

Adriana Maraž



Adriana Maraž, 1974, foto: Joco Žnidaršič
(hrani Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije)

Adriana Maraž (1931–2015), svetovno priznana in najbolj uveljavljena slovenska ustvarjalka na področju umetniške grafike je bila rojena v Ilirski Bistrici, otroštvo pa je preživela na Goriškem, v Vrtojbi, in daleč od doma, v internatu v Italiji v bližini Torina. Na študij slikarstva na ljubljanski Akademiji upodabljajočih umetnosti (danes ALUO) se je vpisala v študijskem letu 1949/50 in ga s prekinitvijo treh let med letoma 1954 in 1957 končala z zadnjim semestrom in absolventskim stažem leta 1958. Poučevali so jo profesorji Maksim Sedej, Gojmir Anton Kos in Marij Pregelj, grafiko pa profesorja Riko Debenjak in Božidar Jakac. Obvezen študijski program prvih treh letnikov pri predmetu grafika je opravila tako, da se zdi, da so bile naloge zanjo predvsem študijska obveznost. Šele ob vrnitvi na akademijo leta 1957, ko se je v zadnjem semestru študija posvetila litografiji, je v grafiki našla likovni izziv. V vmesnem času je začela zoreti kot slikarka in razvijati svojo osebno ikonografijo. Navezanost na italijansko kulturno okolje jo je usmerjala tudi pri vplivih – občudovala je renesančno umetnost, iz načina stilizacije ženskega lika v litografijah pa lahko razberemo, da je bil njen priljubljeni umetnik v tem času Massimo Campigli. V zgodnjih grafičnih listih se že kaže tudi njena naklonjenost do oblikovanja bogatih tekstur, ki bo v ospredju v osrednjem obdobju njene kariere, ko se bo popolnoma posvetila grafiki. Prvi dve samostojni razstavi je pripravila v Novi Gorici, leta 1955 in leta 1960, ter se predstavila predvsem kot slikarka. Po letu 1960 in poroki s slikarjem Janezom Bernikom se je za stalno naselila v Ljubljani. V prvi polovici šestdesetih let se je od slikarstva začela preusmerjati v barvno grafiko in se z njo prvič predstavila na VI. mednarodni grafični razstavi v Ljubljani leta 1965. Potem se je skoraj popolnoma

posvetila grafiki, le občasno je s slikarskimi deli še sodelovala na razstavah Društva slovenskih likovnih umetnikov, katerega članica je bila. Predvsem jo je pritegovalo portretno slikarstvo in je ustvarjala miniaturne portrete svojih najbližjih, čemur se je povsem posvetila v zadnjem obdobju ustvarjanja. V najzahtevnejši grafični tehniki globokega tiska, barvni jedkanci, se je izmojstrila, jo eksperimentalno nadgradila in se z deli redno predstavljala po svetovnih bienalih grafike, kjer je bila opažena in večkrat nagrajena v času, ko je bil delež ustvarjalk bistveno manjši kot danes. Dvakrat je prejela grand prix, na mednarodnih bienalih grafike v norveškem Fredrikstadu in nemškem Frechnu (*ex aequo*), oboje leta 1974, ter bila prejemnica več nagrad na ljubljanskih grafičnih bienalih. Predstavila se je tudi na osemindvajsetih samostojnih razstavah v Sloveniji in v galerijah po svetu od Beograda, Bruslja, Padove ... Njene grafike hranijo osrednji svetovni muzeji, kot sta londonska Tate in newyorški MoMA, ter muzejske zbirke v Sloveniji od ljubljanskih MGLC-ja in Moderne galerije, Galerije Prešernovih nagrajencev v Kranju ter drugih, slike pa so v pretežni meri v zasebni lasti upodobljenk. Nekaj jih v javni lasti hrani le Goriški muzej Kromberk–Nova Gorica. Bila je prva ženska ustvarjalka, ki je prejela osrednjo slovensko strokovno nagrado za likovno umetnost – Jakopičevo nagrado leta 1977, leta 1983 pa nagrado Prešernovega sklada za izvirne in tehnično izbrušene dosežke v grafičnem ustvarjanju. Konec leta 1994 so ji v Mednarodnem grafičnem centru (MGLC) pripravili pregledno razstavo, leta 2024 pa je bila z razstavami na več prizoriščih v Ljubljani celostno predstavljena kot grafičarka in slikarka (MGLC, Galerija ZDSLJ in DLUL). Živela in ustvarjala je v Ljubljani in na Breznici pri Žirovnici.

Robusten lesen zaboj s pokrovom, ki je pred nami, je očitno namenjen odpremljanju pošiljk, saj je polepljen z nalepkami, ki običajno sodijo na tak zaboj (*fragile, espresso*; prva oznaka je mednarodna, druga pa zapisana v italijanski obliki). Čeprav je odprt, ne vidimo dobro, kaj je zapakirano v njem. Iz notranjosti proseva le rahlo žarenje. Edini podatek o vsebini sta široki vodoravni lini na prednji in stranski stranici zaboja. Tega, ali sta to dejanski odprtini, skozi kateri vidimo v notranjost, ali časopisna fotografija, nalepljena na leseno steno zaboja, ne moremo razločiti. V obeh linah se ponavlja isti prizor objetega para, moškega in ženske, na stranski dvakrat, na prednji pa le enkrat, in to obrnjen na glavo. Črno-bela časopisna fotografija se ponavlja in s tem kaže na svojo identiteto medijske podobe, ki je množično razmnožena. Moški in ženska sta tesno objeta, a njuna pogleda ne izražata zadovoljstva v tesnem stiku. Moški gleda kvišku in si pritiska žensko na prsi, ona pa s priprtimi očmi usmerja pogled v tla.¹ Kljub nasmeškoma na obrazih lahko v razmerju zaznamo nelagodje zaradi pripadanja. Oznaka *FRAGILE* na zaboju je mednarodna poštna oznaka za pošiljke s krhkim, občutljivim tovorom. Ker nas skozi line zabojnika gleda objet par, lahko sklepamo v prenesenem pomenu, da sta onadva, natančneje njun odnos, ta krhka vsebina pošiljke. Na zabojniku je še en napis. Rdečo nalepko *FRAGILE* prekriža črna oznaka za hitro pošiljanje *ESPRESSO*. Od napisa dobro vidimo le zadnje črke, *esso*. Če na hitro pogledamo, jih lahko preberemo kot *sesso*, kar v italijanščini pomeni seks. Oznaka namiguje, da je v zaboj in odnos zapakirana tudi spolnost. Da je pri vsem skupaj nekaj narobe, nam razen prizora na fotografiji sporoča še en detajl. Pokrov zaboja je tak, kot bi sodil k zaboju v obliki kvadra s krajšo stransko stranico in daljšo sprednjo. Vendar se ista fotografija para na stranski stranici dvakrat ponovi, na sprednji stranici pa le enkrat, torej mora biti stranska stranica dvakrat daljša. Zaboj je prikazan v perspektivični skrajšavi, ki nas prevara, da realna prostorska razmerja niso več jasna. Negotovost povzročajo vsi vizualni podatki, tudi perspektivična mreža večjega kvadra, v katero je ujet zaboj. Znajdemo se pred novim paradoksom. Zaboj, ki je namenjen transportu, torej mora s svojo robustnostjo preprečiti vse poškodbe tovara v notranjosti, je tu zaprt v kvader iz lomljive brezbarvne snovi, očitno iz stekla – zdaj fragilnost iz napisa tudi dejansko vidimo uprizorjeno. S tem je prestavljen iz uporabne realnosti v funkcionalno odtujen prostor. Postane muzejski eksponat, odmaknjen iz življenja, za te pa velja, da jih moramo obravnavati s posebno skrbnostjo in pozornostjo. S čimer se vnovič vrnemo k tematiki para in partnerskemu odnosu. Vsi raznoliki in kriptični vizualni podatki so tu zato, da podprejo vodilno sporočilo, to je težavno iskanje osebne svobode in ravnotežja v paru, da se v njem lahko uresniči kot neodvisna osebnost in ohraniš svojo umetniško individualnost.

Uporaba napisov in medijskih podob nam kaže, kako dobro je bila Adriana Maraž seznanjena z dogajanjem v umetnosti po svetu. V tem času sta jo navduševala tako Andy Warhol s popartom kot Robert Rauschenberg z asemblaži in montažami. Ob pronicljivi analizi umetnosti in družbe je bila sposobna v svoja stališča vnašati veliko dozo individualizma in nekonvencionalne invencije. Zelo privlačna je misel

¹ Zahvaljujoč Maji Doljak zdaj vemo, da gre za prizor iz filma *Sreča* (*Le Bonheur*) Agnès Varda iz leta 1964, kontroverznega dela o čustvenih razmerjih med moškim in žensko, ki je bil predvajan v Franciji leta 1965, v slovenskih kinematografih pa leta 1966. Fotografija ljubimcev z grafike

je bila uporabljena na plakatu, ki je spremljal film v Franciji, medtem ko je bil na slovenskem filmskem plakatu prizor zakonske sreče. Maji Doljak se zahvaljujem za podatke in posredovanje pri pridobitvi dovoljenja za objavo francoskega plakata.



