

**Novi pristopi
k predstavitvam
umetniških del**

O GRAFIKI

»Moj cilj je čisto, enostavno in skopo izražanje. Zavedam se, da je ta cilj zelo visok in da je treba zanj temeljite podlage naturalističnega znanja. Vendar mislim, da je bilo to že iz razstavljenih del razvi-

dno, da je osebna težnja po enostavnosti dostikrat močnejša kot volja do naturalističnega študija. Od tehnik se bavim zdaj največ z ujedanko, ker je od vseh grafičnih tehnik najbolj čista, ostra in efektna.«

Č[rtomir] Š[INKOVEC], Dve mladi slovenski umetnici, *Tovariš*, 24. 9. 1954, str. 861.

RELIEFNA JEDKANICA

Reliefna jedkanica je tehnika globokega tiska, ki je posebno zanimiva zaradi svoje plastičnosti in zaradi možnosti, da ploščo matrico lahko tiskamo v več različicah. Ta tehnika omogoča res izčrpno likovno izražanje, saj je s svojo jasno risbo izrazito grafična, zaradi bogatih možnosti v barvah slikarska in zaradi plastičnosti še kiparska obenem.

Postopek reliefne jedkanice je tak: grafik na cinkovi ali bakreni plošči s tekočim asfaltnim lakom in čopičem pokrije mesta, ki jih želi nespremenjena. Nato ploščo jedka v dušični kislini. Kislina ima mnogo dela v primerjavi z navadno črtno jedkanico; izjeda cele ploskve, zato mora biti močna in grafik mora pred jedkanjem z asfaltnim lakom res temeljito prekrivati, da mu ga ne prejedka. Po daljšem času (1–3 ure) vzame ploščo iz kisline, jo splakne v vodi in posuši s pivnikom ter pokrije z asfaltnim lakom mesta, ki jih želi nekoliko nižja od prejšnjih. Spet jedka in spet

prekriva in jedka do ustreznih globin, ki jih pozneje v tisku različno porabi.

Očiščeno ploščo lahko tiska na tri načine ali v kombinaciji treh načinov. Od teh je najpreprostejši slepi tisk. Tu grafik preprosto odtisne ploščo na vlažen papir s strojem za globoki tisk, ne da bi navaljal ali vrtal kako barvo. Izjedkane globine postanejo na odtisu izbočene višine, ki so različno visoke, če je bila plošča jedkana v več stopnjah. Odtis je brezbarven in govori le s svojo reliefnostjo. Tiskanje poteka hitro, zato se slepi tisk pogosto uporablja za voščilnice, kjer je naklada velika. Reliefno jedkanico nadalje lahko tiskamo kot visoki tisk. Pri tem s trdnim valjem navaljamo barvo na ploščo, tako da so višine v tej barvi, globine pa brez nje. Če je bila plošča jedkana v več stopnjah, navaljamo lahko z mehkejšim valjem še drugo barvo, ki bo pokrila nižje ploskve, z najmehkejšim pa tretjo, ki bo pokrila najnižje.

Tinca STEGOVEC, Reliefni tisk Marjana Pogačnika, *Prosvetni delavec*, 7. 10. 1977, str. 11.

SUHA IGLA

Suha igla je najbolj neposredna tehnika globokega tiska. V kovinasto cinkovo ali bakreno ploščo ustvarjalec gravira podobno z jekleno iglo. Čim močnejše pritiske, tem globlja in širša je potem črta. Ob njej ostajajo še pričvrščeni opilki z iglo odstranjene kovine. Ko pri tiskanju vtremo barvo v globino in jo zbrisemo s površine, ti opilki zadržijo nekaj barve, ki daje vsaki črti mehak soj. Glavna značil-

nost suhe igle je torej v tem, da so njene linije sočne, mehke, podobne so črtam, ki jih potegnemo s peresom po pivniku. S suho iglo se radi izražajo grafiki impulzivne narave, ki ne ljubijo dolgotrajnih kemičnih postopkov (Picasso, mladi Jakac, Pilon); dostikrat pa rabi ta tehnika za izpopolnitev že dokončane jedkanice (Rembrandt).

Tinca STEGOVEC, Reliefni tisk Marjana Pogačnika, *Prosvetni delavec*, 7. 10. 1977, str. 11.

