

100 študentskih

Iz Umetniške
zbirke UL ALUO

grafičnih listov

Metka Krašovec
Tinca Stegovec
Adriana Maraž
Zora Stančič

predstavnice



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

ljubljske grafične šole

100 študentskih

Iz Umetniške
zbirke UL ALUO

grafičnih listov

Ur. Nadja Zgonik

Metka Krašovec
Tinca Stegovec
Adriana Maraž
Zora Stančič

predstavnice



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

ljubljske grafične šole

100 študentskih grafičnih listov predstavnic ljubljanske grafične šole
Tinca Stegovec, Adriana Maraž, Metka Krašovec, Zora Stančič

Uredila	Nadja Zgonik
Uredniški odbor	Ana Kocjančič, Gregor Kokalj, Nadja Zgonik
Besedila	Ana Kocjančič, Nadja Zgonik, Zora Stančič
Fotografije	Zmago Jeraj, Tihomir Pinter, Urša Premik, Tim Topić, Joco Žnidaršič
Seznam del	Eva Koren, Nika Mlakar
Jezikovni pregled	Jezikovna zadruga Soglasnik
Oblikovanje	Nia Gombač, Eva Popit (mentor Jernej Kejžar)
Skeniranje	Mikrografija
Tehnično uredila	Ana Kocjančič, Gregor Kokalj

MULTIMEDIJSKE VSEBINE

Eksperimentalna rekonstrukcija
grafičnega postopka Adriane Maraž

Avtor videa	Admir Ganić
Scenarij	Admir Ganić, Nadja Zgonik
Izvedba grafičnega postopka	Maruša Pajnič (mentor Admir Ganić)
Kamera, montaža, postprodukcija	Tim Topić
Fotografije	Jaka Babnik
Bere	Polona Juh
Obdelava zvoka	Mateja Starič

<https://doi.org/10.51938/9789612974879-video2>

Preventivna konservacija
umetniških grafičnih listov

Scenarij	Nika Mlakar, Eva Koren (mentorja Admir Ganić, Gregor Kokalj)
Izvedba konservatorskega postopka	Nika Mlakar, Eva Koren (mentor Gregor Kokalj)
Kamera, montaža, postprodukcija	Tim Topić
Bere	Polona Juh
Obdelava zvoka	Mateja Starič

<https://doi.org/10.51938/9789612974879-video1>

Prevod v angleščino	Jezikovna zadruga Soglasnik
Strokovni svetovalci	Tina Buh (Narodna galerija), Meta Kojc (NUK)
Zahvala	Narodna galerija, MGLC, ZDSLU, DLUL, NUK, Belokranjski muzej Metlika, Ciné-Tamaris, Christoph Steidl Porenta (Zlatarna Zlato runo), Romana Bernik Gostič, Jana Marinček, Dimitrij Jeraj

Založila	Založba Univerze v Ljubljani
Zanjo	Gregor Majdič, rektor
Izdala	Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani
Zanjo	Alen Ožbolt, dekan

Ljubljana, oktober 2024

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 218047747
ISBN 978-961-297-487-9 (PDF)
DOI: 10.51938/9789612974879

To delo je dostopno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije).
Prva e-izdaja.



Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na:
<https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/zalozniska-dejavnost/>
<https://ebooks.uni-lj.si/>

Monografija/publikacija je rezultat Razvojnega stebra financiranja (RSF) za področje umetnosti: uvajanje & razvoj odprtih izobraževalnih virov znotraj pedagoškega pro-cesa (A.II.1).

Knjiga je rezultat projekta, ki ga je vodila Nadja Zgonik, koordinator je bil Gregor Kokalj, svetovalec za področje grafike pa Admir Ganić.

Uvodnik
Nadja Zgonik

6

Katalog del iz zbirke
študentskih grafik

248

Tinca Stegovec
Ana Kocjančič

Življenjepis

14

Izbrana literatura

326

Delo iz zbirke Ustvarjalke
20. in 21. stoletja

Izbrane grafike iz študijskega obdobja
1948—1955

16

18

Seznam kratic

328

Adriana Maraž
Nadja Zgonik

Življenjepis

76

Delo iz zbirke Ustvarjalke
20. in 21. stoletja

Izbrane grafike iz študijskega obdobja
1951—1958

78

82

Metka Krašovec
Ana Kocjančič, Zora Stančič

Življenjepis

128

Delo iz zbirke Ustvarjalke
20. in 21. stoletja

Izbrane grafike iz študijskega obdobja
1961—1970

130

134

Zora Stančič
Ana Kocjančič, Nadja Zgonik

Življenjepis

178

Delo iz zbirke Ustvarjalke
20. in 21. stoletja

Izbrane grafike iz študijskega obdobja
1985—1990

180

184

Novi pristopi k predstavitvam
umetniških del

Grafičarka piše o grafičnih tehnikah:
Tinca Stegovec, odlomki iz člankov

Eksperimentalna rekonstrukcija
grafičnega postopka Adriane Maraž

Preventivna konservacija umetniških
grafičnih listov

236

242

244

»Profesor Jakac je že od prvih začetkov dosledno zbiral odtise za grafični arhiv, ki danes šteje nad 10.000 listov,« je leta 1975 v zborniku ob trideseti obletnici ALU¹ zapisal profesor Marjan Pogačnik.² Zbirka se je v naslednjih letih bogatila s še večjo dinamiko in danes šteje več kot 80.000 grafičnih listov.

Z digitalno knjigo *100 študentskih grafičnih listov predstavnic ljubljanske grafične šole: Tinca Stegovec, Adriana Maraž, Metka Krašovec in Zora Stančič: iz Umetniške zbirke UL ALUO* začnemo novo zgodbo, ki naj pokaže, kako si predstavljamo delo za Umetniško zbirko UL ALUO. Ta naj bo dostopna, sistematično urejena, poglobljeno predstavljena, predvsem pa naj bodo umetniška dela v njej živo tkivo, ki spodbuja k raziskovanju in učenju o različnih ustvarjalnih praksah in umetniških ter pedagoških pristopih.

Zgodovina Umetniške zbirke UL ALUO je tako dolga, kot je stara akademija sama. Pobuda za njen razvoj izhaja iz naklonjenosti do grafičnega medija. Profesor Božidar Jakac, prvi rektor akademije,³ je začel z zbiranjem grafičnih listov prve generacije študentov leta 1946 ob njeni ustanovitvi. O umetniški zbirki se je pod imenom Galerija Akademije upodabljajočih umetnosti prvič razpravljalo leta 1949.⁴ Delo za zbirko se je začelo na začetku petdesetih let s prevzemom znanih in neznanih slik od Federalnega zbirnega centra, postopnim nakupovanjem del od uveljavljenih slovenskih umetnikov in pridobivanjem donacij - tako je nastala zbirka *Ustvarjalci ke XX. in XXI. stoletja* -, z odkupovanjem nagrajenih študentskih del in zbiranjem diplomskih del ali slik

s kolonij. Zbirka študentskih grafik, ki jo predstavlja ta monografija, je najpomembnejša od zbirk. Je najštevilčnejša in šteje okoli 84.000 grafik, njen pomen pa neprecenljiv. V njej so namreč shranjeni grafični listi, ki pričajo o začetkih pomembnih slovenskih ustvarjalcev in jih ne hrani nobena druga ustanova, v veliko primerih pa niti avtorji sami. Božidar Jakac, njen pobudnik, ni bil pomemben le kot profesor grafike in gonilna sila rastoče akademijske zbirke. Bil je tudi idejni soustvarjalec po vsem svetu znanega ljubljanskega grafičnega bienala, predvsem pa tista vplivna osebnost, zaradi katere je zamisel o mednarodni grafični razstavi leta 1955 podprla tudi politika.⁵ Ta se je v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja razvila v eno izmed v svetovnem merilu najpomembnejših predstavitev s področja grafike.

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje je odločilno vplivala na razvoj slovenske grafike in njen mednarodni sloves. Na njej so od prvih desetletij po ustanovitvi poučevali sijajni profesorji in največji mojstri slovenske grafike, poleg Božidarja Jakca še Riko Debenjak in Marjan Pogačnik. Tinca Stegovec je tako opisala študij na akademiji ob njenih začetkih: »Nekateri profesorji so bili močne osebnosti in veliki mojstri na svojem področju« - med njimi je po menu za razvoj slovenske grafike gotovo izstopal Božidar Jakac – »ki je študente poskušal vzgojiti za umetniški poklic in nam je vcepljal romantičen odnos do umetnosti.«⁶ Študij v specialkah, kot se je popularno govorilo o nekdanjem podiplomskem študiju, je bil bolj svoboden

od dodiplomskega, piše Marjan Pogačnik, saj je »vsak slušatelj imel dovolj časa, da je preizkušal izrazne možnosti različnih medijev in jih skušal osvojiti za svojo individualno uporabo.«⁷ Pogačnik še poudarja, da je bil primaren poudarek na risbi, ker je v tistem času prevladovalo mnenje, da je risba predpogoj za nastanek dobre grafike. Grafika je do petdesetih let dvajsetega stoletja veljala za pomožno disciplino, manj pomembno od drugih umetnostnih zvrsti. Poudarek je bil na njenem črno-belem izrazu.⁸ Prodor barve v grafiko se je pri nas težko uveljavil in se je zgodil šele v eksperimentalno usmerjenih šestdesetih letih. Zmagovito se je barvna grafika uveljavila z nastopom poparta ob koncu tega desetletja, ko se je tehnikam: lesorezu, jedkanici in litografiji pridružil še sitotisk. Prihajali so novi profesorji: Zvest Apollonio, Bogdan Borčič, Branko Suhy in Lojze Logar. Trenutno grafiko na ALUO poučuje Zora Stančič. Ugledna tradicija je v preteklosti upočasnjevala uvajanje novih tehnologij na tem področju, a se je to v zadnjem času spremenilo.

Pilotski projekt *100 študentskih grafičnih listov predstavnic ljubljanske grafične šole* predstavlja dobro izhodišče za nadaljevanje, saj želimo z njim prikazati možnosti, kako lahko s prikazom del iz študentske zbirke prikažemo različne tematike. Prva e-knjiga o delih iz zbirke je posvečena najpomembnejšim grafičnim ustvarjalkam, predstavnicam *ljubljanske grafične šole*. Ta besedna zveza je od sedemdesetih let dalje postala sinonim za odličnost, tehnično izbrušenost, natančno izdelavo grafičnih listov in lastnoročno tiskanje.

Ne označuje dejanske šole, temveč »zajema več generacij, ki čutijo medsebojno povezanost in afiniteto do grafičnega medija.«⁹ Imena predstavnic smo poiskali v monografiji *Ljubljanska grafična šola*, kjer lahko ugotovimo, da ženska imena predstavljajo izrazito manjšino, saj jih je v skupnem številu dvaintridesetih grafikov in grafičark predstavljenih le pet.¹⁰ S prikazom njihovega dela iz študijskih let odstiramo vpogled v študijske procese, ki so z dobro usmerjenim pedagoškim delom pripeljali do vrhunskih umetniških rezultatov. To so: Tinca Stegovec, Adriana Maraž, Metka Krašovec, Zora Stančič in Marija Starič Jenko. Slednja je že zgodaj v svoji karieri umetniško grafiko postavila na stran in se posvetila oblikovanju tekstilij in oblačil, zato je v knjigo nismo uvrstili. Med njimi je v najožje jedro ljubljanske grafične šole sodila Adriana Maraž, ki jo lahko opredelimo kot »klasično« predstavnico, saj je bila redno uvrščena v mednarodne selekcije grafičnih razstav. Umetnike je izbiral Zoran Kržišnik, ustanovitelj in nekdanji direktor Mednarodnega grafičnega likovnega centra (MGLC), ki je bil duhovni in organizacijski iniciator ter strateg fenomena ljubljanske grafične šole, s katerim se je slovenska grafika od začetka sedemdesetih let dvajsetega stoletja predstavljala po svetu in postala svetovno znana ter cenjena. Za predstavitev ustvarjalk smo se odločili zato, da bi to izrazito manjšino tokrat postavili v glavno vlogo. Poudariti želimo njihovo odličnost, s katero so presegale svoje kolege tako po tehnični plati kot po inovativnosti.

1 UL ALUO je nekajkrat spremenila ime. Ustanovljena je bila leta 1945 kot Akademija upodabljajočih umetnosti. Leta 1963 je bilo potrjeno njeno novo ime Akademija za likovno umetnost. Leta 2003 pa je dobila aktualno ime Akademija za likovno umetnost in oblikovanje.

2 Marjan POGAČNIK, Razvoj študija na ALU: grafika, v: *Akademija za likovno umetnost 1945—1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 96.

3 ALUO je postala članica UL šele leta 1975, pred tem jo je vodil rektor. <https://www.aluo.uni-lj.si/aluo/zgodovina/>

4 Špelca ČOPIČ, Akademija med uredbo in zakonom (in odprti problemi), v: *Akademija za likovno umetnost 1945—1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 59.

5 Breda ŠKRJANEC, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993, str. 7.

6 Breda ŠKRJANEC, Intervju s Tinco Stegovec: »Ujame jih v letu«, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke MGLC*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2011, str. 21.

7 POGAČNIK, Grafika, op. 2, str. 97.

8 Prav tam, str. 96.

9 E. A., R., Ljubljanska grafična šola, *Pojmownik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 166.

10 Zoran KRŽIŠNIK, Breda ŠKRJANEC, *Ljubljanska grafična šola*, Ljubljana: EWO, 1997.

Da bi čim bolj kompleksno zaokrožili prikaz avtoric iz različnih obdobj umetnosti, ki jih predstavljamo po kronološkem zaporedju, smo se odločili za število stotih grafik, ki jih predstavljamo s poglobljenimi razčlembami. Število del posamezne avtorice v akademjski zbirki niha, saj je bilo odvisno od načina dela, hitrosti izvedbe in delavnosti posameznice. Tinca Stegovec je med najbolje zastopanimi avtorji nasploh v zbirki študentskih grafik, saj je v njej kar 123 njenih del. Adriana Maraž je precej slabše zastopana, v zbirki je 22 grafik, zato smo deleže malce prerazporedili. Metka Krašovec ima v zbirki 46 študentskih grafik, Zora Stančič pa 37. Razčlembam del smo dodali ključne besede, ki smo jih uporabili zato, da spodbudimo uporabnika k svobodnim povezavam po načelu raziskuj – primerjaj – poveži. Vsako od umetnic na koncu monografije predstavimo še v kataloškem delu s celotno grafično produkcijo iz zbirke. Poleg tega vsako od avtoric spoznamo še z grafičnim delom iz zrelega obdobja, ki ga hranimo v zbirki *Ustvarjalci_ke XX. in XXI. stoletja*. Tako prikažemo njihov razvoj in lažje pojasnimo procese oblikovanja v zrele umetniške osebnosti. Dve od grafik smo za zbirko pridobili z nakupi, drugi dve, delo Metke Krašovec in Zore Stančič, pa z donacijama avtoric. Vsaka od umetnic je predstavljena s fotoportretom, kratko biografijo, izborom bibliografskih enot in specifičnim pogledom, ki bo osvetlil katero od posebnosti njihovega delovanja. Tinco Stegovec bomo spoznali kot umetnico, ki se je posvečala tudi pisanju o umetnosti in je objavljala strokovna besedila o grafiki, pisala o razstavah in se poglobila v avtobiografski žanr. Kot eno

bolj aktivnih pisk na področju grafičnih tehnik jo predstavljamo z odlomki iz njenih besedil. Adriana Maraž je uporabljala medij grafike na eksperimentalen način tako v procesu priprave grafične plošče v tehniki barvne jedkanice kot pri odtiskovanju in je namesto multiplov ustvarjala unikatno grafiko. Predstavljamo jo s kratkim videom, ki prikazuje poskus rekonstrukcije njene grafične tehnike. Zora Stančič pa se predstavi kot umetnica, ki piše o umetnici. Prispevala je krajšo teoretično pa obenem osebno refleksijo o grafiki Metke Krašovec *My Boy has Red Socks*, ki jo v zbirki hranimo kot avtoričino donacijo.

Z interdisciplinarnim pristopom smo želeli ponuditi bralcu, da se seznani s triado: umetniški vzgib – tehnični vidik nastanka umetnine – konservatorski pogled nanjo. S tem namenom se v monografiji prepletajo različni pristopi: besedilne razčlembe, z medijskim diskurzom in kratkimi videi, pa smo odstrli pogled v razumevanje postopkov grafične umetnosti in njenega varovanja še najširši publiki. Nastala sta kratka filma, *Eksperimentalna rekonstrukcija grafičnega postopka Adriane Maraž* in *Preventivna konservacija umetniških grafičnih listov*, ki bosta dvojezično objavljena in prosto dostopna na ALUO Youtube kanalu. Za predstavitev s kratkim videom smo se odločili, ker je to oblika, ki najboljše nagovori mladega gledalca. Tudi v proces nastajanje scenarijev za videe smo vključili študente, ki so sodelovali pri projektu. Pomislili smo tudi na zasebnega zbiratelja in na možnost, da ga spodbudimo, da začne na lastno zbirko gledati tudi skozi oči varovanja in ohranjanja kultur-

ne dediščine, čemur se posvečamo s preventivno konservacijo papirja kot nosilca. Dela na papirju: risbe, grafike, fotografije, plakati, pa pri nas med zbiratelji najprijubljenejše razglednice, so med likovnimi umetnostnimi zvrstmi najpomembnejša področja zbirateljstva. S tem pilotskim projektom smo želeli pokazati širok spekter možnosti, s katerim je v današnjem večmedijskem svetu mogoče privlačno in dostopno govoriti o umetniških delih, širiti znanje in delovati na področju popularizacije likovne umetnosti.

Umetniška zbirka UL ALUO je nastajala z izobraževalnimi nameni in prav je, da jo na ta način sprejemamo tudi mi. Grafični listi so tudi učno gradivo, s katerim lahko spoznavamo pretekle pedagoške prakse. Iz njih razberemo, kako je potekalo poučevanje od kopiranja in začetkov v lesorezu, prek jedkanice, do litografije ter od sedemdesetih let dalje sitotiska, od rigidnega programa v vedno večje dopuščanja invencije in umetniške svobode. Posebej je zanimivo, kako se je spreminjal izbor kanoniziranih grafičnih del »starih mojstrov«, ki so jih pedagogi izbirali za učenje s kopiranjem na začetku študija. S tem bomo razkrili tudi nekaj potez o pedagogih, saj bomo ugotavljali, kdo so bili njihovi favoriziranci, ki so jih postavljali za zgled. Ta e-knjiga je prvi korak k sistematični obravnavi grafičnih listov in vzorčni primer, na kakšen način bomo lahko pridobili dodatno vedenje o zgodovinskih procesih poučevanja pri predmetu grafika.

V projektni skupini smo sodelovali: mentorji (Nadja Zgonik, Gregor Kokalj, Admir Ganić, Jernej Kejžar), študenti (Eva Koren, Nika Mlakar, Maruša Pajnič,

Tim Topić, pozneje so se nam pridružili še Maj Perko, Tadej Dolinar, Eva Popit in Nia Gombač) in strokovna sodelavka Ana Kocjančič. Rezultati projekta, zbrani v tej e-knjigi, bodo v skladu z načeli odprte znanosti prosto dostopni, od začetka leta 2025 pa bo omogočen tudi prost dostop prek aplikacije Kronos do kataloga vseh del izbranih štirih avtoric, tako da bomo reprodukcije grafičnih listov opremili z odprtokodno licenco CC. Vzporedno smo se angažirali tudi pri razširjanju rezultatov v širši kulturni prostor in se vključevali v razstavno dejavnost v javnih galerijah. Študentska dela Adriane Maraž smo posredovali za razstavo *Adriana Maraž. Skriti opus* v ljubljanski Galeriji DLUL (20. 6.–28. 7. 2025), delovno verzijo videa *Eksperimentalna rekonstrukcija grafičnega postopka Adriane Maraž* pa smo predpremierno prikazali na razstavi *Adriana Maraž. Retrospektiva* v Mednarodnem grafičnem likovnem centru, MGLC, (11. 7.–10. 11. 2025) v Ljubljani. V načrtu je tudi predstavitev celotnega projekta v Galeriji UL v začetku leta 2025.

Ob koncu lahko navedemo še nekaj kratkoročnih ciljev, za katere se zavzema-
mo v nadaljevanju projekta:

- Katalogizirati dela iz zbirke s sodob-
nimi programskimi orodji z interdi-
sciplinarno skupino. S popisovanjem
umetniških del bomo prispevali k
terminološki kodifikaciji slovenskega
izrazja za področje likovne in vizualne
umetnosti ter oblikovanja, v sodelo-
vanju s skrbniki pa si prizadevali za
medsebojno podporo pri razvoju pro-
gramske opreme.
- Nadaljevati s tematsko obravnavo
problemskih sklopov del iz zbirke,
aktualnih za sodobni kulturno-poli-
tični in umetnostni trenutek.
- Sistematično voditi postopke za ure-
janje prenosa avtorskih pravic za dela,
ki so bila pridobljena v obdobju, ko
zakonsko področje še ni bilo urejeno.
Od leta 2021 to na ALUO ureja interni
Pravilnik o avtorskih pravicah.
- Pridobiti ustrezne prostore za delo-
vanje zbirke.
- Primerno rešiti kadrovske problema-
tiko.
- Oblikovati strategijo zbirateljske po-
litike, ustrezno ciljem, ki jih želimo
doseči, saj se od leta 2023, ko je bil
oblikovan fond za nakupe umetniških
del, zbirka spet dopolnjuje z aktual-
nimi deli.

UVODNE OPOMBE

Naslovi grafik so zapisani tako, kot jih je
navedel avtor na grafičnem listu. V pri-
meru, da naslova ni določil, je ta oprede-
ljen sekundarno in označen z oklepajem.
Pri navajanju mer grafik sta pomembna
dva podatka. To sta velikost odtisa in
velikost lista, na katerem je odtis. Veli-

kost odtisa, to je plošče, s katere je nas-
tal odtis, navedemo z veliko črko P, mere
lista pa z veliko črko L. Višino navajamo
pred širino. Pomembna sta tudi podat-
ka, ali je delo podpisano ali ne, in ali je
datirano, to pomeni, ali se je avtor nanj
podpisal in zapisal leto nastanka grafike.

Tinca Stegovec



Tinca Stegovec, 1988, foto: Tihomir Pinter
(hrani Belokranjski muzej Metlika)

Tinca Stegovec (1927–2019) je bila rojena v Planini pri Črnomlju. S prvo generacijo študentov se je leta 1946 vpisala na Akademijo upodablajočih umetnosti v Ljubljani na slikarski oddelek. Njeni profesorji za risanje so bili France Mihelič, Nikolaj Pirnat in Slavko Pengov, za slikarstvo Gojmir Anton Kos in za grafiko Božidar Jakac.¹ Po diplomi leta 1950 jo je profesor Božidar Jakac sprejel v grafično specialko, ki je tistega leta sprejela drugo generacijo študentov. Po zaključni razstavi na akademiji je leta 1952 dobila študentsko Prešernovo nagrado, ki so jih tisto leto podelili prvič. Pozneje v karieri je prejela tudi številne mednarodne nagrade, med drugim zlato medaljo na razstavi *Il Rassegna d'Arte* v Vidmu/Udinah (1967), odkupno nagrado na 5. trienalu grafike v Grenchenu (1970), četrto nagrado za grafiko na 7. mednarodnem bienalu v Barceloni in Madridu (1979), srebrno medaljo na razstavi *Le salon des nations* v Parizu (1985), bronasto medaljo *premio Italia* nacionalnega kulturnega centra Pelle di Luna v Rimu (1987) idr.² Leta 1981 je prejela tudi Župančičevo nagrado MOL.

V času študija na akademiji je nastal opus vsaj 123 grafik, kolikor jih je shranjenih v akademijski zbirki. Z velikim številom predstavlja eno najbolj zastopanih umetnic v tej zbirki. Že v teh delih so se kazale nekatere usmeritve v umetničine kasnejše grafične prakse. Značilno za Tinco Stegovec je bilo, da je že od malega rada opazovala svet okrog sebe in ga prevajala v likovne podobe, sprva v risbi, nato se je zavezala grafiki. Že mlada je rada prerisovala živali in podobe pesnikov in pisateljev ter se kot petošolka leta 1942

vpisala v risarsko šolo Franceta Goršeta.³ V gimnazijskih letih je obiskovala krožek kiparja Ivana Sajovica (1942–1946), v času študija je svoje znanje izpopolnila še v grafični tehniki. Njena dela, nastala med študijem, so že kazala, da je umetnica presegla študentsko delo. Tako je bila leta 1947 omenjena kot ena izmed najvidnejših študentov risarjev na zaključni letni študentski razstavi AUU, ki je bila odprta 16. junija 1947 na Strossmayerjevi v Ljubljani.⁴ Po zaključku specialke je ob ogledu zaključne razstave študentov AUU leta 1952 zagrebški slikar in teoretik Ljubo Babić že označil njeno delo za zrelo umetniško.⁵ Istega leta je za te grafike prejela študentsko Prešernovo nagrado.

Kot vodilni motiv v študijskih delih je izbrala figuro, predvsem so jo zanimali portreti. Upodabljala je obraze svojih bližnjih ali naključno izbranih ljudi (družinski člani, sosedi, sodelavci, ožji prijatelji). Številni z natančno realistično potezo nastali portreti kažejo ne le na odličen grafični pouk na akademiji, temveč predvsem na talent umetnice in njeno vestno opazovanje ljudi, njihovih značajev, tegob in okolice, ki jih obdaja. Umetnica je natančno preučila in opazovala svoje modele, spremljala njihove kretnje, poteze obraza in prav z ujetjem teh značilnosti na grafični list presegla zgolj karakterni oznako portretirancev ter gledalcu predstavila tudi njihove notranje občutke, stiske, razmišljanja, veselje, žalost. Upodobljenec je ujela v trenutkih intimne, samote, učenja, igre in ljubezni. Že v času študija je gradila strogo klasično kompozicijo, v središču katere se je velikokrat znašla odprta knjiga, ki je umetnici, oboževalki literature, tudi zelo

veliko pomenila (npr. v grafiki *Kompozicija v naravi*, 1952).

Med študijem je ustvarjala v različnih grafičnih tehnikah, največ v reliefni jedkanici, ki jo je nato kombinirala z akvatinto. Jedkanica ji je omogočila igro različnih tekstur. Ustvarjala je tudi v litografiji, suhi igli, lesorezu in delala brušenke. Lesorezi, ki so sodili v redni študijski program akademijskega drugega letnika na prvi stopnji, so ostali študijska redkost in za kasnejši opus niso značilni. Kasneje je pod vplivom novih spoznanj o globokem tisku, predvsem stopnjevane jedkanice, ki jih je izpopolnila leta 1963 s pomočjo polletne štipendije za študij v Parizu pri profesorju Stanleyju Williamu Hayterju v Ateljeju 17, mešala grafične tehnike ter z njimi dosegla tehnični in ustvarjalni vrh. Njena kasnejša dela so bila zato večkrat nagrajena in razstavljena v tujini.

Že v času specialističnega študija ji je uspelo objaviti eno izmed ilustracij v otroški reviji *Ciciban*. Nato je ustvarjala ilustracije tudi za *Pionirski list* in druge revije ter otroške knjige. Že med študijem na grafični specialki se je s 1. oktobrom 1950 zaposlila kot likovna pedagoginja na Višji gimnaziji v Stični. Leta 1954 je zaradi obljube o novi zaposlitvi na likovnem oddelku Pionirske knjižnice v Ljubljani zapustila šolo v Stični. Nato je prevzela honorarno delo na štirih srednjih šolah: na realki na Vegovi ulici, na Šubičevi gimnaziji, na večerni šoli ter v Polju.⁶ Od leta 1957 do 1959 je bila za stalno zaposlena na klasični gimnaziji. Po ukinitvi klasične gimnazije (1959) je postala likovni pedagog na osnovni šoli in hkrati v likovni sekciji Zveze prijateljev mladine ter v Društvu likovnih pedagogov. Leta 1963

je dobila službo v Pionirskem domu kot grafični pedagog, od leta 1970 pa je bila zaposlena na Šoli za oblikovanje v Ljubljani, kjer je poleg grafike poučevala tudi ploskovno oblikovanje, študijsko risanje, študijsko slikanje in likovno teorijo.⁷ Leta 1978 se je invalidsko upokojila zaradi akutnega kroničnega vnetja dihal, ki ga je povzročila alergija na grafične kemijske substance. Pred tem je zaprosila za mesto na Pedagoški akademiji, a neuspešno. Ob delu je ves čas pisala v različne časopise in revije kritike razstav in eseje o likovni umetnosti (*Prosvetni delavec*, *Naši razgledi*, *Pionirski list*) ter tudi veliko prevajala (iz francoščine in italijanščine). Pisala pa je tudi poezijo in vanjo, tako kot v svoje grafike, začrtala svoj pogled na človeka in okolje.⁸ Čeprav ni bila vključena v redne mednarodne predstavitve ljubljanske grafične šole, jo zaradi tehničnih specifik, eksperimentalnega odnosa do grafike in perfekcionistične pozornosti, namenjene odtisu, uvrščamo med njene predstavnike. Grafiki je posvetila vse svoje ustvarjalne moči, celo za ceno zdravja.⁹

¹ Karla ŽELEZNIK, Curriculum Vitae, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke MGLC*, MGLC, Ljubljana, 2011, str. 266–267.

² *Človek in njegovo okolje / Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 206–207.

³ ŽELEZNIK, Curriculum Vitae, op. 1, str. 266.

⁴ JF, Razstava Akademije za upodablajočo umetnost, *Slovenski poročevalec*, 18. 6. 1947, str. 4.

⁵ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Družina, Ljubljana, 2006, str. 14.

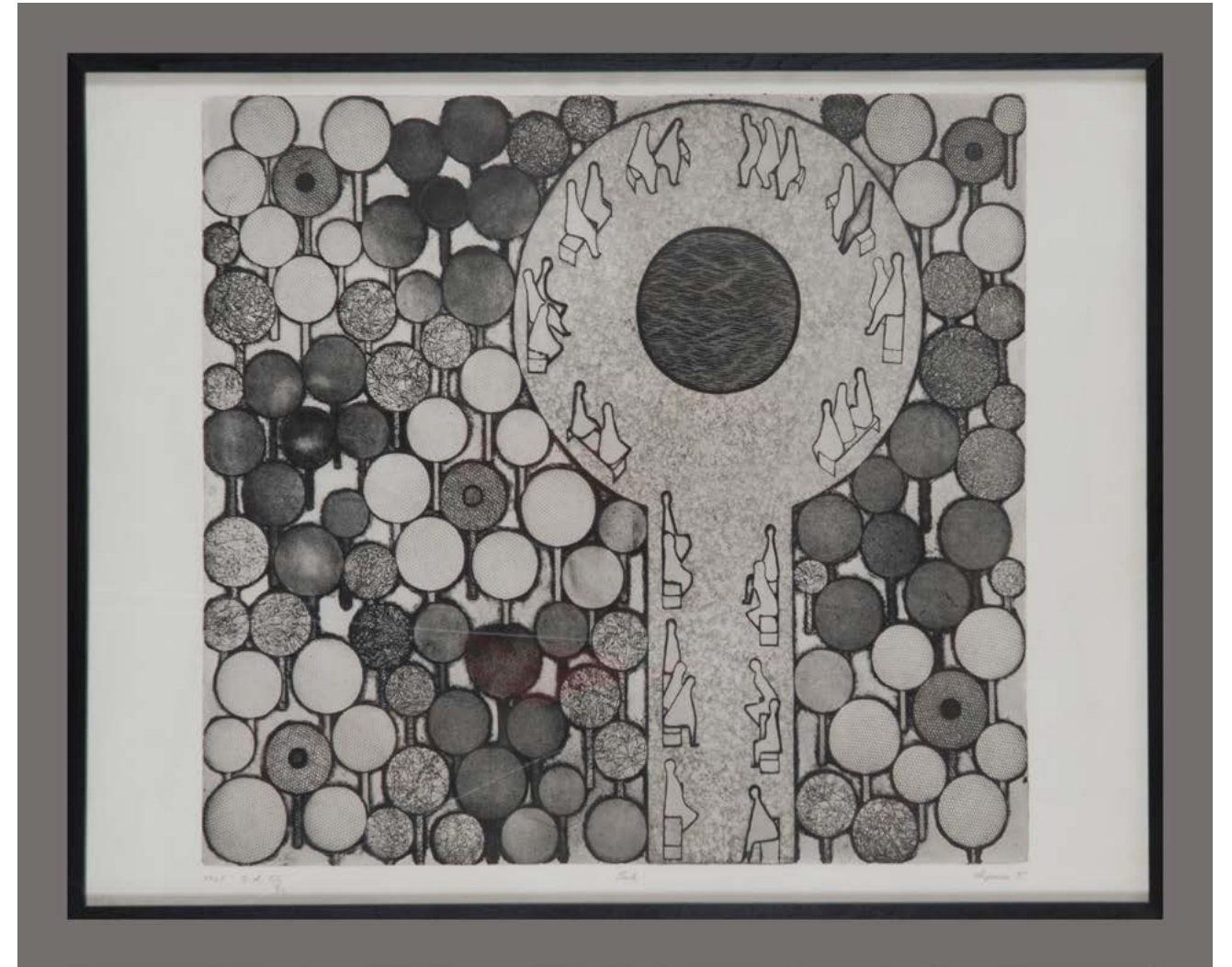
⁶ Prav tam, str. 218.

⁷ Prav tam, str. 222.

⁸ Prav tam, str. 31.

⁹ Irene MISLEJ, Tinca Stegovec, grafični opus, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke MGLC*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2011, str. 11.

Leta 1963 je Tinca Stegovec odšla na polletno študijsko izpopolnjevanje v Pariz v eno izmed dveh najpomembnejših grafičnih delavnic – v Atelier 17, ki ga je vodil Stanley William Hayter.¹ Tu je nadgradila znanje grafičnih tehnik. Z ene plošče matrice se je naučila odtisniti več barv, tako da je šla plošča samo enkrat skozi grafično stiskalnico. Profesor Hayter jo je »zapeljal« tudi v abstraktno epizodo, kot je dejala v intervjuju.² Povedala je še, da si je očitala, da ni ostala zvesta figuraliki, kar je bila značilnost njenih študentskih grafik, a je ugotovila, da ima njena abstrakcija enako atmosfero.³ Njena grafika se je torej spremenila. Če je bila prej ključna prostorska kompozicija, je sedaj v ospredju ploskovitost in v njej ujeta klasična kompozicija. Tu gledamo na tloris parka, ki ga je umetnica izrazila skozi geometrične krožne linije krošenj dreves in poti. Motiv drevesa z okroglo krošnjo in ravnim pravokotnim deblom se ponovi kot tloris velike poti, v katero so ujete sedeče figure. Abstraktne figure delujejo, kakor bi bile izrezane iz papirja. V krajino pa jih umetnica vrezuje, kot bi kolažne izrezke polagala enega na drugega. Če sta prej med figurami poleg portretnosti vladala še prostor in dialog, so sedaj ploskovite in abstraktne figure postale dekorativne ter v ritmičnem redu prepletene s svojimi telesi. V letu 1968 je umetnica naredila tudi grafiko *Park* z iste grafične plošče v zelenih odtenkih, kar ji je omogočilo mešanje jedkanice in akvatinte. V obdobju 1968/1969 pa je ustvarila še nekaj sorodnih abstraktnih grafičnih podob v tlorisu, na primer *Na obali*, *Beat v Dubrovniku* itd.



¹ Irene MISLEJ, Tinca Stegovec, grafični opus, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe* iz zbirke MGLC, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2011, str. 15.

² 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. 24.

³ Prav tam, str. 25.

Na grafičnem listu majhnega formata je podoba Marije, ki kleči in moli ob Jezuščkovi posteljici. Študenti prvega in drugega letnika akademije so izdelovali male linearne lesoreze, kopije po poznosrednjeveških lesorezih.¹ Pogačnik piše, da so se na ta način učili najrazličnejših načinov rezanja v les, odtiskovanja, koloriranja, signiranja, pas-partuiranja in vrednotenja grafičnega lista nasploh.² Program grafičnega pouka je načrtal profesor Božidar Jakac s ciljem, da bi študenti popolnoma spoznali grafične tehnike s poudarkom na realizmu. Na grafičnem listu je malo informacij, le figuri Jezusa in Marije ter posteljica, ki so orisani s strogo črto, značilno za obrezni lesorez. Ozadje je prazno in nedefinirano. V ločitvi na desni del, kjer leži Jezus, in levi del grafike, kjer Marija kleči in moli, ter na zgornji in spodnji del slike, ki ga z nevidno črto označijo robovi Jezusove lesene posteljice, se že kaže tudi učenje klasičnih kompozicijskih zakonitosti, kar bo ena najpomembnejših likovnih prvin kasnejšega grafičnega ustvarjanja Tince Stegovec. Lesorez je najzgodnejše grafično delo umetnice, ohranjeno v grafični zbirki ALUO v Ljubljani. Je delo majhnega formata, namenjeno uvajanju v grafične tehnike, za začetek s seznanjanjem s tehniko visokega tiska, lesorezom. Hkrati prikazuje princip učenja ustvarjanja kopije po originalu. Ker gre za kopijo po originalni kompoziciji, v končnem izdelku ni veliko umetniške svobode ali umetničine kasnejše samosvoje poteze v lirčnosti ali melanholiji.