Fragile, 1968, barvna jedkanica in suha igla,
L 75,4 × 55,8 cm, P 64,3 × 48,7 cm, Umetniška zbirka UL ALUO

primerjati to grafiko z delom Roberta Morrisa *Škatla z zvokom njenega nastanka* iz leta 1961. Tako kot je Morris v škatlo zaprl zvok, natančneje zvočni zapis, na katerega je posnel žaganje, zabijanje ..., torej nekaj nematerialnega, je Maraž v zaboj zaprla čustva, ki spremljajo odnos moškega in ženske. Zapreti čustva v zaboj lahko pomeni, da so nekaj občutljivega, kar rabi zaščito. Ali pa da jih moramo zadrževati, če ne celo skrivati, saj v družbi, ki je prežeta s katoliško moralno, v kateri je zapovedano introvertirano obnašanje, velja spontano in neposredno izražanje čustev za nesprejemljivo ekspresijo. Ob tem lahko omenimo, da je umetnica, ki je bila Primorka in je odrasčala v Italiji – od tod njena pogosta uporaba italijanščine v delih –, ob prihodu v Ljubljano zaznala novo okolje kot trk med temperamenti in je zato bila posebej občutljiva na osebne odnose.

V tem času je Adriana Maraž še diskretno vnašala barvo v grafiko. Tu je uporabila poleg črne le še rdečo in rjavo barvo, pri kateri je z mehкими prehodi in uporabo črne, ki izriše neberljive znake na zaboji ter ustvarja patino obrabljenosti, dosegla slikovit učinek. Za svoj umetniški medij je izbrala tehniko barvne jedkanice in z monotipijskim načinom nanašanja barve ustvarila svoj prepoznavni izraz v avtorski barvni grafiki, ki ji niso cilj visoke naklade. Umetnica, ki se je v obdobju po zaključku akademije leta 1958 pa do leta 1964 ukvarjala predvsem s slikarstvom, je po prvem nastopu na ljubljanski mednarodni grafični razstavi (pozneje Grafični bienale) leta 1965 svojo kariero posvetila grafični umetnosti in se uveljavila v svetovnem merilu.

Prav ta grafika je bila vključena na eno od pomembnejših razstav za prepoznavnost in priznanost jugoslovanske grafike v kontekstu zahodne umetnosti. Jeseni leta 1969 je bila v newyorškem Muzeju moderne umetnosti ali MoMA po večletnih pripravah, ki jih je vodila Riva Castelman, odprta razstava jugoslovanske grafike *Yugoslavia. A Report*. Nanjo je bila kot edina umetnica uvrščena Adriana Maraž. Prav ta list je bil z razstave odkupljen za muzejsko zbirko v MoMA.



Lesorez je najstarejša grafična tehnika, ki se je v zahodni umetnosti začela uveljavljati v 15. stoletju. Tako kot je prvi v zgodovini grafike, je tudi prvi pri učenju grafike. V lesorezni tehniki so nastale prve tiskane knjige pred izumom gibljivega tiska, in to s črkami, ki so bile vrezane v ploščo hkrati s podobo. Takemu načinu rečemo tiskanje v bloku. Najnaprednejše v razvoju grafičnih tehnik so bile prav nemške dežele. Učenje grafike je na Akademiji v prvi fazi potekalo s kopiranjem. Tudi list pred nami je kopija starega nemškega lesoreza iz zgodnjega 15. stoletja, katerega avtorja ne poznamo. Umetniki, ki jih lahko identificiramo z imeni, so se namreč pojavili šele ob koncu 15. stoletja. Študent je moral čim natančneje prenesti poteze s predloge na svojo grafično ploščo. Izvorna podoba je nastala, ko se je lesorez komaj uveljavil, zato je upodobitev nespretna, poteze so shematične, telo je prikazano ploskovito, brez črtne ali črtkaste modelacije. Perspektive v severnih deželah v tistem času še niso poznali.

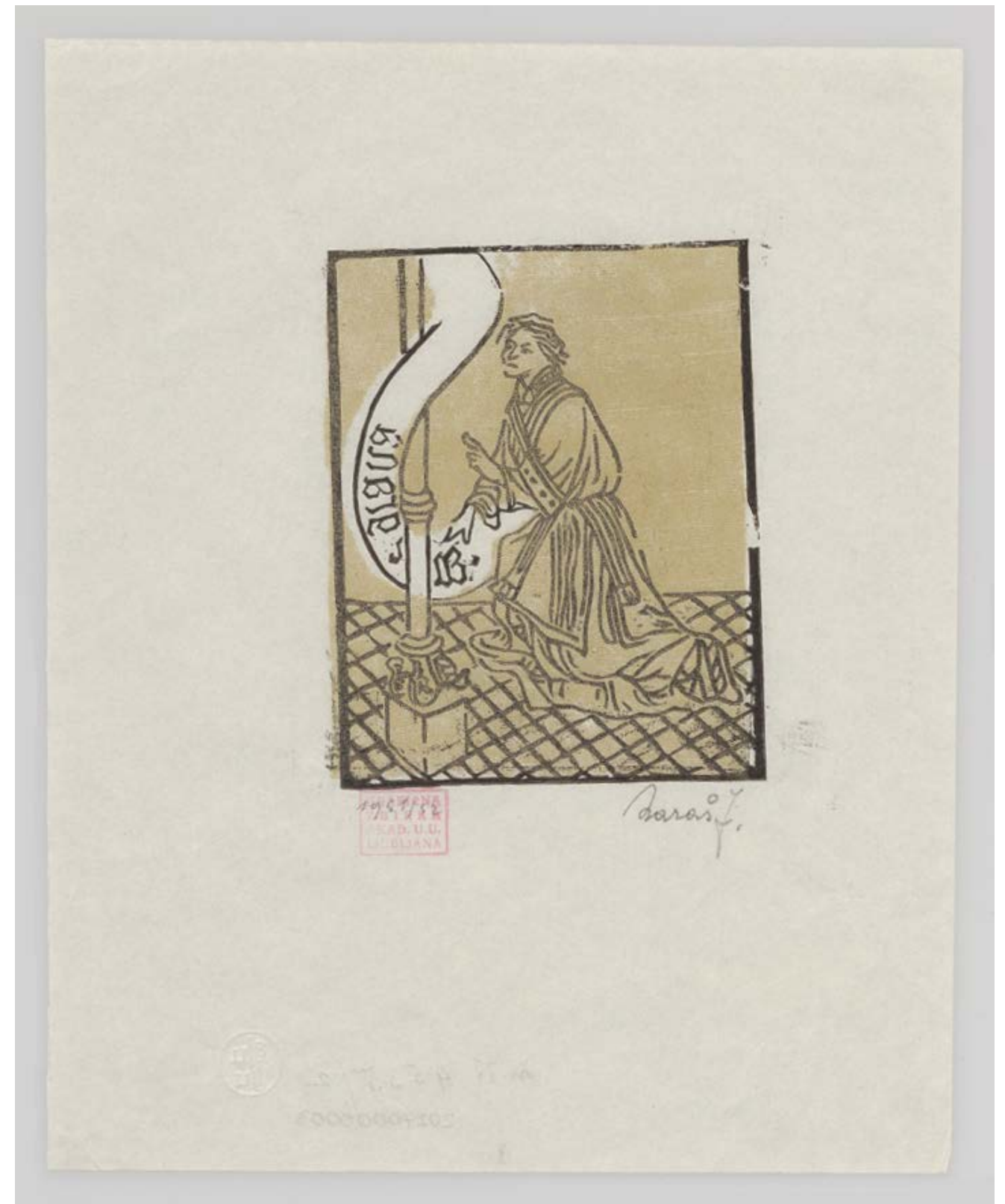
V interierju kleči angel, ki z levico blagoslavlja, z desnico pa kaže na napisni trak. Ta se ovija okoli vitkega stebriča s črkami, ki so neberljive, saj so zaradi postopka kopiranja prezrcaljene. S pomočjo predloge lahko ugotovimo, da gre za fragment napisa *Ave gratia plena dominus tecum* (Blagoslovljena milosti polna, Bog je s teboj), ki sodi k prizoru Oznanjenja. Angel je namreč Mariji prenesel sporočilo, da bo rodila, zato z levico blagoslavlja Marijo, ki je na grafiki ne vidimo. Od celote je na kopiji vidna le prezrcaljena beseda *gratia*. Napisni trak je imel enako funkcijo, kot jo ima danes stripovski oblaček – posredovanje sporočila.

figura, srednji vek, angel,
oznanjenje, napisni trak, strip,
klečanje, steber, kopija