MEZZOTINTA

... je redko uporabljena in težka tehnika globokega tiska; poteka kakor suha igla brez kemičnih procesov. Površina plošče se z drobno zobatim rezilom v obliki loka v vseh smereh različno globoko narezlja. Če v tako pripravljeno ploščo vtremo barvo, jo zbrisemo s površine in odtisnemo na papir, dobimo zares globoko, žametno temino, saj je barva zaradi različno globokih zarež v več smereh izrazito plastična. Tako smo torej dosegli najtemnejši ton, svetlejše pa dobimo s primernim poliranjem nare-

zljane plošče, pri čemer uporabljamo kovinsko strgalo, polirno jeklo, vodobrusni papir, polirno oglje in sploh gladčila, ki jih premoremo. Mezzotinta zahteva mnogo napora in vztrajnosti, zato ni naključje, da so največji mojstri v tej tehniki prav potrpežljivi Japonci. Kakor suha igla pa je tudi ta tehnika zelo občutljiva za tisk; z ene plošče dobimo prav malo sočnih odtisov. Obstaja možnost, da ploščo matrico osvežimo z dodatnim rezljanjem, kakor tudi poglobimo že izrabljene črte suhe igle

Tinca STEGOVEC, Utrinki z 12. mednarodnega grafičnega bienala, *Prosvetni delavec*, 9. 9. 1977, str. 11.

AKVATINTA

Postopek akvatinte je naslednji: grafik napraši cinkovo ali bakreno ploščo z asfaltnim prahom ali s prahom kolofonije. Nato jo segreva, da se drobcu prahu raztopijo in s tem pričvrstijo na podlago. S tekočim asfaltnim lakom pokrije ploskve, za katere želi, da ostanejo bele. Potem ploščo kratek čas jedka v blagi dušični kislini, jo splakne v vodi in posuši, prekrije z asfaltnim lakom ploskve, ki jih želi svetlo sive, spet jedka itd.; postopek jedkanja

Tinca STEGOVEC, Utrinki z 12. mednarodnega grafičnega bienala, *Prosvetni delavec*, 9. 9. 1977, str. 11.

IZPOPOLNJEVANJE GRAFIČNIH
TEHNIK V HAYTERJEVEM
ATELJEJU 17

»Dobila sem francosko štipendijo za svoboden študij; 'étude libre' je pisalo v odločbi. /.../ Iz kataloga ljubljanskega grafičnega bienala sem vedela za naslova dveh grafičnih šol oziroma ateljejev v Parizu. Najprej sem si šla ogledat Friedlaenderjevega, kamor so navadno zahajali slovenski štipendisti. Tu se je delalo dvakrat

Breda ŠKRJANEC, Intervju s Tinco Stegovec: »Ujame jih v letu«, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke MGLC*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2021, str. 23.

ponovi tolikokrat, kolikor tonov želi doseči. Ko zjedkano ploščo očisti s topilom, se prikažejo različno močni rastri, ki so nastali, ko je kislina razjedala ploščo med zrnici pričvrščenega prahu. Akvatinto tiskamo kot globoki tisk.

Opis pojasnjuje samo osnovni postopek akvatinte, ki ima sicer kot vse grafične tehnike še veliko individualnih variacij in dopolnitev.

na teden in v majhni delavnici se je takrat gnetlo večje število grafikov v veseljaškem razpoloženju. Hayterjev Atelje 17 pa je bil velik in svetel, mojster sam svečano resen in razpoloženje ustvarjalno. Hitro sem se odločila, čeprav me je mojster opozoril, da je pri njem delo trdo, po šest ur na dan, enkrat ali dvakrat celo osem.«

ATELJE 17 V PARIZU

Atelier 17 se je izoblikoval polagoma in organsko pod vodstvom angleškega grafika, slikarja in umetnostnega teoretika S. W. Heyerja; ta je v prvih letih po svojem prihodu v Pariz l. 1926, potem ko je več let deloval v Orientu predvsem kot inženir kemije, v svojem ateljeju v ulici Champagne Première št. 17 začel z grafičnimi poizkusi.

... Poglavitno učno načelo vodje ateljeja je v tem, da pač vsak grafik, od koderkoli prihaja, prinaša s sabo neka izkustva, s katerimi daje drugim, sam pa od njih prejema. Učenje je od vsega začetka pomenilo skupno iskanje, kjer se tudi učitelj, ki sam dela ob učencih, lahko mnogo nauči, le na drugem nivoju. On svetuje, drugi pa njemu nakazujejo nove probleme in posredujejo nove vzpodbude.

Ker je družba v ateljeju zelo raznorazna in pestra v pogledu starosti, predizobrazbe, življenjskega in likovnega nazora, se lahko vsak zato tem bolj zaveda svoje narodnosti in svoje osebne posebnosti. Različnost lahko vsakemu utrjuje občutek svobode in odpornosti ter zavest o neizmernih

Tinca STEGOVEC HEILIGER, Atelje 17 v Parizu, *Naši razgledi*, 9. 7. 1966, str. 278.

možnostih, ki jih grafični material in likovno izpovedovanje more nuditi.

V tehničnem pogledu se goji tu obdelava kovine in kot posebnost šole barvna grafika, kjer se z ene plošče odtisne več barv. Na ploščo, ki je jedkana reliefno, se navalja več različno gostih barv ena preko druge s pomočjo valjev različne trdote. Takšno prekrivanje barv omogoča prosojne, zračne in enovite barvne učinke.