ženska figura, klečeča figura,
realizem, kopija, Marija z Jezuščkom,
otrok, košara

¹ Marjan POGAČNIK, Razvoj študija na ALU: grafika, v: *Akademija za likovno umetnost Ljubljana, 1945-1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 96.

² Prav tam.



Pred nami je podoba neznane deklice. Njena glava zapolnjuje skoraj celo površino grafičnega odtisa. Telo deklice je postavljeno profilno zasukano v desno, glava pa gleda proti nam in je nagnjena v levo stran. Deklica se smehlja in gleda iz slike proti tlom. Zdi se, kot da se je spomnila na neko duhovito prigodo. Z debelimi rezi so označeni njeni svetli lasje in stroga s prečo deljena frizura. V potezah obraza je videti še nekaj napačnih odločitev mlade študentke, ki se uči novih grafičnih tehnik, na primer v črtah, ki so bile mišljene kot senca nosu upodobljenke, pa jih je preveč oziroma so narobe urezane. Lesorez je nastal v drugem letniku študija na temo upodobitve portretne glave, ki je bila naloga v programu akademije v tem letniku, in je glede na datum najmlajši od treh izbranih lesorezov tega opisanega dela.³ V sproščeni upodobitvi portretiranke in še bolj osredotočenem pristopu k portretu se kaže avtoričina natančnost in znanje tehnike lesoreza, ki ga je pridobila z vajo. Ozadje v črnih in belih različno vrezanih barvnih črtah in ploskvah služi le kot ekspresiven dodatek, ki bolj poudari občutek tridimezionalnega oblikovanja glave oziroma tudi občutek reliefnega izbočenja obraza upodobljenke v prostor pred grafiko. Tinca Stegovec se tu že kaže s samosvojo potezo in v grafiko vnese zanjo značilen doživet, trpen in nekoliko temačen realizem s prvinsko melanholijo, ki je značilna tudi za njena kasnejša dela.

portret, deklica, obraz,
figura, realizem



2 (Glava deklice), 1948, lesorez, TS 5

Portret neznane ženske je nastal v drugem letniku študija na akademiji, ki je bil programsko usmerjen k učenju tehnik suhe igle in jedkanice. Za podobo je Tinca Stegovec uporabila zelo majhen format grafične plošče, kar je bila značilnost tedanjega študija na akademiji, kjer so študentje v malem formatu izdelovali črno-bele odtise v realističnem stilu. Portretiranka zamišljeno, melanholično gleda iz slike. Na sicer dobro realistično oblikovanem obrazu je nekaj pomanjkljivosti: nos je prevelik glede na obraz, oči rahlo škilijo, nepravilno oblikovana desnica in slabo, celo dvakrat zarežani prsti v grafično ploščo pa kažejo na mlado študentko, ki se še uči pravih zarez. Hkrati se kaže tudi avtoričino predznanje portretiranja. V tem žanru se je urila od petega leta starosti s prerisovanjem portretov na papir z ostrim svinčnikom, med njimi tudi Jakčevih v grafiko ujetih podob pesnikov in pisateljev.⁴ Suha igla ji je omogočila podoben vrez kot svinčnik, hkrati je tehnika zaradi manj globokih in tanjših vrezov v ploščo nudila tudi mehkejša prehoda iz temnih v svetle tone. Portretiranka nosi delavsko oblačilo, glavo ji prekriva ruta, kar jo opredeli za predstavnico delavskega ali kmečkega razreda. Doprsni portret ženske, ki si podpira glavo z desnico, kaže tudi na vplive nemške umetnice Käthe Kollwitz, ki jo je Tinca Stegovec pozneje omenjala kot svojo vzornico.⁵ Po njej je povzela ekspresivnost in socialni čut oziroma empatijo do upodobljencev. V intimnem prizoru se je avtorica osredotočila na portretirankino psiho, notranjost in čustva. Za Stegovec je značilno, da je za modele izbirala povprečne, normalne ljudi iz svojega okolja in skušala upodobiti njihove tegobe. Kljub napaki v oblikovanju leve roke portret izstopa od ostalih študijskih stvaritev v tem letu in kaže, da ji je uspelo že ob prvem preskušanju nove grafične tehnike podati prepričljivo podobo.

glava, portret,
delavka, obraz, roka



⁴ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 12.

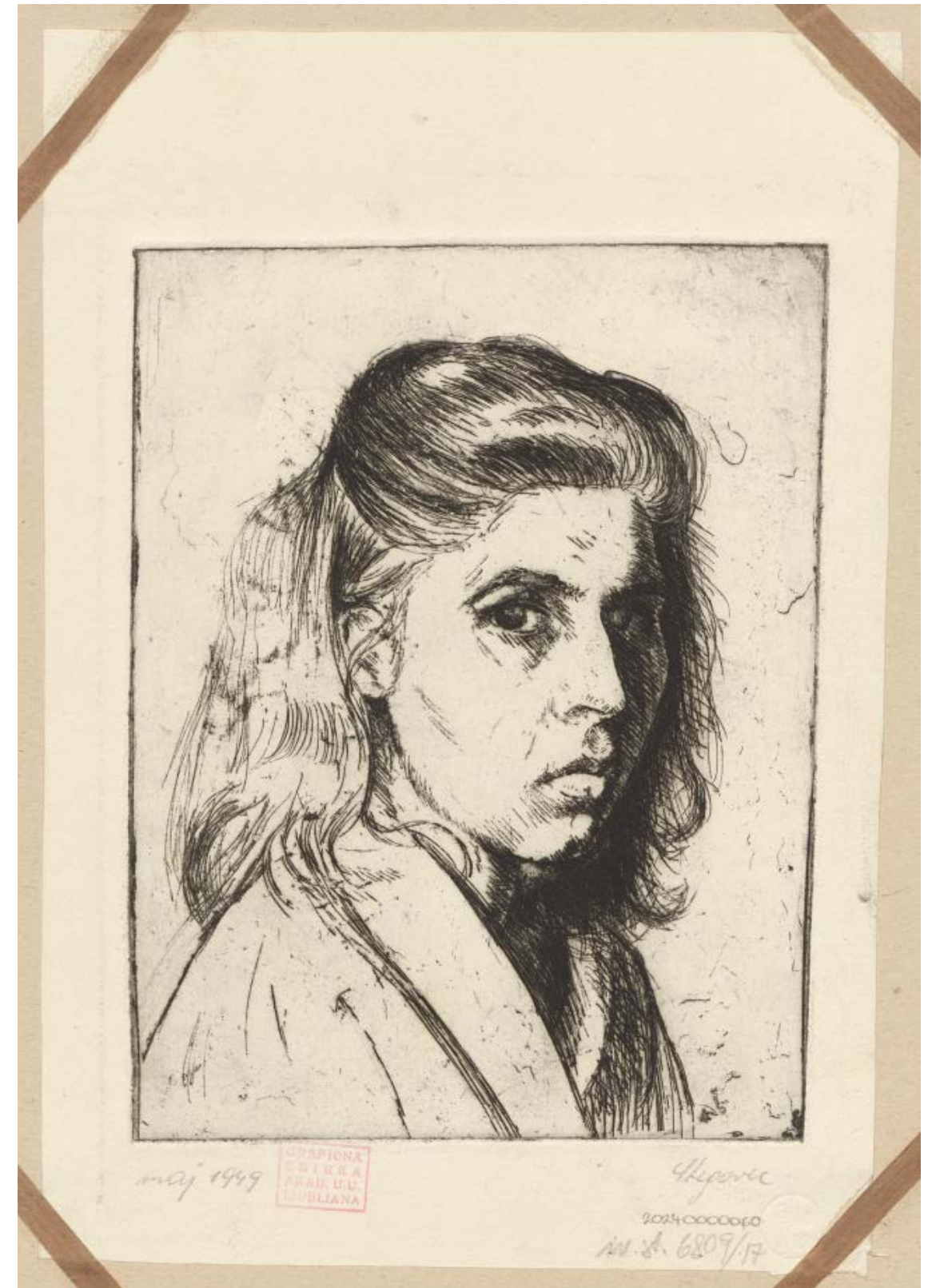
⁵ Tinca STEGOVEC, *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepisa*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 56.

Avtoportretno upodobitev je umetnica zasnovala tako, da je doprsni izrez postavila v profilu, obrnjenem v desno, njen obraz pa je v tričetrtinskem zasuku obrnjen proti nam. Avtoportret zavzema skoraj celotno polje grafičnega lista. Ozadje ni nakazano in je ostalo v svetlih tonih, ki še bolj poudarijo silhueto avtorice. Oblačilo upodobljenke spominja na delavno haljo slikarjev in grafikov. Temna senca prekriva levo polovico obraza. Z zasenčenostjo levega očesa in celotne leve polovice obraza spominja na zastrte Rembrandtove poglede na avtoportretih.⁶ Tokrat je preveč senčena, saj se ta stran obraza zaradi temnih tonov komaj zasluti. Do vratu segajoči lasje so vzvalovani in so edini dinamičen moment na sicer togi, umirjeni kompoziciji. Desna stran obraza je svetla in detajlirana s karakternimi potezami. Prav zaradi senčenja druge strani obraza je desna stran izrazito v ostrem profilu s poudarjenim zašiljenim nosom. Avtoportret je nastal konec prvega letnika študija na akademiji, ko jedkanica še ni bila v študijskem programu, in sodi med prve njene grafike v tehniki jedkanice, zato ni čudno, da se v njem kaže avtoričino spoznavanje z novo grafično tehniko, avtorica se še »lovi«. Morda zato tudi nepravilno temnenje leve polovice obraza. Na drugi strani pa avtorica z oblikovanjem desne polovice obraza pokaže natančnost in suverenost pri upodobitvi značajskih potez, kar seveda kaže na njene izmojstrene veščine iz mladosti, usvojene s portretnimi risbami sorodnikov, prijateljev in znancev, s katerimi si je zagotovila sprejem na akademijo.⁷ Kot vsi njeni portreti je tudi avtoportret narejen v značilni ostrini in kaže čustva upodobljenke. Deluje resno, melanholično in malce utrujeno.

ženska figura, doprsni portret, obraz, realizem

⁶ Da je Tinca Stegovec občudovala Rembrandtova dela piše Milček Komelj. Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 13.

⁷ Tinca STEGOVEC, *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepis*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 53.



4 (Avtoportret), 1949, jedkanica, TS 9

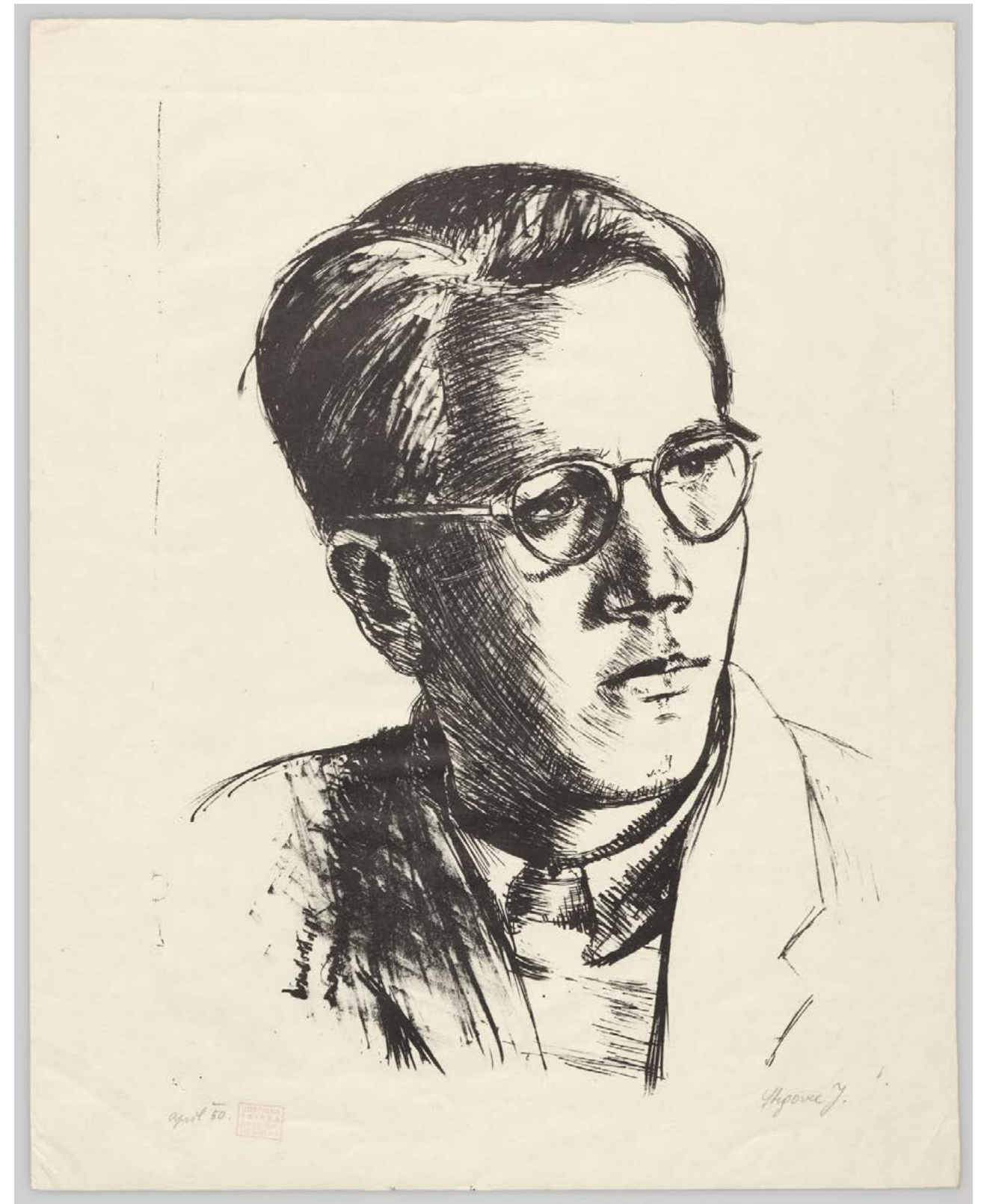
Jedkanica *Ob morju* je nastala v času poletnih počitnic med tretjim in četrtem letnikom študija na akademiji. Tinca Stegovec je v avtobiografiji poudarila, da so jo lepote morskih motivov tako očarale, da je hitela k skiciranju in skice nato vrezovala v grafične plošče. Med poletnimi počitnicami je avtorica ustvarjala podobe obmorskih krajev na majhnih grafičnih ploščah, ki jih je bilo tudi lažje prenašati. V obmorskih motivih večinoma ni figur oziroma so prisotne le izjemoma. V kasnejših letih študija se je avtorica vedno manj posvečala krajini in se bolj osredotočala na raziskovanje figure. Tudi sicer so krajinski motivi in vedute v njenem študijskem grafičnem opusu manj zastopani. Na sliki je veduta obmorskega mesta, morda Krka ali Reke, ki ju je obiskala poleti 1949.⁸ Prednji plan s čolničem od zadnjega ločuje ograja. Zdi se, da je prednji del višji, kar potrjuje tudi manjša figura za ograjo na desni strani grafičnega odtisa. Tla so kamnita. Tudi naš pogled na prizor je dvignjen. Na podobo gledamo s ptičje perspektive, ki spominja na grafike nizozemskih mojstrov 16. stoletja, na primer Pietra Bruegla st. Umetnica se je posvetila najnujnejšim detajlom, ki jih je potrebovala za uresničenje svoje ideje o motivu in strogi kompoziciji. Kot je poudarila, ji je bila ideja celote pomembnejša od realističnih detajlov. Tu je kompozicijo gradila z igro vertikal in diagonal. Močno poudarjena vertikala jambora čolna na spodnji desni strani grafičnega lista reže navidezno diagonalo, ki povezuje balkona obeh hiš. Druga diagonalna povezuje okna. Sečišče obeh je središče kompozicije. Umetnica se je studiozno lotila tudi risanja senc balkonov na fasado hiš in temnih senčnih uličic med njima. Desno polovico s čolnom kompozicijsko uravnoteži vrša na levi strani. Med vsemi vedutami, nastalimi v tem času, ima *Ob morju* najbolj premišljeno kompozicijo.

mesto, hiše, fasada,
okna, balkoni, jadrnica



V tehniki litografije je avtorica ujela portret kasnejšega slikarja in restavratorja Izidorja Moleta, tedaj sošolca na akademiji. Umetnica je rada upodabljala ljudi, ki so ji bili blizu. Mole je bil njen najljubši kolega, sošolec že iz gimnazije in celo sotrpin, saj so se ostali kolegi na akademiji iz njiju norčevali na različne načine.⁹ Sošolca sta ostala tudi na grafični specialki. Bil je njena tehnična pomoč, saj ga je umetnica v avtobiografiji pohvalila, da ji je prav on izdeloval nože za lesorez.¹⁰ Upodobljenec gleda iz slike. Njegova podoba zaseda skoraj celotno polje odtisa. Ozadje je nevtrarno. Moleta je upodobila kot resnega in zamišljenega, oblečenega v likovno haljo in z rahlo v levo nagnjeno glavo. Prav z naklonom glave je Tinca Stegovec dosegla globino figuralne upodobitve. S sivimi toni in temno črto je gradila obliko njegove podobe. Potez Moletovega obraza ni posebej detajlirala in ga je senčila le po desni strani. Odlično je ujela prosojnost njegovih očal. Z detajlom štrlečih svetlih las je še poudarila realističnost upodobitve. Tehniko litografije je avtorica začela raziskovati v zadnjem letniku dodiplomskega študija na akademiji. Grafika sodi v serijo portretov v pokončnem formatu, ki jih je leta 1950 delala tudi zaradi študija primerjave dveh tehnik, jedkanice in litografije. Litografija ji je omogočila akvarelu podoben končni izgled, jedkanica pa je bila bolj ostra in podobna risbi. Moletov doprski portret je njen zadnji študijski primer litografije, ki je nastala v pomladnih mesecih pred diplomom.

portret, figura, moška figura,
slikar, restavrator



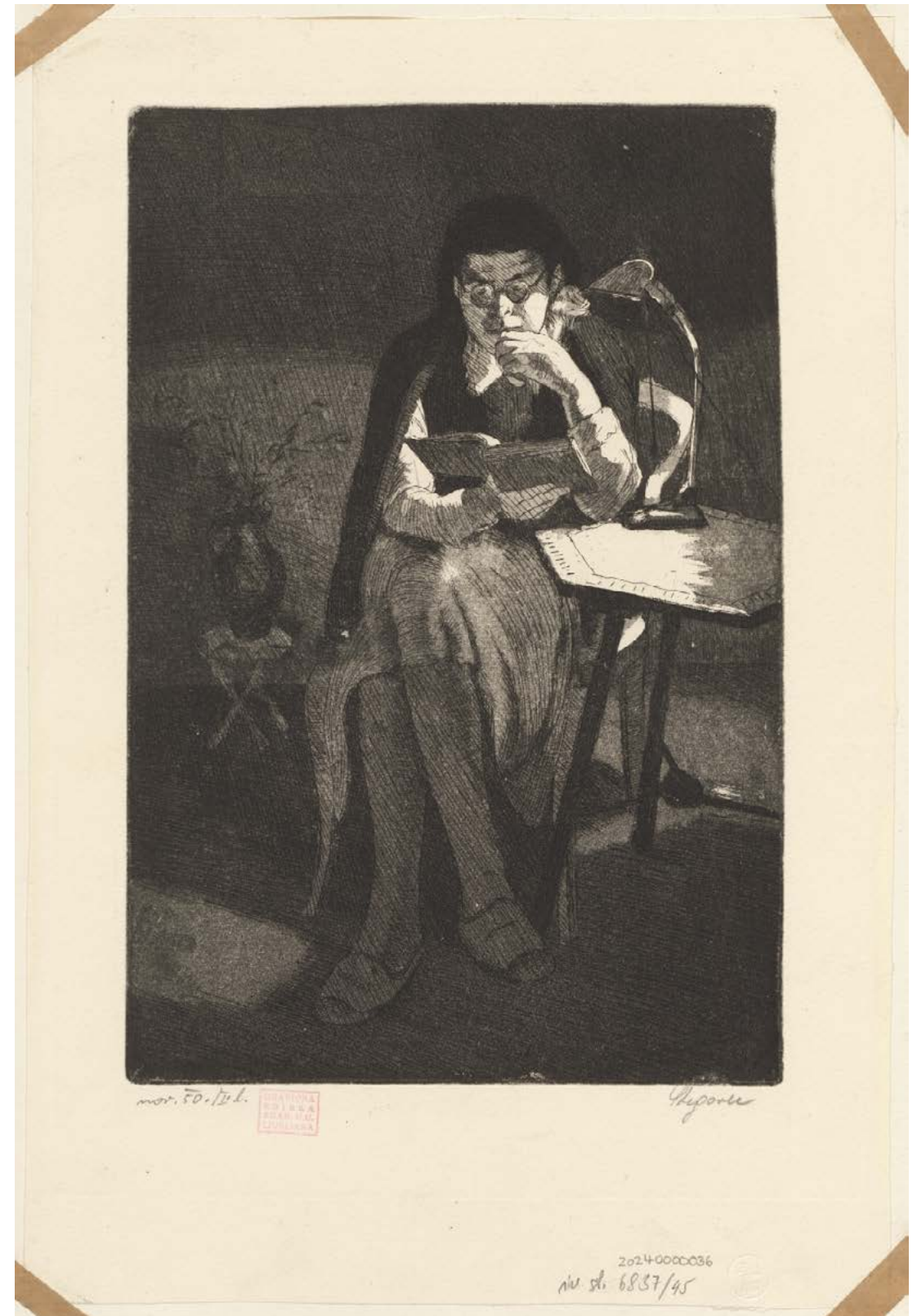
Na grafični specialki na akademiji je Tinca Stegovec večinoma ustvarjala v tehniki jedkanice. Na tem grafičnem listu vzdolžnega formata je upodobljen interior. V tem formatu ustvarja le specifične žanrske motive, interierje z več figurami, krajine in krajine s figuralnimi kompozicijam. V njenem opusu je mnogo več grafik pokončnega formata. Ta je namreč rezerviran za številne portrete in kompozicije, pri katerih ozkost prostora uporabi za stopnjevanje tesnobnosti in opisa razmerij med figurami. Interior na grafičnem listu verjetno kaže notranjščino ene izmed barak socialno šibkih na ljubljanski Livadi, kjer je imela avtorica v tem času atelje.¹¹ Ob opazovanju tamkajšnjih ljudi in življenja so se ji odpirale številne likovne teme, povezane s socialno tematiko, med njimi tudi ključna tema njenega ustvarjanja: človek in njegovo okolje. Tu se je osredotočila le na bistvo in središče človekovega bivanja, to je kuhinjo oziroma ognjišče. Upodobitev interierja spominja na kmečke interierje v oljnih delih slovenskega slikarja Jožefa Petkovška *Beneška kuhinja* in *Doma*. Majhen tesen prostor z večjim odprtim ognjiščem komaj zajema številne, neurejene kuhinjske predmete in težko si je v njem zamisliti še gibanje človeka. Edini vir svetlobe v temačen prostor prihaja iz okenske line na levi strani. Način upodobitve interierja z oknom spominja na sicer bogatejšo notranjščino v bakrorezu nizozemskega renesančnega grafika Albrechta Dürerja *Sv. Hieronim v studiolu* iz leta 1514. Avtorica je bila namreč občudovalka renesančnih mojstrov in hkrati tudi Rembrandta. Prostor je brez figur in prazen. V njem vlada tesnoba. Razpoloženje je melanholično, interier pa nič kaj vabljev.



realizem, interier, kmečki žanr,
kuhinja, ognjišče

Grafika sodi v leto 1950, ko je avtorica po prvostopenjski diplomi iz slikarstva vpisala grafično specialko na akademiji v Ljubljani pri prof. Božidarju Jakcu, ki je bila kot specialistični študij uvedena leta 1949.¹² V tem času je izoblikovala vodilno temo svojega celotnega opusa, ki jo je Komelj v monografiji poimenoval s »človek in njegovo okolje«.¹³ V temni sobi sedi mlajša ženska in bere knjigo. Knjiga je nasploh izredno priljubljen motiv avtorice, ki je bila tudi sama ljubiteljica literature.¹⁴ Velikokrat prav knjigo postavi v center celotne kompozicije grafičnega lista. Ženska si z roko, naslonjeno na osmerokotno mizo, podpira obraz. Desno ob bralki je namizna svetilka, ki je edini vir svetlobe v prostoru. Luč ji osvetljuje obraz in roko ter meče senco na tla v levi spodnji del grafičnega lista. Prav v kontrastu med svetlimi in temnimi površinami lahko ugotovimo avtoričin naslon na občudovanega Rembrandta, ki ju je povezoval s profesorjem Jakcem.¹⁵ Sedeče žensko telo ima obliko trikotnika, perspektivno postavljenega v globino prostora. Desno od upodobljenke na tleh je majhna mizica z vazo. Avtorica se igra z oblimi in ostrimi linijami telesa upodobljenke in predmetov v interierju. Velika miza ima razkrečene noge, medtem ko so upodobljenkine prekrížane. Motiv prekrížanih nog se ponovi pri mali mizici na levi strani odtisa. Med upodobljenko in predmeti je vzpostavljena nekakšna povezava v velikosti. Mala mizica sega upodobljenki do kolen, večja do trebuha, njena glava pa v enakem razmerju sega v višino. Celotna kompozicija je natančno premišljena, kar je značilnost vseh avtoričinih grafik. Hkrati pa v njej manjka portretnosti, ki je sicer značilna za njena druga dela.

ženska figura, sedeča figura,
realizem, interier, žanr, knjiga,
svetloba, branje



¹² Marjan POGAČNIK, Razvoj študija na ALU: grafika, v: *Akademija za likovno umetnost Ljubljana, 1945-1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 97.

¹³ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tina Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006.

¹⁴ Alenka PUHAR, Spremna beseda, v: *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepisi*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 9.

¹⁵ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tina Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 13.

V celotnem študijskem opusu Tince Stegovec so le tri grafike nastale v litografski tehniki brušenke. Novo tehniko je preskusila z avtoportretom novembra 1950, v prvem letniku grafične specialke. Grafični list v celoti zaseda podoba avtoričine glave. Ozadja ni. Upodobljenka deluje suvereno. Mesec dni pred nastankom avtoportreta je namreč dobila prvo službo, delo likovne pedagoginje na Višji gimnaziji v Stični.¹⁶ Portret glave je zasnovan v tričetrtinskem zasuku v desno in upodobljen realistično z odlično karakterizacijo obraza. Vidimo levo polovico njenega obraza in del zatamnjenе desne polovice. Portretiranka gleda iz slike zamišljeno, rahlo melanholično. Umetnica mojstrsko senči obrazne poteze. Zanimiva je mehkoba las, nastala zaradi pravilno osvetljenih delov. Brušenka ji je omogočila grajenje portreta iz temnega ozadja v svetlejše sivine, kar je spominjalo na gradnjo klasičnih oljnih portretov iz temne podlage v svetlejše tone, na primer na Rembrandtove portrete. Hkrati pa jo je h klasični upodobitvi portreta verjetno navdahnilo tudi študijsko potovanje in ogled del mojstrov likovne umetnosti v Benetkah in Firencah v septembru 1950.¹⁷ Na specialki so se študenti še bolj posvetili študiju tehnik, izpopolnitvi motivov in hkrati iskali lastne koncepte. Kljub preskusom ostalih tehnik je sama najraje uporabljala jedkanico, saj ji je omogočala največjo ostrino. Jedkanica je tudi najbolj zastopana v njenem študijskem opusu. Že ta prvi poskus podobe v tehniki brušenke pa kaže natančnost umetnice pri upodabljanju portreta in odlično prilagoditev tehnike zadanemu cilju.

avtoportret, glava, obraz, značaj,
poteze, brušenka, podoba



Na grafičnem listu je portret deklice v tričetrtinskem profilu, zasukanem v levo. Portret je majhnih dimenzij in primerljiv s sočasno nastalim portretom *Deklica I*. Obe podobi sta narejeni v jedkanici, ki je bila najljubša tehnika Tince Stegovca. Med njima je razlika v idejni zasnovi upodobitve. Stegovec je tudi sama poudarila, da ji je vedno šlo za realizacijo ideje in manj za natančno upodobitev vseh detajlov po resničnem predmetu. Deklica na grafičnem listu je oblečena v karirasto jopico in ima čez glavo črno ruto. Pri *Deklici I* pa je poudarjena lepota kodrastih las, spetih v kito. Figuri sedita tudi v drugačnem zasuku. Pri *Deklici I* je figura grajena s črto, medtem ko je pri *Deklici II* umetnica črti dodala tonski razpon s postopkom šrafiranja, s tem pa pridobila mehkobo pri oblikovanju portreta. Avtorica je na akademijo vstopila z dobrim risarskim predznanjem portretnega upodabljanja, kar kaže tudi portret deklice.¹⁸ Leta 1950 je ustvarila serijo grafik s portreti ljudi iz njene bližine, med katerimi je upodobila veliko otrok. Oktobra tega leta je namreč postala likovna pedagoginja na Višji gimnaziji v Stični in portretirala tudi svoje dijake.¹⁹ Hkrati je bila študentka prvega letnika grafične specialke pri Božidarju Jakcu, ki je študente usmerjal v realizem in intimizem. Pri delu na akademiji so velikokrat uporabljali majhen format plošče. V tem času je avtorici uspelo razviti glavno idejo njenega ustvarjanja, motiv človeka in njegovega okolja. Svoj prvi atelje je imela namreč na Livadi, kjer je opazovala tamkajšnje prebivalce barak.²⁰ V ljudeh s socialnega roba je zaradi njihovih življenjskih tegob videla zanimive modele za portretiranje. Zato je značilnost teh podob melanholija, resnoba in odtujenost upodobljenec. Umetnica je v avtobiografiji zapisala, da še sama ne ve, zakaj so bile njene grafike tako temačne.²¹

portret, deklica, ruta, halja, dopasni
portret, ženska figura, učenka



¹⁸ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tince Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 12.

¹⁹ *Človek in njegovo okolje: Tince Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 217.

²⁰ Prav tam.

²¹ Tince STEGOVEC, *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepi*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 62.

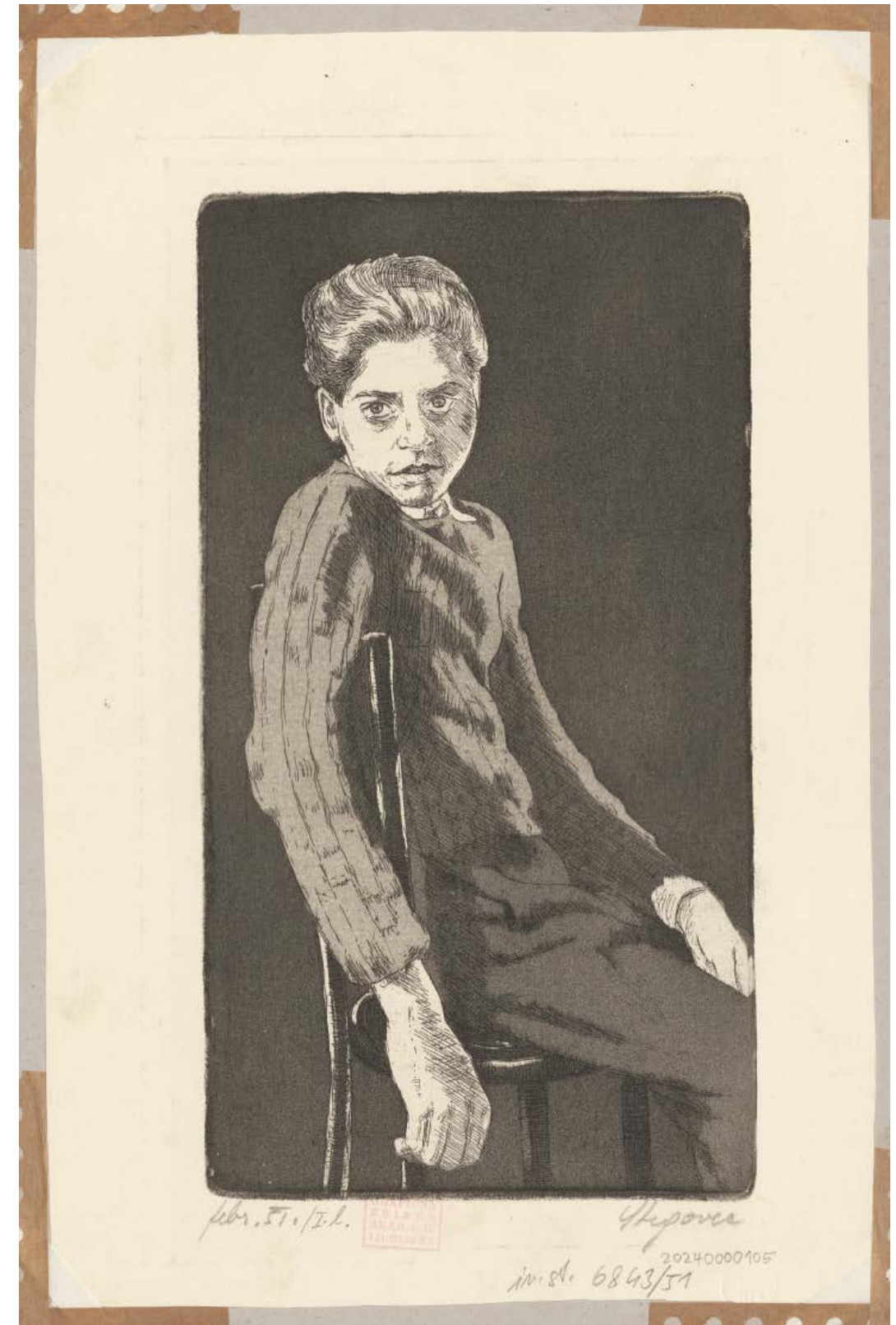
Pred nami je prizor iz šolske učilnice, kar razberemo iz naslova grafike. Za dvema mizama sedita skupini učencev in učenk pri branju in učenju. V prostoru vlada tišina. Z mirnimi figurami je avtorica ustvarila kontemplativno vzdušje. Osredotočila se je na eno izmed skupin, ki jo je upodobila v prednjem planu, kot bi jo zajela v objektiv fotoaparata. S perspektivo, ki jo gradi v diagonali od levega spodnjega kota grafičnega lista proti desni, odpre prostor, da se v njem lahko zvrsti več figur. Hkrati nas gledalce postavi nad celotni prizor tako, kot bi bili mi pedagogi, ki učence opazujejo pri delu. Izbrala je vzdolžni format grafičnega lista, ki ga je v študijskih letih namenjala izključno večfiguralnim motivom, krajinam in prizorom z učenci v učilnici ali pri igri. Osrednja skupina treh učencev in dveh učenk je postavljena v krožno kompozicijo. V središču kroga, ki je orisan z njihovimi glavami, leži odprta knjiga. Knjiga je del avtoričinih kompozicij, večkrat celo osrednji motiv, saj je bila strastna ljubiteljica knjig in tudi sama je veliko in zelo rada brala.²² Roko na knjigi drži deček, postavljen v ospredju na desni od sredinske črte grafičnega lista. Glavo ima dvignjeno in pogled uprt v nasproti sedečega sošolca. Ravno je prebral vsebino in si jo sedaj skuša zapomniti. Skupaj s sošolcem, ki sedi na isti klopi, zavzemata desno polovico grafike. Nasproti, na levi, sedijo tri figure, deček in deklici. Vsi trije so zazrti v knjigo pred seboj in berejo. Za njihovimi hrbti sta dve veliki okni, skozi kateri v temačni prostor prihaja svetloba in osvetljuje obraza dveh sošolcev na klopi desno spredaj. Kontrast in ravnotežje osrednji skupini učencev ustvarja druga, manjša skupina, postavljena od sredinske črte desno v ozadje. Pomembnost figur in atmosfero medsebojnih odnosov in prostora gradi v sivih tonih. Če se je pri osrednji skupini umetnica posvetila gubanju oblačil, svetlobam in sencam, ki padajo po telesih figur, ter je skoraj portretno označila njihove obraze, se je pri drugi skupini odpovedala detajlom ter figure in njihove obraze le na hitro orisala.