Tonski lesorez po predlogi nemške grafike iz zgodnjega 15. stoletja je nastal na začetku slikarkinega študija. Lesorez je bil prva grafična tehnika, s katero se je začel pouk na Akademiji in je bil na programu v drugem letniku. Uporaba barve odpira vprašanje barvne grafike, ki je bila v tistem času pri nas nekoliko v ozadju glede na črno-belo, je pa pozneje v avtoričinem opusu postala njen osrednji izrazni medij. Najprej je bila odtisnjena črna črna struktura, čeznjo pa z druge plošče ploskev v oker barvi, ki je prekrila črno-beli odtis skoraj v celoti. Odtisa se ne ujemata povsem, barvna ploskev je za nekaj milimetrov zamaknjena proti levi. Nepotiskan in v beli barvi podlage je ostal le napisni trak v angelovi desni roki, ki tako izstopa. Angelova levica je pomenljivo dvignjena in usmerjena proti liku, ki mu je postavljen nasproti, to je Marija iz prizora *Oznanjenja*, ki pa je ne vidimo. Prizor oblikujejo enakomerne poteze, ki vse slikovne elemente, od prostorskih do figuralnega, označujejo podobno. V motivu je namreč bistveno simbolno sporočilo oznanjenja o odrešenju, ki ga prinaša rojstvo božjega sina. Grafika je signirana z Maraš J. Adriana Maraž je prihajala s Primorske, kjer so Italijani za časa fašizma Slovincem poitalijančevali imena. Njeno slovensko ime Jadranka Maraž je bilo spremenjeno v Adriana Marassi. Maraš je fonetična oblika poitalijančenega priimka. Kot študentka drugega letnika se je še podpisovala z Jadranka, naslednje leto pa je začela uporabljati ime Adriana.

figura, srednji vek, angel,
oznanjenje, napisni trak, strip,
klečanje, steber, kopija



V načrtanem okviru rahlo pokončnega pravokotnika vidimo izrez urbane krajine z dvema ženskama. To sta perici. Prva se šele odpravlja k reki ali pa je z delom že zaključila, druga v ozadju pa je pri delu. Zaradi razlike v velikosti figur dobimo občutek zelo razsežnega prostora. Prizor je umeščen v naselje v bližino reke, čez katero se v lepem loku pne kamniti most, kar nam nakažejo črtno poudarjeni klesanci. Ta detajl in hiša z blagim nagibom strehe kažeta, da se prizor dogaja v sredozemskem svetu. Tudi drevo, ki zapolnjuje kader v desnem zgornjem vogalu in nelogično raste na mostu, je verjetno sredozemsko, morda pinija ali hrast. Ženska figura, ki stoji v ospredju in dominira v motivu, je očitno glavni predmet upodobitve. Ne vidimo njene cele postave, saj jo čez boke prereže spodnji rob kadra. Oblečena je v lahno haljo, draperija ji prekriva tudi glavo. Na glavi ima obroč, ki ji pomaga pri nošenju tovora. Prenaša perilnik, na katerega je naloženo perilo. Ženska, ki na glavi prenaša tovor, je značilen lik, ki ga po letu 1953 pogosto srečamo pri Riku Debenjaku, najprej v lesorezih in potem v akvatintah z motivom *Kraševk*. Tu je zgodnejši. Debenjak je 28. 2. 1950 zasedel položaj docenta za grafiko ob profesorju Božidarju Jakcu na AUU.

perica, figura, most, hiša, drevo,
ženska, tovor, perilo, figura



Avtorica je v grafičnem portretu v tehniki lesoreza belih črt v kombinaciji s ksilo-gravuro uspela ujeti ekspresiven portret dečka. Prikazan je v tričetrtinskem zasuku telesa, glava je z njim poravnana, ravno tako pogled. Lik je postavljen v grafično polje tako, da zgornji rob grafične plošče odreže vrh potlačenega klobuka, ki je poveznjen na glavi. Dečkovo desno roko od rame prek lahti odreže desni rob grafičnega odtisa. V prednji plan sili le desna dlan, ki jo ima zataknjeno za rever jopiča. Okoli vratu ima pozorno oblikovano in natančno drapirano ruto. Zaradi zasuka telesa njegove leve roke ne vidimo. Klobuk meče izrazito senco na dečkovo čelo. Vir svetlobe prihaja z vrha. Iz upodobitve lepo razberemo dečkov nagajivi značaj. Zelo karakterna je namreč njegova obrazna fizionomija, pa tudi izraz na obrazu – drži se na smeh. Morda ga nekaj zabava ali pa je to njegova značilna grimasa, ki odraža zadrego ob soočenju z nečim tujim. Z obleko in pojavnostjo je socialno zaznamovan kot pripadnik preprostejšega sloja, lahko tudi potepuh, ki si mora z iznajdljivostjo poiskati sredstva za preživljanje. Glavna ideja upodobitve je bila natančno, realistično zmodelirati poprsje dečka. Avtorico sta zanimali predvsem modelacija obraza z nizanjem drobnih potez in psihologija mladeniča. Zahtevno nalogo je v drugem letniku študija odlično opravila.

deček, portret, nasmeh,
zobje, klobuk, roka



Igra svetlobe na način izmenjave *chiaro-scuro* (svetlo-temno) je značilnost avtoričinih lesorezov, ki so nastajali v drugem semestru drugega letnika študija na Akademiji. Pred nami je arhitekturni motiv. Gre za izrez iz urbane vedute. Na levi je portal, na sredini portiko in na desni strani grafičnega lista ograja. Arhitektura je kamnita. Sklepamo lahko, da gre za vhod v cerkev ali palačo. Arhitekturni elementi so dobro označeni. Preklada nad vrati, steber, ki podpira nadstrešek, in ograja so natančno izklesani. Prizor osvetljuje nenavadna svetloba. Njene lise neenakomerno osvetljujejo različne pisaže: sij vidimo okoli portala na levi, osvetljena je ograja, svetlo je ozadje za portikom. Ker gre za nočni prizor in precej naključen vedutni izrez, bi lahko sklepali, da je predmet upodobitve lunina osvetljava, vendar pa motiva ne moremo natančneje določiti, saj ni dovolj jasno označen. Avtorica se je vsekakor odločila za nočni prizor, ki je bil pri njenem profesorju grafike v tem letniku, Božidarju Jakcu, zelo priljubljen. Da je imel Jakac nočne prizore rad, vidimo po tem, da se jim je v zgodnjih dvajsetih letih, ko je študiral v Pragi, v lesorezu velikokrat posvetil.

arhitektura, arhitekturni detajl,
tempelj, kamen, veduta,
chiaro-scuro, cerkev, preklada,
vrata, vhod, palača



Lesorez je nastal v drugem semestru v drugem letniku študija na Akademiji. Po datumu nastanka razberemo, da ga je umetnica ustvarila na isti dan kot *Oslička*. V prednji plan rahlo levo od središča grafičnega lista je postavljen okrogel pepelnik s pipo, cigareto, iz katere se kadi, in škatlico vžigalic. Pred nami je kadilsko tihožitje oziroma prikaz neživih predmetov. Prizor tako imenovane mrtve narave, kot bi dobesedno prevedli izraz *natura morta*, ki ga v italijanščini uporabljamo za tihožitje, loči element dima, ki se vije iz tleče cigarete, kar oživi dogajanje. Avtorica je bila v tem času strastna kadilka, kar je lahko razlog za izbiro motiva. Motiv kavarniškega tihožitja s časopisi in pipo je bil priljubljen v kubizmu pri Georgesu Braqueju. Študenti na Akademiji so v tistem času že iskali poti, kako bi presegli obvezni realizem, ki je prevladoval na šoli, in se usmerili v sodobnejši izraz. Na tihožitju pritegne pozornost tudi izrazita osvetljava, za katero ni jasno, od kod prihaja. Morda je to svetloba žarečega cigaretne ogorka? K takšnemu sklepanju nas usmerijo konture osvetljenega polja, ki sledijo predmetnemu tihožitju. Hkrati je svetloba vseeno preveč izrazita za majhno cigareto. Kontrast med enovito belo ploskvijo in črnim ozadjem je ekspresiven. Dim cigarete lahko razumemo tudi simbolno, saj predstavlja minevanje časa – cigareta bo izgorela. Obenem sta kajenje in zadimljenost tudi metafori za čas, ki podobno kot dim zabriše spomine, da so vedno bolj nejasni.

pepelnik, cigarete, kajenje,
senca, pipa, dim, krog, tihožitje,
svetloba, škatlica



Lesorez je nastal ob koncu drugega letnika, potem ko so se študenti na Akademiji pri predmetu grafika celo leto urili v tej tehniki. Gre za inverzno izvedbo lesoreza, saj so namesto črne linije zdaj nosilke izraza bele. Tako vrsto lesoreza imenujemo lesorez belih črt. Tudi oslička lahko štejemo med obmorske ali – natančneje – sredozemske motive, saj je bil tovarna žival, na kateri je slonelo obalno kmečko gospodarstvo. Osliček kot tovarna žival je bil razkošje – kmetice so na tržnico nosile pridelke kar v jerbasih, ki so jih namestile na glavo. Nošnjo na glavi lepo prikazuje drugi, zgodnejši lesorez avtorice, ki prikazuje perici. Grafika je zelo uspela. Osličkova sklonjena glava in barvno ujemanje glave ter podlage prikazujeta značilnosti te živalske vrste: trpnost, upornost in trmo. Osliček zamaknjeno zre v šop trave na tleh in zdi se, da je naveličan vročine in nerazumevajočega gospodarja. S skrbno izbiro potez, ki jih je umetnica oblikovala s črtkanjem in tekočo obrisno linijo, je ustvarila portretne značilnosti glave s poudarjenim gobčkom in očesom ter hkrati precizno oblikovala kratko, gladko in svetlečo dlako grive. Osličkovo sklonjeno glavo gledamo z levega profila. Izrazno vertikalno tvori poravnava gobčka s čelom. Prav ta drža še bolj poudarja lastnost te živali – trmo. V tem času je bilo na Akademiji realistično upodabljanje še imperativ.