V ateljeju prevladuje likovni nazor, ki se je izoblikoval na pohodu surrealizma in sloni na prepričanju, da je vir inspiracije v metodi avtomatske iznajdljivosti. Ta avtomatizem je podoben avtomatizmu, ki ga uporabljajo psihologi, in nudi ustvarjalcu osvežujoče sproščanje. Ustvarjalec ne misli vnaprej, kaj bo upodobil. Črte ali ploskve nastajajo nepredvideno, nehote in nepreračunano, pa naj v končnem izsledku dajejo abstraktno ali figurativno podobo. Kajti tudi figurativno delo, ki je bilo inspirirano silovito in realizirano neposredno in v trenutku, razodeva avtomatizem. Ta metoda vpliva na oblikovanje in spreminjanje teme ter na fakturo grafike.

BARVNI RELIEFNI TISK

Grafika je tiskana v kombinaciji visokega in globokega tiska. Plošča je šla pri tem dvakrat skozi stroj. Prvič so bile odtisnjene barve, navaljane na površine, drugič pa barve, vtrte v globine – oboje seveda na isti, načrtno položen papir – v takem vrstnem redu: najprej je bila s trdim valjem navaljana tenka plast modre barve na figuro v prvem planu, z mehkejšim valjem, ki so mu dostopne tudi nižje, zjedkane ploskve, pa oranžna čez in čez. Modra in oranžna sta se pri tem spojili v zeleno, s pomola in očesne beločnice pa je bila barva tik pred tiskanjem zbrisana.

Ko so bile odtisnjene barve visokega tiska, je nastopil še globoki tisk. S trdim čopičem je bila vtrta barva za globoki tisk, delno s krpo, delno z roko zabrisana s površine ter odtisnjena pod zelo močnim pritiskom, da je stroj iztisnil na papir tudi barvo iz najgloblje izjedenih mest. Reliefna jedkanica, tiskana kot glo-

boki tisk, se prepozna ravno po tem, da ima vsaka ploskev močan temen rob, ki je oster ob višji ploskvi in mehko izgineva proti nižji.

Jasno je, da je vsako ploščo reliefnega tiska možno tiskati na več načinov. Že s spremembo barve dobi grafični list drugo vsebino ali vsaj drugačno razpoloženje. Grafik pri izgotovljeni plošči navadno poizkuša, kakšen tisk in katere barve bi najbolj ustrezale. Pri neki različici začuti, da grafika 'zapoje'. Takšna je, kot si jo je v začetku zamislil, ali pa drugačna in zanimiva. Prav kot v življenju, kjer se nekam napotimo ali se česa lotimo z določenim ciljem, na tej poti pa odkrijemo ali opravimo čisto nekaj drugega, kot smo prvotno hoteli. Ampak to drugo, to nepredvideno, je lahko bolj zanimivo, lepše, bolj novo in predvsem bolj pravo. Odkrije se nam, če smo odprti, pozorni, iskreni in dovolj radovedni – skratka – živi.

Tinca STEGOVEC, Barvni reliefni tisk, *Prosvetni delavec*, 4. 11. 1977, str. 9.

»Pravil v tehnologiji tiska pravzaprav ni; obstajajo le osnove zakonitosti materiala in orodja ob likovnem konceptu ustvarjalca, ki se pri vsaki plošči spušča v novo avanturo, zanašajoč se na svojo izkušnost in iznajdljivost.«

Tinca STEGOVEC, Utrinki z 12. mednarodnega grafičnega bienala, *Prosvetni delavec*, 15. 7. 1977, str. 19.

EKSPERIMENTALNA REKONSTRUKCIJA
GRAFIČNEGA POSTOPKA ADRIANE MARAŽ
VIDEO, 13:16 MIN.

Adriana Maraž je znana po drznem eksperimentiranju v tehnikah barvne jedkanice in kombiniranju globokega in visokega tiska. Raziskovala je nove še neodkrite postopke, po čemer je unikatna med predstavniki ljubljanske grafične šole. Videofilm prikazuje rekonstrukcijo njenega grafičnega postopka od izdelave matrice do natisa grafičnih listov. Pri nastanku so sodelovali Admir Ganić, Maruša Pajnič, Tim Topić in Nadja Zgonik.



→ POVEZAVA DO VIDEOA



V videofilmu je prikazan postopek preventivne konservacije grafičnih listov na primeru del iz zbirke študentskih grafik UL ALUO. Ta šteje več kot 80.000 listov in je največja zbirka del na papirju pri nas. Videofilm nas na kratko in jedrnato seznani s postopki konserviranja, varovanja in hranjenja grafičnih del. Pri nastanku so sodelovali Nika Mlakar, Eva Koren, Gregor Kokalj in Admir Ganić.



→ POVEZAVA DO VIDEA