figuralika, realizem, interier, žanr,
šola, otroci, sedeča figura, učilnica

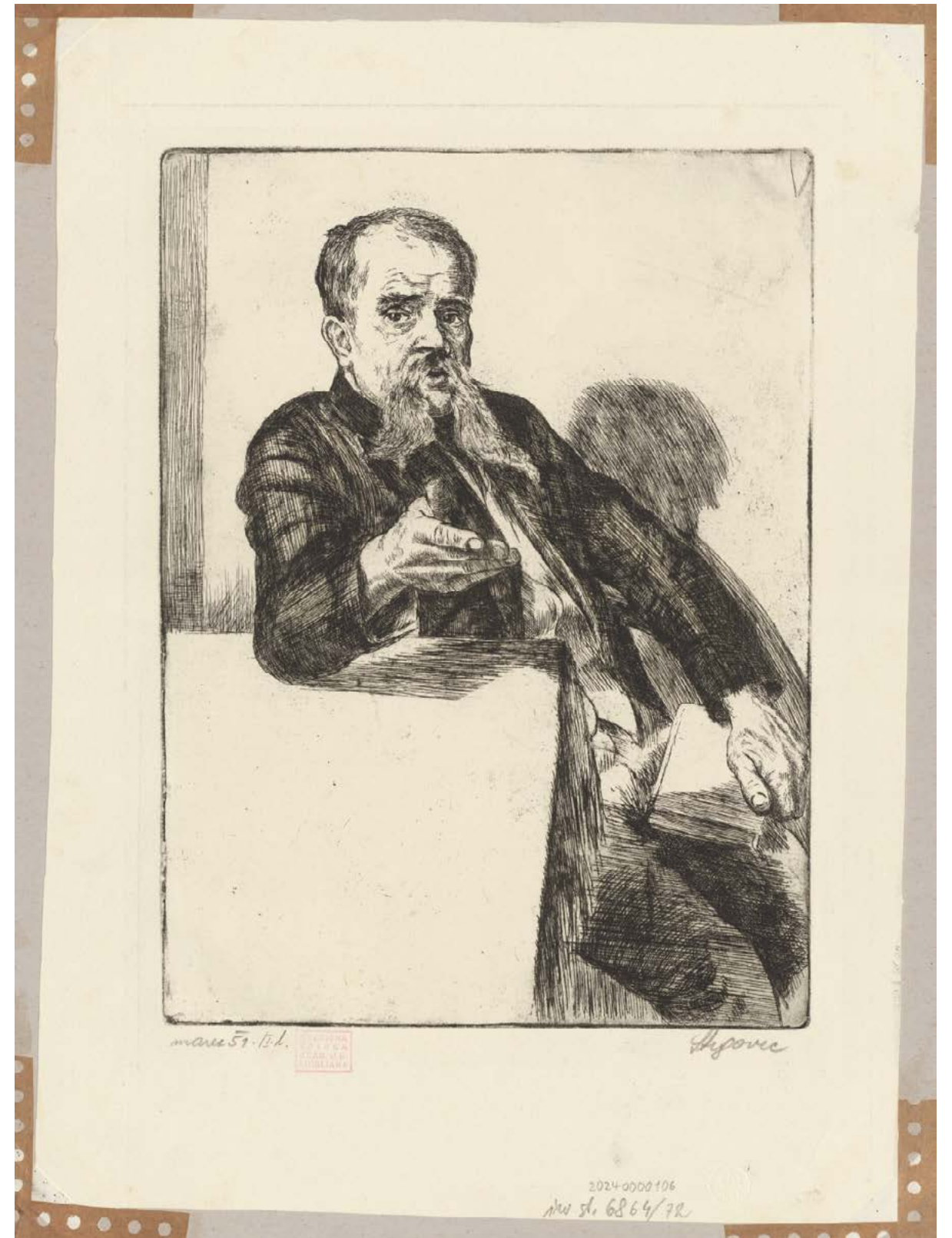
Na pokončnem formatu grafike je ujeta deška figura. Da gre za dijaka, razberemo iz naslova grafike. Bil je učenec umetnične sestre Darinke v slovenjgraškem dijaškem domu.²³ Upodobljenec sedi pred nami s telesom, zasukanim v levo, da vidimo njegovo desno polovico telesa, obraz pa je k nam obrnjen frontalno. Dijak sedi na stolu tako, da njegova desnica binglja čez naslonjalo. Zaradi perspektive je desnica večja, dlan pa izrazito poudarjena izven razmerja ostalih anatomskih mer, bolj osvetljena in v prvem planu slike. Na desni rami rahlo sloni dijakova glava. Obraz je realistično, portretno zasnovan. Ostrost njegovega pogleda, ki dobesedno bolšči v nas gledalce, je kontrast sproščenosti njegove desne roke. Glava in obe dlani tvorita enakostranični trikotnik, ki je očrtan diagonalno od desnega spodnjega proti levemu zgornjem kotu grafičnega lista. Desnica, ki deluje mlahavo, je kontrast njegovi levici, ki počiva v njegovem naročju. Poleg natančno začrtanega obraza, se avtorica posveti senčenju figure in gubanju draperije. S temnimi gubami in svetlobnimi lisami postane kompozicija bolj dinamična. Prav tako strogo frontalno orientacijo obraza razbijajo polkrožne linije obeh rok in dijakovega telesa. Njegovo mehko telo je kontrast ostro začrtani glavi, pa tudi ostrini stola, na katerem sedi. V kontrastu je tudi dobro detajlirano in osvetljeno telo figure in nedefinirano ozadje, v katerem le zaradi stola zaznamo interier. Po letnici nastanka grafika sicer sodi še v čas pred avtoričinim nastopom prve službe v Višji gimnaziji Stična leta 1952, a se že tu čuti njena naklonjenost do pedagoškega poklica. Grafika po kvaliteti že presega raven študija na akademiji in kaže prve korake umetnice v zrelo obdobje.

figuralika, realizem, portret,
sedeča figura



Upodobljen je bradati mož, ki ga naslov grafike označi za filozofa. Gledamo desni profil njegovega telesa. Portret je nastal mesec dni za grafiko *Dijak* (1951) in ju zaradi podobne drže portretirancev lahko primerjamo. Medtem ko umetnica figuro dijaka iz temne podlage svetli, da dobi njegovo podobo (kot je bilo značilno za Tizianove oljne portrete), pa pri filozofu preskuša obratni učinek: figuro gradi v temnih tonih, ozadje pa ostane belo. Grajenje figur, prizorov, kompozicij s sivimi toni je bil študijski program grafične specialke na akademiji. Filozofovo telo je zleknjeno v naslanjač diagonalno od levega proti desnemu robu grafike. Prostor in naslanjač sta ploskovita, statična in nedefinirana, medtem ko je neznani bradati upodobljenec natančno portretno začrtan in dinamičen v telesu in drži. Levica z zaprto knjigo mu sloni na levi nogi, medtem ko se opira na komolec desnice z roko v retorični drži. Zanimiva je senca v obliki črtastega pasu, ki teče vzporedno z levim robom na zgornjem delu grafičnega lista, saj ravno zaradi vzporednih črt vizualno spreminja pravokotnik formata v podobo celotne grafike kot knjižne platnice oziroma likovne opreme za naslovnico. Knjiga je večkrat izpostavljen motiv v delih avtorice, saj je tudi sama rada brala.²⁴ Portretirančev komolec desnice sega prek belega kvadrata, ki uprizarja stranico naslanjača, ta pa skoraj v celoti zakriva osrednji del njegovega telesa. Kazalec je uperil proti nam, kakor bi nam želel nekaj povedati. Gre za hudo-mušni prikaz, saj je umetnica za portret filozofa izbrala starega čevljarja, ki nas sedaj uči, kot preberemo v monografiji Milčka Komelja.²⁵ Hkrati je z njegovim kazalcem določila stičišče obeh diagonal grafičnega lista. Zrela kompozicija, natančen portret in odlična izbira motiva kažejo na avtorico, ki je bila ob koncu grafične specialke na akademiji že samostojna umetnica, pa tudi na njeno občudovanje motivov klasične umetnosti, na primer Rembrandtovih portretov.

moška figura, realizem, portret,
sedeča figura



²⁴ Alenka PUHAR, Spremnna beseda, v: *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepís*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 9.

²⁵ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 66.

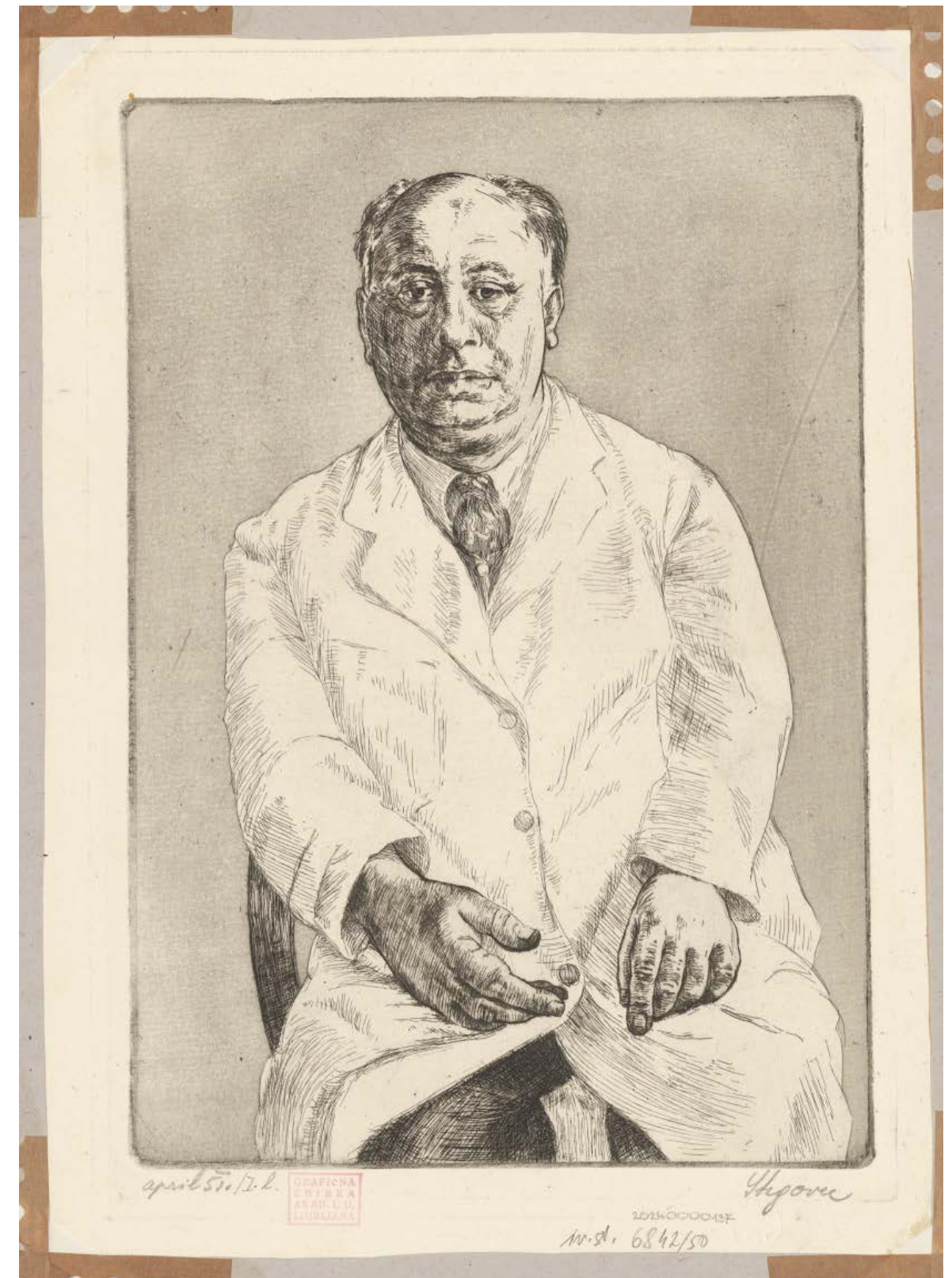
V naslanjaču je upodobljena sedeča dama s cigareto. Ženska srednjih let sedi ob kaminu. Levo je viden njegov rob. Za upodobljenko na desni je zavesa, ob njeni glavi levo pa ovalno ogledalo. V ogledalu je odsev dveh dopasnih figur, moškega in ženske, ki sedita za mizo ob klepetu. Motiv odseva figur v ogledalu je znan od upodobitve *Arnolfinijev* nizozemskega renesančnega mojstra Jana van Eycka. Lika v zrcalu kažeta na avtoričino ljubezen do renesančne umetnosti. Hkrati sta dovolj dobra informacija o tem, da dama s cigareto ne sedi v domačem interierju, temveč v notranjosti večjega salona, morda kavarne ali hotela. Upodobljenka sedi desno od središčne črte grafičnega lista. V dvignjeni desnici drži cigareto. Prav dlan desnice določa center kompozicije. Levico ima spuščeno v naročju in v njej drži tkanino. Obraz portretiranke je realistično oblikovan in kaže njeno sproščenost in užitke ob kajenju. Glava v tričetrtinskem zasuku je usmerjena v levo, njen pogled pa v desno in se izmika gledalcu. Dobro poznavanje tehnike jedkanice, ki ga je avtorica še izpopolnila na grafični specialki na akademiji, ji je omogočilo enakomerno poglobljeno, jasno, ostro, spontano in svobodno linijo, zato upodobitev deluje sveže, igrivo in domače. Avtorica z risarsko natančnostjo, hkrati pa s spontano linijo upodobi dokolensko podobo glavne figure in vse bistvene elemente interierja, obenem pa le nakaže detajle, na primer gubanje zavesa. Na celotnem grafičnem listu poteka igra kontrastov, na primer kontrast med trdnostjo in vertikalnostjo arhitekture ter mehko in nagubanostjo zavesa ter gladkostjo površine ogledala, pa tudi kontrasti svetlobe in sence ter svetlih in temnih površin. Portretiranka je upodobljena z manj črt in zato svetlejša kot na primer zavesa ali naslon za njo.

ženska figura, sedeča figura, portret,
realizem, interier, kajenje, ogledalo,
kamin, zavesa, salon, kavarna,
cigareta



V tehniki jedkanice z akvatinto je prikazan sedeči portret moškega zrelih let. Iz naslova izvemo, da gre za dr. Bogomirja Magajno, zdravnika, pisatelja in urednika. Kot je zapisal Komelj v monografiji, sta se Tinca Stegovec in dr. Magajna v prostorih tedanjega kluba kulturnikov v Mayerjevi hiši na Wolfovi ulici v Ljubljani srečala in pisatelj je izrazil željo, da bi bil portretiran.²⁶ Umetnica je upodobljenca ujela frontalno, v piramidalni kompoziciji, ki spominja na držo *Mona Lize* Leonarda da Vincija, le da ima naš portretiranec obe dlani sproščeno razprti, vsako zase mirno položeno v naročju. Dr. Magajna je oblečen v belo zdravniško haljo, pod njo nosi srajco s kravato. Z več črtami sta detajlirani obe roki, ki sta rahlo večji, kot bi pričakovali glede na anatomijo celega telesa. Komelj v rokah vidi podobnost z ekspresionističnimi rokami na delih Vena Piona.²⁷ Natančno, s portretnimi potezami je načrtan zdravnikov obraz. Umetnica ga kaže kot resnega, umirjenega in predanega človeka, pripravljenega pomagati. Komelj na njegovem obrazu vidi celo nekaj grotesknosti.²⁸ Po desni polovici obraza pada temna senca, ki zakriva natančnejše poteze. Leva stran obraza je svetla in nakazuje na močan vir svetlobe, ki prihaja z desne strani zgoraj. Portretiranec je upodobljen na temni podlagi, interier ni določen.

moška figura, sedeča figura,
realizem, portret, zdravnik



Na jedkanici je v blagem zasuku v levo upodobljena žena v zrelih letih, sedeča na stolu, v dokolenskem izrezu. Roki drži umirjeno v naročju, podobno, kot to lahko vidimo pri portretu dr. Magajne. Značilno za Tinco Stegovec je, da je roke portretirancev, v tem primeru zgarane roke zrele žene, upodabljala zelo realistično. Prav tako svojih modelov nikoli ni idealizirala, temveč jih je skušala ujeti s čim bolj realistično potezo. Portretiranka je odeta v revno srajco in domačo haljo ter melanholično gleda v prazno. Sedi v interierju, ki ga določa le stenska ura. Ta meri njen čas in je tudi edina, ki meče senco na belo steno. Figuro sicer obdaja ravna brezbarvna ploskev ozadja, zato jo gradi s črno črto ter temnimi toni halje. Zaradi postavitve portretiranke diagonalno na steno je njeno telo še bolj poudarjeno in voluminozno. V tem času se je umetnica izražala predvsem v globokem tisku. V njenem delu prevladuje jedkanica, v kateri je tudi sicer rada ustvarjala, saj ji je ta tehnika omogočila ostrino in jo je imela za najbolj čisto in učinkovito.²⁹ Podoba sodi v cikel grafik, ki jih je avtorica naredila v času, ko je dobila svoj prvi atelje na Livadi. Tu so jo presunile zgodbe socialno šibkih prebivalcev iz barak. V cikel grafik je zapisala njihove življenjske zgodbe in tegobe. Njena glavna tema je postala človek in njegovo okolje. Tako je ustvarila tudi portret stare gospe s Sardinije, ki je bila poročena s Slovencem in je po njegovi smrti ostala na Livadi, kakor lahko preberemo v Komeljevi monografiji umetnice.³⁰ Vdova je upodobljena v klasični renesančni togi drži v piramidalni kompoziciji. Gre za eno izmed upodobitev iz umetničinega študijskega obdobja na specialki, ki že kaže njeno mojstrstvo v portretiranju in znanju grafične tehnike.

portret, interier, ura,
sedeča figura, čas



²⁹ Č[rtomir] Š[INKOVEC], Dve mladi slovenski umetnici, *Tovariš*, 24. 9. 1954, str. 861.

³⁰ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 57.

Osrednji lik na jedkanici pokončnega formata je starejša ženska, v naslovu imenovana kot gospa Ragenza.³¹ Sedi frontalno pred nami in se z desnico naslanja na starinski šivalni stroj. Zaradi naslona na stroj je njeno telo rahlo zvito v obliki črke S, tako da je nekoliko odmaknjeno od središčne črte grafičnega odtisa. Hkrati pa ravno stik njenega trebuha z robnim delom mize šivalnega stroja določa središčno točko celotne kompozicije. Gospa Ragenza je upodobljena v črni obleki, ki je v kontrastu z zelo svetlim obrazom. Obraz kaže portretne poteze. Gospa nosi očala. Določeni deli telesa so manj nadrobno detajlirani in so ostali beli, na primer dlani. Šivalni stroj, ki je postavljen ob njej, zaradi svoje velikosti in perspektive, v katero je postavljen, deluje kot enakovreden upodobljenec gospe oziroma je ne le njen pripomoček, temveč tudi atribut. S črno barvo so poudarjeni vsi trije krožni deli šivalnega stroja. Tri vrtljiva kolesa dodajo podobi dinamičnost ter zaradi poudarjene velikosti in črne barve zasenčijo ostale elemente šivalnega stroja. Razmeščena so tako, da prezrcalijo telo stare šivilje na levo polovico odtisa. Na ta način je ustvarjeno ravnotežje med levo in desno polovico grafike. V kontrastu s kolesi šivalnega stroja je za njim, v drugem planu in drugačni perspektivi, nižja omara, pokrita s črno resasto tkanino. Na njej je nejasen predmet v obliki valja, lahko da gre za klobuk. Za gospo Ragenzo je črn paravan, ki spominja na ozadja iz fotografskih delavnic. Prizor deluje kakor ujet v fotografski objektiv.

ženska figura, sedeča figura,
realizem, portret, interier,
šivalni stroj, zavesa, klobuk



Avtoportret sedeče umetnice v tričetrtinskem zasuku v levo je nastal v času zadnjega letnika grafične specialke na akademiji. Ob avtoričini podobi je na polici levo tudi njena slikarska paleta s čopiči. Umetnica zre v gledalca. Vidimo levo stran njenega telesa in osenčen del desne strani obraza. Levica ji sloni na nogi. Desnica je skrita v temi in pada ob telesu. Sproščen polkrožni lok leve roke sledi rahlo sključeni drži njenega telesa. Svetla leva dlan je poudarjena z gracilnimi dolgimi prsti. Z močnimi kontrasti črnih in belih površin umetnica ustvarja globino prostora in volumen figure. Prostor interierja je definiran z vratnimi krili v ozadju. Polovica vratnih kril ločuje desni portretni del slike od levega, ki deluje kot del abstraktne kompozicije. Ponavljajoči se ritem belih kvadratov na vratnih krilih je zanimiv kontrast polkrožni obliki umetničinega telesa in hkrati dinamično ozadje njeni podobi. Kvadrati spominjajo na obliko malih formatov praznih grafičnih listov. Tudi avtoportret je nastal na plošči majhnega formata 25 cm × 16 cm, ki so ga najpogosteje uporabljali pri študiju na akademiji. Tinca Stegovec je v času študija rada raziskovala figuro v prostoru. Velikokrat je proučevala nove koncepte in tehnike na lastni podobi. Avtoportret je zadnji, ki je nastal v času študija, in pomeni vrhunec njenega zgodnjega opusa. Tehnika suhe igle ji je omogočila natančno upodobitev vseh detajlov. Bogdan Pogačnik je to njeno mojstrovino vzporejal z baročnim avtoportretom Angelike Kauffman.³² Zapisal je, da se je Kauffmanova upodobila v baročnem sijaju, Tinca Stegovec pa sebe kot zadržano, asketsko, v zasilnem oblačilu poveljnega časa.³³ V avtoportretu se vsekakor opazi tudi občudovanje starih mojstrov portreta, med njimi najbolj Rembrandta. Mojstrovina je bila razstavljena že leta 1956 na Jubilejni razstavi ob deseti obletnici Akademije upodablajočih umetnosti v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani³⁴ in tudi kasneje, na primer leta 1981 v Gorenjskem muzeju v Kranju.³⁵

avtoportret, ženska figura, sedeča
figura, vrata, paleta, roka



³² Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 70.

³³ Prav tam.

³⁴ Jubilejna razstava 10 let Akademije upodablajočih umetnosti v Ljubljani, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1956.

³⁵ Tinca Stegovec, Gorenjski muzej, Kranj; Pilonova galerija, Ajdovščina; Likovni salon Rotovž, Maribor, 1981.

Grafika kaže ženski akt v temnem nedefiniranem interierju. Umetnica je izbrala tehniko ploskega tiska, litografijo, ki omogoča mehke prehode iz svetlih v temne tone in ploskovite učinke, podobne risbi z laviranim tušem. Litografijo so se začeli študenti akademije učiti v višjih letnikih. Špelca Čopič piše, da je bilo za študij grafike na ljubljanski likovni akademiji v času prvih let po drugi svetovni vojni značilno, da so študije aktov nastajale po različnih risbah, ki so jih študenti prinesli s seboj, saj v grafičnem oddelku ni bilo možnosti ustvarjati po živih modelih.³⁶ Hkrati pa je Tinca Stegovec v intervjuju v časopisu *Tovariš* leta 1954 zatrdila, da so vse njene podobe figur nastale po modelih, ljudeh iz njene bližine, ki so jo kot umetnico tudi navdihovali.³⁷ Vsi umetničini akti so nastali v času grafične specialke (1951/1952). Narejeni so v tehnikah jedkanice in litografije in delujejo študijsko, intimistično, realistično, neidealizirano in neerotično. Marca 1952 je naredila štiri študije aktov in eno portretno študijo istega oblečenega modela. Med skupino grafik s študijami gole ženske figure ta izstopa, saj kaže najsvobodnejšo potezo in osamosvojitev od študijskega akta tako v postavitvi v abstrakten, nedoločen prostor kot v upodobitvi razgibanega telesa. Avtorica gradi ploskovit prostor v sivih tonih brez perspektive v kontrastu s svetlim razgibanim, voluminoznim in golim telesom upodobljenke. Figura je postavljena v center kompozicije. Umetnica ves čas ohranja intimo upodobljenk in se izogiba pretirani erotičnosti tudi tako, da zanemari ostrino obraza in se površno posveti anatomskim, predvsem intimnim delom njihovega telesa. S pokrčeno levo nogo si model zakriva za katoliško moralo kočljive dele telesa. Teles tudi ne olepšuje. Zdi se, da jo bolj kot skrivnosti golega telesa zanimata njegov kontakt in dialog z obdajajočim prostorom.

ženski akt, sedeča figura, interier, telo

36 Špelca ČOPIČ, Grafika študentov likovne akademije v prvem povojnem desetletju, v: *Študentska razstava grafik, 1951-1956*, Akademija za likovno umetnost in Moderna galerija, Ljubljana, 1989, str. 3.

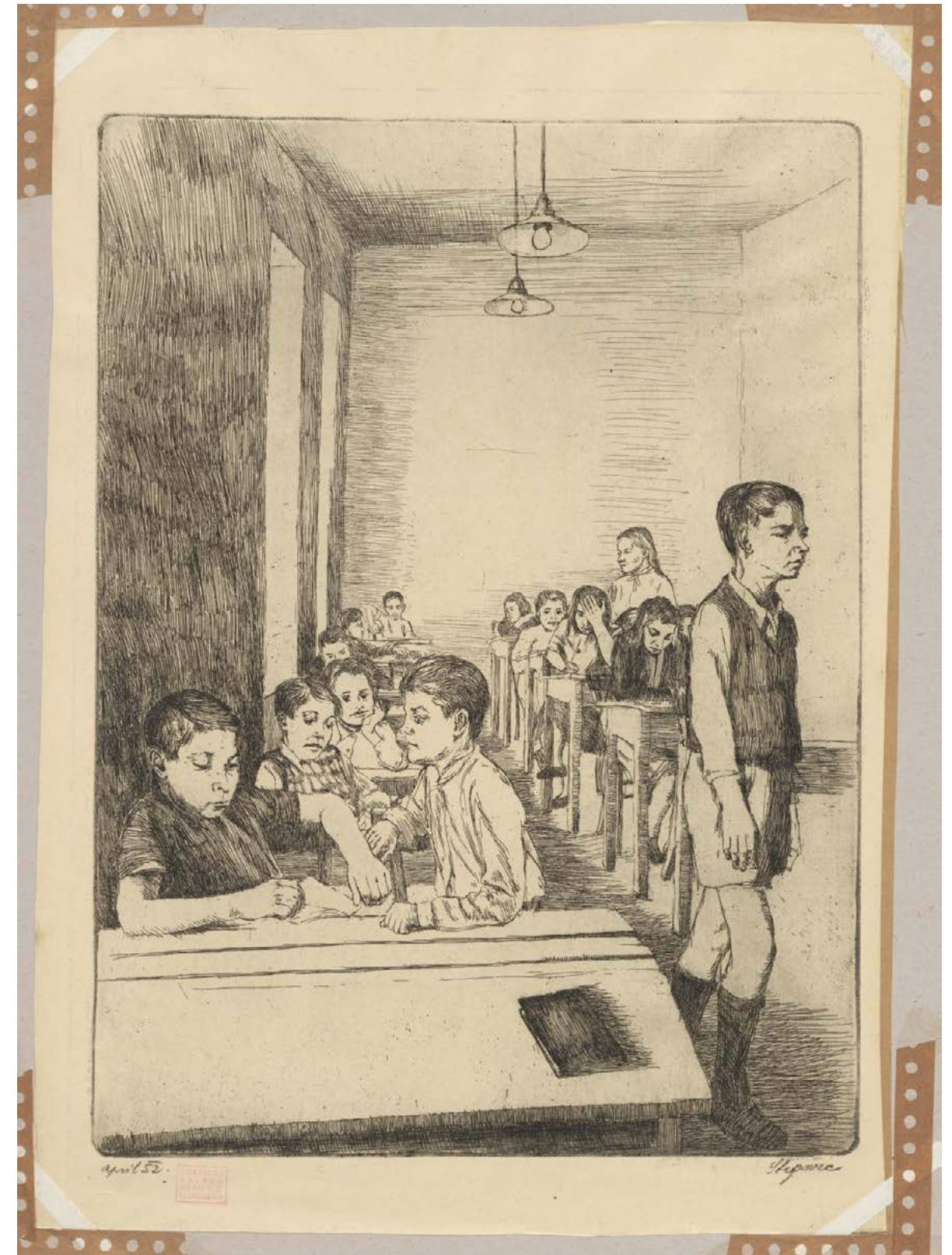
37 Č[rtomir] Š[INKOVEC], Dve mladi slovenski umetnici, *Tovariš*, 24. 9. 1954, str. 861.



19 (Študija akta), 1952, litografija (Litografska kreda, brušenka), TS 103

Grafični odtis prikazuje notranjščino učilnice. V času grafične specialke je umetnica v času počitnic večkrat obiskala sestro Darinko, slavistko, ki je poučevala na gimnaziji v Slovenj Gradcu in vodila tamkajšnji dijaški dom. Avtorica je tu hote uporabila pokončni format, čeprav je sicer za večfiguralne prizore v njenem opusu mnogo bolj značilen vzdolžni. Z ozkim formatom grafičnega lista je namreč poudarila tesnost učilnice, ujela občutek tesnobnosti prostora, a hkrati tudi prijateljsko povezanost dijakov na majhni likovni površini. Prostor je za razliko od večine interierjev v njenem opusu tudi izredno svetel. Svetloba večinoma prihaja skozi okno na levi strani, pa tudi iz dveh luči, ki svetita s stropa. Dijaki sedijo za dvema vrstama šolskih klopi. V ospredju je vrsta na levi, desno ob njej pa stoji dijak. Figura stoječega dijaka je celopostavna in v gibanju. Obrazi nekaterih figur v ospredju so portretno zaznamovani. S prikazom komunikacije in gibanja dijakov po prostoru učilnice umetnica odlično ujame šolsko vzdušje živahnega razreda, ki čaka na začetek ure. Jedkanica sodi v leto 1952, ko je avtorica po zaključku študija na grafični specialki kot prva nagrajenka prejela akademjsko študentsko Prešernovo nagrado. Njena dela na zaključni razstavi je videl tudi zagrebški umetnik in kritik prof. Ljubo Babić, ki je opozoril na izvirnost njenih grafik.³⁸ Grafika je bila uvrščena na pregledno razstavo grafik ALUO 1951–1956 leta 1989 v Moderni galeriji v Ljubljani.³⁹

realizem, interier, žanr, sedeča
figura, stoječa figura, šola,
učilnica, dijaki



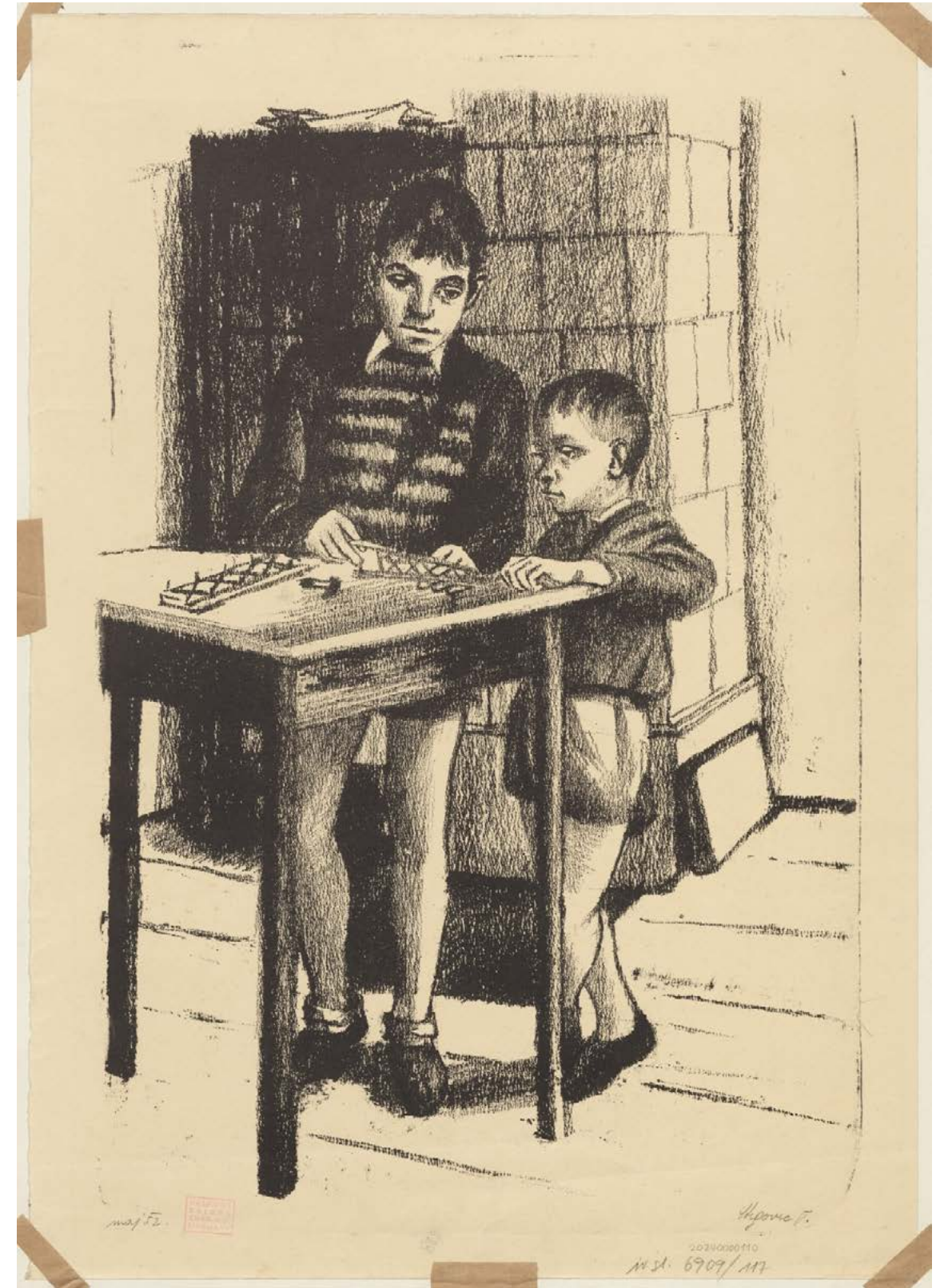
Kompozicija v naravi v opusu grafik iz študijskega obdobja izstopa zaradi motiva sproščenih figur v krajini in natančno premišljene kompozicije. Večfiguralne prizore umetnica sicer v času študija najraje umešča v interier in se posveti študijskim temam (npr. *Pri učenju*) ali pa intimi domačega okolja (npr. *V kuhinji*). Na grafiki pa skupina sedmih deklet v naravi sproščeno preživlja prosti čas. Upodobljenke so različnih starosti in združene v tri skupine ter v ritmično in simetrično urejeni kompoziciji razmeščene v dva plana slike. V prednjem planu na široki preprogi v razgibanih pozah in v obliki polkroga sedijo štiri figure. Skupaj z draperijo, ki je položena na preprogo spredaj, tvorijo krog, katerega središče je knjiga. Levo in desno sta dve sedeči figuri, skoraj simetrični glede na središče kompozicije, ki ga določa skoraj trikotna drža leve srednje figure z iztegnjenima rokama. Sečišče obeh diagonal je pod njeno levo dojko. Prek glav in teles nekaterih predstavnic ter ostrega roba preproge poteka navidezna črta med figuralnim in krajinskim delom kompozicije. Razgibane položaje osrednjih štirih upodobljenk, od katerih tri pozirajo, ena pa bere knjigo, umirja skupina treh stoječih ženskih figur v desnem kotu zgoraj. Zapletene v prijateljski pogovor so kontrast umirjenim in tihim figuram prve skupine. Prav tako sta si v kontrastnem nasprotju lirični figuralni prizor z ostrino portretno zasnovanih obrazov in zamegljena krajina s še ne spomladansko prebujenimi drevesi in obrisi hiš. V kontrastu so tudi osvetljenost sprednjega figuralnega prizora in meglena krajina v ozadju ter ostri rob preproge na levi in mehkoba teles. Prizor lahko postavimo v tradicijo slikanja sproščenih figur v naravnem okolju od Giorgionejeve *Speče Venere* do Manetovega *Zajtrka v travi*.