živali, sredozemski motiv,
osel, bela, črna, portret,
glava, nasmeh



7 (Osliček), 1952, lesorez (belih črt), AM 7

Grafika je nastala v tretjem letniku študija, ko je po učenju lesoreza po programu prišlo na vrsto učenje suhe igle. Pri tej tehniki se ob vrezovanju zarez z iglo v kovinsko ploščo ob robovih vrezane črte oblikujejo brazde, v katere se ulovi barva, zaradi česar črte niso ostre, temveč ustvarjajo učinek mehkobne in žametne črtnine. Grafika ni naslovljena, a je pred nami tipičen morski prizor. Deček opazuje jadrnice, ki so zasedane v majhnem pristanu. Dve imata razprti jadri, kar je nenavadno in pomeni, da sta bili še pravkar v rabi, a v bližini razen dečka ne vidimo nikogar. Tretja jadrnica ima že zvito jadro in je privezana na bolj oddaljenem mestu. Drevesa v ozadju na rahlo razgibanem gričevju so oblikovana z ekspresivno potezo, kot da je burja preoblikovala krošnje. Avtorica je želela prikazati perspektivistično poglobljen prostor, zato je sestavila kompozicijo z visokim očiščem. Kljub njeni nameri se predmeti ne manjšajo glede na njihovo oddaljenost od gledalca. Po velikosti dominirata jadrnici na levi polovici grafike, na desni je deček, ki je izrazito majhen, oddaljena jadrnica brez jadra pa ni bistveno manjša od obeh v prednjem planu in tudi pet dreves ne deluje v pravih razmerjih glede na ostale predmete. Upodabljanje morskih pejsažev je bilo med študenti zelo priljubljeno. Vedeti moramo namreč, da so bila mesta na obali in morje novo odkriti pejsaž za umetnike, saj je bila Primorska v desetletjih po prvi svetovni vojni v drugi državi, Italiji, in šele po osvoboditvi leta 1945 priključena Jugoslaviji ter združena s slovenskim državnim prostorom.



morje, obala, zaliv, poletje, jadrnica,
čoln, figura, drevesa, pomol, krajina,
morska krajina

Avtorica je pri portretu deklice v tehniki suhe igle, ki je nastal v tretjem letniku študija na Akademiji, dobro uporabila mehko in žametasto črtno potezo, ki je značilna za to tehniko. Z njo je označila svilnatost valovitih las in zamolkel lesk damastne tkanine njene haljice z belim ovratnikom. Obrisne poteze obraza so začrtane z rahlimi pretrganimi linijami in segmenti šrafur, da označijo otročji, debeluškast obraz. Deklica je upodobljena v doprsnem izrezu. Postavljena je frontalno, glava pa je rahlo zasukana diagonalno proti njeni levi strani, medtem ko je obraz frontalno obrnjen proti gledalcu. Izstopajo bujna lica in veliko čelo, ki ga oblikuje belina podlage. Pogled deklice je s poševnim pogledom usmerjen v nedoločljiv predmet na naši desni strani. Njen izraz je fiksiran s pasivnim pogledom, obraz izdaja odmaknjenost. Srčasta usta so ključevalno zaprta. Simetrijo obraza prekine pričeska. Lasje so počesani v prečo in na levi speti z lasno sponko. Ozadje za deklico je razdeljeno v dva dela. Levi, temnejši, poudari levo polovico dekličinega obraza, hkrati pa simbolizira prostor pozornosti, tudi zaradi pogleda, ki je usmerjen v to smer. Identitete deklice ne poznamo. Morda je avtorico pritegnil ključevalni izraz njenega obraza ali pa je bila z deklico sorodstveno povezana. V svojem poznejšem delu se je veliko posvečala portretnemu slikarstvu. Portretirance je sama izbirala, pri čemer so jo najbolj pritegnili otroški in ženski obrazi.

deklica, portret, glava,
obraz, realizem



Pred nami je motiv zapuščene stavbe, ki jo prerašča drevje. Arhitektura in narava se prepletata, tako da dobimo občutek propadanja. Stavbi po videzu ne moremo določiti funkcije. Na kamniti mizi je postavljena nekakšna hišica z majhnimi oken-
ci, ki bi lahko bila apsida majhne enoladijske cerkvice ali pa kapelica. Ta fragment zapuščene stavbe še vedno prekriva streha s korci in kljubuje zobu časa. O tem, da je stavba kamnita, priča njena stena, grajena iz klesancev. Večje drevo z debelejším deblom je pognalo iz temeljev arhitekture. Sklepamo, da so ga nekoč že požagali na nekajmetrsko višino, saj je ob vrhu pognalo več novih vej. Večje drevo je očitno iglavec, prav tako tudi dve manjši. Morda sta manjši celo zrastle iz semena večjega in je s tem prikazan večni tok življenja, rojevanja in propadanja. Ukvarjanje s časom in minevanjem je v zrelem delu avtorice postalo osrednja tema njenega ustvarjanja. Motiv lahko razumemo tudi v tradiciji romantičnega krajinskega slikarstva, ko so z zapuščenimi samostani prikazovali minevanje vsega in posameznikovo izgubljenost zaradi pretrganega stika z duhovnostjo. V grafični tehniki jedkanice ali ujedanke, kot jo je z arhaičnim izrazom avtorica označila na grafičnem listu, motiv deluje še bolj krhko in daje občutek efemernosti vsega, kar obstaja.

krajina, pejzaž, drevesa, hiša,
veter, arhitektura, narava



Dve deklici stojita v plitvi vodi in se igrata. Krajinsko prizorišče je nenavadno in težko določljivo, saj se zadnji plan zdi kot neskončna ravnina obale nekakšne lagune, polne plitvin, in izginja v daljavi kot visoko morsko očišče. Deklica na levi se sklanja k vodni gladini, kot bi želela nekaj oprati in se hkrati ne preveč zmočiti. Stoji za ozkim pomolom, grajenim iz kamnitih klesancev, ki sega v vodo z zglajeno klančino. Na pomolu ob njej leži lutka, ki jo je odložila. Morda deklica posnema odrasle ženske, ki so k vodi hodile pral oblačila, in pere lutkina oblačila. Druga deklica, ki je prav tako oblečena v srajčico s kratkimi rokavi in krilce, ki ji sega do kolen, je zatopljena v igro. V rokah drži nerazpoznaven predmet, ki priteguje njeno pozornost. Med deklicama ni komunikacije. Vsaka je zatopljena v svoje opravilo. Zdita se kot sestrici. Leva, starejša, v igri že posnema odrasle, mlajša pa vidi le svojo igralko. Svetloba osvetljuje prizor iz ozadja. Prikazan je naključno izbran trenutek, kjer se človeške figure in naravno okolje povežejo v prepleteno slikovno tkivo brez izstopajočih poudarkov.



voda, breg, deklici, dve
figuri, igra, obala, krajina

Upodobitve enega izmed velikih francoskih mojstrov litografije iz sredine devetnajstega stoletja Honoréja Daumiera so bile pogost učni pripomoček pri kopiranju za namen študija in raziskovanja te grafične tehnike. Hkrati so bile uporabne tudi za preučevanje fiziognomije človeškega obraza in značaja. Daumier je bil veliki mojster satire, ki je redno objavljajal v časopisih *La Caricature* in *Le Charivari*. Z objavami v množičnih medijih je imelo njegovo družbeno in političnokritično sporočilo širši domet, kot ga ima umetnost v galerijah. Daumierev umetniški sloves je bil namreč utemeljen in ustvarjen z grafiko, ki je našla pot med ljudi. Tudi ta lekcija o grafiki, ki z množičnim razmnoževanjem doseže širše občinstvo, je bila lahko za študente na Akademiji poučna. Tudi Adriana Maraž, ki je svojo umetniško kariero posvetila tej zvrsti in je v njej dosegla veliko pomembnih mednarodnih priznanj, je prav v litografiji v zadnjem semestru študija napovedala prihodnje likovne značilnosti, ki jih je v zreli karieri razvijala v tehniki barvne jedkanice. Na listu vidimo tri obraze z rahlo groteskno poudarjenimi potezami. Dva moška imata na glavi klobuk, en od njiju je med spremljanjem predstave očitno zakinkal. Moški za njim steguje vrat, da bi bolje videl čez visok klobuk spečega. Ob njem je ženska. Morda je spremljevalka enega izmed obeh moških ali pa je sama. Glavo ima prekrito z ruto. Grimasa na njenem obrazu je zanimiva, saj jo lahko interpretiramo na dva načina: ali izraža nezadovoljstvo, ki ga podkrepi še glasen besedni izbruh, kar razberemo iz njenih odprtih ust, ali pa je le tako nevljudna, da na široko zeha, ne da bi si zakrila usta. Daumier je smešil francosko buržoazijo, ki je na hitro obogatela, ni pa se navzela lepih navad. Avtorica je izjemno dobro posnela značaj Daumierevih likov.

figure, portret, moška figura,
ženska figura, kopija, karikatura,
klobuk, grimasa, zehanje,
predstava, avditorij



