) Grafičke tehnike, Zagreb: LASERplus
2. Arnason, H. H. (2009) Povijest moderne umjetnosti, prema petom američkom izd. Varaždin: Stanek
3. Čaušić, M. (2020) Kemija u umjetničkoj grafici, Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
4. Elger, D. (2004) Dadaism, Cologne: Taschen
5. Hozo, Dž. (1988) Umjetnost multioriginala, prvo izd. Ljubljana: Prva književna komuna
6. Jakubin, M. (1989) Osnove likovnog jezika i likovne tehnike, Zagreb: Institut za pedagogijska istraživanja
7. Lucie-Smith, E. (1996) Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća, Zagreb: Golden marketing
8. Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Honnef, K., Fricke, C. (2005) Umjetnost 20. stoljeća, Cologne: Taschen
9. Šuvaković, M. (2005) Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetzky – Vlees & Beton, Zagreb – Ghent
10. Tanhofer, N. (2008) O Boji: na filmu i srodnim medijima, izmijenjeno i dopunjeno izd. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Novi liber