figuralika, poetični realizem, krajina

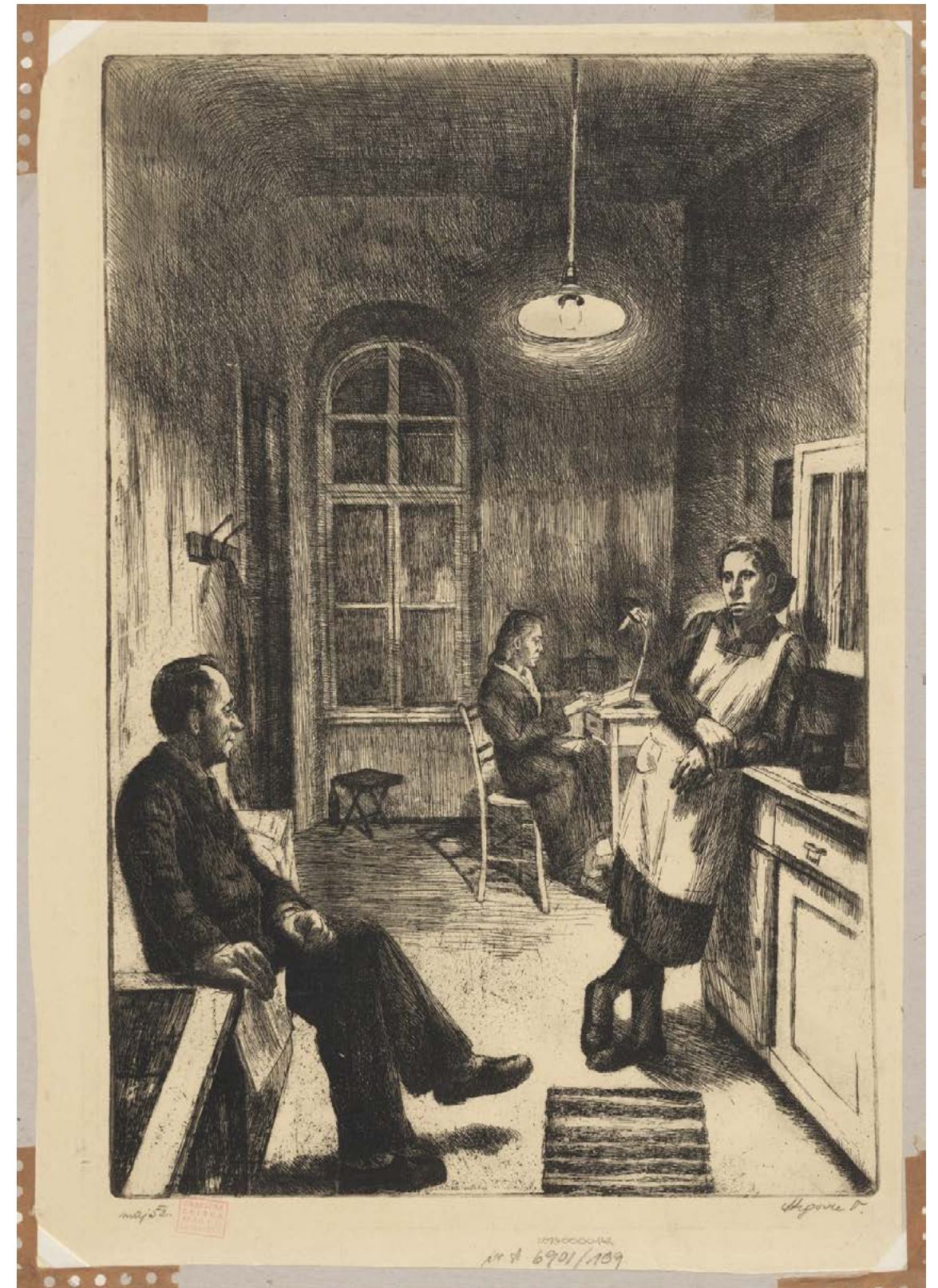
Na grafičnem listu je podoba dveh dečkov pri igri v domačem interierju. Dečka sta verjetno bratca in se igrata za mizo. Starejši višji deček je v centru kompozicije. Malček je komaj tako visok kot miza, ob kateri sloni. Za njima v kotu stoji visoka lončena peč iz meščanske notranjščine, ki definira prostor. Volumen peči je umetnica ustvarila z različnimi sivimi odtenki. Hkrati poteka igra kontrastov med hrapavo začrtanimi temno osenčenimi telesi dečkov in površino peči ter gladko belo ploskvijo mize. Avtorica prostor preproste kmečke izbe nakaže z začrtanimi deskami parketa. Poteza z litografsko kredo daje prizoru videz mehko. Hkrati se kaže umetničino obvladovanje grafične tehnike in stroge klasične kompozicije s poudarkom na realizmu, ki je značilen za njeno študijsko obdobje. Pokončen format grafike poudari figuri in poveča utesnjenost prostora, učinek vertikalnosti je še dodatno podkrepljen z visoko mizo in pečjo v ozadju. Umetnici uspe ujeti domačnost, intimo, igrivost in ljubkost trenutka. Bela mizna ploskev deli kompozicijo na zgornji in spodnji del. Horizontalno ločitev razbije dinamična diagonala, ki poteka prek glav obeh dečkov. Zanimiva je igra nog v spodnjem delu slike. Noge mize so statične in ravne, medtem ko noge dečkov kažejo njuno igrivost in živahnost, ki jo iz njunih zgornjih mirnih teles lahko le slutimo. Tinca Stegovec je rada upodabljala človeške like. Modele je vzela iz svoje bližine in jih skušala čim bolj ujeti v njihovem okolju. V času, ko je nastala grafika *Pri igri*, je avtorica hkrati zaključevala grafično specialko na akademiji in že dve leti opravljala poklic pedagoginje na Višji gimnaziji v Stični, kar se opazi tudi po večjem številu portretov dijakov in motivov z dijaki v njenem opusu, na primer motiva dijakov pri učenju, v učilnici, pri družabnih igrah, v naravi in celo v sproščenem zavetju doma.⁴⁰

stoječa figura, deček, otrok,
interier, soba, igra, miza



Na jedkanici je upodobljen interier s tremi figurami. Po naslovu sodeč gre za domačnost avtoričinega doma. Odločitev za pokončni format grafičnega lista, ki upodobljeno notranjščino še bolj zoži in jo naredi še bolj tesnobno, je dobro premišljena. Desno in levo v ospredju sta podobi očeta in matere. Mati se naslanja na kuhinjske kredence na desni strani, oče na levi sedi. Obe figuri imata portretno oblikovane obraze. Med njima poteka tih pogovor. Povezovalni trikotnik njunega dialoga in razmerja tvori še luč, ki visi s stropa in sveti na obe figuri. Točno v središču kompozicije v ozadju interierja je glava umetničine sestre, sedeče za mizo pri branju in študiju. Zamračeno vzdušje je odraz oziroma barva ubožnega časa, polnega vsakršnih stisk, brez pravih perspektiv. Figure imajo vsaka svoje skrbi. Med njimi prav zaradi dela in skrbi ni časa za povezanost in medsebojno komunikacijo. Umetnica se postavi v vlogo opazovalke svoje družine skozi okno grafičnega lista in čutiti je tudi nostalgijo po domačnosti doma. Zaradi motiva Komelj grafiko v monografiji povezuje s sliko Jožefa Petkovška *Doma*.⁴¹ Jedkanica je nastala ob koncu študija na grafični specialki na akademiji v Ljubljani in je ena izmed grafik, za katere je umetnica prejela Prešernovo nagrado za študente AUU. Bila je tudi večkrat razstavljena: na Jubilejni razstavi ob 10-letnici Akademije upodablajočih umetnosti v Ljubljani v Jakopičevem paviljonu (6.–15. junij 1956)⁴² in na razstavi študentskih grafik 1951–1956 v času tedna odprtih vrat ob 70-letnici ustanovitve Univerze v Ljubljani v prostorih Moderne galerije v Ljubljani (17.–22. april 1989).⁴³ Tudi avtorica je v enem izmed intervjujev poudarila, da ji je ta grafika zelo ljuba in misli, da ji je odlično uspela.

realizem, interier, žanr, stoječa
figura, sedeča figura, moška figura,
ženska figura, kuhinja, dom,
večfiguralna kompozicija



⁴¹ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje*: Tina Stegovec (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 15.

⁴² Jubilejna razstava 10 let Akademije upodablajočih umetnosti v Ljubljani, Jakopičev paviljon, Ljubljana 1956.

⁴³ Študentska razstava grafik, 1951–1956, Akademija za likovno umetnost in Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Pred nami je poprsna profilna upodobitev Tereze Heider. Heider je bila kiparka iz Novega mesta, poročena na Nizozemsko.⁴⁴ Morda se je avtorica prav zaradi njenega poklica odločila za tako upodobitev. Deluje, kot bi v fotografski objektiv ujela kiparsko busto. Oster profil pa spomni na egipčanske portrete. Ozadje je kot kontrast bogato oblikovanemu portretu ostalo nedefinirano. Avtorica je ustvarila izrazito premišljeno kompozicijo, poprsni portret je namreč ujet v obe diagonali grafičnega odtisa. Kompozicijsko se črti obeh diagonal grafičnega lista sekata v mečici ušesa. Tinca Stegovec je na akademijo prišla že z osnovnim znanjem risanja portretov, za katere je bila značilna preciznost, linearnost, doseganje slikovitosti s pregledno kombinacijo jasno začrtanih linij oziroma brez zabrisovanj.⁴⁵ Že tedaj je za risanje uporabljala ostro ošiljen svinčnik.⁴⁶ Tu pa se je odločila za tehniko globokega tiska, suho iglo, ki ostro zareže v ploščo, a pri odtisu z značilno »brado« oziroma sencami ustvarja mehko žametno linijo. Tehniko suhe igle so se študentje akademije učili v višjih letnikih rednega študija in jo nato izpopolnjevali na grafični specialki.⁴⁷ Upodobitev kaže dobro poznavanje grafičnih tehnik in svobodo odločanja oziroma prilagoditve določene tehnike izbranemu motivu. Risarsko oblikovana silhueta, grajenje portreta s skalo od svetlo sivih proti črnim tonom in kompozicijska postavitev portreta v središče dveh diagonal kažejo na izurjeno grafičarko, ki je osvojila znanje na grafični specialki akademije in še pred koncem študija lahko ustvarjala suvereno in samosvoje.

ženska figura, portret, profil glave, realizem



⁴⁴ Milček KOMELJ, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 62.

⁴⁵ Prav tam, str. 12.

⁴⁶ Prav tam.

⁴⁷ Marijan TRŠAR, Razvoj likovnovzgojnega usmerjanja na Akademiji za likovno umetnost (avtorski razmislek), pogl. Grafika, v: *50 let Akademije za likovno umetnost: ALU 1945–1995*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1995, str. 59.

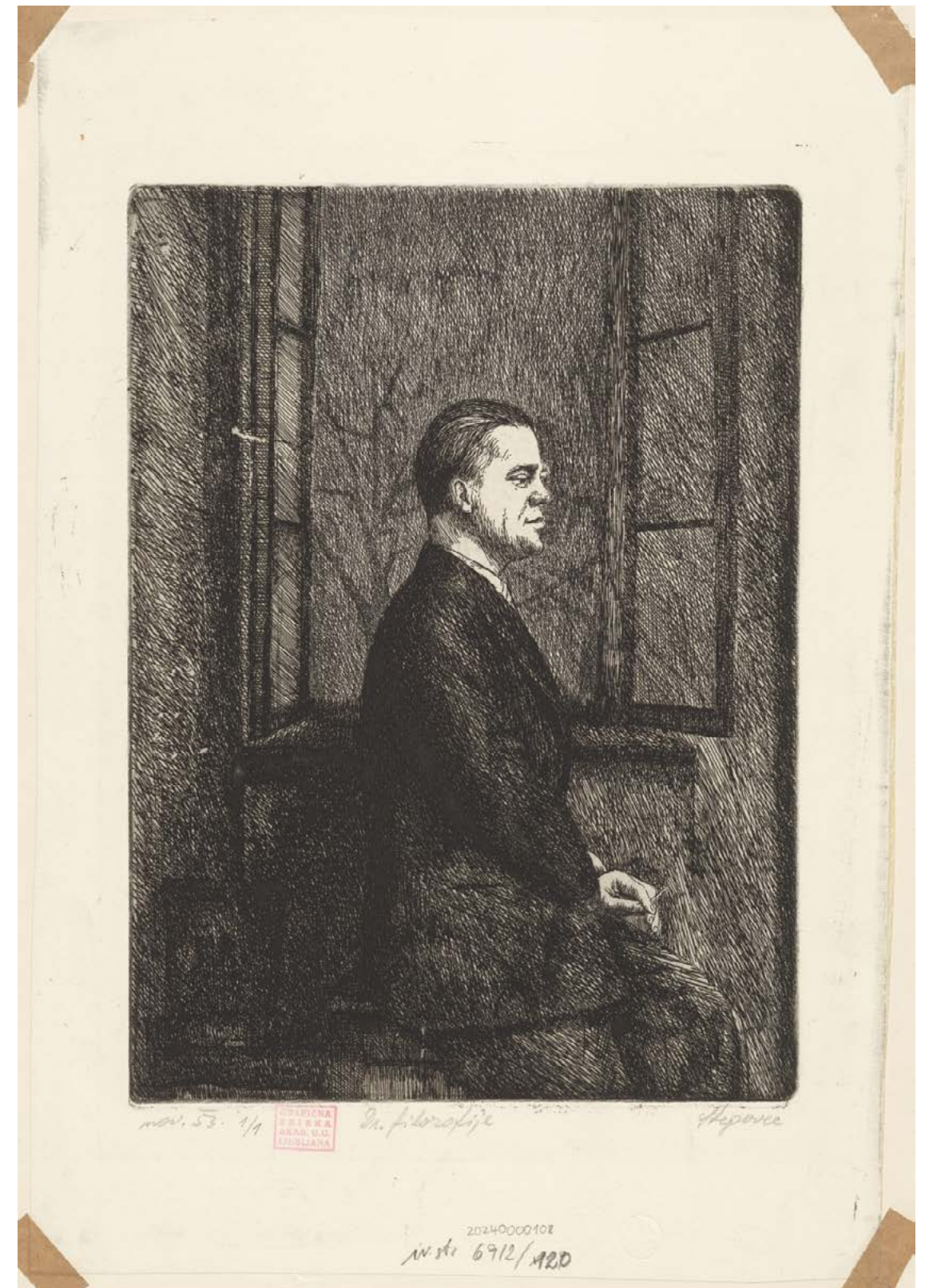
V ozek pokončni format je avtorica ujela frontalno figuro deklice v dokolenskem izrezu. Njeno telo zaseda večji del grafičnega lista. Figura je postavljena na temnem ozadju. Prostostoječi portreti so v avtoričinem študijskem opusu redkost, večinoma namreč upodablja sedeče figure. Tinca Stegovec je večkrat dejala, da jo od vsega najbolj zanimajo upodobitve figur, risane neposredno po modelih, ki predstavljajo ljudi iz njenega okolja. Posamezniki iz njene bližine so jo tudi najbolj navdihovali. Po formatu in ostrini upodobitve je jedkanica z neznano deklico podobna grafiki *Dijak* (1951), na kateri umetnica prav tako kot tu svetli figuro iz temne podlage na način klasičnih portretov od Tiziana in Rembrandta naprej. Obe grafiki povezujejo tudi »igra« rok, frontalnost obraza in neposrednost srepega, boljšečega pogleda proti gledalcu. Levica, ki pri *Dijaku* binglja prek stola, je pri deklici skrita za njenim hrbtom in vizualno loči temno krilo od črne podlage. Bela levica, s katero se deklica drži za meča, deluje ekspresivno in povezuje zgornjo s spodnjo polovico telesa. Obraz kaže njeno melanholičnost, utrujenost in zadržanost, celo nestrpnost oziroma malce želje po koncu poziranja. Pod levim očesom dekleta je zarezana ostra diagonalna črta, ki ga zelo poudari, s tem pa tudi levo polovico obraza. Zdi se, da ne gre za najbolj posrečeno odločitev, saj levo oko preveč ekspresivno izstopa iz celote, sicer narejene v realistični maniri. Desna polovica obraza je senčena. Avtorica je v intervjuju za revijo *Tovariš* (1954) povedala, da ima rada tehniko jedkanice, saj ji omogoča najbolj čiste in ostre linije in je zato najučinkovitejša.⁴⁸ Mojstrska in natančna upodobitev mladenke je nastala v zadnjem letniku grafične specialke, ko so se študenti še natančneje poglobili v skrivnosti grafičnih tehnik in jih skušali čim bolj mojstrsko izkoristiti v svoj prid. To je eno od tistih del grafičarke, s katerimi je presegla študijski koncept in pokazala samosvoj način izražanja predvsem v natančnosti, ostrini in izbiri kompozicije.

ženska figura, stoječa figura,
portret, roke



Na grafičnem listu je upodobljena moška figura v profilu. Njena postavitev spominja na profilne portrete renesančnih mojstrov. Moški sedi na stolu in kadi pred odprtim oknom. Nahajal naj bi se v eni izmed celic stiškega samostana. Upodobljenec je Emil Horvat, ki je na Višji gimnaziji v Stični učil predvojaško vzgojo in srbohrvaščino.⁴⁹ Tinca Stegovec je na isti šoli v tem letu začela delati kot likovna pedagoginja ter portretirala sodelavce in dijake. Horvat je bil po profesiji filozof, pred drugo svetovno vojno celo asistent filozofa Webra na Univerzi v Ljubljani, a je bil politično odstavljen in je nato poučeval na podeželskih gimnazijah.⁵⁰ Umetnica je grafiko poimenovala *Dr. filozofije* in zapisala številko grafičnega odtisa (1/1), kar ni bilo značilno za njene grafične odtise iz preteklih let. Podoba je nastala v tehniki jedkanice, ki jo je umetnica cenila kot tisto, ki je omogočala največ ostrine. Tu je postopek jedkanja večkrat ponovila. Z večstopenjsko jedkanico je dobila več temnejših površin, večji kontrast med svetlimi in temnimi toni in končni vtis mehkobe. Delo je bilo razstavljeno v Mali galeriji v Ljubljani leta 1954. Tudi to delo je odtisnila na AUU po koncu študija.

portret, moška figura,
okno, Stična



Grafika *V gostilni* je nastala decembra 1954 in sodi v umetničin grafični opus, ki je nastal že po končani grafični specialki. Ker je ostala arhivirana v zbirki njenih študijskih del, lahko sklepamo, da je Tinca Stegovec hodila tiskat grafike na akademijo tudi po koncu študija. Podoba je nastala v času po njeni razstavi v Mali galeriji (september 1954). V intervjuju, ki ga je tedaj dala za časopis *Tovariš*, je poudarila, da se posveča predvsem jedkanici, saj ji omogoča ostrino in čistost poteze.⁵¹ Pri motivu v gostilni pa se je vrnila k tehniki lesoreza, ki je bila prva grafična tehnika, s katero se je kot študentka srečala na akademiji. Kot je zapisala v avtobiografiji, je bila v njej taka mojstrica, da ji je profesor Božidar Jakac že med študijem nadel vzdevek »gospa lesoreznica«.⁵² Tu ji je tehnika lesoreza omogočila ploskovit, moderen učinek celote. Na grafični list je ujela miren, tih prizor para v gostilni. Ženska na levi zamišljeno sedi in kadi, moški desno si zdolgočaseno podpira glavo. Med upodobljencema je tih dialog. V prostoru vladajo melanholija, tišina, žalost, turobnost. Za njima je v ozadju okno z dvema simetrično postavljenima drevesoma. Z belo črto zarisani drevesi z golima krošnjama spominjata na potisk na zastorih, hkrati pa sta tudi iluzija narave. Podoba simbolno govori o dveh prijateljih, ki sta podobna drevesoma v oknu. Čas preživljata skupaj, a v tišini kot dva osamelca. Glede na to, da je ženska podobna avtorici, je v sliki podala svoje občutenje povezanosti z moško osebo na levi strani. Nekaj mesecev prej, septembra tega leta, je avtorica obiskala Beneški bienale, nato pa še Firenze, Neapelj in Pompeje, kjer se je srečala s številnimi umetninami likovne umetnosti.⁵³ Podoba *V gostilni* spominja na likovna dela francoskega mojstra moderne umetnosti Henrija Matisa.



gostilna, kavarna, pogled skozi
okno, kajenje, vino, figuri

⁵¹ Č[rtomir] Š[INKOVEC], Dve mladi slovenski umetnici, *Tovariš*, 24. 9. 1954, str. 861.

⁵² Tinca STEGOVEC, *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepi*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 61.

⁵³ *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 218.

Ulica v Rovinju je primer jedkanice, ki je v umetničinem opusu značilen za čas po njeni prvi samostojni razstavi v ljubljanski Mali galeriji (1954). Na njem se čuti sproščenost avtorice, ki suvereno ustvarja samosvojo grafiko, ki nakazuje zreli opus. Na grafični list je ujela igriv poletni motiv istrskega obmorskega mesta. V pokončni format je zajela eno izmed ozkih ulic v Rovinju, ki že same po sebi ustvarjajo igro svetlobe in senc ter začrtajo sproščeno poletno vzdušje. Na veduti je nekaj figur: v ospredju je podoba ljubke deklice, ki se igra z balonom, v ozadju na stopnišču pa nekaj temnih silhuet človeških postav. Strma ulica je tlakovana s stopnicami. Naravna oblika ulice sili umetnico v upodobitev stroge perspektive, ki se konča na vrhu s stavbo v belih tonih. Bela stavba je kontrast temnim zgradbam, hkrati pa je v dialogu z dekličinim belim balonom. Med okroglo obliko balona in pravokotnostjo stavb je ustvarjen likovni kontrast. V vseh pregledih avtoričinih del, pa tudi po letnici nastanka, se grafika uvršča v konec prve faze njenega opusa, za katero je značilno, da so motivi natančno načrtani v realističnem stilu, tokrat s pridihom magičnega realizma. V upodobitvi vedute Rovinja z igrivo deklico z balonom bi morda lahko videli avtoričin likovni zapis slovesa od preteklega dela in radosten vstop v novo umetniško fazo, v kateri bo figuralna človeška podoba kmalu shematično vpeta v široka polja novih geometrično pravilnih okolij abstrakcije. Jedkanica je bila razstavljena na študentski razstavi grafik 1951–1956⁵⁴ in na tednu odprtih vrat ob 70-letnici ustanovitve Univerze v Ljubljani leta 1989.

realizem, veduta, deklica, obmorski
motiv, ulica, hiše, balon



28 Ulica v Rovinju, 1955, jedkanica, TS 123

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 preživel 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). Živel in ustvarjal 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 *sessò*, 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



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

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.

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 monotopijskim 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.

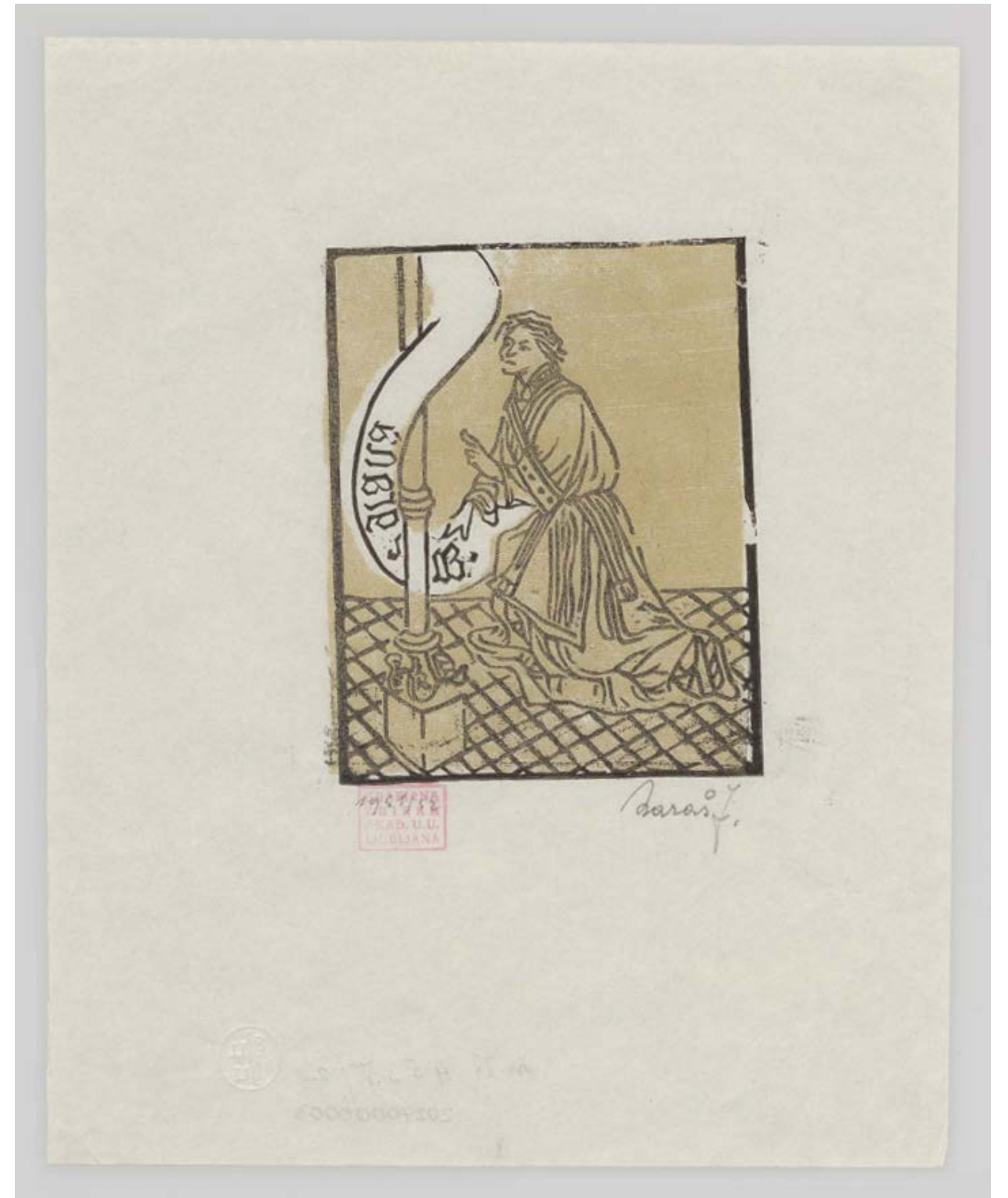
V interierju kleči angel, ki z levico blagoslavlja, z desnico pa kaže na napisni trak. Ta se ovija okoli vitkega stebra s črkami, ki so neberljive, saj so zaradi postopka kopiranja prezrcaljene. S pomočjo predloge lahko ugotovimo, da gre za fragment napisa *Ave gratia plena dominus tecum* (Blagoslovljena 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 mehke in žametne črnine. Grafika ni naslovljena, a je pred nami tipičen morski prizor. Deček opazuje jadrnice, ki so zasidrane 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 debelejšim 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 igračko. 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 objavljala 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



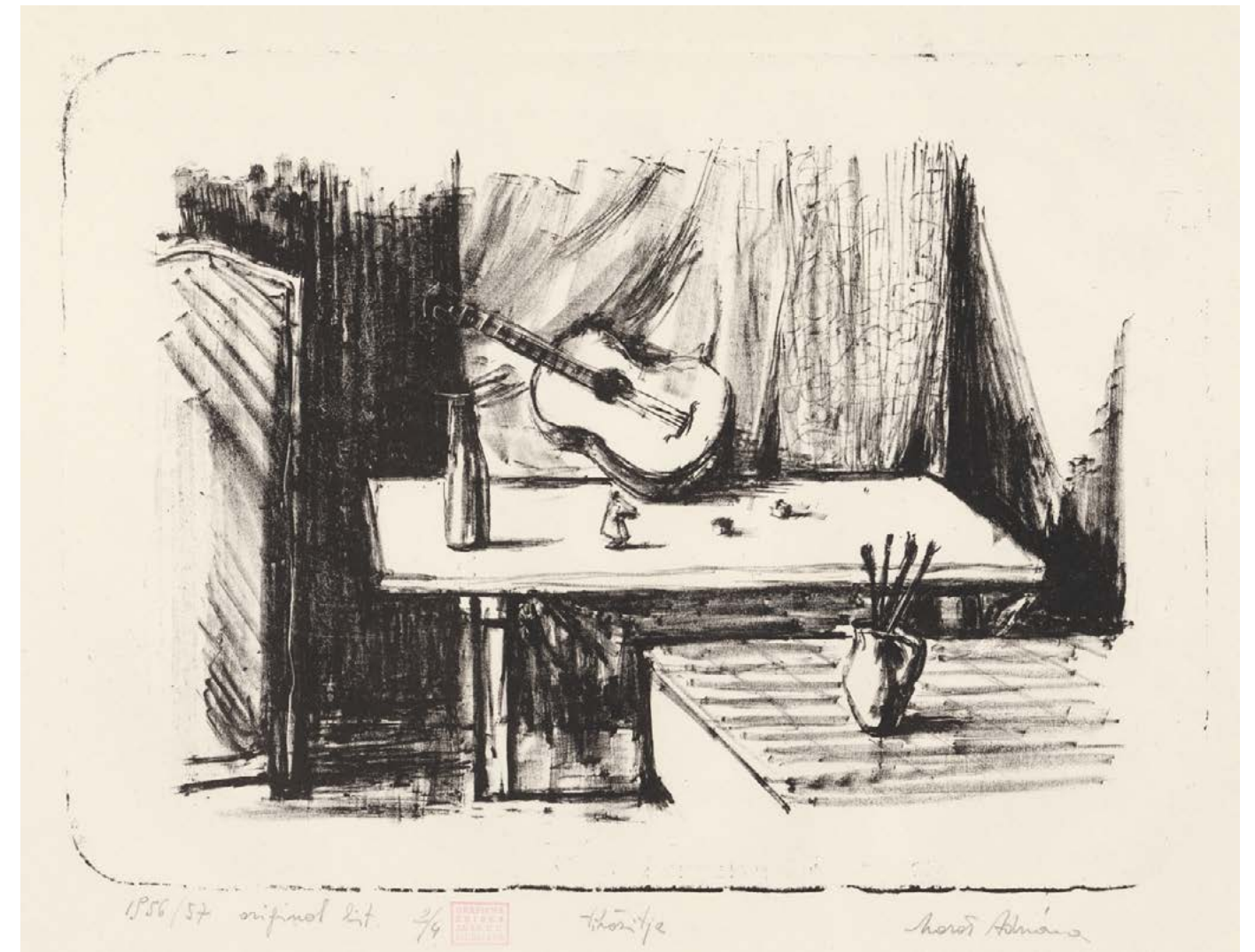
Honoré Daumier je bil vrhunski mojster litografije. Ustvarjal je satirične prizore, s katerimi je kritično motril navade francoskega meščanstva, kritiziral kralja in opozarjal na družbene krivice. Kot družbenokritično občutljiv umetnik je v dvajsetem stoletju postal posebej privlačen zgled za tiste umetnike 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

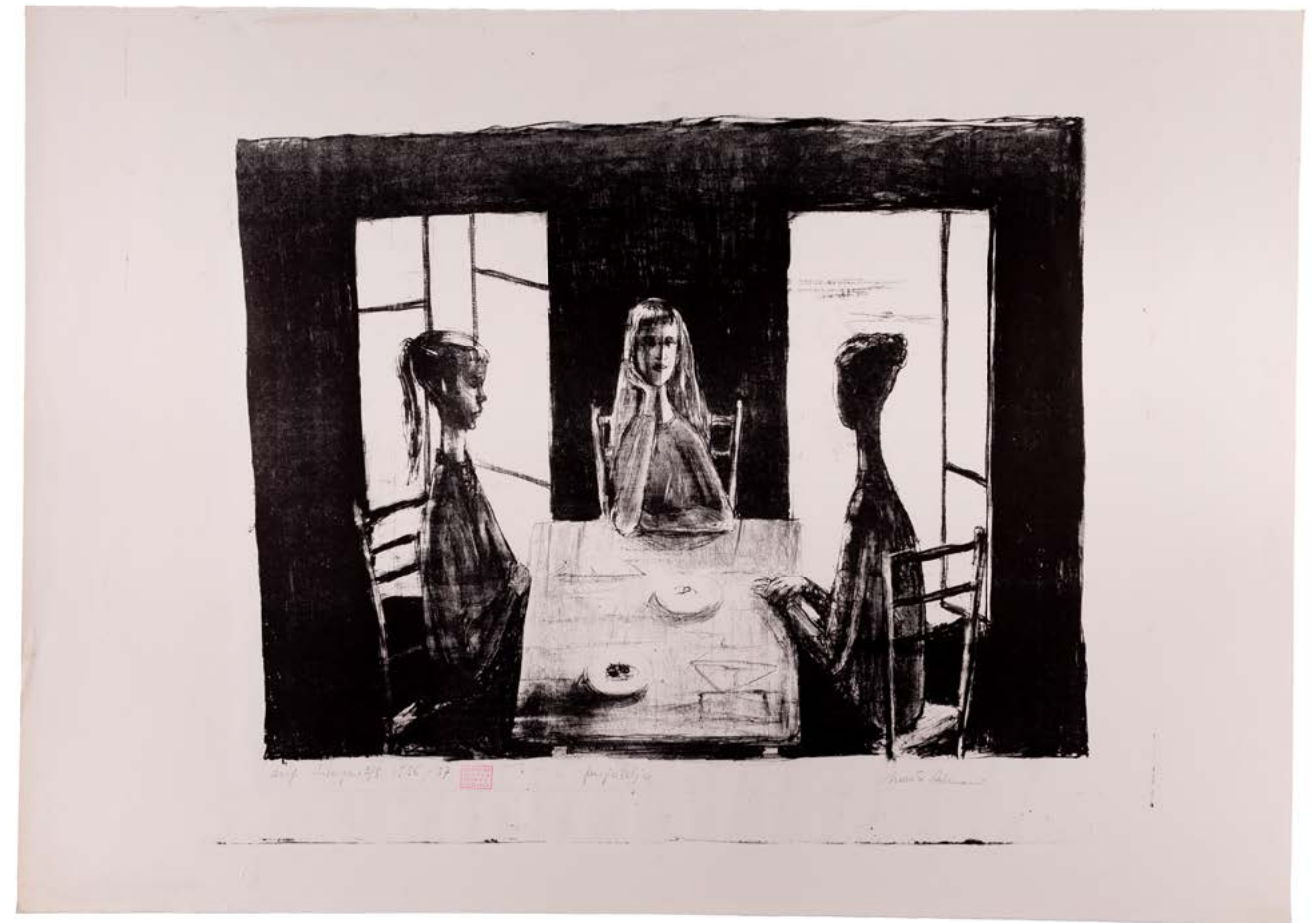


Litografija je nastala, ko se je Adriana Maraž po triletni prekinitvi od leta 1953 leta 1956 vrnila na Akademijo, da bi zaključila še zadnji semester študija. V četrtem letniku je bila v programu litografija; tako umetnica v tem času še ni mogla preizkusiti tehnike barvne jedkanice, v kateri je pozneje 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