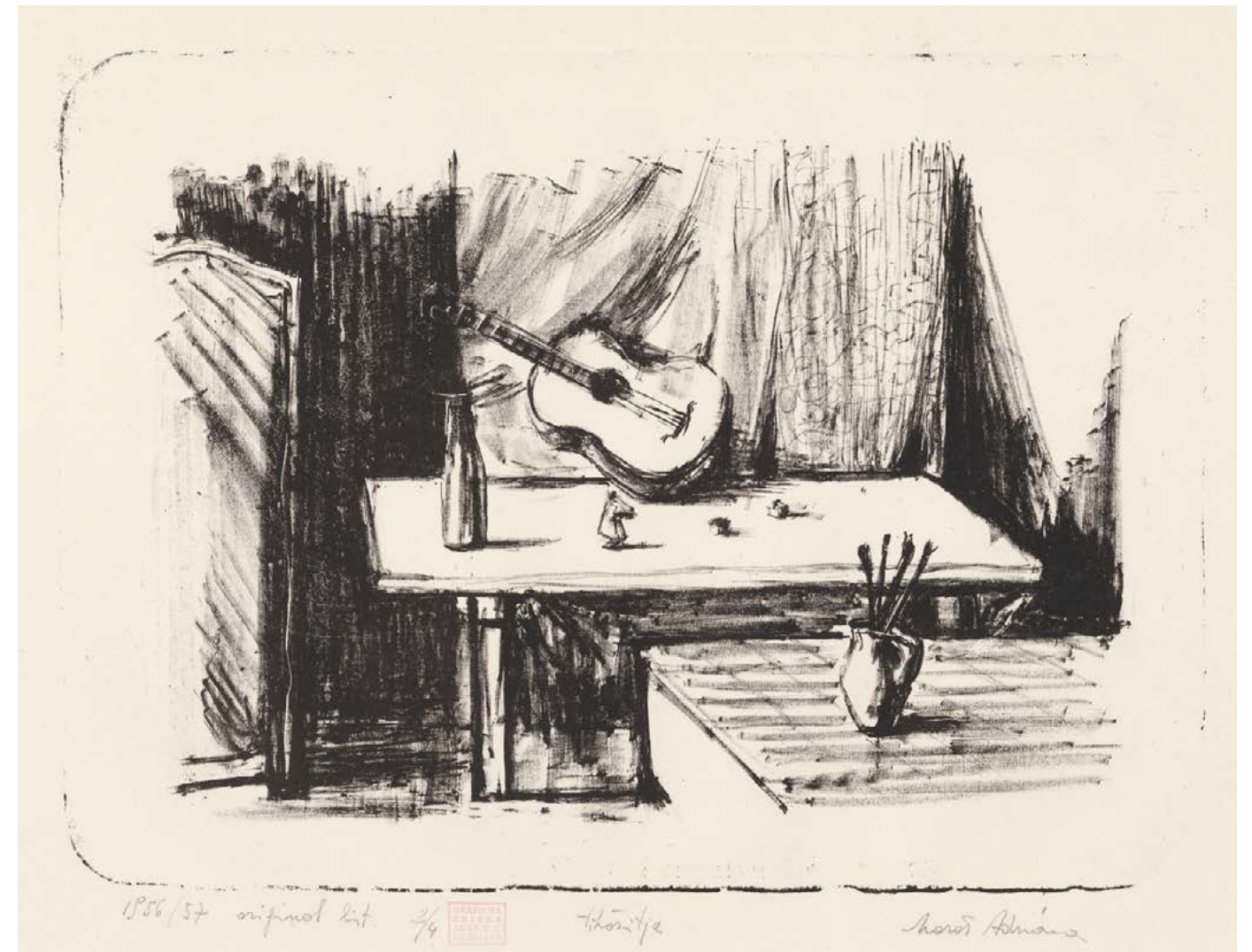
Honoré Daumier je bil vrhunski mojster litografije. Ustvarjal je satirične prizore, s katerimi je kritično motril navade francoskega meščanstva, kritiziral kralja in opozarjal na družbene krivice. Kot družbenokritično občutljiv umetnik je v dvajsetem stoletju postal posebej privlačen zgled za tiste umetnike in družbene ureditve, ki so bili podobno kritični do buržoazije in monarhije. Po drugi svetovni vojni, ko je bila Slovenija vključena v Jugoslavijo, je v njej vladal socializem. Daumiereve grafike so bile z vrhunsko umetniško artikulacijo in ustrezno družbenopolitično usmeritvijo na liniji z novimi družbenimi ideali socializma in idealen umetniški zgled, zato se je po teh listih začel pouk litografije tudi na Akademiji. Že v Daumierovem času so grafike prek reproduciranja v časopisju prišle v stik s širšim občinstvom, kot če bi bile razstavljene le v galeriji. Grafika, ki jo je kopirala Maraž, je bila objavljena 23. 3. 1864, verjetno v humorističnem listu *Le Charivari*, kjer je Daumier največ objavljaj, sodi pa v Daumierov cikel *Težavni trenutki življenja*. Besedilo pod sliko se glasi: *Že sedmič ... ali boste prosim zapustili moj sedež, sicer ... / In sicer ... / Sicer bom prisiljen oditi, kar bo neprijetno zame.*

Dialog prikaže kontrast med vase zavarovanim prepotentnežem, ki si ne da vzeti niti tistega, kar mu ne pripada, in meščanom dobrih manir, ki pa je spričo navad, ki jih prinaša egocentrični kapitalizem in se z njimi ponašajo novopečeni bogataši, povsem brez moči. Na dveh pasovih gledaliških balkonov se avtorica ni ukvarjala z natančnim kopiranjem vseh figur, temveč je prikazala abstrahirano množico, ki se spreminja v ornament. Zanimivo je tudi, da je motiv, ki ga je Daumier oblikoval kot pokončni pravokotnik, poustvarila na nekoliko večjem litografskem kamnu v obliki ležečega pravokotnika.

figure, moški figuri, incident,
klobuk, karikatura, interier,
gledališče, publika, avditorij

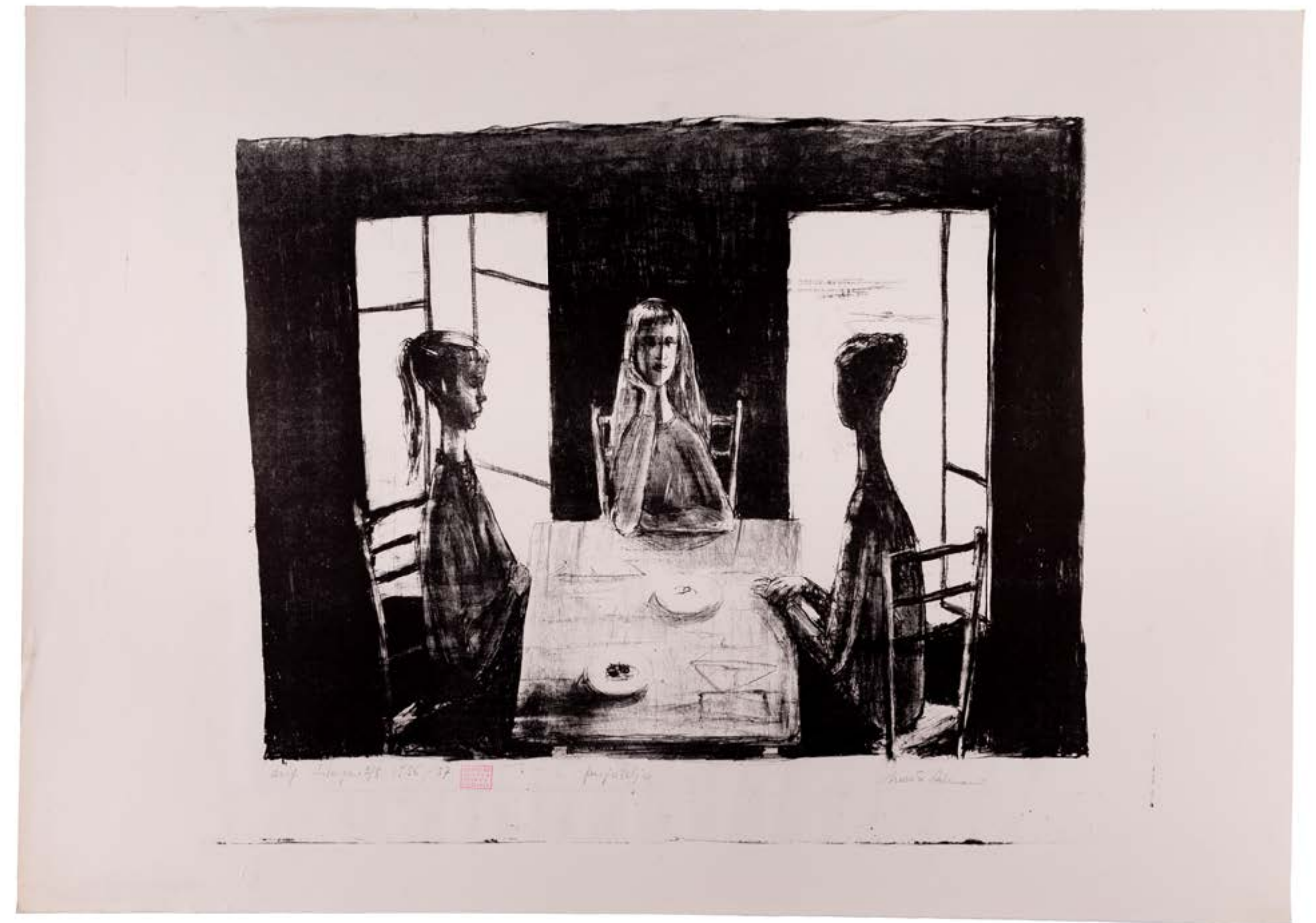


Litografija je nastala, ko se je Adriana Maraž po triletni prekinitvi od leta 1953 leta 1956 vrnila na Akademijo, da bi zaključila še zadnji semester študija. V četrtem letniku je bila v programu litografija; tako umetnica v tem času še ni mogla preizkusiti tehnike barvne jedkanice, v kateri je pozneje postala svetovno slavna. Tihožitje sestavljajo raznovrstni predmeti, ki so razpostavljeni v več prostorskih planih. V prednjem je na pultu ročka z rabljenimi čopiči. To so predmeti, ki sodijo v slikarjevo delovno okolje in lahko simbolizirajo slikarsko umetnost. V drugem planu so na mizi šahovska figurica konja in dva druga drobna predmeta ter steklenica, v ozadju pa je diagonalno na nevidno oporo prislonjena kitara, ki lahko simbolizira glasbeno umetnost. Tako prizor morda ni samo naključen zbir predmetov, temveč tudi alegorija slikarske in glasbene umetnosti. Podobna dvojnost je prisotna tudi v prostoru, ki je hkrati delovni prostor slikarja, z vrati omare v ozadju in zaveso pa tudi zasebni prostor. Kitara in steklenica sta značilna predmeta na kubističnih tihožitjih, ki so jih mladi umetniki poznali. Tu sicer nista uporabljena za prikaz perspektivističnih distorzij, ampak sta realistično polnoplastično oblikovana, saj v tem času študentom šolska doktrina še ni dopuščala odklonov od realizma. Slikarka v tem delu še sledi pravilom perspektivističnih skrajšav, vendar je očišče postavljeno na nenavadno mesto, visoko zgoraj na levi strani. Ker gledamo na prostor z visokega položaja, se bela mizna ploskev razprostire pred nami in dobro vidimo predmete na njej. Že pri naslednjih grafikah se prostor začne navidezno ploščiti in mizna ploskev vse bolj postaja vzporedna slikovni ploskvi. Ornamentiranje karirastega prta na pultu s čopiči in s cvetličnim vzorcem potiskane bogato drapirane zavese v ozadju že kažejo na nagnjenost k zlahtnim tkaninam in čipkastim vzorcem, tako prisotno v poznejšem umetničinem delu.



kitara, miza, interier, vaza,
čopiči, zavesa, steklenica,
pohištvo, šah, figurica, konj

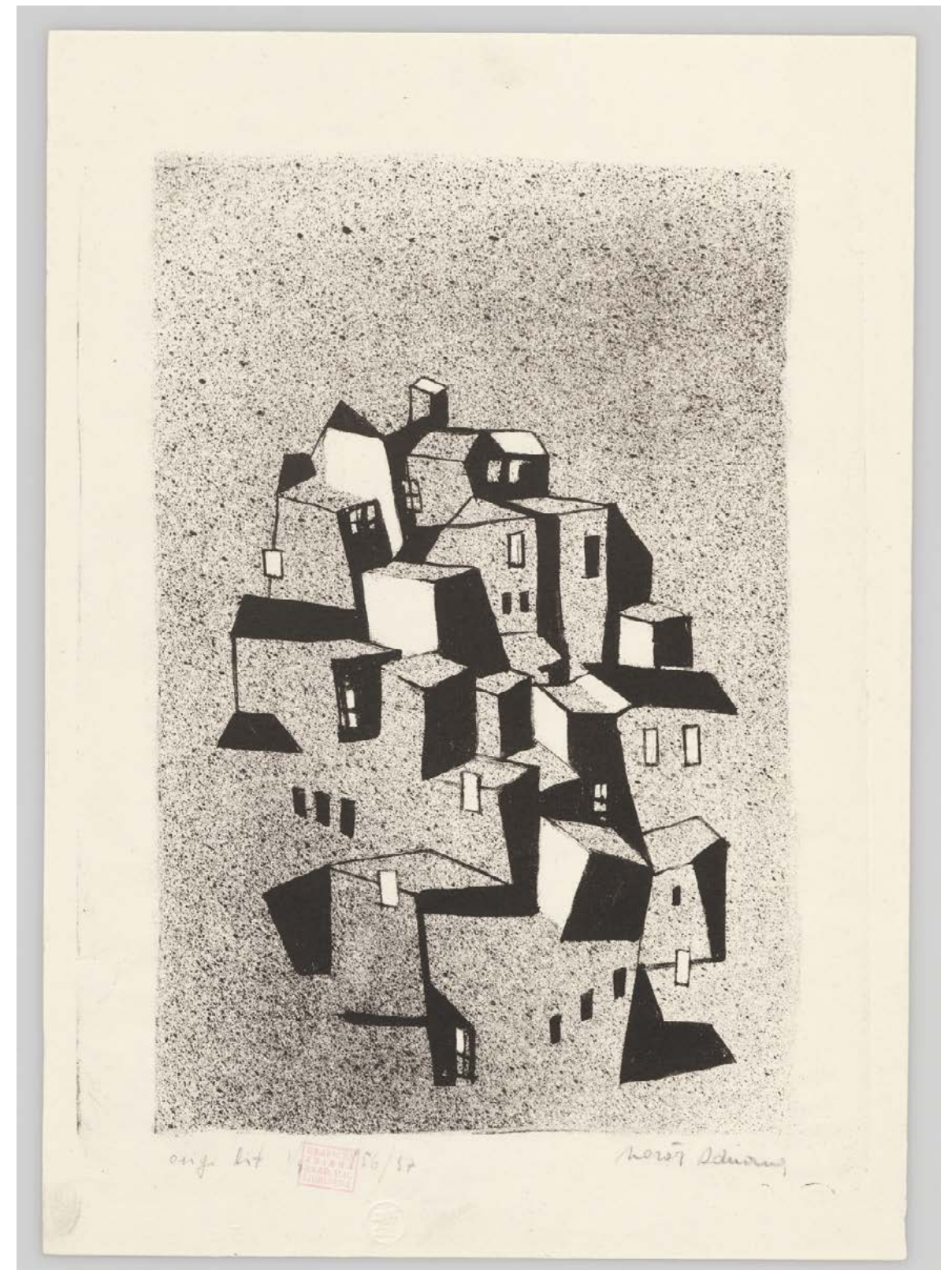
Na grafiki z naslovom *Prijateljice* tri dekleta sedijo za mizo. Figure so razmeščene v strogi simetriji, poudarjena je igra svetlobe. Leva in desna deklica sta postavljene profilno pred svetlo ozadje in sedita pred odprtima oknom, polnima svetlobe. Zaradi protisvetlobe sta lika temačna. Srednja deklica je obrnjena frontalno proti nam in sedi pred temno steno, zato je boljše vidna. Deklice so individualizirane, saj imajo različne pričeske, oblečene so v različne obleke, posebej zanimiv je cvetlični vzorec na obleki desne. Dekle s konjskim repom na levi, ki jo vidimo v profilu, išče stik z dekletom z lasmi, spetimi v figo, na desni strani mize, ki pa se z zasukom stola obrača stran od nje in išče komunikacijo s svetlolasko s spuščnimi lasmi v sredini. Ta je zamišljena in si glavo podpira z desnico. Glava, polna težkih misli, ki rabi oporo, je značilna za prikaz melanholičnega razpoloženja. Desna roka deklice skupaj s sklenjeno levico oblikuje trikotnik. Njen obraz prepolovita svetla lisa in senca na dva enaka dela. Po videzu sodeč se dekle izgublja med možnostmi, ki jih ponuja življenje. Perspektiva je rahlo zvrnjena, ploskev mize se nagiba proti gledalcu, tako da lahko pogledamo v dva krožnika, ki stojita na njej. Tam sta še dva trikotna in pravokotni prtiček. Dekleta so zapletena v psihološko napet trikotnik nelagodne komunikacije. Iz objave te grafike v študentskem listu *Tribuna*,¹ kjer je bilo ime avtorice napačno zapisano kot »Maros Adrijana«, ugotovimo, da je grafika nastala pred tem datumom. Da so bile ta grafika in verjetno še kakšna druga razstavljene v okviru 1. študentskega festivala, kjer je Maraž sodelovala v sklopu razstave revirskih študentov in gostov, pa izvemo iz članka o prireditvi, v katerem je pisec izpostavil, da Adriana Maraž med gosti izstopa.²



figure, tri deklice, ženske,
prijateljice, interier, stoli, miza,
tihožitje, svetloba, okna