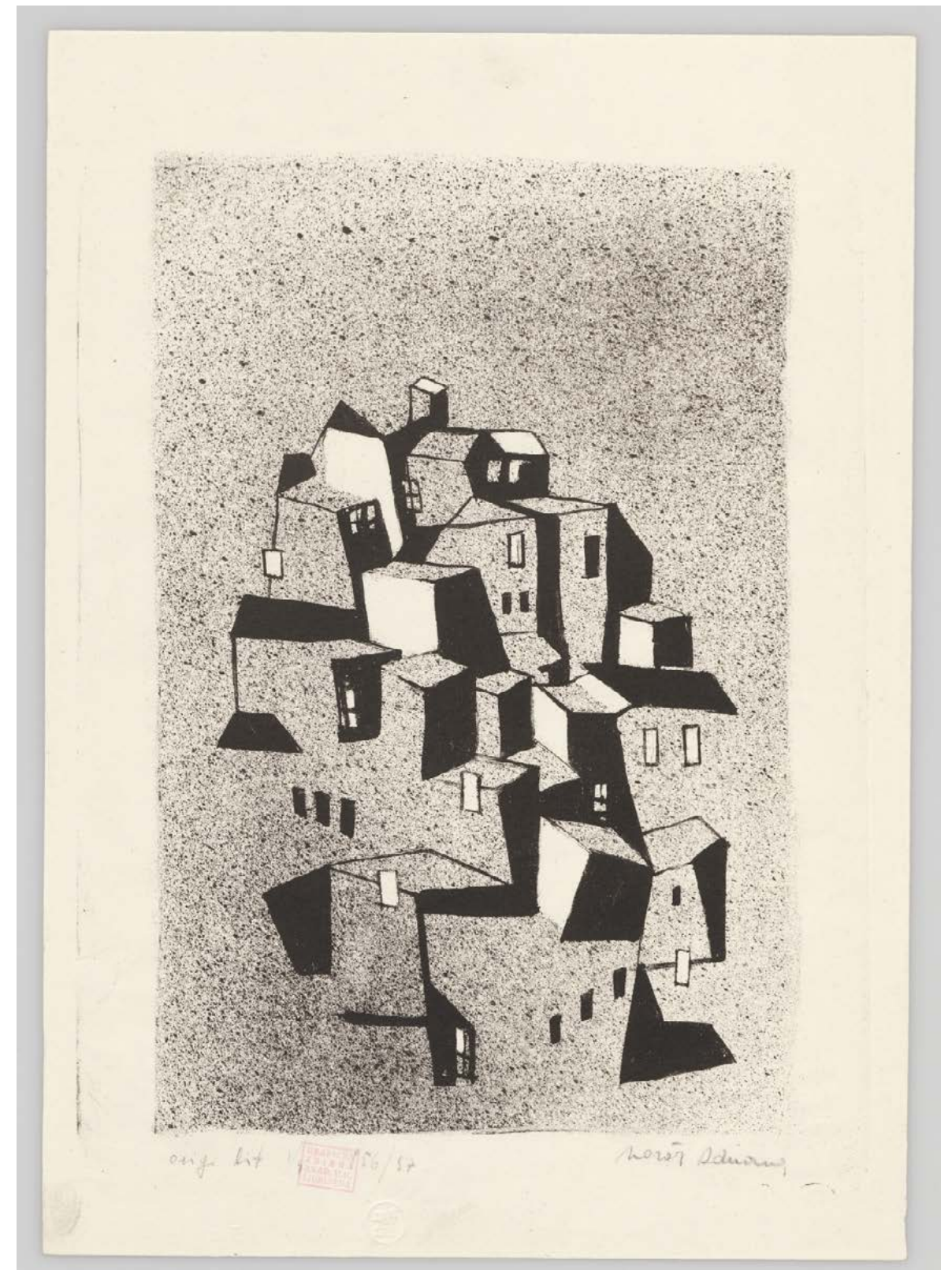
Na grafiki z naslovom *Prijateljice* tri dekleta sedijo za mizo. Figure so razmeščene v strogi simetriji, poudarjena je igra svetlobe. Leva in desna deklica sta postavljene profilno pred svetlo ozadje in sedita pred odprtima oknom, polnima svetlobe. Zaradi protisvetlobe sta lika temačna. Srednja deklica 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

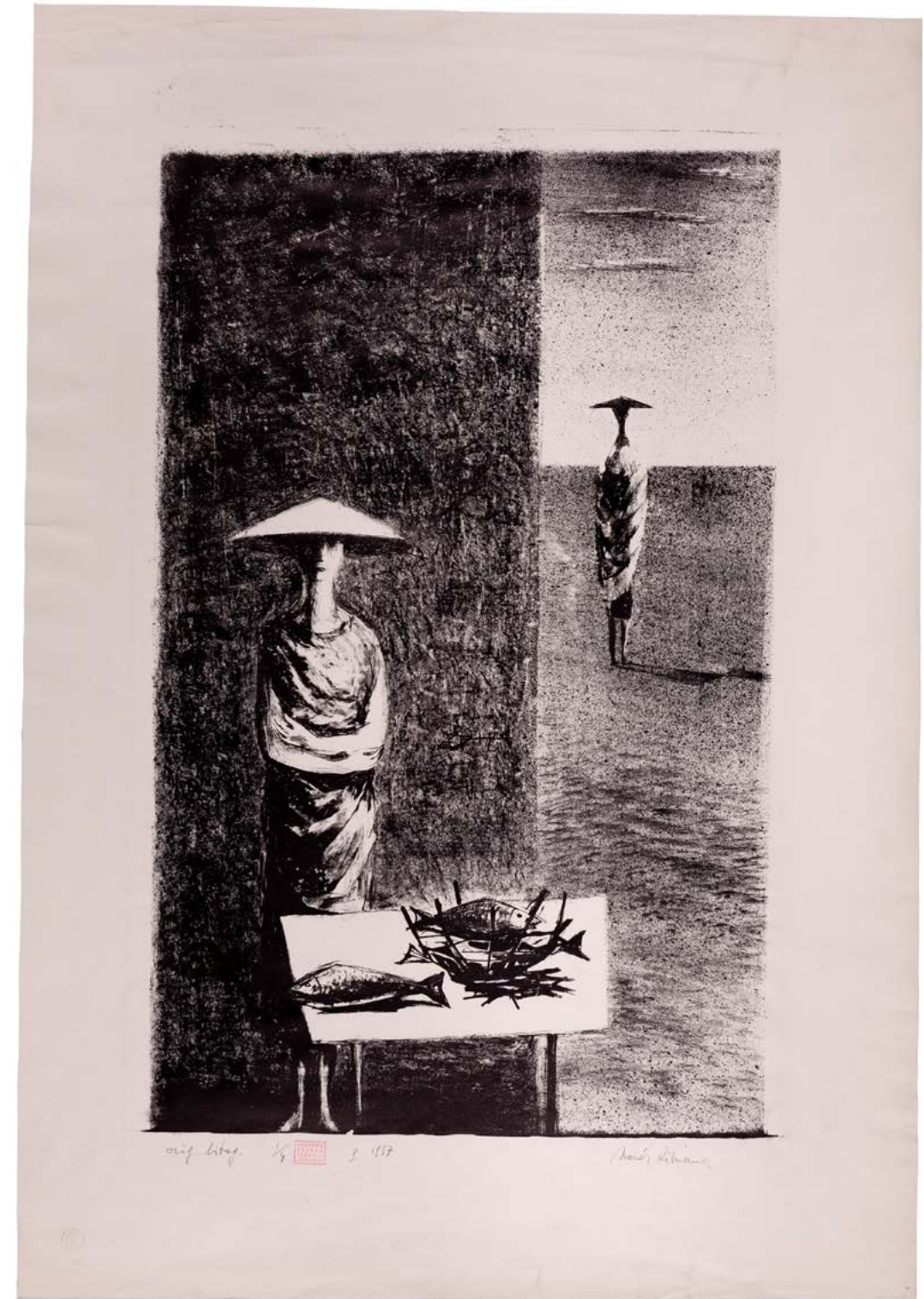
V kompozicijsko natančno načrtovanem prizoru vidimo dve ženski postavi. Prva, večja, ki stoji spredaj, je prikazana v dopasnem izrezu in je obrnjena proti nam, druga, manjša, celopostavna pa stoji v ozadju in nam kaže hrbet. Obe mečeta izraziti senci. Senca sprednje je prelomljena, saj pada na tla in 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, dolgovrata, 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

Metka Krašovec



Metka Krašovec, 1965, fotografija: Zmago Jeraj
(hrani UL ALUO)

Metka Krašovec (1941–2018), rojena v Ljubljani, si je že zgodaj želela postati slikarka, a se je po maturi na Klasični gimnaziji po očetovem prigovarjanju najprej odločila za študij psihologije, ki ga je opustila po enem semestru. Leta 1964 se je vpisala na študij slikarstva na ALU, kjer je leta 1964 diplomirala pri prof. Gabrijelu Stupici. Pri njem je leta 1966 končala še specialko za slikarstvo. V letu 1966/1967 je opravila specializacijo kot pedagoška asistentka na oddelku za slikarstvo in grafiko na šoli Ohio University, Athens, Ohio. Študij je nadaljevala v Ljubljani, kjer se je leta 1968 vpisala na grafično specialko na ALU pri prof. Riku Debenjaku in jo zaključila leta 1970. V letu 1974/75 je znanje še izpopolnjevala na šoli Royal College of Art v Londonu, na oddelku za grafiko.

Razstavljati je začela že v času študija. Na razstavi grafik študentov ALU v galeriji Galerie der Akademie der Bildenden Künste v nemškem Braunschweigu leta 1967 je bila ena najmlajših avtoric. Prvo samostojno razstavo, na kateri se je predstavila tudi s študentskimi deli, je imela leta 1968 v Galeriji Kolarčevog narodnog univerziteta v Beogradu. Že kot študentko so jo opazili tudi kritiki. Aleksander Bassin jo je istega leta prav tako v Beogradu, v Galeriji Kulturnog centra, uvrstil na skupinsko razstavo Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga, na kateri so se predstavili študenti ALU. S tem poimenovanjem je želel označiti odziv generacije na dogajanje v umetnosti šestdesetih let, novo figuraliko, narativno figuraliko in popart.

Leta 1970 so bile njene grafike prvič uvrščene v krog ljubljanske grafične šole na

antološki razstavi *25 let slovenske grafike*, postavljeni v ljubljanski Moderni galeriji, Vili Bled in Domu JNA v Beogradu. Od takrat je bila redno vabljen v selekcije, ki so predstavljale jugoslovansko/slovensko grafiko po svetu, ndr. tudi na razstavo v Bruslju leta 1974, ki je prvič z naslovom inavgurirala pojem ljubljanska grafična šola in potem še dve leti potovala po Belgiji, Nizozemski in Franciji.

V tem obdobju je občasno honorarno poučevala, leta 1977 pa je bila kot docentka za risanje in slikanje sprejeta na ALU, od leta 1991 kot redna profesorica. S tem je postala prva ženska, pripuščena k poučevanju ateljejskih predmetov na ALU. Na Akademiji je ostala do upokojitve leta 2008.

Njen študentski opus je zaznamovala ameriška cenzura, umeščena v čas med do- in podiplomskim študijem na ljubljanski ALU. Dela, ki so nastala v času do diplome na slikarstvu leta 1964, predstavljajo prvo fazo. V njih je sledila rednemu študijskemu programu, delala le črno-belo grafiko v tehnikah jedkanice, lesoreza, suhe igle, akvatinte, litografije, rezervaša in *verniss mou*. Sama je svoje stremljenje opisala kot zasledovanje realističnih podob predmetov v abstraktnem prostoru. Že tedaj se je v njenem delu nakazovala svobodna izbira motiva ter abstrahiranje ploskovite krajine, ki pa jo je potem, v času grafične specialke, iz črno-belih grafičnih tehnik prevedla v barve ter jo še stopnjevala v ploskovitost predmetov in figur. Na grafični specialki jo je tudi prof. Riko Debenjak usmerjal k barvitosti in abstrakciji. Sprva je iskala kontraste v osnovnih barvah, od leta 1968 naprej pa je like in domišljajske kra-

jine obarvala v rdeči barvi, v vseh njenih odtenkih. Umetnica je v tem obdobju ustvarila mojstrske grafike, ki so z barvitostjo, abstraktnostjo in ploskovitostjo že nakazale pot v njeno prvo slikarsko fazo, ki rdečo barvo iz grafike inavgurira še v slikarstvu kot barvno dominantno. Začenja jo slika *Tišina (Franciškanska cerkev)* iz leta 1970, na kateri je skušala doseči »tisti moment največje napetosti, ko je tišina prignana do skrajnosti in se mora nekaj zgoditi«. ¹ Rdeča barva je prevladala nad ostalim barvnim spektrom in ji pomenila tudi največji prevod njenih intimnih občutenj kot simbolov ljubezni in spominov. Sama je o letih na grafični specialki zapisala, da so bila polna ljubezni in občutij, ki jih je ob koncu obdobja že spremljal strah pred izgubo/smrtjo matere. ²

Nihanje med dvema grafičnima tehnikama, litografijo in sitotiskom, pa je morda najbolje opredelil Zoran Kržišnik ob njeni drugi samostojni razstavi v Mali galeriji v Ljubljani leta 1975: »Če je sitotisk gibek, prijeten in prikladen, pa je tudi površinski: za tisto, kar želi Metka Krašovec izraziti, sam na sebi celo pre-površinski ... Litografija oživlja spodnjo plast spriču svoje večje neposrednosti (in) je neprimerno občutljivejša za finese, odtenke in v kombinaciji s sitotiskom skoraj nadomešča jedkanico.« ³

Metka Krašovec je vse življenja rada in veliko potovala. Vodila jo je želja po svobodi, prav poseben vtis nanjo pa je naredilo odkritje barv, o čemer je zapisala: »Prvi intenziven stik z barvo izven slikarstva sem doživela v Senegal. Zrak je bil nasičen s svetlobo in vlago in vse je žarelo. Od plastične posode na stojnicah, ki so

bile prave barvne eksplozije, do čudovitih oblačil in turbanov na ženskah, ki so bile vse žive Nefretete.« ⁴ Znano je, da so po obisku Mehike leta 1979, ki je bil zanjo prelomen tudi čustveno, saj se je zaljubila in poročila s pesnikom Tomažem Šalamunom, na njene grafike vplivale prav žareče barve: »Barve v Mehiki žarijo enako intenzivno kot v Indiji, so še malo bolj kristalno ostre ...« ⁵

Bila je cenjena umetnica in profesorica. Ko je leta 2017 prejela Prešernovo nagrado za življenjski opus, so jo v utemeljivi imenovali za drugo po pomenu za slovensko umetnost po Ivani Kobilci. Za delo je leta 1973 prejela še nagrado Prešernovega sklada in leta 1983 Jakopičevo nagrado. Leta 2015 je postala izredna članica SAZU v razredu za umetnosti, leta 2018 pa je prejela častni doktorat Univerze na Primorskem. Leta 2012 so v Moderni galeriji v Ljubljani pripravili obsežno retrospektivno razstavo njenih del.

¹ Metka KRAŠOVEC, Oglledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 120.

² Prav tam.

³ Zoran KRŽIŠNIK, *Metka Krašovec*, Mala galerija, Ljubljana, 1975, brez pag.

⁴ Metka KRAŠOVEC, Oglledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 110–111.

⁵ Prav tam, str. 112.

David Hockney v kratkem dokumentarnem filmu iz leta 2016 govori o svojem 60-letnem delu v sliki, grafiki, fotografiji in si postavi zanimivo vprašanje: »*How do you paint memorable picture?*« (»Kako naslikaš nepozabno sliko?«)¹ Potem pove, da tega ne ve, ker ne obstaja formula za slikanje nepozabnih slik. Tudi Metka Krašovec je v svojih besedilih o tem, kako ustvarja, razmišljala podobno in na vprašanje novinarke, če je že naslikala sliko, s katero je bila povsem zadovoljna, odgovorila: »Ne. Sem pa naslikala slike, ki jih sedaj ne bi več zmogla.«²

Ena od risb Metke Krašovec z naslovom (*MBHRS*) je zame nepozabna, in ko se spominim na Metko Krašovec, jo vedno povežem z njo. Njeno delo sem spremljala od konca sedemdesetih let naprej in navduševalo me je to, da se ni nikoli ponavljala. Vedno znova je svojo misel zastavila drugače ter poiskala druge oblike in barve, da nam jo je predstavila. Spomin seže od velikih barvnih slik v pretežno rdečih odtenkih metafizičnih mest, bolniških postelj, oblačil do pretresljivih podob ginekološkega stola. Na teh slikah lahko ujamemo skrajno osebna stanja, kjer ni prostora za upanje, svetlobo, skrivnost. Kot da bi želela pokazati samo površino stvari, prisotnost in hkrati odsotnost vsega, kar je življenje. Sama je rekla, da je na sliki želela doseči tisti trenutek največje napetosti, ko je tišina prignana do skrajnosti in se mora nekaj zgoditi.³ To obdobje se je končalo, ker zvok rdeče barve ni več ustrezal temu, kar je hotela izraziti. Od konca osemdesetih naprej smo lahko občudovali njeno izjemno serijo velikih platen, naslovljeno *Prisotnosti*, kjer so jo zanimali odsevi, zrcala in podobe žensk v sanjskih krajinah. Platna velikih formatov so bila tako zelo dovršena in brezčasna, da so še zdaj fenomen v našem in tudi širšem prostoru.

Vmes pa so nastajala dela na papirju, za katera so značilni svetloba, spomin in intuicija, in ki so meni najbližja. Risbe v tehniki akvarela, gvaša, svinčnika, rottringa ali flomastra sledijo toku podzvesti. Dela so nastajala v praznini, brez predhodne podobe v glavi, skozi meditacijo in potovanje v lasten notranji svet. Povezujejo se s poezijo, pojavijo se besede in stavki, prisotna sta humor in erotika. Uporaba ležečega formata ji je omogočala, da je figure, živali in rastline postavila v odnos, ki deluje kot ples, neke vrste koreografija, kjer včasih besedila nakažejo smer, v katero se bodo zavrtela. Njena neuresničena otroška želja, da bi postala baletka, je vidna v elegantnih gibih figur. Barve so bile vedno natančno izbrane, subtilne, kompozicije nenavadne, kadriranje spominja na filmsko, horizont je visoko ali pa ga sploh ni. Včasih se podobe svobodno gibljejo v praznem prostoru, ki odpira domišljiji prosto pot.

Grafika Metke Krašovec z naslovom *My Boy Has Red Socks* iz leta 1982 je odtisnjena v tehniki cinkografije v dveh barvah, in to v nakladi 30 odtisov. *MBHRS* je nastala najprej kot risba v tehniki svinčnika in gvaša na papirju leta 1981 in šele pozneje kot grafika. Med risbo in grafiko v tem primeru ni bistvene razlike, ker gre za dobesedni prevod risbe v grafično tehniko, ki je to omogočala. Če bi umetnica uporabila kakšno

¹ David HOCKNEY, I Like to Live in the Now—*You Tube*, <https://www.tate.org.uk/art/artists/david-hockney-1293/david-hockney-how-do-you-paint-memorable-pictures>.

² Nina GRANDA, Metka Krašovec: v globini mirna, na površini orkani, <https://outsider.si/metka-krasovec-v-globini-mirna-na-povrsini-orkani/> (30. 8. 2024); Tiskana verzija *Outsider*, 10, poletje 2017.

³ Metka KRAŠOVEC, Ogleдалo, čas, *Metka Krašovec*, EWO: Ljubljana, 1994, str. 119.



My Boy Has Red Socks (MBHRS), 1982, cinkografija,
L 38 × 50 cm, Umetniška zbirka UL ALUO

drugo tehniko, bi bil končni rezultat drugačen, saj bi se vmes zgodile nekatere napake ali pa bi deloval upor materiala, ki bi narekoval drugačno likovno rešitev.

Grafika *MBHRS* kaže figuri, ki lebdi v zraku malo nad spodnjim robom formata, sta v objemu in delujeta, kot da bi se v breztežnostnem prostoru vrteli okrog skupne osi. Polkrožno besedilo nad njima nakazuje krožno gibanje, hkrati pa v vsebinskem smislu ne ilustrira podobe, temveč jo dopolni, je z njo v komplementarnem odnosu. Skupaj s podobo ga lahko razumemo kot izraz veselja do življenja ali poetičen trenutek, ki je prisoten pri večini risb Metke Krašovec. Preplet besede in podobe v njenih delih je včasih v funkciji likovne rešitve, zato besede nakažejo ritem, tu pa se mi zdi, da je besedilo del zgodbe ali anekdote ter prihaja od daleč. Poezija je tu kot svetloba, ki se bori proti temi, in humor ta vtis samo še potencira. Figuri sta izrisani z jasno črto, brez senčenja in se rahlo stikata, kar ponazarja nežnost, a tudi krhkost odnosa med akterjema. Upodobljeni telesi sta lepi in estetski, med njima je erotični naboj, prisotna je želja po združitvi v eno bitje. Občutimo lahko njuno pričakovanje užitka, a hkrati tudi negotovost in dvom. Mogoče je ta vmesni prostor med željo in dejanjem tisti, ki je najbolj pravi in vznemirljiv. Figuri sta postavljeni v prazen prostor, ki je lahko mišljen tudi kot prostor igre in domišljije. Andrej Medved v besedilu *Slike in risbe na papirju 1981–1986* zapiše: »... Ne le užitek v igri, ampak igra, ki je že užitek; ker igra je v resnici prostor, ki ga ni, odprtje vseh prostorov, možnosti in domišljije, kjer se vsak individuum sreča z arhetipi, otroškost z magijo; kjer je na delu skrivna alkimija, ki nas ozdravlja lažnih in popačenih predstav in ki odpravlja vsako potujitev, ponaredek.«⁴ Svet, ki je predstavljen na grafiki, ni svet vsakdanjosti, ampak svet čistosti, hrepenenja, v katerem zunanji svet ne obstaja, in kjer ni prostora za lažno moraliziranje.

Grafiko *MBHRS* lahko razumemo različno, hkrati pa je njeno sporočilo univerzalno, saj se je njen pomen prelil čez okvir in ni vezan na določen omejen prostor. V širšem družbenem smislu to delo kaže na čas in družbo osemdesetih, ki se je odpirala, ki je bila v marsičem bolj svobodomiselnja in tolerantna kot današnja.

Metka Krašovec ni bila moja profesorica, sva se pa srečevali na različnih krajih in v različnih obdobjih najinih življenj. Sodelovali sva na skupinskih razstavah in najzanimivejša je bila tista z naslovom *Turn Around Woman*, ki jo je kurirala Taja Brejc v Equrni konec leta 1993. Razstava je bila poimenovana po njeni risbi z enakim naslovom, katalog pa je bil oblikovan kot komplet razglednic; vključenih je bilo petnajst avtoric. Čeprav se Metka ni imela za feministko, je z veseljem sodelovala na razstavi in tako podprla svoje mlajše kolegice na začetku njihovih poti, saj je bila v tistem času od vseh nas daleč najuspešnejša in najbolj uveljavljena umetnica. Enkrat sem jo srečala v MGLC-ju, ko je tiskala grafike v tehniki sitotiska in mi je podarila majhno grafiko s podpisom, ki je sedaj na posebnem mestu v mojem ateljeju. Tam je tudi na steni zalepljena fotografija nje in Tomaža Šalamuna, ki sem jo, ne vem, zakaj, izrezala iz književnih listov. Nekatere stvari so preprosto lepe in pomembne in tako se mi je

⁴ Andrej MEDVED, *Slika kot psihična podoba, Metka Krašovec*, EWO: Ljubljana, 1994, str. 61.

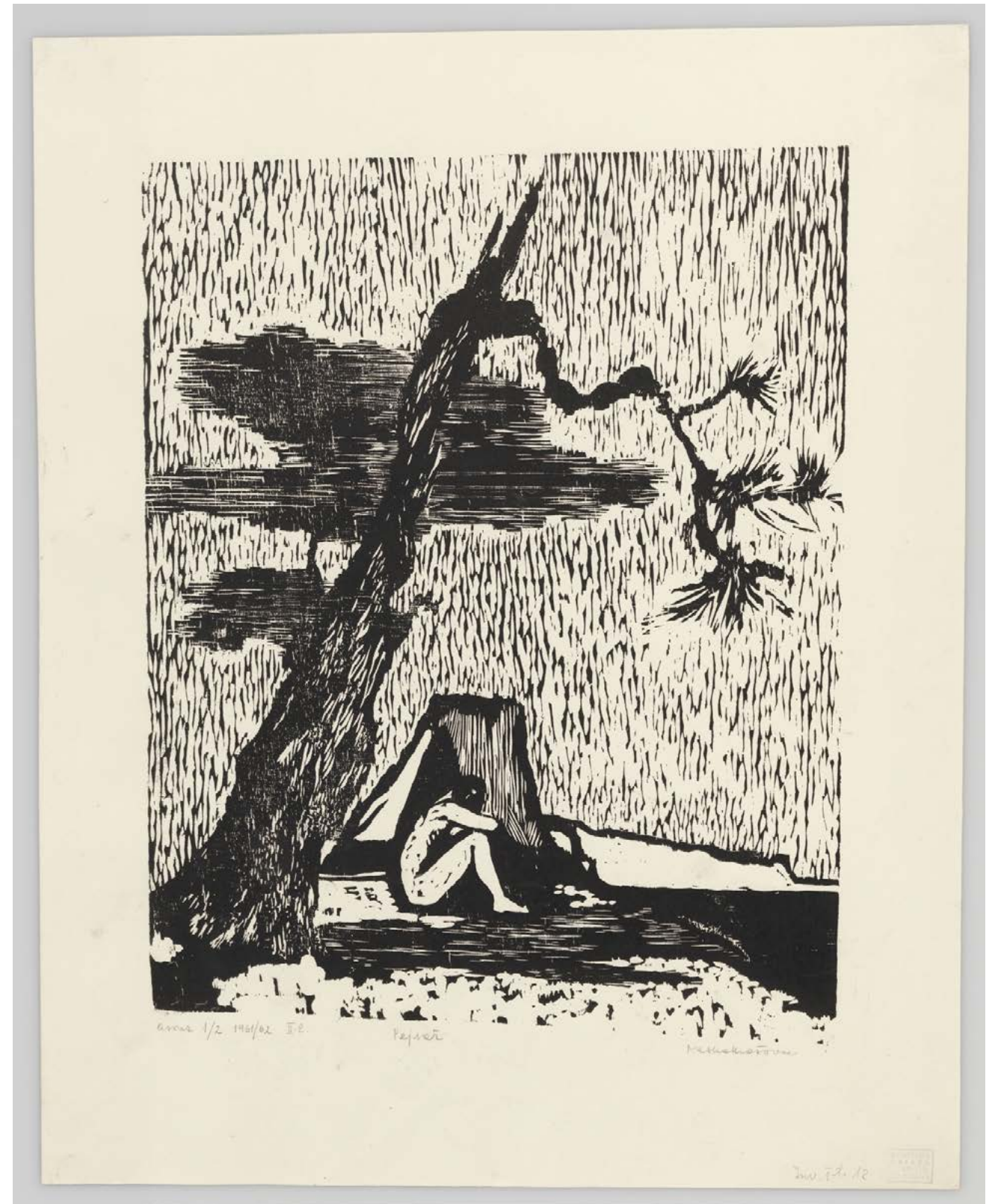
⁵ GRANDA, Krašovec, op. 1.

njun odnos zdel zanimiv, svetovljanski in navdihujoč.

Na vprašanje, kakšne so lastnosti, ki so bistvene za ustvarjalni razvoj, Metka Krašovec odgovarja: »Čuditi se, biti radoveden – to pomeni, da si živ, da si sposoben ne samo gledati, ampak tudi videti, da ne hodiš po svetu zdolgočasen in poln sebe, da si poln navdušenja in želje po raziskovanju, da se te stvari dotaknejo, da čutiš, se radostiš, žalostiš, skratka, da si polno v življenju samem.«⁵ Taka je bila Metka Krašovec tudi s svojimi študenti in tistimi, ki jih je srečevala na hodnikih Akademije ali odprtjih razstav, predvsem v Equrni, kjer so domovala njena dela. Neposredna, odkrita, včasih tudi malo navihana in hudomušna. In taka je tudi njena grafika *My Boy Has Red Socks*.

Na lesorezu srednjih dimenzij je umetnica upodobila poletni motiv šotorjenja. Visok borovec na levi in klif v ozadju postavljata kraj dogajanja ob morje, a ga ne dokončno definirata. Nebo je abstraktno, oblikovano z mnogimi vrezi v grafično ploščo. Ponavljajoči se ritem črt namiguje, da dežuje. Hkrati pa nas senca drevesa prepričuje na prisotnost sončne svetlobe. Ta nenavadna atmosfera je značilna za podobe Metke Krašovec. Ob šotoru sedi gola ženska v fetusni drži. Krošnja dreves jo ščiti pred dežjem. Podobnost s sproščenim in vedrim ikonografskim motivom kopalk je le navidezna, saj je motiv interpretiran tako, da izraža ekspresivno emotivno tesnobo figure oziroma eksistencialno tesnobo občutenje sveta. Osamelo drevo in drža figure poudarjata žalost, stisko in osamljenost upodobljenega dekleta. Ranljivo golo žensko telo je ujeto v svet mogočne narave in prepuščeno njeni nepredvidljivosti. Likovno se na grafičnem odtisu odvija ploskovita igra kontrastov med ostro obliko drevesa, ki spominja na orožje, mehkim polkrožnim telesom sedeče ženske figure, trikotno obliko šotorja ter abstraktno širino neba in morja. Drevo tudi diagonalno ločuje podobo na zgornji, bolj abstraktni del ter spodnji pripovedni in figuralni del kompozicije. Motiv je upodobljen ploskovito. Grafični odtis motivno spominja na japonske lesoreze. Delo je nastalo v času drugega letnika na akademiji, ko so se študenti še urili v tehniki lesoreza. Metka Krašovec je torej že v prvih študentskih grafikah ustvarila strogo kontroliran, racionalno grajen in z emotivnostjo prežarjeni svet, na katerega je ob njenih zrelih delih opozoril Zoran Kržišnik.¹

krajina, morje, ženski akt, klif,
borovec, drevo, obala, dež



Umetnica je na lesorez ujela atmosfero narave ob morju. Zaradi ploskovitosti motiva je težko določiti, ali je grafični list razdeljen v dva ali tri prostorske plane. Širok črni pas, ki ločuje obalo od zgornje črtkane površine, bi bil lahko neosvetljeni del tal ali morje, ki ločuje nebo od kopnega. Črtkano belo ozadje bi torej lahko ponazarjalo morje ali nebo. Motiv je krajevno nedefiniran, kar je tudi značilno za dela Metke Krašovec v tem času. Rogovilasti borovci, razporejeni skoraj simetrično v dve skupini, mečejo na tla sence. Tla ekspresivno obarvajo svetlobne lise dolgih belih sončnih žarkov. Svetloba pada z desne strani in iz dolžine in intenzivnosti senc lahko sklepamo, da gre za pozno poletni popoldanski motiv. Umetnica s črno-belimi potezami doseže atmosferski učinek. Med svetlimi in temnimi površinami grafičnega odtisa so ustvarjeni močni kontrasti. Obla, voluminozna in ukrivljena debela dreves dinamično razgibajo sicer umirjeno in strogo kompozicijo ter so hkrati kontrast ploskovitosti tal in ozadja. Dinamiko motivu dajejo tudi njihove s sončno svetlobo obsijane črne prepletajoče se krošnje. Ploskovitost motiva spominja na japonske lesoreze. Za Metko Krašovec je bila značilna natančna risarska poteza, ki jo je uspešno prenesla v grafiko. V času, ko je nastal lesorez, je bila v drugem letniku študija. Na akademiji se je ravno menjavala slogovna usmerjenost študentov od Jakčevega realizma v smer eksperimentalne grafike, raziskovanja ekspresivnih oblik in poudarjenega nemodulacijskega ploščenja novega profesorja Rika Debenjaka.² Narava na upodobitvi je umirjena in tiha v strogo kontrolirani in racionalno grajeni kompoziciji, a zaradi sončnih žarkov in razgibanosti dreves tudi ekspresivna, vedra in dinamična.



drevo, obala, senca, krošnje, deblo,
krajina, morska krajina, morje

V lesorez je Metka Krašovec ujela motiv solin v Ulcinju, obmorskem letovišču v Črni gori – nekoč je bila del Jugoslavije. Avtorica je kraj dogajanja določila z naslovom, saj ga nič na podobi posebej ne definira. Sicer je za njena dela značilno, da je hote puščala gledalcu prostor za določitev kraja in časa dogajanja. V abstrahiranem realizmu je načrtala ključne predmete upodobitve, ribiško kolibo in mostove. Postavila jih je v vizualno ploskovit in skoraj abstrakten prostor. Umetnici je uspelo ustvariti nenavadno atmosfero brezosebnosti obdajajočega sveta. To je storila z minimalizmom predmetov, ki ne mečejo senc, zaradi česar motiv deluje kot tihožitje v izvornem pomenu (mrtva narava). Figur na upodobitvi ni. Edini znak življenja je osamelo drevo brez listov ob hiši. Globino in perspektivo je avtorica gradila s pomanjšanjem oddaljenih predmetov. Meja med morjem in nebom ni natančno določena, tako da sta skoraj zlita v eno. Umetnica ju je likovno nakazala s kratkimi vidnimi sledmi rezov v grafično ploščo. Nebo zaznamujeta tudi dva skrajno poenostavljena oblaka. Upodobljeni deli arhitekture so zaradi ploskovitosti podobni geometričnim likom oziroma črkam, na primer prednji pomol, ki je v obliki obrnjene črke L. Nevidna diagonalna teče po morju med dolgim pomolom in hišo. Metka Krašovec je z malo predmeti in črtami zarisala motiv, ki je kljub ploskovitosti pripoveden. Spominja na princip upodabljanja japonskih lesorezov. Lesorez je nastal v drugem letniku študija na akademiji. Obstaja tudi verzija odtisov v barvnem lesorezu, ki kažejo podoben motiv in so nastali z iste grafične plošče, ki jo je umetnica nadgradila z nekaj dodatki (npr. soncem itd.).

soline, morje, koliba, brv, most,
drevo, oblaki, atmosfera, nebo



V barvni lesorez je Metka Krašovec ujela motiv *Ulcinjskih solin* v Črni gori, kar je namignila z naslovom. Obstajajo črno-beli odtisi iz istega časa, ki kažejo podoben motiv z več podatki v zarezah in so nastali z iste grafične plošče. Pri barvnem lesorezu je uporabila dve plošči enakega formata. S prvo je na papir prenesla barvno podlago, drugo (že prej uporabljeno na črno-beli verziji) je nato natisnila na rumenem odtisu. Poleg rumene barve je na ta odtis dodala še dva detajla. S prstom je monotipijsko nanerala rdečo barvo na spodnjega od obeh oblakov za upodobitev sonca, kar naredi celoto še bolj podobno japonskim lesorezom. Hkrati pa daje ravno ta odtis s prstom, ki je slikarski element, dodan na grafiko po tisku in zato na vsakem odtisu drugačen, tudi unikatnost vsakega odtisa posebej. Rdeča barva sonca in njegova pozicija na motivu sta ravno taki, da bi šlo lahko za vzhod ali zahod. Prvi sončni žarki so tudi že obsijali srednji del brvi. Določene detajle je ob večkratnem odtisu iste plošče izločila, na primer zgornji oblak je na tem odtisu manj viden, manj temne pa so tudi črtne zarezne v osrednjem delu glavne brvi. Motiv solin je avtorica reducirala na najnujnejše predmete in bi mu brez naslova težko določili kraj, nedefiniran pa je kljub soncu ostal tudi čas dogajanja. Metka Krašovec je večkrat dejala, da upodablja trenutek, preden se stvari zgode.³ To je njen zgodnji poskus vnosa barve na grafiko. Lesorez je nastal v drugem letniku študija na akademiji v času, ko je študente že poučeval Riko Debenjak. Ta jih je usmerjal k eksperimentiranju, k ekspresivno oblikovnemu raziskovanju, k poudarjenemu nemodelacijskemu ploščenju pa tudi k raziskovanju barv v grafiki.⁴

soline, morje, koliba, brv, most,
drevo, oblaki, atmosfera, nebo

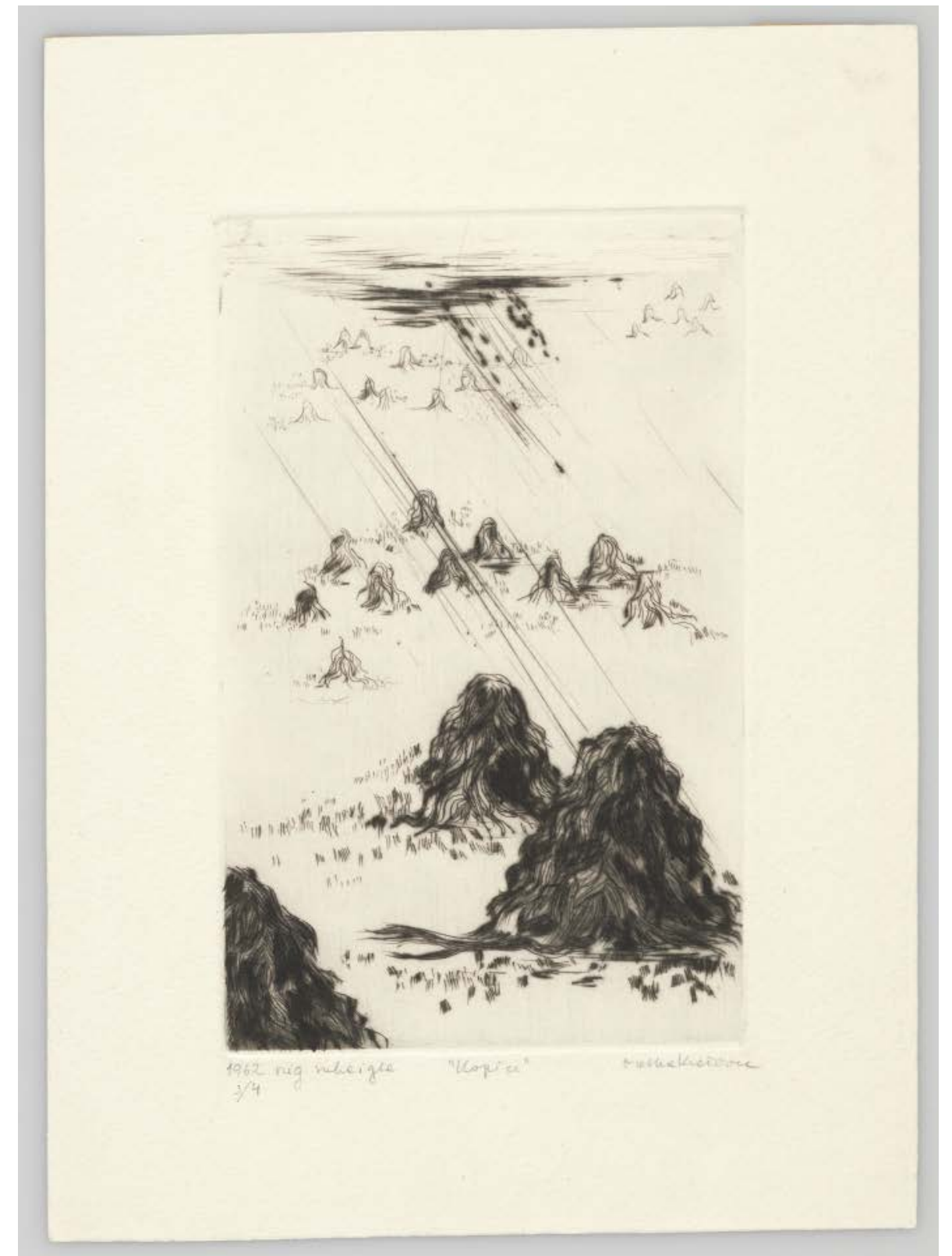


³ Meta GABERŠEK PROSENC, *Metka Krašovec, grafika*, Mali razstavní salon Rotovž, Maribor 1976, brez pag.