Pred nami je značilna veduta srednjeveškega mesteca na vzpetini. Avtorica se je lotila poskusa kubistične razčlenitve enostavnega geometriziranega motiva mestne vedute, sestavljene iz kockastih hiš. Sestavila jih je iz belih, sivih in črnih ploskvic, sive prehajajo v ploskev ozadja. Ta je oblikovana na način pršenja litografskega tuša v drobnih kapljicah na kamen. Hišice je prepustila prosti igri perspektivističnih distorzij. Bele stene so kar najbolj osvetljene in postavljene tako, kot da svetloba prihaja z leve, vendar je nekaj enako usmerjenih ploskvic sivih. Tudi črne sence niso vse postavljene pod istim kotom. K vtisu, da se prostor lomi med prostorskimi plani, še dodatno prispevajo nenavadna bela okenca, ki so postavljena na prelomu med steno in ravno terasasto streho. Zdi se kot lepilni trak, ki zlepi različno usmerjeni stranici. Tudi obrisna linija motiva včasih izgine, zato nekaj hišic ostaja brez zamejenih stranic, druge pa črna okenca kar lebdi na ozadju, oblikovanem z razpršeno barvo. S tem je jasno prikazano, da grafičarka ne razmišlja več v okvirih realistične konstrukcije motiva, temveč preizkuša novosti kubističnega spajanja različnih perspektivističnih pogledov na eni ploskvi in ustvarja fantastični likovni svet, ki je poln pravljичne poetičnosti. Tudi na tej grafiki vidimo, kako so jo privlačile različne teksture in kako rada se je poigravala s prostorskimi prevarami. Kockasti volumni se prav po escherjansko zdaj vbočijo, drugič pa izbočijo in s tem izmikajo prikazu jasne prostorske iluzije ter vnašajo dvom v zaznavo sveta.

mesto, hiše, veduta, okna,
svetloba, kocka, senca



Prizor sestavljajo štiri ženske figure, vidne s hrbtne strani in razmeščene v enakomernem ritmu na krajinskem ozadju, na obali. Enako so oblečene, imajo enake postave in so predstavljene v enaki drži. Na sebi imajo krila tričetrtinske dolžine, čez rame so ovite v ogrinjalo. Na glavi imajo klobuk v obliki sploščenega stožca, ki spominja na klobuke solinarjev. Vse so stilizirane enako. Poenostavljanje oblik na osnovne geometrijske like in telesa, ki mu je sledila avtorica v tem času, je značilen postopek, ki je umetnikom pomagal posodobiti slikovno zasnovo. Pot od mimetičnega upodabljanja resničnosti k svobodnejšim interpretacijam se je v tem času začela odpirati tudi na Akademiji. Pri tem so umetnike najbolj pritegovali magični realizem, metafizično slikarstvo in kubizem. Ženski liki so razmeščeni v krajini tako, da je največja figura nameščena v prvem planu prav pred gledalcem in sega od spodnjega do zgornjega roba grafičnega odtisa. Ostale figure so glede na položaj ustrezno perspektivistično pomanjšane. Od vseh ženskih likov meče senco le tisti na skrajni desni strani, kar je nenavadno. Krajinski izsek je prikazan s pasovi različno strukturiranih črno-belih sledi. Predvidevamo lahko, da gre za obmorski pejsaž. Prednji plan tal je oblikovan z rahlo valovitimi črnimi potezami, ki jih enakomerno členijo črtkaste gravure. Nad pasom tal se črne sledi prekinejo. Sledi pas, oblikovan z drobnimi kapljicami barve, ki so rezultat pršenja barve na litografski kamen. Zdi se kot morje, kjer se gladina izgublja v meglicah v daljavi. Po vnovični prekinitvi sledi pas neba, prikazan tako, da se rahle megličaste poteze zgostijo in dobimo občutek majhnih plavajočih oblakov. Enakomeren ritem delitve slikovnega polja, ki ga določajo vertikalne osebe in njihove ponavljajoče se oblike ter prostorski križ, ki ga oblikujejo s krajinskimi pasovi, pustijo na gledalcu vtis nerealnega prostora. Ker se vse figure obračajo proč od nas, nas prizor navda z občutkom odtujenosti.



ženska figura, krajina, ogrinjalo,
geometrijski lik, pokrivalo, klobuk,
stožec

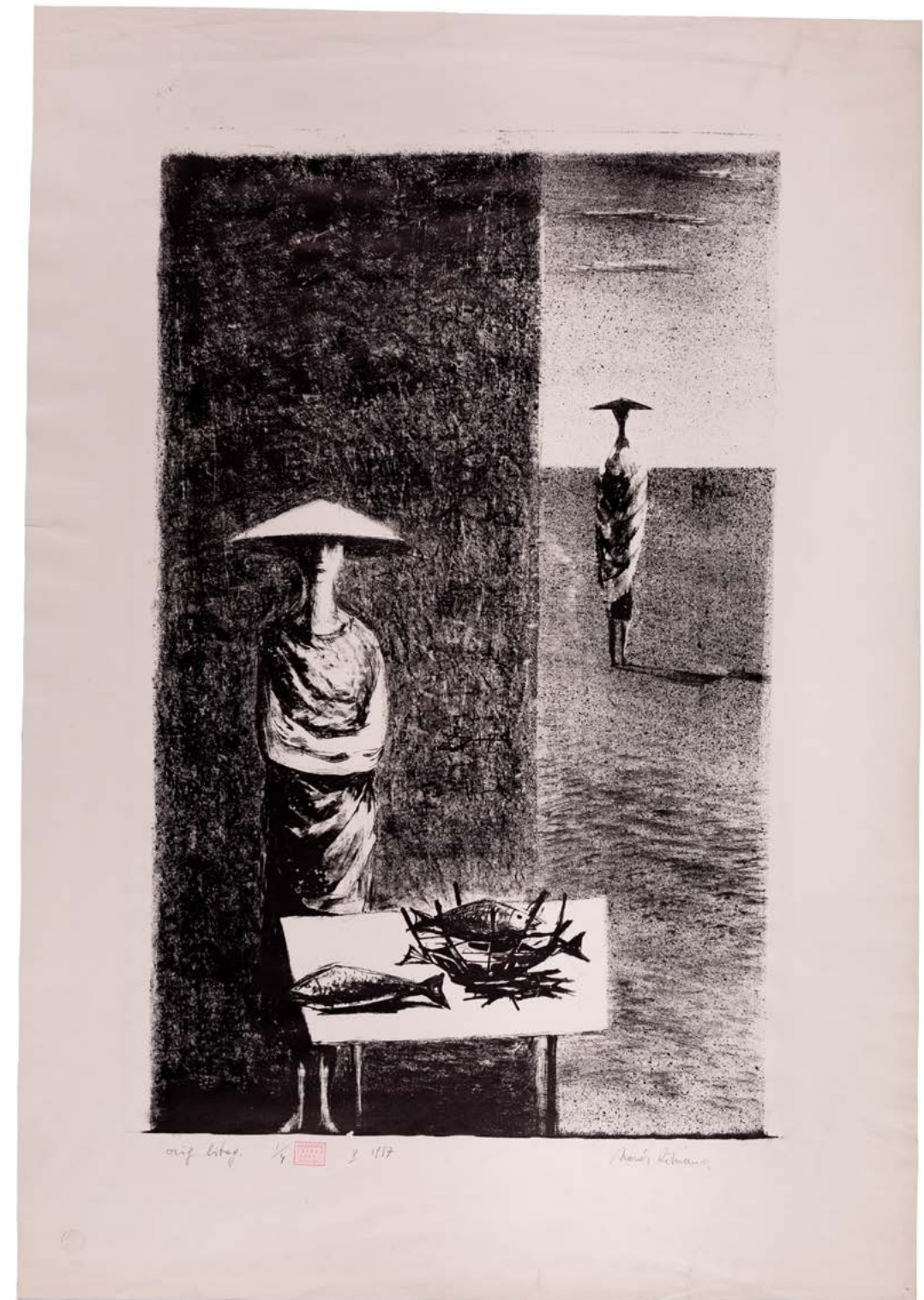
V kompozicijsko natančno načrtovanem prizoru vidimo dve ženski postavi. Prva, večja, ki stoji spredaj, je prikazana v dopasnem izrezu in je obrnjena proti nam, druga, manjša, celopostavna pa stoji v ozadju in nam kaže hrbet. Obe mečeta izraziti senci. Senca sprednje je prelomljena, saj pada na tla in steno, ki zaseda nekaj manj kot polovico prizora. V prostor je postavljena tako, da zaseka oster kot na tleh. Stena, na katero pada senca, je tujek v nadrealnem prostoru. Ne poriš je le senca, pač pa najdemo na njej tudi sledi v omet vpraskanih grafitov. Zgoraj vidimo prekržani veliki tiskani črki v beli barvi, kar je črkovni simbol za zmago (VV = *eviva* = naj živi!). Za časa fašizma je bil pogosto kot propagandni grafit napisan na stenah hiš v povezavi z imenom političnega voditelja. Nižje je še nekaj neberljivih črnih črk, čačk, še nižje desno opazimo sonce z žarki. Levo spodaj je začrtan neidentificiran predmet. Na detajle v omet vrezanih grafitov je vredno posebej opozoriti, saj postanejo šele pozneje, v začetku šestdesetih let, pogost motiv na grafikah tako pri Riku Debenjaku kot Vladimirju Makucu. Ženski postavi sta si podobni in sta tipična ženska lika avtorice iz tistega časa. Obe telesi sta vretenaste oblike, na glavi nosita klobuka, podobna solinarskim slamnikom. V povojnih letih in tudi še okoli leta 1957, ko je nastala litografija, so umetniki radi in pogosto potovali k morju, najprej v okviru akademjskih ekskurzij, za tem pa tudi individualno. Skoraj prepričani smo lahko, da je ena od poti v obmorske kraje vplivala tudi na avtorico, da je začela značilne poteze obmorske krajine vključevati v grafiko. Da gre za morski motiv, nas dodatno prepriča zadnji plan slike, saj ženska v ozadju stoji tik ob morju, ki ga oblikujejo kratke črtkane valovnice. Naslednji, temnejši pas lahko predstavlja obalo zaliva, svetlejši, ki je še višje, pa oblake. Da se prizor odvija ob morju, nam kaže tudi intenzivnost sončne svetlobe, ki razdeli slamnik prednje figure na belo in črno polovico.



ženska figura, morski pejzaž,
soline, sonce, senca, grafiti,
ploskev, pokrivalo, slamnik,
stožec, stena, soline

Pred temno steno, ki zaseda večjo levo polovico grafike, stoji ženska. Pred njo je miza, na kateri so ribe. Ženska ima na glavi velik klobuk v obliki plitvega stožca bele barve, oblečena je v brezrokavno obleko, ki z gubanjem draperije spominja na grški *peplos*. Oblika telesa ne sledi anatomskim pravilom. Figura je manieristično razpotežnjena, njeni nožici predrobni, rami ima potlačeni, tako da zaokrožita gornji del telesa in s pokrčenima rokama oblikujeta krožno obliko. Motiv polkroga sklenjenih rok se po navpičnici ponavlja v enakomernem ritmu skledastih gub. Drugo ožjo polovico vertikalnega formata na desni strani zasedata izrez ravninske pokrajine in nebo s tremi oblački nad njo, kamor je postavljen drugi ženski lik. Silhueta ženske je oblikovana kot pri prvi, vendar je tokrat obrnjena v stran od gledalca, rameni pa ima prekriti z ogrinjalom. Na svetlo podlago tal, na katerih stoji, ki so zaradi napršenega litografskega tuša na kamen videti peščena, pada senca, tokrat na desno in kaže na neznani vir svetlobe na levi strani. Prav ta osvetlitev z leve strani je v popolnem nasprotju s svetlobo, ki drugo večjo figuro osvetljuje z desne. Zelo zanimiv je detajl mize z ribami, ki ni več pravilno perspektivistično postavljena v prostor, temveč oblikovana po načelu inverzne perspektive, značilne za bizantinsko umetnost, ki očišče namesto za sliko postavi pred njo. Pred nami je na glavo obrnjena trapezna mizna ploskev, na njej pa riba z izrazito senco in desno od nje košara z ribo, več ribjimi repi in drugimi ostanki. Avtorico so zanimale nadrealistična atmosfera in perspektivistične distorzije pod vplivom kubizma. Posebno pozornost je namenila teksturam na steni, popisani z grafiti, ki so vrezani v omet, in peščeni ploskvi na desni, s čimer je napovedala odnos do snovi, značilen za informel.

figura, ženska, prodajalka, ribe,
stojnica, miza, stena, zid, pokrivalo,
stožec, slamnik



19 (Prodajalka rib), 1957, litografija, AM 19

Na litografiji z naslovom *Slamniki* vidimo pet med seboj podobnih ženskih poprsij s spuščnimi rameni. Ženski desno spodaj in levo zgoraj nase kažeta z roko, položeno na prsi, in s tem izstopata. Vse imajo prsni del ovit z draperijo, na glavah pa slamnike. Avtorica, ki je večino svojih grafik v tem obdobju pustila nenaslovljenih, je grafični list tokrat poimenovala *Slamniki*, saj je želela poudariti pokrivala. Gre za posebno obliko slamnika, kakor ga nosijo solinarji. So stožčaste oblike in zaradi enostavne geometrijske oblike likovno zelo privlačni. Plašč nizkega stožca je prekrit z vrezanimi potezami, ki oblikujejo njegov volumen. S spodnje strani so klobuki kar najbolj osvetljeni – belino predstavlja belina lista. Poprsja se ponavljajo v izmeničnem ritmu, v cik-cakasti kompoziciji, tako da je poprsje enkrat pomaknjeno proti levi, drugič proti desni. Črno barvno polje, na katero so postavljena, jih s temno brušeno osnovo dobro poudari. Močna sončna svetloba je značilna za sredozemski svet, tukaj pa močna luč, ki osvetljuje figure, prihaja izpod slamnikov, zaradi česar spominjajo na svetilke. Sicer so poprsja osvetljena z desne strani. Svetloba, ponavljajoč se ritem in lebdeči liki ustvarjajo na grafiki občutek metafizične atmosfere.

figura, ženska figura, vrsta,
pokrivalo, slamnik, obraz,
portret, število pet, stožec



20 Slamniki, 1957, litografija (kombinirana tehnika litografije s kredo, tušem in brušenko), AM 20

V prostoru, ki ga delno zapira zavesa, je na levi strani obešen portret. To je zgodnje-renesanačna slika *Portret dame* florentinskega slikarja Piera del Pollaiuola iz okoli 1470. leta. Pred njim stoji ženska s klobukom in zdi se, kot da smo jo zmotili pri ogledovanju slike ali pa same sebe v zrcalu, ki bi lahko stalo na mestu slike. Pollaiuolov portret, ki je na litografiji postavljen v interier zasebnega prostora, je dejansko razstavljen v Muzeju Poldi Pezzoli v Milanu. Adriana Maraž si je sliko tam lahko ogledala v času, ko se je izobraževala v samostanski šoli pri nunah v bližini Torina, ali pa kdaj pozneje ob obisku Milana. Da je Pollaiuolov portret, na katerem lahko gledalec občuduje kar nekaj značilnosti renesančnega slikarstva, ki so pozneje postale ključne za avtoričino delo – od bravuroznosti tehnične izvedbe, mojstrskega prikazovanja iluzije mehkobe kože do bleščanja brokata in še česa – vključen v prizor, pomeni, da ga je močno občudovala. To občudovanje je bilo trajno, saj ga je v zgodnjih šestdesetih letih še slikarsko kopirala, draperijo pa je, namesto naslikala, dodala kot tridimenzionalno aplikacijo nagubanega blaga in tako dvodimenzionalno sliko preobrazila v tridimenzionalni objekt. Ženska, ki stoji pred zaveso s stožčastim, slamnatim klobukom, je njen značilen ženski lik iz tega časa. Figura je sloka, dolgograta, rameni ima potlačeni, ovita je v bogato drapirano ogrinjalo. Tokrat je obrazna fizionomija natančneje izdelana, prav tako pa lahko opazimo podobnost s potezami avtorice.

ženska figura, zavesa, portret,
slika, renesansa, profil, pokrivalo,
slamnik, stožec, draperija, ogrinjalo,
obraz, interier



21 Pred zaveso, 1957, litografija, AM 21

Med priljubljene morske motive v likovni umetnosti sodi tihožitje z ribami. Tu gre za prav posebno variacijo na to ikonografsko temo. Pred nami so tri ribe. Riba spodaj deluje kot negibni kadaver, zasidran skupaj z morskimi ježki na morskem dnu. Pri drugi se zdi, da je zaradi odprtega očesa živa in bi lahko plavala. Pred njima je še ena plavajoča, manjša, eksotična riba. Vse so obrnjene v isto smer, premikajo se od leve proti desni. Tako je kompozicija poenotena, s simetrijo po središčni vodoravni osi pa tudi uravnovežena. Avtorica je upodobila ribji telesi, kot bi šlo za rentgenski posnetek, samo zato, da se je lahko razživila v prikazu bogatega spektra raznolikih vzorcev. Že s te zgodnje grafike se nam pokaže njena naklonjenost k oblikovanju različnih tekstur, ki tudi pozneje v umetničinem razvoju ostane osrednja značilnost. Odpiranje ribjih teles in preobrazba voluminoznega ribjega telesa v ornament kaže tudi na težnjo po abstrahiranju motiva in njegovi preobrazbi v abstrakten vzorec. Mladi umetniki so v tistem času navdušeno preizkušali nove abstraktne formulacije v umetnosti. Podvodni svet je z bogastvom oblik tam živečih bitij razkošen katalog barv in ornamentov, kar je avtorica s pridom uporabila v množici raznovrstnih potez od črtkanja, krožnega risanja in vzporednega nizanja potez do puščanja naključnih belih točkastih sledi, kar je dosegla s kapljično aplikacijo gumiarabika in vode. V letu, ko je nastala ta grafika, je Adriana Maraž sodelovala na večji skupinski razstavi, ki je bila v stavbi OLO (Okrajni ljudski odbor) v Novi Gorici, kjer so se poleg slikarjev, združenih v Klubu amaterskih slikarjev Nikolaja Pirnata, predstavili še trije umetniki. Čeprav Maraž takrat še ni zaključila študija, je bila v razstavnem katalogu navedena med trojico akademsko izobraženih slikarjev. Iz kataloga izvemo tudi to, da je razstavila tri slike, vse z motivi ribjega tihožitja.



morski motiv, ribje okostje,
morje, riba, prostor, tihožitje