⁴ Marijan TRŠAR, *Razvoj likovnovzgojnega usmerjanja na Akademiji za likovno umetnost (avtorski razmislek)*, pogl. *Grafika, v: 50 let Akademije za likovno umetnost: ALU 1945–1995*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1995, str. 59.

V grafično ploščo je avtorica ujela motiv podeželja. Da gre za kopice, je določila z naslovom, a ni definirala, ali gre za seno ali kaj drugega. Tudi prostora oziroma kraja ni definirala. Polje lahko le slutimo. Sicer je za njena dela značilno, da je hote puščala gledalcu svobodo pri določitvi kraja in časa dogajanja. Kopice so po skupinah razporejene v tri prostorske plane. Z njihovo velikostjo in sivimi odtenki je umetnica na popolnoma ploski površini ustvarila globino in perspektivo. V zadnjem planu so kopice zelo majhne, le orisane in postavljene vzporedno z nebom. Nebo je Krašovec definirala z oblaki, iz katerih padajo kaplje dežja, pa tudi dolge diagonalne črte. Te asociirajo na naliv. Pod oblaki v brezbarvni ploskoviti površini slutimo tla. Umetnica je bila znana po tem, da je v svojih delih ustvarjala atmosfero, z luščenjem bistvenega pa je gradila iluzijo prizora. V njenih zgodnjih delih je vedno prisotna radikalna poenostavitvev. Drugi letnik študija na Akademiji je bil namenjen tehnikam globokega tiska, med njimi suhi igli. Krašovec je bila tudi odlična risarka in je risarsko znanje udejanjila tudi v grafiki. Suha igla je omogočala največjo podobnost risbi z ogljem. Profesor Riko Debenjak je študente grafike usmerjal k eksperimentiranju, raziskovanju ekspresivnih oblik in poudarjenemu nemodelacijskemu ploščenju.⁵ Zaradi ploskovitosti motiva podoba spominja na motive japonskih lesorezov.

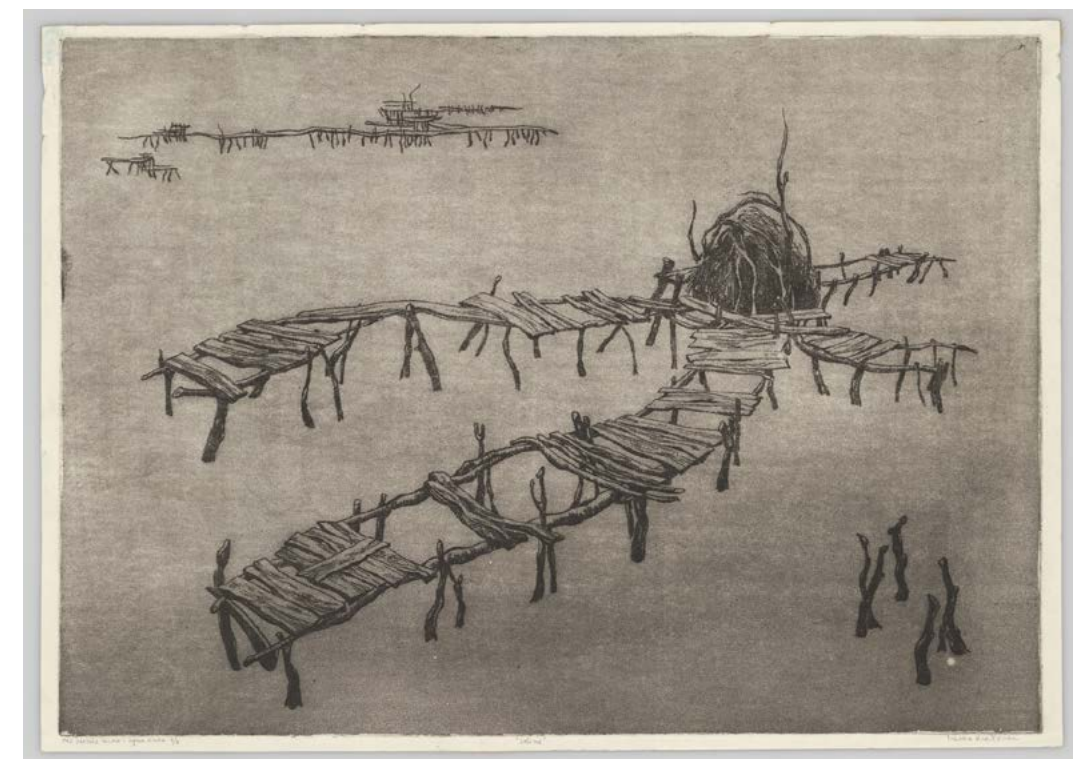
krajina, polje, kopice, seno,
dež, atmosfera, oblaki



Na obeh grafičnih listih je motiv Ulcinjskih solin v Črni gori. Že leto pred tema grafičnima listoma je Krašovec v strogi kompoziciji in premišljeni atmosferi (s soncem in oblaki) ustvarila dva motiva Ulcinjskih solin. Tokrat je motiv preobrazila iz pokončnega v vodoravnega in je z radikalno poenostavitvijo prostora ter atmosfere soline popolnoma izolirala od realnega sveta in ustvarila svet mrtve narave. V ploskovito podlago je vrisala linije brvi in kolib ter z njimi ustvarila dinamično razgiban geometrično-abstraktni vzorec. Z dolgo črto na horizontu je na prvem grafičnem odtisu še vzpostavila razmerje med morjem in nebom, na drugem pa je črto nadomestila z dodatnim nizom brvi. Za avtoričine upodobitve je značilno, da je z naslovom določila kraj dogajanja, ki ga sicer iz samega motiva ni mogoče razbrati. Prav tako ni mogoče definirati časa dogajanja. Upodobljeni predmeti ne stojijo na tleh, temveč lebdiijo v abstraktnem prostoru časa. Občutek lebdenja upodobljenih predmetov je značilnost njenih zgodnjih del. Tu bi lahko iskali povezavo z neprestanim seljenjem iz kraja v kraj v otroštvu, zaradi česar, kot je zapisala sama, ni nikjer pognala korenin.⁶ Tehnika *verniss mou* ji je omogočila mehko, zrnato linijo. Avtorica je z mešanjem te grafične tehnike z akvatinto dosegla končni rezultat, podoben lavirani risbi. Grafika *Ulcinjske soline* (1963) je bila razstavljena na njeni prvi samostojni razstavi leta 1968 v Galeriji Kolarčevog narodnog univerziteta v Beogradu, o čemer pričata tudi napis in žig na hrbtni strani enega izmed grafičnih listov.



soline, koliba, Ulcinj, Črna gora,
most, brv, krajina



6 Ulcinjske soline, 1963, *verniss mou*, MK 12

7 Soline, 1963, *verniss mou* in akvatinta, MK 13

Grafika je nastala po litografiji francoskega slikarja, grafika, kiparja in karikaturista Honoréja Daumiera (1808–1879). Gre za kopijo po eni izmed njegovih gledaliških karikatur iz serije *Les Comédiens de Société*. Litografijo z naslovom *Rappelés avec enthousiasme!* je 1. maja 1858 objavil pariški časnik *Le Charivari*.⁷ Litografija je tista grafična tehnika, ki je zaradi hitrosti tiskanja in visoke naklade omogočila časopisno ilustracijo. Igralca, moški in ženska, se klanjata navdušenemu občinstvu. Pri Krašovec je motiv prezrcaljen, kar je značilnost grafičnega odtisa, pri katerem se zamenjata leva in desna stran. Krašovec je tudi delala na drugačnem formatu. Pri kopiranju je umetnica izvirni motiv tudi reducirala na najnujnejše. Tako je na njenem odtisu manj gledalcev, ob igralcih pa sta upodobljena le najvidnejša predmeta, šopek in svečnik. Tudi figuri sta upodobljeni bolj skicozno in ne sledita vsem potezam na plošči francoskega avtorja. Krašovec je grafiko izdelala v zadnjem letniku dodiplomskega študija, ko je bilo po študijskem programu na vrsti spoznavanje litografske tehnike v vseh različicah risanja na kamen z litografsko kredo, litografskim svinčnikom in mastnim tušem. Bila je vešča risarka, kar je prišlo do izraza tudi tu. Osredotočila se je na obe figuri in ju gradila s svetlimi ter temnimi kontrasti. Gledalce je le orisala. Kompozicija in risba sta kontrolirani ter omejeni s francosko grafično predlogo, zato avtoričinih osebnih likovnih značilnosti, ki so v tem času že vidne v drugih študijskih grafikah, tukaj ni. Gre za študijo, ne izdelek, saj je bila prva naloga vedno kopiranje starih mojstrov, in hkrati za prvo umetničino litografijo, kjer se je s tehniko šele seznanjala.

figura, ženska figura, moška
figura, oder, občinstvo, gledališče,
svečnik, kopija, zavesa, poklon,
cvetje, avditorij



Pred nami je dokolenski avtoportret umetnice. Celopostavna figura je pogosta študijska naloga na akademijah. Lik je izgradila s sivimi in belimi odtenki iz temnega ozadja. Svojo dolgo, sloko postavo je od temnih tonov ozadja ločila tako, da jo je orisala s temnejšo črto. Figura zajema skoraj celotno površino grafičnega lista. Upodobljenka je obrnjena proti nam. Okrog nje slutimo prostor, ki pa je skrit v temnih odtenkih in ostaja nedefiniran. Za avtorico je značilno, da v svojih delih ni definirala časa in prostora in je pustila gledalcem, da si ustvarijo svojo podobo. Umetnica se je upodobila realistično. Iz teme ozadja in figure izstopajo ozek obraz in obe roki, ki z belino izstopajo. Na obrazu lahko razberemo njene poteze. Hkrati je svojo postavo in oblačilo popolnoma abstrahirala. V načinu upodobitve figure se čuti naslon na avtoportrete njenega profesorja za slikarstvo Gabrijela Stupice. Roki sta nenavadno dolgi. Pri tem je zanimiv detajl desne roke, ki je upodobljena izven razmerij in pravilne perspektive. S komolcem desnice se figura naslanja na »okvir« svojega prostora oziroma na desni rob grafičnega odtisa. Ker je črna barva na več mestih presegla robove litografskega odtisa, se zdi, da upodobljenka s komolcem desnice presega svoj okvir in sega v prostor k nam. Krašovec je sočasno ustvarjala in gradila svojo umetnost v slikarstvu in grafiki ter obe polji svojega ustvarjanja tudi prepletala z upodabljanjem enakih motivov in načini upodobitve. Drža upodobljenke je statična, umirjena in spominja na egipčanske figure. Umetnica je bila navdušena nad egipčansko umetnostjo. Že v času študija je obiskala Egipt.⁸ Litografija je nastala v zadnjem letniku dodiplomskega študija.

avtoportret, celopostavni portret,
ženska figura, roka, obraz, okvir



Črno-bela litografija nas preseneti z navidez abstraktnim motivom, ki ga je umetnica razdelila v dva prostorska plana. Spodnji pas zaključuje črna, rahlo navzdol ukrivljena črta. Zaradi neravne črte deluje, kot da bi zgornji del lebdel nad spodnjim. Lebdenje predmetov v abstraktnem prostoru je tudi ena izmed avtoričinih značilnosti zgodnjega opusa. Sama je poudarila, da ni nikjer pognala korenin, in ta neukoreninjenost se kaže v lebdečih predmetih v njenih delih. Zgornji del je svetlejši, ploskovit in ima različne prevrtanine: v obliki polkroga, kroga in dveh lin. Te odprtine svetlo ravno ploskev opredelijo za zid. Večja odprtina deluje kot vhod, morda portal v cerkev ali grad. Nad njim je okroglo okno, morda rozeta. Glede na polkrožne zaključke portala in ostalih odprtin gre lahko za detajl romanske cerkve. Spodnji del grafičnega odtisa je pokrit s temnimi madeži in označuje tla. Tu lahko med temimi madeži razpoznamo figuro. Vsekakor pa reduciran motiv arhitekturnega detajla in abstraktnega prostora pred njim spominja na metafizične prostore predstavnika italijanskega metafizičnega slikarstva Giorgia de Chirica. Z luščenjem bistvenega je avtorica dosegla iluzijo prepisa resničnosti, kar je značilno za njene vedute, ki so nastale v študijskem obdobju.⁹ Prav v tem času je razvila tudi upodobitve, pri katerih ni opredelila časa in kraja dogajanja. Podoba deluje mrtvo, brez življenja. V motivu čutimo skrivnostnost in tišino. Celota deluje ekspresivno.



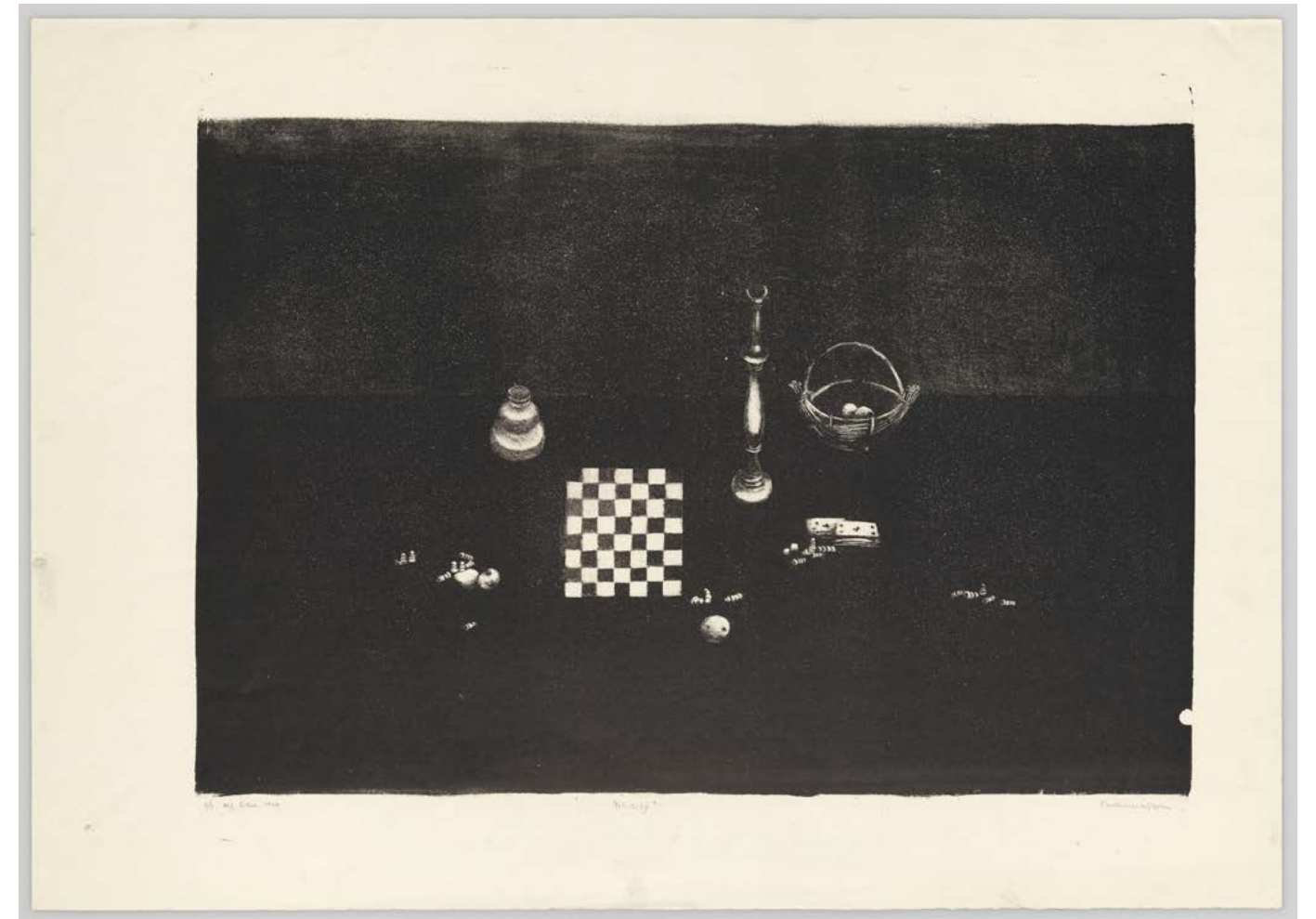
veduta, mesto, hiša, vrata,
portal, tla

Umetnica je na grafični list ujela mestno veduto. Motiv je postavila v metafizični prostor, v katerem čas in kraj dogajanja nista opredeljena. Z naslovom je sicer namignila na turistično obljudeno istrsko mesto, ki pa sameva v tišini. Za umetničine grafike tega časa je značilen motiv neobljudenih, radikalno poenostavljenih mestnih vedut.¹⁰ Veduta Pulja/Pule deluje kot tihožitje. Na podobi ni figur. Glede na temnejše odtenke sivin bi lahko šlo za nočni prizor. Krašovec je grafično podobo razdelila na dva dela. Na spodnjem delu je tla označila s temnimi lisami, na zgornji tretjini odtisa pa je upodobila niz strnjenih hiš. Njihovi gabariti segajo do zgornjega roba slikovnega polja. Očišče je visoko, prizor vzbudi vtis klavstrofobičnosti. Stavbe so upodobljene skoraj ploskovito s ponavljajočim se vertikalnim členjenjem fasad. Poudarjenih je nekaj stolpičev in dve pokončni odprtini, morda okni ali dvoje vrat. Drugih detaljev ni, zato zgornji del deluje kot toga, abstraktna, ekspresivna gmota, ki jo razgibajo številni dimniki. Zaradi temnejših, abstraktnih tal in kontrasta s svetlejším razgibanim pročeljem je ustvarjen vtis, da veduta lebdi nad tlemi. Lebdenje predmetov v abstraktnem prostoru je prav tako ena izmed značilnosti zgodnjega opusa umetnice. Krašovec je sama poudarila, da ni nikjer pognala korenin, in ta neukoreninjenost se kaže v lebdečih predmetih v njenih delih.¹¹ V času študija sta jo zanimali predvsem abstrakcija in ploskovitost, s katerima je gradila atmosfero. Z luščenjem bistvenega je sicer vseeno ustvarila iluzijo prostora, kar je dosegla predvsem s stopnjevanjem in zgoščevanjem temnih madežev tal proti arhitekturi v ozadju in razgibanostjo hišnih fasad.¹² Gledalcu je pustila, da si sam ustvari dokončno podobo. Litografija je nastala v zadnjem letniku dodiplomskega študija na Akademiji. Bila je razstavljena na razstavi *Graphik der Studenten ... (Študentska grafika ...)* na šoli Staatliche Hochschule für Bildende Künste v Braunschweigu leta 1967, na kateri se je predstavila ljubljanska ALU s študentskimi grafičnimi deli.¹³

veduta, mesto, hiše,
dimnik, okno, vrata



Litografija je nastala v četrtem letniku, v času zaključevanja dodiplomskega študija pri profesorju Gabrijelu Stupici. Pri njem je študij nadaljevala še na slikarski specialki. V abstrakten prostor so postavljeni raznovrstni realistično prikazani predmeti v uravnoteženi kompoziciji. V tem času se je umetnica pogosto ukvarjala z motivom tihožitja, sestavljenega iz vsakdanjih predmetov: šahovnice, svečnika, košare, posode in zložljivega noža. Abstraktno ozadje je razdeljeno na spodnji temnejši in zgornji svetlejši del, s čimer je prostor vsaj rahlo označen. Spodnji del je miza, na kateri stojijo predmeti, a umetnice definiranje prostora in kraja dogajanja ni zanimalo, kot velja tudi sicer za njene grafike. Krašovec je s predmeti, ki so stilizirani v oblikah geometrijskih likov, v sploščenem abstraktnem prostoru ustvarila globino in jih s svetlejšimi odtenki sivine ločila od črnega ozadja. Že tu lahko zaznamo njeno ambicijo doseči abstraktno sliko s figuralnimi sredstvi, kar je bilo njen cilj pozneje.¹⁴ V času študija je istega leta nastala še ena različica tihožitja, na kateri so predmeti kompozicijsko svobodneje razporejeni. V abstraktni prostor so postavljeni tako, da dobimo občutek, da v njem lebdi. Lebdenje oziroma neukoreninjenost predmetov lahko povežemo z neprestanimi selitvami iz njenega otroštva. Kot je dejala sama, ni nikoli pognala korenin.¹⁵ Nagnjenje do uporabe simbolnega jezika v svetu mrtvih predmetov je umetnica že pokazala kot izpovedni predznak, ki ga je v času grafične specialke (1968–1970) selila v barvne grafike.



tihožitje, predmet, šah, svečnik,
košara, miza, nož, posoda

Na rdeči podlagi je upodobljena figura. Ob figuri je predmet, ob njem pa še nekaj spontano vrezanih črt. Abstraktno grafiko je avtorica poimenovala *Pad II* in namignila na padanje figure v breztežnostnem rdečem prostoru. Kljub breztežnosti in abstraktnosti prostora grafičnega lista se je umetnica vseeno držala nekaterih pravil kompozicije, ko je na primer s črno vodoravno črto, ki se ob stiku s figuro prekine, razdelila upodobitev na prostor zgoraj in spodaj. Hkrati je s koncem te, skoraj ravne črte, na katero je pripeta figura, pokazala na središče. Figura je s telesom skoraj diagonalno postavljena glede na format grafičnega lista. Orisane prsi namigujejo na ženski spol, sicer pa je podana abstrahirano, shematično, poenostavljeno in ploskovito. Deluje, kot bi lebdela – oziroma sledeč naslovu – kot da pada. Premišljeno igro figure in črte je Krašovec razgibala s svobodno naslikano črno vijugo na levi strani. Rdeča barva popolnoma prekriva grafični list, ob čemer dobimo občutek, da prehaja tudi v prostor onstran lista. Barva je ujeta v stilizirane ploskve figure in predmeta ter je nosilka celotne pripovedi. Umetnice ne zanimata figura in prostor, temveč ploskev in abstrakcija. Grafično podobo gradi v stilu ekspresivne figuralike, za katero je značilno naslanjanje na formalistične pridobitve abstraktnega slikarstva, ki ga je umetnica spoznavala med študijem v ZDA.¹⁶ Rdeča barva je bila značilnost del Metke Krašovec po letu 1969. Umetnica jo je interpretirala kot nosilko najglobljih čustev in ljubezenskih spominov.¹⁷ V njej je videla tudi premalo izkoriščen potencial, saj je menila, da doslej ni bila racionalno uporabljena, da sta v njej še neizkoriščeni čustvena evokacija in oblikovalna sposobnost. Tega obdobja se je avtorica spominjala kot obdobja velike sreče, dela, ki so nastala, pa je videla kot prostore ljubezni in spomine na ljubezen.¹⁸



abstrakcija, barva, rdeča, črta,
skica, figura, lik, predmet, lebdenje,
padanje, gravitacija, ploskovitost

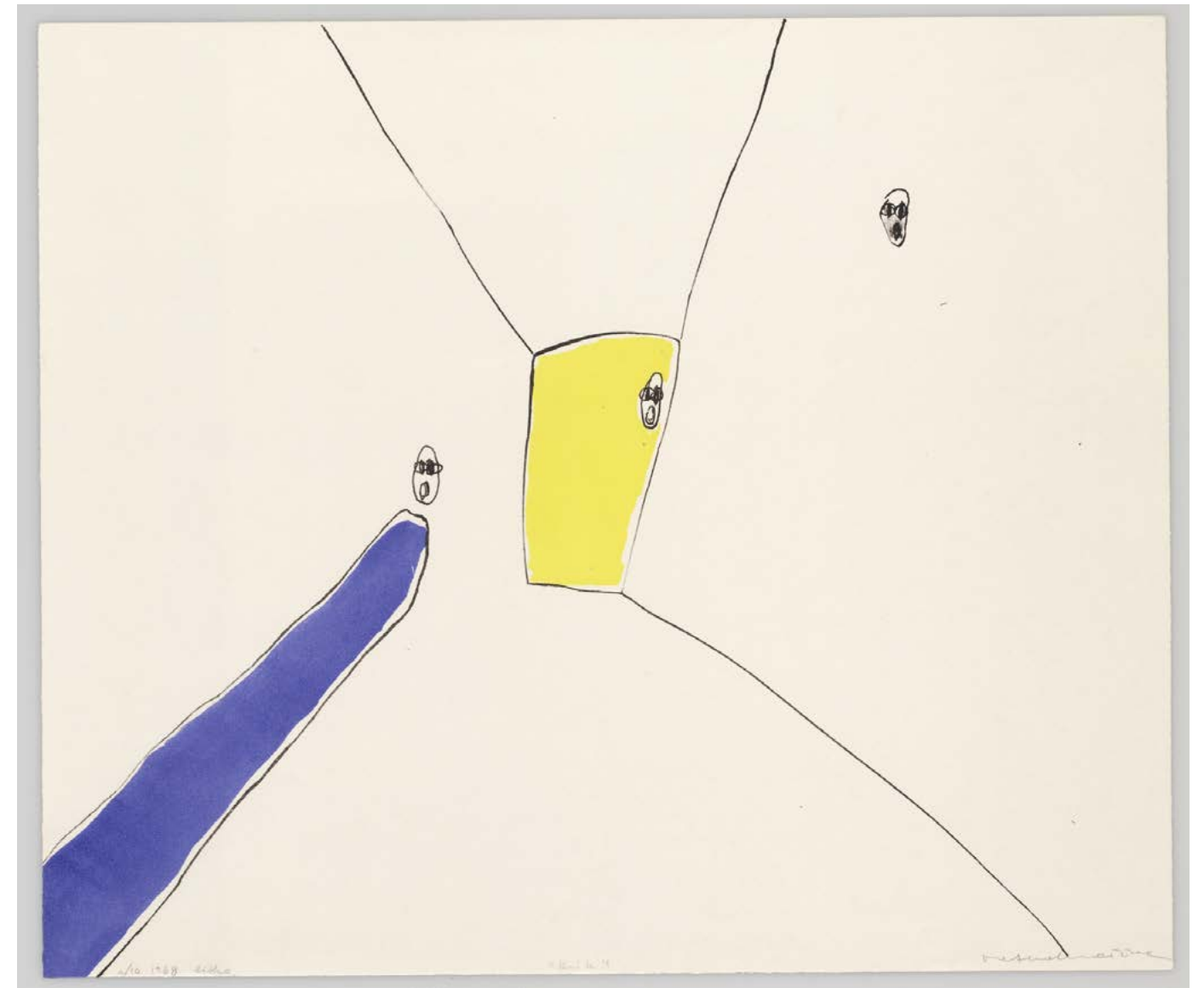
¹⁶ Brina TORKAR, R., *Ekspresivni figuraliki, Pojmounik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 39.

¹⁷ Metka KRAŠOVEC, *Ogledalo, čas, v: Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 120.

¹⁸ Prav tam.

Bela površina grafičnega lista je s tremi črtami, ki sežejo do robov, razdeljena na tri asimetrične dele. Največje je polje na levi polovici lista, ki je diagonalno odrezana. Poleg treh črt sestavljajo likovno kompozicijo še figura, tri obrazne maske in geometrijski lik. Tri črte nakazujejo prostor v sicer abstraktni in ploskoviti podobi. Skupaj z rumenim likom spominjajo na pajkovo mrežo, v katero je ujet eden izmed obrazov. V levem polju je diagonalno postavljena abstraktna razpotegnjena figura. Obraz, ki ji pripada, se v diagonalni še dvakrat ponovi. Z asketskimi figuralnimi sredstvi je umetnica ustvarila abstraktno sliko, ki spominja na heroične začetke abstraktne umetnosti pri Vasiliju Kandinskem. Leta 1968 je Aleksander Bassin za slovensko grafiko tega časa vpeljal pojem ekspresivna figuralika, ki opredeli tudi to podobo.¹⁹ Obrazne maske in razpotegnjena figura spominjajo na avtoportretne podobe iz opusa Gabrijela Stupice, njenega profesorja na slikarski specialki. Kljub ujetosti v navidezno mrežo figure lebdi v neskončnosti prostora, kar lahko povežemo z umetnico, ki se nikoli ni nikjer zares ustalila. Barvno litografijo je Krašovec ustvarila v času, ko je bila študentka na grafični specialki na Akademiji. Takrat jo je vodil prof. Riko Debenjak, ki je pri študentih podpiral nemodulacijsko ploščenje in ekspresivno oblikovno raziskovanje barvne grafike.²⁰ Krašovec je bila sicer prepričana, da bi bilo zanjo bolje, če bi lahko študirala pri Mihi Malešu, saj bi ta vplival na več prostorskega, odprtosti in barve.²¹ Na grafiki *Krik* je umetnica uporabila dve osnovni barvi, modro in rumeno. Barve so živahne, a ulete v obrisnih ploskvah. Umetnica je to obdobje označila za čas dvojnosti. Na eni strani je želela ustvariti stopnjevanje tišine do krika, na drugi pa je skušala doseči odprtost, lahkotnost in neposredno prevodnost.²²

abstrakcija, figure, pravokotnik, črta,
prostor, diagonala, rumena, modra



¹⁹ Brina TORKAR, R., Ekspresivni figuraliki, *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 40.

²⁰ Marijan TRŠAR, Razvoj likovnovzgojnega usmerjanja na Akademiji za likovno umetnost (avtorski razmislek), pogl. Grafika, v: *50 let Akademije za likovno umetnost: ALU 1945–1995*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1995, str. 59.

²¹ Metka KRAŠOVEC, Ogleđalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 116.

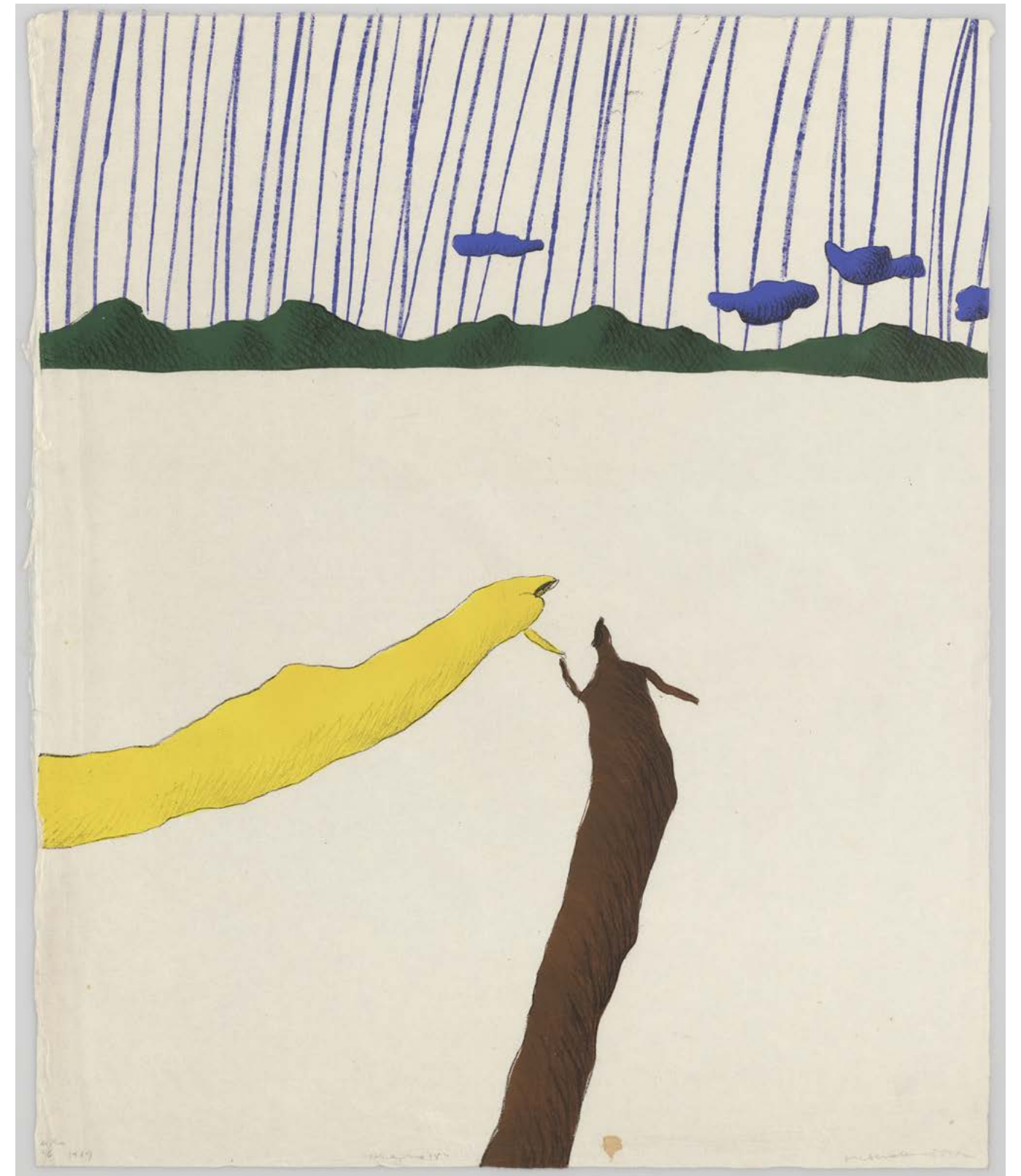
²² Prav tam, str. 117.

Avtorica je grafični list kompozicijsko razdelila na zgornji in spodnji del z zeleno formo, podobno hribovju. Na večjem spodnjem delu lebdi dve razpotegnjeni barvni silhueti, morda figuri ali pa senci. Ena je rumena, druga je rjava. Morda je temnejša, v zemeljskorjavem tonu, le senca, ki jo meče rumena figura, in je temnejši lik le spomin na ljubljeno osebo. Lika namreč stegujeta drug proti drugem shematično začrtani ročici, kot bi se želeli dotakniti. Podoba spomni na Michelangelov znameniti dotik na stropu Sikstinske kapele. Krašovec je rada upodabljala napeti trenutek, preden se stvari zgodijo. Gre za čustven, intimen trenutek. Umetnica je v zanimivo igro barv in form ujela iluzijo figur in intimnega, lebdečega plesa ljubezni. Barva je postala nosilka temeljne izpovedi. Tudi drugi objekti, na primer elementi krajine, oblaki in dež, so značilno poenostavljeni, abstrahirani, stilizirani in shematični. Nad ritmično-dinamičnim zelenim hribovjem so oblaki in dolge modre črte – iluzija dežja. Na grafičnem listu je abstraktno upodobljena domišljajska krajina. Podoba je nastala v času študija na grafični specialki pri prof. Riku Debenjaku, ki je študente usmerjal tudi v bolj osebno interpretacijo predmetnega in domišljajskega sveta.²³ Za avtorčin likovni jezik je značilno, da ne opredeljuje kraja in časa dogajanja, hkrati pa gre za enega izmed bolj pripovednih motivov študijskega obdobja. Umetnica se je izražala z živimi, vedrimi barvami, ki dajejo grafiki poleg plastičnega nadiha tudi dekorativno vrednost. To je bil tudi čas, ko je Krašovec želela doseči abstraktno sliko s figuralnimi sredstvi, kar ji je tu odlično uspelo.²⁴

figura, oblaki, dež, trava, zelena,
rumena, modra, odsev, senca, hribi

²³ Marijan TRŠAR, Razvoj likovnovzgojnega usmerjanja na Akademiji za likovno umetnost (avtorski razmislek), pogl. Grafika, v: *50 let Akademije za likovno umetnost: ALU 1945–1995*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1995, str. 59.

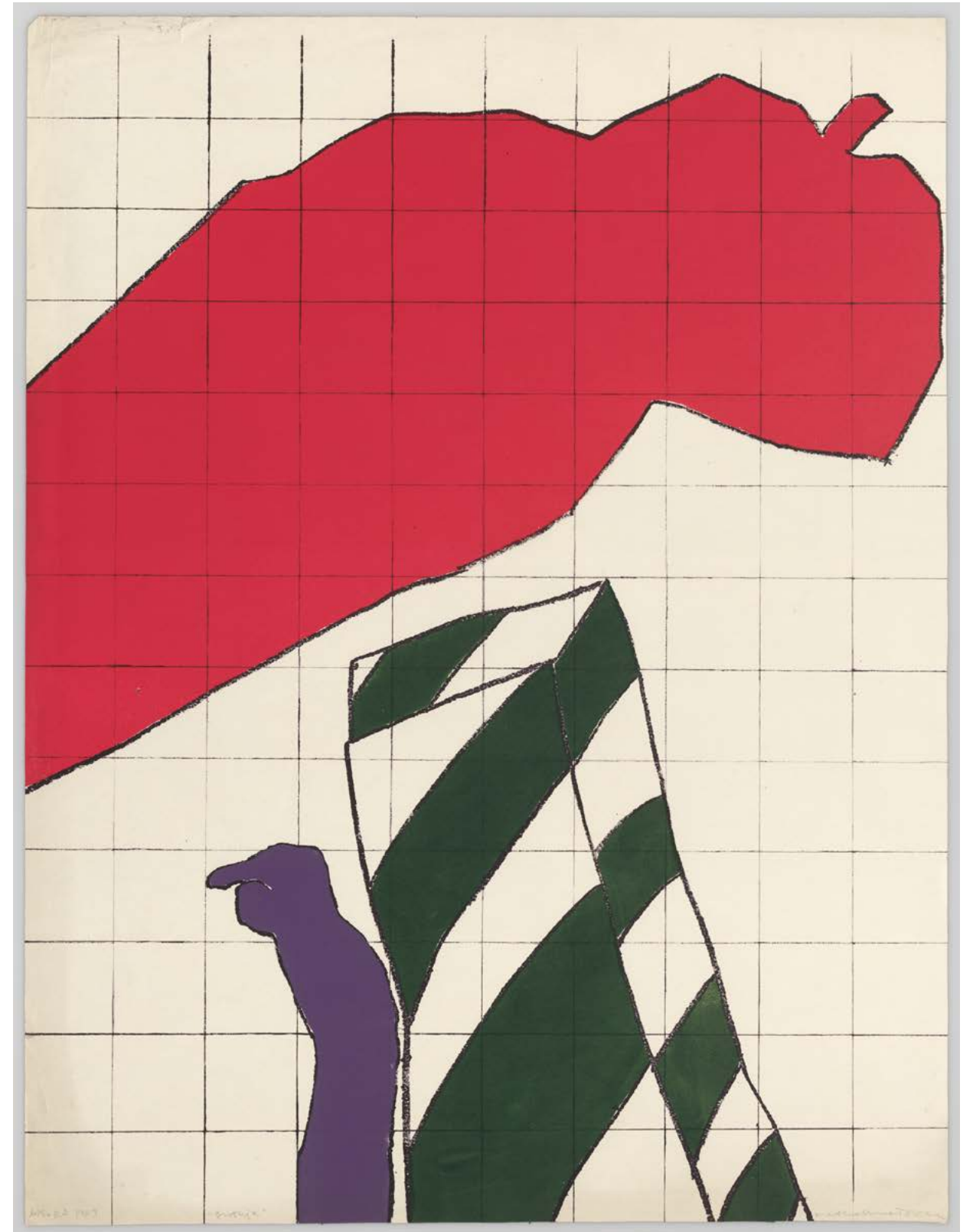
²⁴ Metka KRAŠOVEC, Oglledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 118.



15 Pokrajina IV, 1969, barvna litografija, MK 30

Slikovito sintezo podob sestavljajo liki in barve. Abstrahirani liki, od katerih se nekateri približujejo geometrijskim oblikam, drugi človeškim figuram in celo vsakdanjim predmetom, so ujeti v kvadratno mrežo. Vijoličasta, vijugasta silhueta spominja na figuro, kvadrast črtast predmet na stolpnico in rdeča podoba nad njima na rdeči oblak, delno celo jabolko. Predmeti nimajo senc in so obrisani s črno črto – kot bi bili lepljeni na podlago. S črto so tudi izolirani drug od drugega. Drug drugemu grozijo s svojo nestabilnostjo. Kvader se nagiba in naslanja na vijoličasti lik, zelenemu kvadru pa grozi rdeči oblak. Med liki je čutiti napetost in utesnjenost, ki je še poudarjena s stisnjenostjo prostora. Tako umetnica oblikuje nenavadno atmosfero, ki je značilna za njen študentski grafični opus. Žive, vedre barve dajejo grafiki poleg plastičnega nadiha tudi dekorativno vrednost. Vse na grafičnem odtisu je poenostavljeno, abstrahirano, stilizirano, shematično in ploskovito. Umetnice ne zanimata figura in prostor, temveč ploskev in abstrakcija. S sintezo barv in oblik skuša doseči trenutek največje napetosti, preden se nekaj zgodi. Tega obdobja se avtorica spominja kot obdobja velike sreče, dela, ki so takrat nastala, pa vidi kot prostore ljubezni in spomine na ljubezen. Leto 1969 pomeni tudi pomembno prelomnico v njenem slikarskem opusu, ko v ospredje pride rdeča barva, s katero v arhitekturnih prizorih in v ciklu plaščev išče trenutek največje napetosti, ko je tišina prignana do skrajnosti in se mora nekaj zgoditi (npr. *Tišina, Franciškanska cerkev*, 1970).²⁵

abstrakcija, predmeti, tihožitje,
kvader, pravokotnik, rdeče, zeleno,
mreža, kvadratki

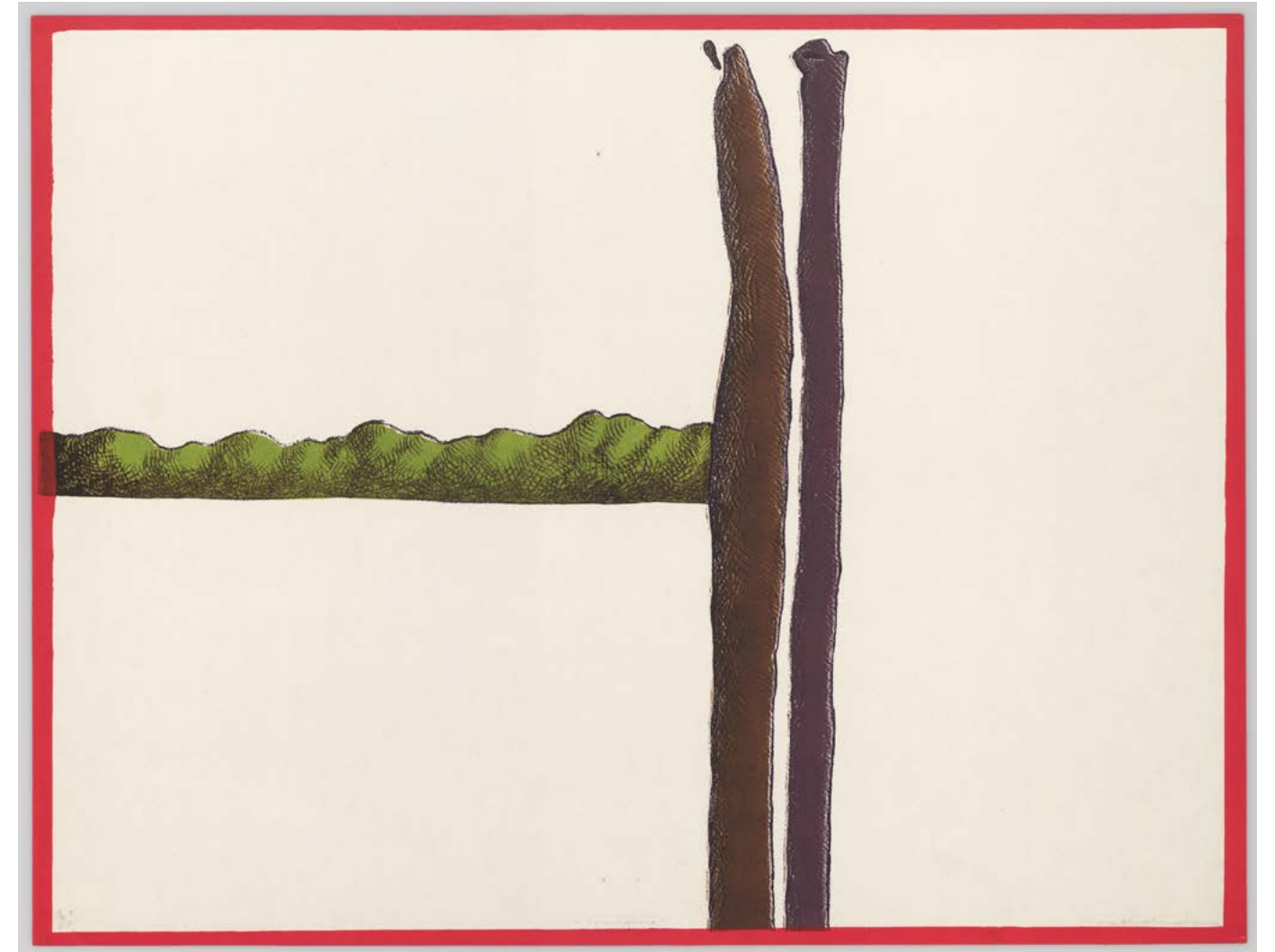


Leta 1969 je Metka Krašovec ustvarila serijo barvnih litografij z naslovom *Pokrajina*. Nastal je cikel abstraktnih podob, ki slikajo krajino z geometrijskimi liki in živimi barvami. Umetnica je v tem času raziskovala ploskve, razmerja med njimi in stremela k abstraktnosti. Tudi na tej podobi je umetnica z linijami, črtami in predmeti upodobila abstraktno krajino. Na beli podlagi so upodobljeni trije različni liki: vertikalno čez sredino grafičnega lista je postavljen perspektivno zasukan, zlat kvadrast lik, ki stoji pokonci, pod njim pa sta znaku za goro Triglav podobna lika v rdeči in modri barvi. Pokončni zlati lik spominja na metafizične figure italijanskega umetnika Giorgia de Chirica, barvni trikotni gmoti pa svojo ritmično pot nadaljujeta izven likovnega polja prek robov grafike. S podobo je avtorica za modernizem značilno presegla okvir grafičnega lista. Z modro in rdečo barvo stilizirana trikotna gmota (Triglav) na beli podlagi spominja na barve slovenske zastave. Liki, obrobljeni s črno črto, se z enim izmed svojih robov stikajo med seboj. Predmeti nimajo senc. Vse na grafičnem odtisu je poenostavljeno, abstrahirano, stilizirano, shematično in ploskovito. Žive barve dajejo grafiki poleg plastičnega nadiha tudi dekorativno vrednost. Delo je nastalo v času grafične specialke pri prof. Riku Debenjaku.

krajina, gora, Triglav, metafizika,
rdeča, modra, ploskovitost,
abstrakcija



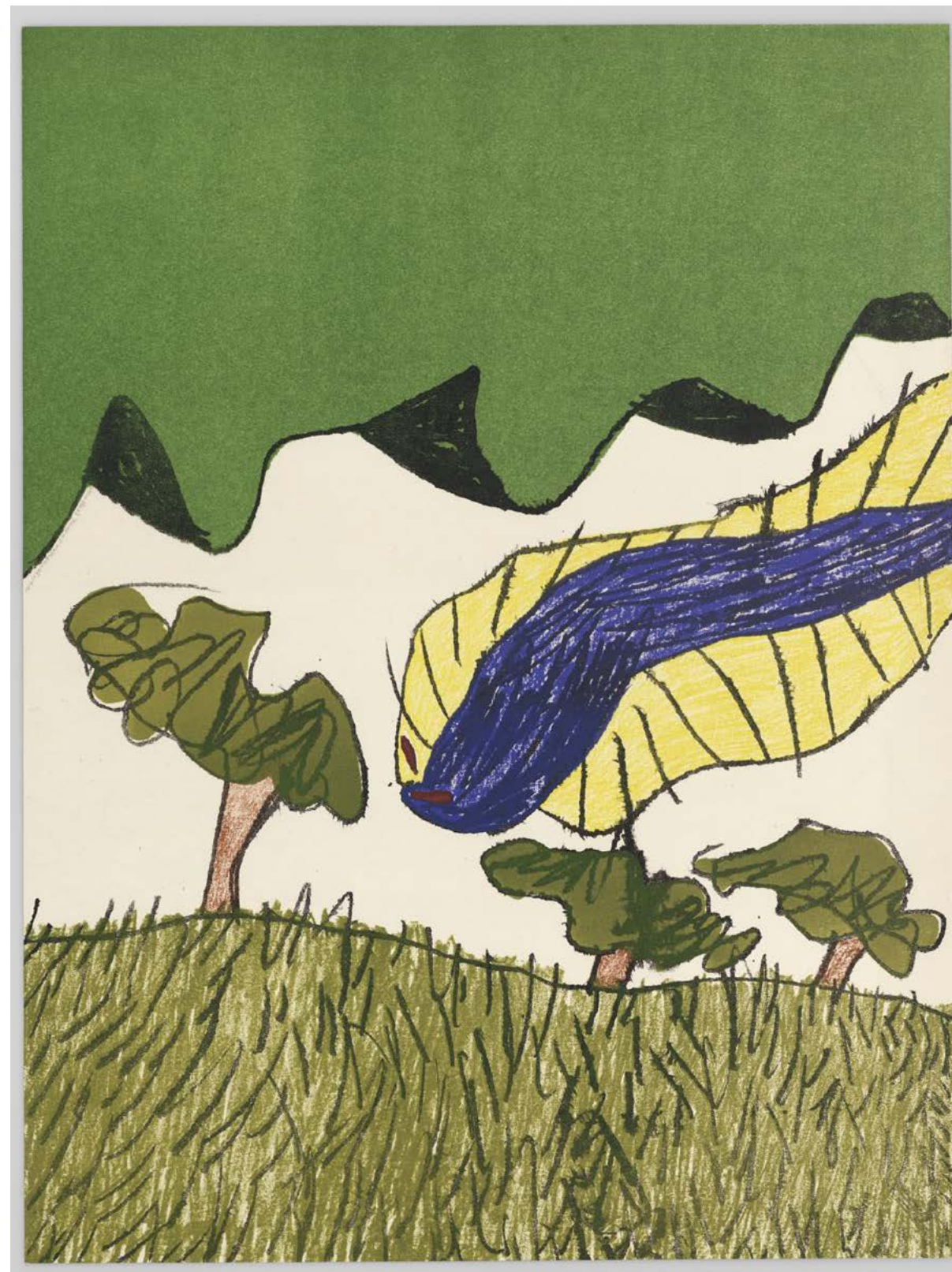
Na beli podlagi grafičnega lista so trije ozki barvni pasovi, ki nekaj abstraktno prikazujejo. Omejeni so z rdečim okvirjem, ki zaključuje pravokotnik lista. Horizontalni trak gre malo čez sredino grafičnega lista, kjer se stika z dvema vertikalama. Obarvan je z zeleno barvo in s svojo strukturo namiguje na gorovje. Navpični vertikali sta vzporedni, a razgibani, kot bi bili dve figuri, ki se sprehajata pred gorato krajino. Oba lika sta v rdečih odtenkih. V grafičnem opusu, ki ga je Krašovec oblikovala v času grafične specialke, so med pogostimi motivi krajine, v katerih stojijo s črto ali odebeljeno linijo volumna nakazni pari figur. Podobe je avtorica skrčila na minimum. Liki nimajo sence. Od občutka lebdenja jih ločita pritrjenost z ravno linijo hribovite krajine na levi rob in ujetost v rdeč okvir, s katerim je avtorica potiskala robove grafičnega lista. V podobi se že kaže avtentičen stil Metke Krašovec. Na grafičnem listu vlada kompozicijska uravnoteženost oziroma strogo kontroliran, racionalno grajen in s čustvenostjo prežarjen likovni svet.²⁶ Ne glede na dobro premišljeno kompozicijo likov pa par stoji v abstraktnem prostoru, ki nakazuje brezosebnost obdajajočega sveta.²⁷ Od vsega je še najbolj določeno in razpoznavno gorovje, ostalo je umetnica prepustila gledalčevi domišljiji. Umetnica je z redukcijo krajine poudarila izgubljenost in odsotnost, hkrati pa tudi povezanost likov in medsebojno odvisnost. Rdeča barva in njeni odtenki so umetnici simbolizirali ljubezen in spomine na ljubezen.²⁸ Tu lahko rdeč okvir razumemo kot ječo ali pa – ravno nasprotno – žarčenje privzdignjenega občutenja, ki povezuje par.



krajina, zelena, črte, vzporednost,
bela, prostor, praznina, gorovje, lik

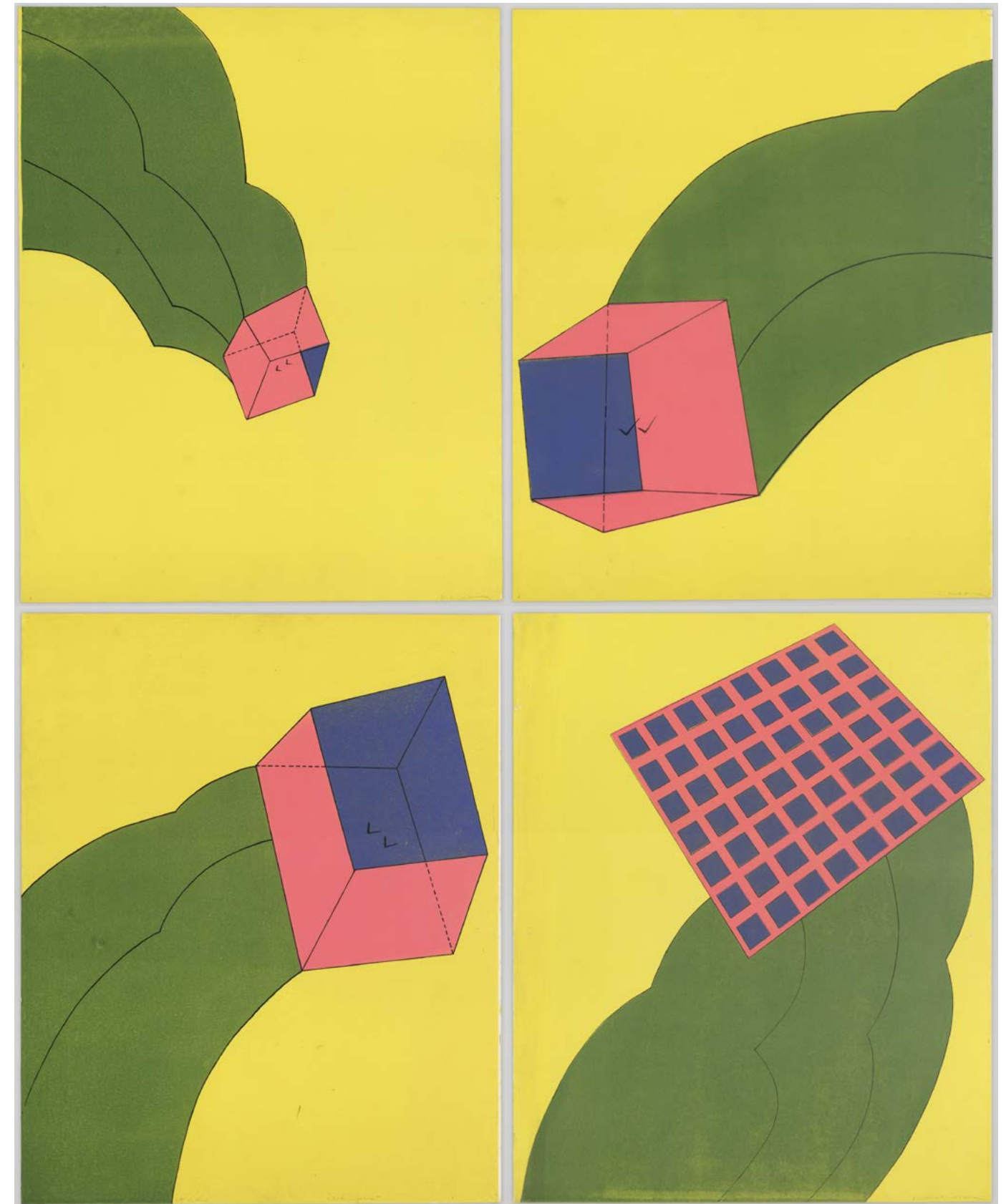
Pokrajina VI je med vsemi barvnimi litografijami, ki jih je Metka Krašovec upodobila v času grafične specialke na Akademiji, najbolj konvencionalno zasnovana in hkrati motivno izpovedna. Gre tudi za oblikovno in barvno zelo zapolnjen in zaprt prostor, kar sicer ni značilnost njenih grafik. Umetnica loči grafični list na tri plane. V spodnjem, na zeleni ploskvi, ki je črtkasto členjena s kratkimi črnimi potezami, je nakazala travnik, na obzorju katerega stojijo tri drevesa. Ta so del srednjega plana in so upodobljena shematično, a jih oblika krošenj in debel še označuje za prepoznavne predstavnike svoje vrste, listavce. Proti njim z desnega roba pada popolnoma abstraktna, organična, vijugasta gmota, sestavljena iz rumenih, črtastih »kril« in z modro zapolnjenega bolj okroglastega jedrnega lika. Deluje, kot da je modri lik prekril rumeno, črtkano površino, in prav zato si lahko v tej dvobarvni gmoti predstavljamo oblak, ki je le delno prekril sonce, od katerega vidimo žarkovje (črte). Med še delno realistično označenimi in na zemljo pritrjenimi drevesi ter popolnoma abstraktno, celo lebdečo rumeno-modro gmoto na nebu v srednjem pasu nastane kontrast, ki bi ga lahko brali tudi kot intimni boj študentke med realistično in abstraktno izrazno potjo. V zgornjem pasu podoba je velika zelena gmota. Obrnjena bi kazala podobo razgibanega gričevja. Avtorica določene doline celo osenči, s čimer pridobijo dimenzijo globine, kar je redkost, ki ni značilna za njena študentska grafična dela. Zelena, hribovita gmota s svojim volumnom pritiska na krajino pod seboj. Podoba ni zaključena z mejami grafičnega lista, temveč se zdi, da se linije krajine nadaljujejo v neskončnost prek njegovih robov. Zaradi zelenega travnika spodaj in zelene gmote zgoraj bi lahko morda podobo po pomoti tudi obrnili in tedaj bi strogo kontroliran, racionalno grajen, s čustvenostjo prežarjen likovni svet postal neuravnotežena, nadrealistična, fantastična podoba krajine.

drevo, krajina, oblak, deblo,
trava, prostor, tesnoba, senca



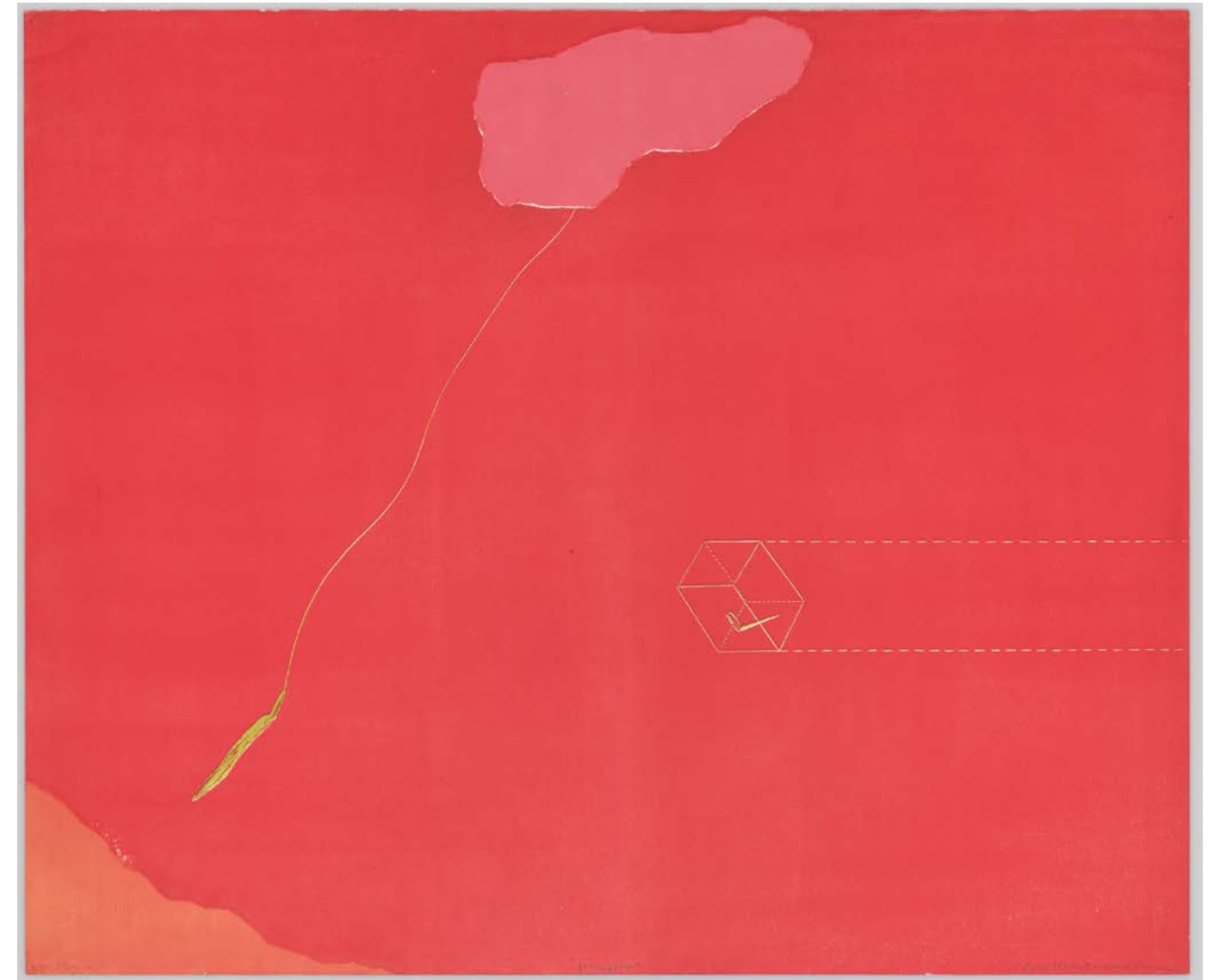
Umetnica je iz štirih samostojnih grafičnih listov sestavila veliko kompozicijo v obliki pokončnega četrkotnika. Na vsako od štirih barvnih litografij, ki sestavljajo celoto, je postavila geometrično-abstraktno figuro na ploskovito rumeno podlago. Figure so dvodelne, sestavljene iz spodnjega dela organske oblike in zgornjega geometričnega. Spodnji zeleni pas je kot baza, ki je na treh odtisih zaključena z oranžno-modro kocko, na enem pa je gornji del v obliki mrežastega kvadrata. Ploskve geometrijskih teles in likov v zgornjem delu so v oranžno-rdeči in modri barvi, s čimer je ustvarjen intenziven barvni kontrast med različnimi polji. Med štirimi grafičnimi listi pokončnega četrkotnika ves čas poteka svojstven dialog abstraktnih oblik in različnih odtenkov komplementarnih barv. Ker so zelene baze vseh štirih figur prerezane z robom grafičnega polja, dobimo občutek premikanja in aluzijo na rep, ki je lahko komet ali pa spuščanje zmaja. Liki so ustavljeni tik pred trkom. Njihova sinteza in usmerjenost v center kompozicije ustvarja tridimenzionalnost v abstraktni ploskovitosti. Tu se tudi odlično odrazi težnja umetnice po upodabljanju nenavadnih atmosfer, ustvarjanju svežine v le-teh in upodabljanju ploskve ter abstrakcije. Barva in oblika sta nosilki temeljne izpovedi. Barva je ujeta v stilizirane ploskve in daje grafiki poleg plastičnega nadiha tudi dekorativno vrednost. Metki Krašovec je uspelo s sintezo štirih barvnih litografij začrtati anonimnost in brezosebnost obdajajočega sveta. Tako je iz več listov v zgodnjih osemdesetih letih sestavljala podlage za velikoformatne slike, ko je vzela devet papirjev plakatne velikosti in jih zlepila s selotejpom.

kvadrat, mreža, pravokotnik, lik,
oranžna, modra, zelena, rumena,
ploskev, barva



20,21,22,23 4 x (Pokrajina), 1969, barvna litografija,
MK 38, 39, 40, 37

V času umetničnega študija na grafični specialki je nastala serija grafik z naslovom *Pokrajina*, ki jih je umetnica označila s številkami. Njihova podobnost je v abstraktni zasnovi in ploskovitosti, ne pa tudi v podobnih motivih ali barvnih tonih. Grafični list je v celoti potiskan, zato deluje, kot da se barvni motiv nadaljuje tudi prek njegovih robov. Umetnica je zapisala, da je v slikarstvu leta 1969 prešla v novo obdobje, ko je njenim likovnim delom začela vladati rdeča barva.²⁹ Motive in ideje, ki jih je uresničila v slikarstvu, je sočasno prenesla tudi na grafične liste. S tanko risarsko, rumeno potezo je zarisala vijugasto črto in kvadratast lik, kot bi vrezala v kričeče rdeče in plosko ozadje. Sicer enotna rdeča površina grafičnega odtisa je tako na dveh mestih prekinjena z drugačnima barvnima odtenkoma: oranžnim v spodnjem levem kotu in svetlordečim na zgornjem robu lista. Grafike Metke Krašovec so v tem času blizu ameriškemu popartu, ki ga je umetnica spoznavala v času študija na ameriški univerzi. Na grafiki je čutiti anonimnost in brezosebnost obdajajočega sveta. Pokrajina govori v semiotičnem jeziku barvite geometrične abstrakcije. Krašovec je povedala, da skozi rdečo barvo sije spomin na ljubezen.³⁰ Barva je že od vstopa v grafično specialko nosilka umetničine temeljne izpovedi in daje grafikam tudi dekorativno vrednost.



rdeča, abstrakcija, krajina, črte,
kvader, madež, oranžna, svetlo rdeča

Na grafičnem listu sta v domišljjsko zeleno hribovito krajino postavljena dva barvita lika. Hrib z valovito diagonalo, ki teče od spodnjega levega proti zgornjemu desnemu kotu, ustvari poenoten prostor na spodnji desni polovici grafičnega odtisa. Figuri prek zelenega gričevja prehajata iz spodnjega polja krajine v zgornje polje, ki je aluzija na belo nebo. Vzporedno z diagonalno linijo zelenega hriba poteka zelo tanka črna črta, na kateri so skicozno in shematično pripeti pokončni, ozki, črni liki. Morda gre za silhuete ptic, morda krokarjev, ki opazujejo prizor. Še en niz jih stoji na robu zelene krajine. Te shematično začrtane podobe, razgibane v vse smeri, dajejo ploskoviti in umirjeni podobi dinamiko. Večji lik je vijoličaste barve, desni, manjši, pa rdeče. Lika sta v spodnjem delu zlepljena skupaj v dvojico in ne mečeta sence. Nagibata se vsak v svojo smer, kot bi se želela odtrgati od skupnega stika. Prisotna je radikalna poenostavitev. Avtorica je vzpostavila individualni sistem znakov in pomenov predmetov v arhetipski krajini, ki ga je brez poznavanja njenega življenjepisa težko interpretirati. V grafiki se kaže njeno stremljenje k doseganju koncepcije abstraktne slike s figuralnimi sredstvi.³¹ Zanimata jo abstrakcija in ploskev. Gre za delo, ki sodi v slog ekspresivne figuralike, za katero je značilen naslon na formalistične pridobitve abstraktnega ekspresionizma, ki ga je Krašovec spoznala na študiju v ZDA.³² Umetnica ustvarja nenavadno atmosfero podob, v kateri vlada svežina. Barva je tu nosilka temeljne izpovedi in hkrati daje podobi dekorativno vrednost. Avtorica se sooča z novimi koncepti poparta. Posebnost tega grafičnega lista je tiskan barvni okvir z v svobodnem ritmu menjajočimi se, kontrastnimi modrimi in rumenimi barvnimi polji. Figuri sta ujetnici tega okvirjenega abstraktnega krajinskega prostora, ki deluje brezmejno in brezčasno. Barvna litografija je nastala leta 1970, v času, ko je umetnica globoko v sebi začela slutiti, da bo nastopil trenutek slovesa od matere, ki je umrla 1973.³³ Ta njena slutnja o materini smrti se odraža v motivu odlepljenosti figur.

žalost, osamljenost, spomin, barva,
okvir, ptice, lik, figura, krajina,
rdeča, vijolična



31 Metka KRAŠOVEC, Ogledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 118.

32 Brina TORKAR, R., Ekspresivni figuraliki, *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 39.

33 Metka KRAŠOVEC, Ogledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 120.

Zora Stančič



Zora Stančič, 2024, foto: Urša Premik
(osebni arhiv, z dovoljenjem avtorice)

Zora Stančič (1956-) je bila rojena v kraju Štrbe v BiH. Osnovno šolo in Srednjo šolo za oblikovanje je končala v Ljubljani. Leta 1984 je diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu pri prof. Dževadu Hozu, ki je bil diplomant ljubljanske ALU in pomembna predstavnicca ljubljanske grafične šole. Istega leta se je vpisala na grafično specialko na ALU v Ljubljani. V letih med 1988 in 1991 je bila na ALU zaposlena kot asistentka stažistka in je urejala zbirko študentskih grafik ter sodelovala pri pripravi preglednih razstav, ki so po petletkah predstavljale študentsko grafično produkcijo v ljubljanski Moderni galeriji. Leta 1990 je pri prof. Zvestu Apolloniu zaključila podiplomski študij. Po daljšem obdobju s statusom samozaposlene v kulturi, ko se je ukvarjala tudi s honorarnim poučevanjem, je bila leta 2016 sprejeta za docentko za grafiko na Pedagoški fakulteti, od leta 2021 pa kot izredna profesorica vodi predmet grafika na UL ALUO.

V delu Zore Stančič dominira grafika. Njen črno-beli izraz ji zadošča za kompleksno izpoved vsebin. V letih podiplomskega študija v Ljubljani je med njenimi tehnikami prevladovala litografija, pozneje pa se je preusmerila v sitotisk. Ta grafična tehnika namreč omogoča tisk tudi na drugih površinah, na primer na tekstilu, ki ga umetnica pogosto uporabi namesto papirja. Poleg grafike deluje še na mnogih drugih področjih: v ilustraciji, filmski scenografiji, ukvarja se s knjigo umetnika, pogosto je vabljen, da predava ali vodi delavnice. Samostojno razstavlja od leta 1985. Sodelovala je na številnih skupinskih razstavah doma in v tujini.

Že v času študija se je izoblikovala njena značilna znakovna likovna govorica v

črno-beli barvi v tehniki litografije s hoteno naivno in ekspresivno stilizacijo. Motivi so začrtani shematično in ekspresivno, tako da je podano kratko, jasno in jedrnato sporočilo. S pomočjo shematiziranega znaka imajo njene grafike v zaporedju moč pripovednosti stripa brez besedilnih dodatkov. Zanimivo je, da se je črkovnemu znaku pretežno izogibala, le včasih je dodajala duhovite napise, da je dosegla učinek absurda. Brane Kovič je zapisal: »... znak, sproduciran kot temna sled na svetli podlagi, označuje samega sebe, funkcionira kot dosledno prekritje označenca in označevalca, pri čemer je slikovno polje edini možni teritorij njegove eksistence.«¹ Njeno delo lahko postavimo v kontekst nove podobe, značilnega trenda v umetnosti osemdesetih let 20. stoletja, ki je v ospredje spet postavil ekspresivno figuro in odprl prostor osebnim mitologijam. Avtorica je v vsebinskem in motivnem smislu z avtobiografskim pristopom in dramatično tematsko naglašenostjo prizorov uspešno apropiirala duh časa.

Med nagradami, ki jih je prejela, lahko omenimo grand prix na Bienalu slovenske grafike na Otočcu leta 1996, na 23. mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani je prejela nagrado sanzanobi, leta 2016 je za svoje delo prejela Župančičevo nagrado MOL in na 10. mednarodnem trienalu grafike Bitola v Severni Makedoniji prejela častno in posebno nagrado za razvoj grafike. Leta 2023 je prejela nagrado Ivana Kobilca za življenjsko delo, ki jo podeljuje Društvo likovnih umetnikov Ljubljana.

Njena dela so uvrščena v zbirke naslednjih muzejev: Albertina na Dunaju (Avstrija), Fonds national d'art contemporain v Parizu (Francija), MG+MSUM v

Ljubljani, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum v New Brunswicku, New Jersey (ZDA), Mednarodni grafični likovni center v Ljubljani, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Auckland (Nova Zelandija) in Metropolitan Museum of Art v New Yorku (ZDA).

Na kosu potiskanega blaga razberemo podobo ženskega obraza z naglavno ruto. Odtisnjen je s črno barvo v tehniki sitotiska, ki omogoča tisk na blago. Ruta ni v črni barvi zato, da bi označevala osebo, ki žaluje, ali osebo, ki si je pietetno prekrila glavo vpricho kakšne verske avtoritete, saj je zaradi izreza takoj jasno, da gre za uprizoritev običaja zakrivanja glave, značilnega za pripadnice muslimanske vere. Poleg rute je s črno barvo odtisnjenih še dvoje oči, ki se ju dotakne ruta. Označujeta ju šarenici, ki se oblikovno zlivata z zgornjima vekama, in dva komaj vidna segmenta obrvi. Če črna barva nima simbolnih konotacij – zakaj je torej uporabljena? Črna je standardna tiskarska barva, s katero so odtisnjeni časopisi, knjige in revije. Je barva za neposredno sporočanje, uporabljena tudi za obrisno linijo, ko želimo začrtati prizor. Tudi tu je črna, ki zaseda največjo enovito površino podobe, uporabljena zato, da kot nebarva asketsko posreduje gledalcu jasno in neposredno sporočilo. Tako je s poenostavljenimi črnimi ploskvami organskih oblik skicozno začrtan obraz *celebrity* brez identitete, na način, kot je to naredil Andy Warhol s slavnimi Marilyn Monroe, Elisabeth Taylor, Maom ...

Obraz z ruto je odtisnjen na industrijsko potiskanem kosu tkanine. Krasi ga vzorec dinamično razporejenih oblik rdeče, zelene in bele barve, natisnjen na ozadju pariško modre. Gre za značilen orientalski vzorec, ki je postal zelo priljubljen, ko se je v 18. stoletju začel uvoz potiskanega kašmirja iz vzhodnih dežel v Evropo. Oblika naj bi domišljjsko stilizirano oblikovala drevo datljeve palme kot simbol drevesa življenja, zato Francozi vzorec imenujejo *palme*, drugje je znan pod imenom Alahove solze ali pupek. Vprašamo se lahko, ali je avtorica želela opozoriti na katerega od teh pomenov ali pa jo je zgolj pritegnil zanimiv vzorec.

Potiskan kos blaga, ki se uporablja kot podlaga, prihaja iz neumetniške, industrijske proizvodnje. Logika vključevanja strojno izdelanih izdelkov in industrijskih postopkov izdelovanja slikarskih umetnin je postala ustaljena praksa pri umetnikih poparta. Andy Warhol jo je uvedel zato, da je čim hitreje ustvarjal in da je lahko predajal odtiskovanje sitotiskov svojim pomočnikom.

Muslimanska naglavna ruta ali *hidžab* je kos oblačila, zaradi katerega je ženska prepoznavna kot muslimanka. Po muslimanskem prepričanju je več kot le oblačilni kos, saj zavezuje tisto, ki ga nosi, da se vede skladno z verskimi načeli, hkrati pa opozarja vsakogar, ki stopa v komunikacijo s tako osebo, da bo soočen s specifičnim kontekstom vere. Nošenje *hidžaba* je bilo v Jugoslaviji do leta 1992 prepovedano, v nekaterih evropskih državah pa ga prepovedujejo še zdaj. Slovenija se uvršča med manj kot polovico evropskih držav, ki nimajo nikakršnih pravnih, javnih ali zasebnih prepovedi nošenja *hidžaba*. Leta 2016, ko je nastala grafika, so bile v Sarajevu demonstracije »Hidžab, moja pravica, moj izbor«. Muslimanske ženske so protestirale zaradi sprejetja zakona o prepovedi nošenja verskih simbolov v pravosodnih prostorih in zagovarjale stališče, da pri tem ne gre le za vprašanje vere, ampak za osebno izbiro. Tudi sicer kot država v Evropi, v kateri živi največji odstotek muslimanskega prebivalstva, po nošenju *hidžaba* izstopa BiH. Tematika obveznega nošenja naglavne rute v Islamu je od padca dvojčkov



Zora Stančič, iz cikla Oblike svobode, 2016, sitotisk
na potiskani tkanini, 70 × 50 cm, Umetniška zbirka UL ALUO

izrazito politično-ideološko nabita tema in Stančič jo v naše domove vnaša na mehek, prijazen način s pomočjo ornamentiranja z uporabo potiskane podlage in pri širokem občinstvu prepoznavne in priljubljene warholovske stilizacije s črno tiskarsko barvo odtisnjene podobe. Sarajevo je za umetničino biografijo zelo pomemben kraj, saj je tam preživela svoja študijska leta, ko je študirala grafiko na sarajevski Akademiji za likovno umetnost pri profesorju Dževadu Hozu, ki je bil med najodličnejšimi študenti grafike na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost, kot pomemben predstavnik Ljubljanske grafične šole je sodeloval na razstavah in leta 1973 na novi sarajevski Akademiji za likovno umetnost postal profersor ter ustanovil katedro za grafiko po zgledu ljubljanske Akademije.

Na grafični list je umetnica načrtala več različnih oblik in črt. S spontano potezo in s pomočjo črnih tanjših in debelejših potez, ki jim je dodala sivo modrino, je ustvarila motiv, ki ga sestavljajo shematične podobe glav v profilu. Liki so ploskovito načrtani, prav tako je ploskovito tudi ozadje. Motiv je hkrati ujet v črno obrobo in osvobojen z belino, siva pa je posrednik med barvo in podlago. Močan kontrast bele in črne deluje zelo ekspresivno. Najbolj jasno je načrtan lik na levi. Še bolj poudarjen je z debelo črno obrobo. Umetnica je ustvarila tri silhete človeških glav v profilu le z nekaj hitrimi potezami. Abstrahirani motiv profila, ki nam je najbližje – to vidimo zaradi prekrivanja – je dodatno poudarjen s sivo-modro ploskvijo pod njim, ki izriše naslednji profil, in s katero je dodane nekaj globine. Motiv profila glave je še enkrat ponovljen v desni zgornji polovici grafičnega lista tako, da je z debelo črno črto poudarjena trikotna oblika nosu, pod nosom pa je s spontano potezo dodala še eno debelo črno črto, ki deluje, kot da gre za »žalostne« ustnice; obrnjene so namreč navzdol. Ustnice in nos je povezala s tanjšimi sivo-modrimi črtami, ki skupaj ustvarjajo iluzijo žalostnega obraza. Črna lisa je lahko tudi plamen, ki prihaja iz odprtih ust zgornjega črno očištanega obraza, ki pri umetnici pogosto prikazuje vročičen pogovor. Grafični način linearne koncepcije, ki ga je v študijsko grafiko vnesla Zora Stančič, je pomenil popoln odmik od tradicionalnih načel ljubljanske grafične šole in dokaz, da je bila »šola« zmožna modernizacije in prenove študijskih usmeritev. Študentom je omogočala, da so razvili samosvoj jezik, zaradi katerega je bila uvrščena med njene predstavnike. V študijskem grafičnem opusu Zore Stančič so istega leta nastale štiri variacije na isto temo silhuet obraznih profilov. Obstajata tudi grafična lista, na katerih sta bolj realistično zasnovana profil človeškega obraza in njegova silhuetna ponovitve. Avtorica s štirimi različnimi odtisi pravzaprav razgrajuje realistično silhueto v vedno bolj shematične ponovitve, ki razpadejo na najosnovnejše in ploskovite like in črte. Brez poznavanja teh predhodnih odtisov bi bilo z našega grafičnega lista, ki teži k shematičnosti in abstrakciji, težko razbrati osnovni motiv. Odtisi imajo tudi zelo pomembno skupno točko. Na nobenem izmed njih ne moremo določiti spola upodobljenca. Na dialoško razmerje med dvema identitetama lahko opozarja črno-sivi kontrast dveh profilnih glav. Profil ves čas ostaja likovni znak, ki ga umetnica ob ustvarjanju podob na novih grafičnih listih še likovno razkraja in razgrajuje na osnovne elemente. Avtorsko interpretiran znak je že tu postal njena značilnost.

lik, črta, črna, modra, siva,
ploskev, glava



Motiv na grafičnem listu je ustvarjen spontano, narejen s par hitrimi potezami. Umetnica je razlagala, da so grafike nastajale izključno spontano in iz tehnik samih, brez risarskih ali slikovnih predlog.¹ Črno-belega načina izražanja s popolnoma novo grafično svobodno črto sta se domislili skupaj s študentsko kolegico in prijateljico Petro Varl in ga nato prevedli vsaka v svoj jezik. Stančič je tudi povedala, da se je za črno-belo grafiko odločila zaradi generacije kolegov, predvsem tujcev, ki so tedaj ustvarjali barvite grafike.² Njen linearno in shematično koncipiran slog je pomenil v času sredi osemdesetih let 20. stoletja popoln odmik od študijskih načel na grafični specialki, kjer so študente usmerjali k nadaljevanju grafičnega klasičnega mojstrstva v sodobni preobleki. Na grafičnem listu je upodobila lik v obliki vegetabilne ali plamenaste forme, saj hkrati spominja na palmov list ali ognjene zublje. Lahko je lep in hkrati nevaren. Ekspresionizem debele linije to njegovo nevarno kričavost še poudari. Lik je malce nagnjen proti desni. Njegova forma zašiljenih trikotnikov, ki je vpeta v ravno diagonalo, ponuja tudi interpretacijo, da gre za saksofon, ki v prostor kriči zvok. Lik je torej popolnoma shematiziran in postane abstraktni znak, ki ga lahko beremo na več načinov. Ujet je v okvir grafičnega lista in z velikostjo svoje pojavnosti strukture presega meje odtisa. Hkrati je upodobljen ploskovito, a v nedefiniranem enobarvnem prostoru in zaradi lastne telesne razvejanosti deluje kot tridimenzionalna forma z nekaj volumna. Tudi ta motiv je Stančič izdelala v več različicah, pri katerih je lik ostal enak, je pa eksperimentirala z barvo podlage. V našem primeru je podlaga v rahlo rumenkastem odtenku. Obstaja tudi odtis v bolj sivkastem. Odtенок podlage oziroma prostora, na katerem je črni lik, poudarja ekspresijo podobe. Že tu umetnica kaže komunikacijo z gledalci v simbolih, izraženih z znakom, ki je dovolj shematično-abstrakten, da omogoča različne interpretacije.

znak, lik, shema, črta, črna,
plamenasta oblika, ploskev

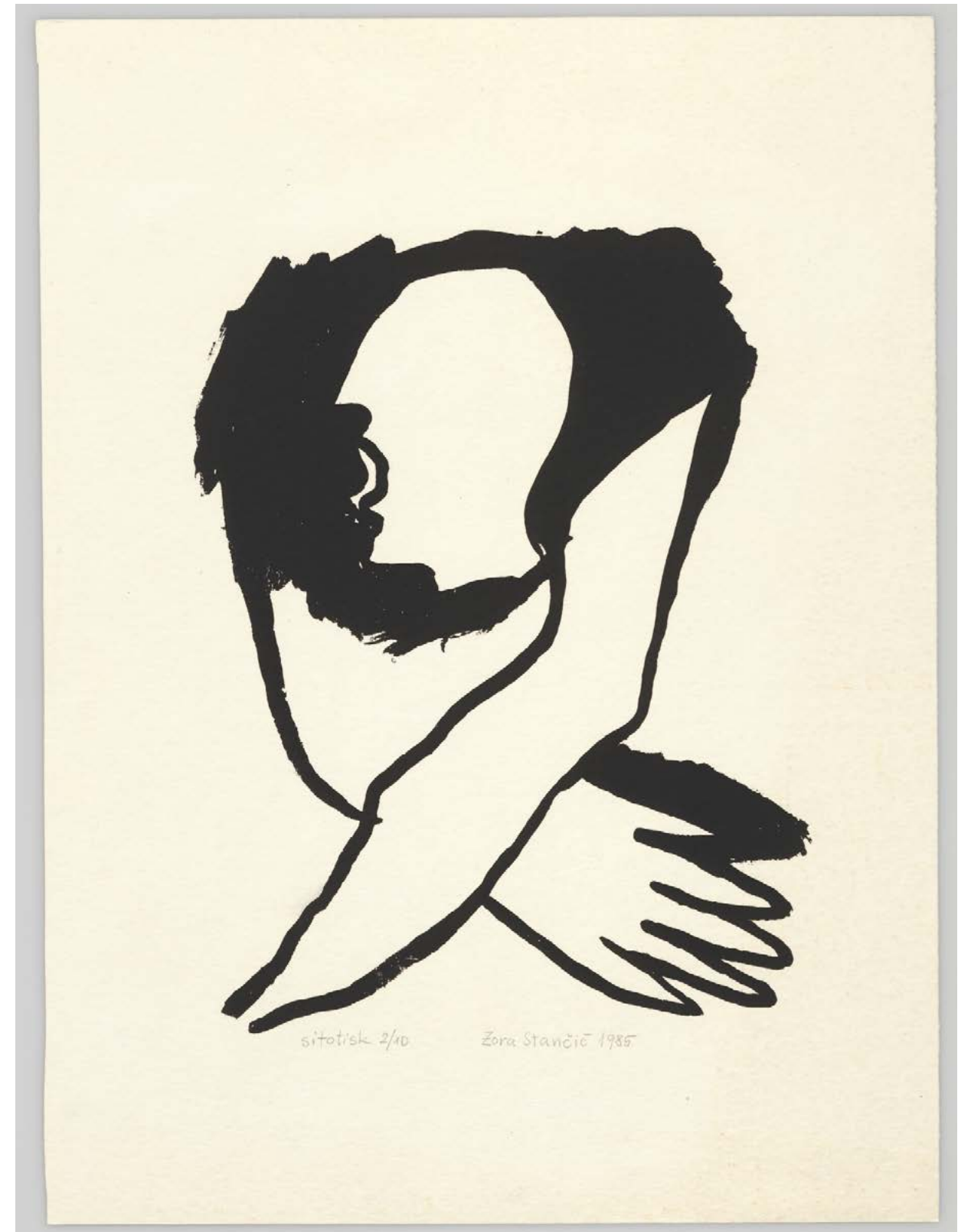


¹ Božidar ZRINSKI, Pogovor z Zoro Stančič in Petro Varl, v: *Zora Stančič & Petra Varl: zadnjih dvajset let* (ur. Božidar Zrinski), Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2008, str. 146.

² Prav tam.

Avtorica je na grafičnem listu s spontano potezo ujela silhueto figure. Profil obraza je vstavila na podlago črnega madeža. Shematizirano silhueto profila glave najdemo v njenem študijskem opusu na več grafičnih listih. Umetnica ga je preučevala v več shematiziranih različicah ter ga oblikovala v enega izmed svojih razpoznavnih likovnih znakov. Zaradi abstraktne oblike in kontrasta črno-bele ploskve na prvi pogled deluje, kot da gledamo na celotno figuro od zgoraj. Profil lahko sicer beremo tudi kot zgornji del glave. Hkrati črni madež, ki na nič ne spominja, vizualno deluje kot volumen zgornjega dela telesa, prekritega s črnim oblačilom. S ploskovitostjo »izrezanih« in občrtanih likov ter s črno barvo Stančič gradi volumen figure. Roki sta prekrížani. Zaradi leveice, ki sega iz polja grafičnega odtisa, prizor deluje, kot bi bila figura nagnjena naprej proti gledalcu. Črni madež pod komolcem leve roke celo nakaže tla v sicer nedefiniranem prostoru. Avtorica v svojih delih vpeljuje vizualno igro določanja in razpoznavne upodobljenih znakov, hkrati pa tudi igro med ploskovitostjo upodobljenega in našim interpretiranjem volumna in globine, ki nastane zaradi črno-belega kontrasta in pravilno začrtanih tanjših ali odebeljenih linij. Roke in dlani so v njenem študijskem grafičnem opusu pogost znak. Figura je osamljena in s sključeno držo ter prekrížanimi rokami celo izraža svojo notranjo stisko. Hkrati je profil glave na črnem madežu na mestu srca, kar namiguje tudi na spomin na ljubljeno osebo, ki jo figura s prekrížanimi rokami zadržuje ali nosi v sebi. Morda je odraz avtoričine intimne zgodbe. Podoba, ki je nastala v prvem letniku študija na grafični specialki, bi lahko opisali kot kompleksnejši vizualni organizem z izrazito znakovno formulacijo in avtoreferencami.³ Hkrati je podoba telesa v drži še vedno dovolj klasično zasnovana. Umetnica na njej gradi znak z redukcijo motiva, da v avtorski interpretaciji dobi značaj večpomenskega simbola.

figura, roka, dlan, znak, profil glave,
glava, podlaga, črna, bela, križ



Na litografiji sta upodobljeni dve figuri. Par je gol in stisnjen v ljubezenskem objemu. Oba lika sta močno shematizirana, a sta kljub temu ohranila nekaj razpoznavnih značilnosti, na primer nakazan je njun spol, pa tudi nekaj nujnih karakternih potez. Ženska figura ima poudarjene prsi, moški leži pod njo z glavo, položeno na svojo spodvito levo roko. Figuri sta s profili obrazov obrnjeni druga proti drugi, tako da se gledata. Njuni telesi sta upodobljeni ploskovito in sta zapolnjeni z enostavnim črtastim vzorcem, ki brez meje prehaja z enega na drugo telo ter vizualno iz obeh teles oblikuje isto ploskev. Hkrati črte zapolnijo obrisa njunih teles. Med parom poteka komunikacija, ženska je dominantna, moški pa pasiven. Ženska se moškega dotika z desnico v predelu srca, kar poudarja pokroviteljsko čustvo ljubezni. Okrog njiju so shematično upodobljeni številni abstraktni liki, ki spominjajo na kamenčke. Morda se prizor dogaja na plaži. Z zgostitvijo vizualnih podatkov, ki zasedajo celotno površino odtisa znotraj okvirja, je nakazan tudi strah pred praznim prostorom ali *horror vacui*. Ljubezenski objem je ujet v črni okvir, podoben televizijskemu zaslonu. Gledalec skozi zaslon vstopi v intimo dveh figur. Ustvarjen je odnos med intimnim in javnim.⁴ Upodobljen je trenutek, ki vsaj vizualno traja večno. Avtorica je povedala, da je stremela k temu, da bi njene podobe kazale večnost, ne pa trenutka.⁵ Leta 1985, v času grafične specialke, je Stančič ustvarila tri vrste shematično-abstrahiranih motivov: abstraktne znake (kot na primer plamenom podobne vegetabilne tvorbe ali profile glav), samostojne osamljene figuralne znake (skoraj figure) in intimne motive iz sveta ljubezni. Za vse je značilno, da prek njih iz motiva v motiv gradi svoj likovni jezik tako, da lahko prek splošne razlage simbolov, pa tudi upoštevanja že obstoječih motivov njenega študijskega opusa ustvarimo več pomenskih interpretacij. Kot je zapisal Tomaž Brejc, je grafičarka vnesla v obvladan stil ljubljanske grafične šole novo figuralno sproščenost.⁶



figura, par, ljubezen, akt,
ležanje, roka, obraz

Grafični list zaradi močnih črno-belih kontrastov na prvi pogled deluje kot površina, prostorsko nasičena z liki in znaki, lahko bi rekli, da v duhu *horror vacui*, strahu pred praznim prostorom. Iz različnih kontrastnih form in ploskev lahko razberemo štiri figure, vsaka je upodobljena v svojem kotu grafičnega lista. Shematičnim figuram je težko določiti spol. Spodaj levo je največja silhueta morda moške figure. Polovico njenega telesa prekriva črno polje. Iz desnega spodnjega kota raste popolnoma abstrahirana figura, ki jo kot živo bitje definira iztegnjena leva roka, morda celo šapa. Črni madež med šapo in glavo si lahko razlagamo kot znak glasu, ki prihaja iz ust, kot da figura kriči. Nad njo je žensko poprsje, ki shematično zarisano deluje kot znak. Njen spol določijo nakazani lasje. Nasproti njej, v levem zgornjem kotu, je profil človeške glave, upodobljen na črnem polju. Profil glave definirajo z drobno črto označena usta, iz katerih izhaja kričeči glas, ki je izražen v črtkanih polkrogih okrog ženskega poprsja. Ta shematiziran odboj besed najbrž pomeni, da ženska posluša kričanje osebe na levi, hkrati pa bi bil lahko tudi prikaz njenega odkimavanja z glavo. Prav v teh znakih kričanja in odkimavanja umetnica na grafiki vzpostavi dinamiko in dialog med figurami. Da je levi človeški profil ključen za razumevanje celotnega dogajanja na grafični podobi, avtorica nakaže s črno shematizirano in ploščato geometrično špičasto gmoto, ki gre od desnega kota spodaj in se s konico dotakne polja s profilno glavo. Že Miloš Bašin je zaznal, da je na grafikah komuniciranje med osebama izraženo s koničasto obliko, podobno ognjenemu zublju, kar ponazarja krik.⁷ Hkrati je Zora Stančič že v zgodnjih letnikih grafične specialke razvila tipičen simbolni znakovni jezik, s katerim je dosegla pripovednost stripa brez besedilnega oblačka.

figura, obraz, profil glave, glava,
črna, roka, sluh, ploskev, črta



Grafični list močno zaznamuje posebna avtoričina znakovna govorica. Najbolj je izpostavljena desna roka z iztegnjeno desno dlanjo, ki se spreminja v znak. Glede na gracilnost se zdi, da gre za žensko dlan. Na dlani se sveti dragocen kamen rdečega leska. Morda je rdeči kamen znak ljubezni ali pa celo del zaročnega prstana. Zgornjo polovico lista zaznamujeta bela in rdeča krivulja, ki se vzporedno vijeta od leve sredine proti desnemu zgornjemu kotu. Morda gre za grafični prikaz srčnega utripa zaljubljene avtorice. Hkrati prav ti vijugi shematično začrtata obraz. Znak v obliki profila glave se v avtoričinih grafikah večkrat ponovi kot vodilni motiv. Osebi ne moremo določiti spola. Obraz skuša poljubiti kamen. Ker je Stančič v intervjuju povedala, da je bila v tem času močno zaljubljena, si motiv lahko razlagamo kot hrepenenje po zaroki ali celo zaročno ponudbo s prstanom.⁸ Da gre za izpoved, povezano z ljubeznijo, opozarja rdeča barva, prek katere je pretisnila črno. Del rdeče je viden na zgornjem robu grafičnega lista. Gre za edini primerek v ohranjenem študentskem grafičnem opusu Zore Stančič na ljubljanski akademiji, kjer dominira črna, avtorica pa se izraža z belo (dlan in obris obraza). Glavna značilnost podobe je izrazito znakovna formulacija, ki jo znamo brati, saj gre za prevod intimnega jezika v splošno znano simboliko znakov in barv. S pomočjo močno reduciranih znakov in v tem primeru tudi klasične kompozicije s poudarjenim središčem Stančič doseže pripovednost stripa brez besedilnega oblaka.

roka, kamen, dragulj, nakit,
prstan, zaroka, ljubezen



Na barvni litografiji sta upodobljeni dve profilni obrazni maski s poudarjenima silhuetama. Profil je eden izmed razpoznavnih znakov študijskega grafičnega opusa Zore Stančič. Zanj je značilno, da v osnovi ni spolno definiran in da je, kadar je upodobljen v paru, vedno v dialogu z drugim. Znakovni jezik avtorice postaja z vsakim grafičnim odtisom bolj definiran in avtorsko profiliran, hkrati pa tudi gledalcu ob poznavanju več njenih del odpira možnosti širše interpretacije. S tem se njeno grafično delo navezuje na logiko stripa. Levi profil obraza je usmerjen proti desnemu. Zaradi žareče oranžne barve bi mu lahko pripisali identiteto ženskega spola. Pri tem gre za naše sodelovanje in dojemanje, da je oranžna zaradi kontrasta med barvo (oranžna) in nebarvo (črna) namenjena ženskemu spolu, hkrati pa je čisto možno, da gre le za oranžno kot barvo ognja, torej jeze, in zato je verjetnejša interpretacija aktive in ekspresije rdečega obraza, ki dominira in kriči na pasivni črni obraz. A po višini krika je oranžna figura podrejena črni, oziroma jo črna skuša preglasiti. Gre za pravi boj za prevlado dveh skoraj enakovrednih partnerjev. Krik jeze je po izrazni moči primerljiv s simboliko najslavnejšega krika v zgodovini umetnosti, Munchovega *Krika*. Podobe delujejo stripovsko in so znakovno tako povedne, da ne potrebujejo besedilne razlage v oblčkih. Hkrati avtorica motiva ne definira s točno določenimi osebami in točno določenim trenutkom, temveč ga posploši na vsakdanji dialog med različnimi pari. Ekspresivno in glasno komuniciranje para, ki je izraženo s koničasto obliko, podobno ognjenima zubljema, je omenil že Miloš Bašin ob opisu ene izmed prvih razstav njenih študentskih grafik.⁹



krik, figura, obraz, profil
glave, kričanje, dialog

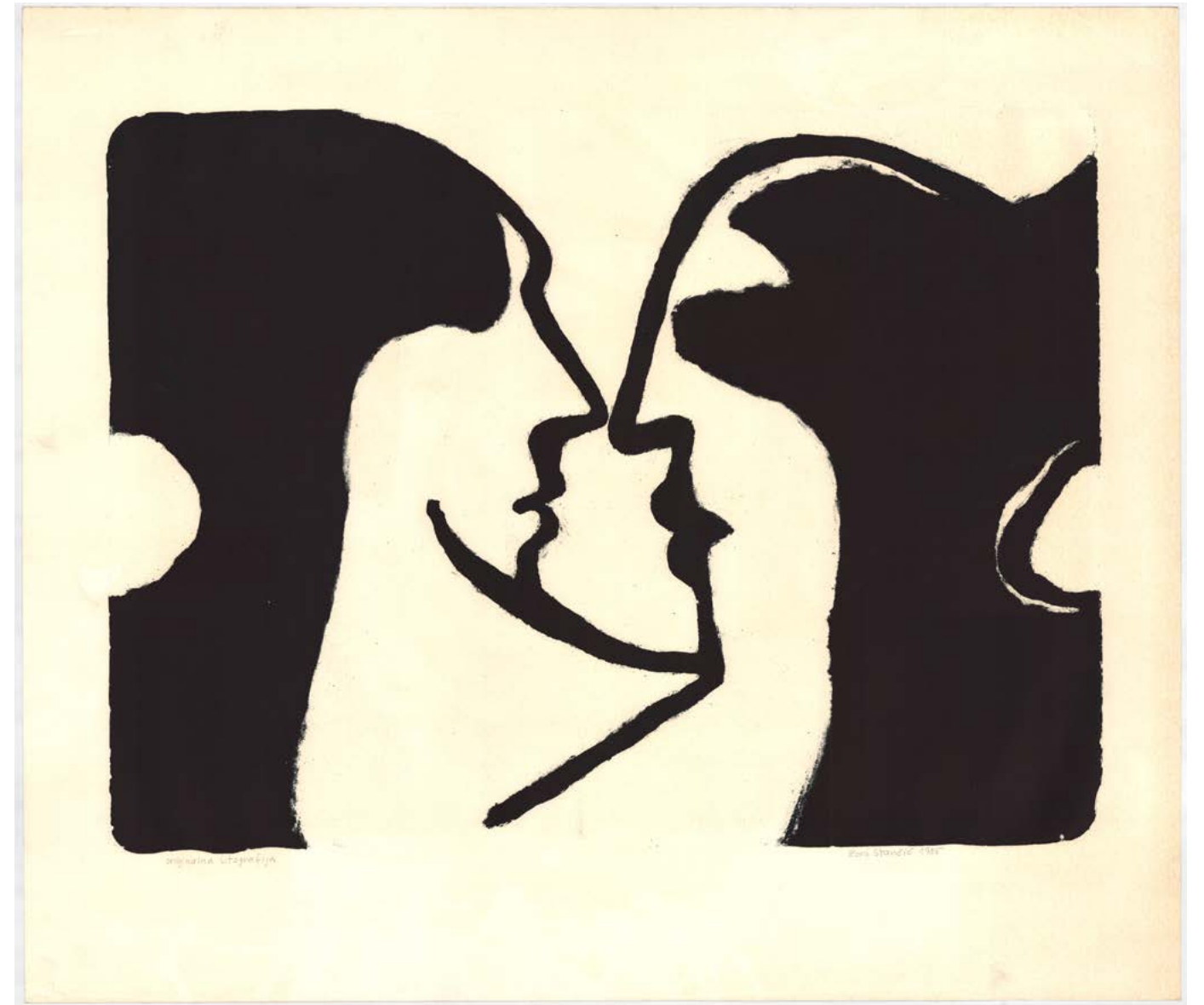
Na litografiji sta upodobljeni dve shematično začrtani glavi. Celotni levi rob grafičnega odtisa zaseda črni profil obraza z odprtimi usti, iz katerih gre proti drugi figuri kristalčkom podobna gmota ostrih oblik. Profilno glavo na desni polovici lista, ki zre proti desni, vidimo v celoti, ne vidimo le obraza. Modra gmota, ki povezuje obe glavi, je razčlenjena z močno črno črto, ki zariše trikotne in trapezaste oblike in je podobna kristalu. Gre za simbol govora, ki je pri Stančič zaznamovan s koničasto obliko in v različnih barvah, najpogosteje v žarečih rdečih tonih, ki so podobni ognjenim zubljem, ali pa kot tu v modri barvi. Morda gre tu za glasen izliv modrih besed ali nasvetov, ki jih glava na desni strani noče slišati in jih sprejema s ciničnim nasmeškom na obrazu. Morda pa je oblika kot namig izgovorjenih besed v povezavi z reko »kristalno jasno«. Desni glavi težko določimo spol. Morda gre za žensko figuro, kar lahko sklepamo zaradi svetle polti in črnih potez, ki delujejo kot urejena pričeska, pa tudi bolj milih obraznih potez. Spolna opredeljenost figur ni bistvena. Bistven je kričeč in ekspresiven dialog med njima. Zori Stančič je veliko pomenila komunikacija.¹⁰ S shematizacijo znaka do njegove prvinske simbolnosti in dialogiziranjem med posamičnimi znaki je težila k berljivosti prizorov brez uporabe stripovskega besedilnega oblačka. Ta način je Stančič zgradila v času študija na specialki skupaj s kolegico Petro Varl, ko sta v grafični delavnici začeli eksperimentirati in sta oblikovali skupno idejo o odnosu do likovnosti in družbene stvarnosti.¹¹ Ko je študirala na Akademiji, pri grafiki še vedno niso prevladali sodobni tokovi, temveč so profesorji študente usmerjali v klasično grafično mojstrstvo skozi izkušnjo visokega modernizma. Stančič pa je ustvarila svoj slog, s katerim je v strog in obvladan stil ljubljanske grafične šole vnesla novo figuralno sproščenost.¹²



figura, obraz, profil glave,
kristal, modra, govor, krik, par,
razmerje, dialog

Na grafičnem listu je upodobljen par. Figuri sta shematizirani v dva obrazna profila. Sta enakovredni, saj zavzemata vsaka svojo polovico grafičnega lista. Upodobljene dvojice v čustvenem, ekspresivnem dialogu so značilnost osebnega sloga Zore Stančič v času grafične specialke. Z močnim kontrastom črne tiskarske barve na beli podlagi grafičnega lista ustvarja vizualno dvoigro. Naše oči izmenično berejo dva profila glav figuralne kompozicije in črno-belo ploskovito podobo likov, ki nastanejo ob njunih stikih in prepletih. Desni profil ima močnejše ustnice, oblikovane v šobo, ki napoveduje poljub. Prek ustnic levega profila lahko beremo stoičnost in hladnost do tega prihajajočega poljuba. Figuri sta s spodnjim delom teles prepleteni z dvema zarisanima diagonalama, kar poudari intimo med njima. Umetnica je že v času študija na grafični specialki razvila svoj likovni jezik, ki je bil namesto v tradicionalne vrednote ljubljanske grafične šole usmerjen v sodobno, trendovsko, poudarjeno ekspresivno ekstatično likovno govorico. Samosvoj jezik je Stančič zgradila z raziskovanjem in ustvarjanjem shematiziranih znakov, s katerimi je dosegla pripovednost stripov brez besedilnega oblačka, saj lahko posamične grafične liste beremo tudi v pomenskih relacijah. Znake, kot je na primer profil glave, ki jih je preskusila in postavila za svojo likovno osnovo, je v poznejših grafičnih delih vedno znova interpretirala v novih situacijah, dialogih in konfliktih. Zavedala se je, kako močno lahko učinkuje na gledalca izrazito jasno izluščena znakovna simbolika, ko figure postanejo predstavnice navadnega človeka v vsakdanjem svetu in v življenjskih dialogih odslikujejo tudi intimna čustva, s katerimi se lahko gledalci poistovetimo.

doprsni figuri, obraz, profil glave,
shema, par, ljubezen, dialog,
kontrast



Na listu sta upodobljena dva črna obrazna profila, ki sta simetrično postavljena, tako da se, potisnjena ob levo in desno stranico odtisa, gledata. Začrtana sta shematično, med njima se zariše oblika z belega polja lista. Spominjata na znano optično prevaro, ko dve ploskvi belih obraznih profilov izrišeta obliko vaze in vidimo bodisi črno vazo bodisi dva bela obraza. Tukaj je izvedena barvna inverzija med belo in črno, zaradi prosto tekoče črte obroisa niti vaze prav jasno ne vidimo. Tokrat med obrazoma poteka dialog, prikazan tako, da iz ust prihaja rdeče-oranžna nazobčana oblika, podobna ognjenim zubljem. Barva tega abstraktnega, z ostrimi zobmi obrisanega abstraktnega lika v prostoru med obema figurama ter različen položaj profilov na grafičnem listu kažeta na hrupen, glasen prepir, v katerem obe figuri nista enakovredno udeleženi. Na to umetnica namigne tako, da desni profil zavzema manjšo površino grafičnega lista kot levi. Levi lik je bolj agresiven, je močnejši in prevlada nad desnim likom, pa čeprav ju povezuje somerna abstraktna oblika krika. Avtorica je od samega začetka študija na grafični specialki, kamor se je vpisala v letu 1984/85, razvijala svoj izraz. Izumljala je lasten likovni jezik in se navezovala na simboliko ustaljenih znakov. V letu 1985 je nastala cela vrsta grafik, kjer je že izoblikovala nekaj teh avtorskih znakov: dvojice, obrazni profili, poudarjena ali odprta usta in koničasti elementi, podobni ognjenim zubljem, ki prikazujejo krik in kažejo dramatično moč dialoga. Avtobiografskemu branju se v njenem delu skorajda ne moremo izogniti – očitno gre za intimistično, osebno izpoved o razmerju, ki ga je imela v tem času. Kljub ploskovitosti podobe ravno zaradi gest in barvitih znakov govora zaživijo in postanejo podobe tudi našega vsakdana.

krik, figura, obraza, profil glave,
kričanje, dialog



Ekspresivna podoba na dvobarvni litografiji bruha plamen, podoben ognjenim zubljem. Plamen nadomešča govor figure. Gre za simbol krika. V modernizmu je v likovno umetnost krik kot ikonografski motiv vpeljal Edvard Munch. Zora Stančič trenutek krika interpretira na svoj način, z ekspresivno, shematično začrtanim znakom močno obarvanega plamena, ki se ponavlja na njenih grafikah. Na levi imamo shematiziran profil človeške glave, ki je malo nagnjen nazaj in usmerjen proti levi. Tovrstna upodobitev glave sodi med ponavljajoče se motivne podobe avtorice. Iz široko odprtih ust se širi koničasta oblika rdeče barve prav do roba levega zgornjega kota grafičnega odtisa. Levo spodaj je poudarjena velika dlan s pobarvanimi nohti v istem rdečem odtenku. V sicer črno-belo podobo vpelje rdečo barvo, da poudari ekspresivni izraz celote. Rdeči nohti shematiziran lik lahko opredelijo za kričečo žensko. Nad njeno glavo se izpisuje napis, ki pa je le delno berljiv: »MANDO FO«. Obstaja tudi druga različica grafičnega lista, kjer je umetnica zapis prečrtala s črno. Domnevamo lahko, da je namerno pustila delno berljiv nadpis, da si ga lahko interpretiramo na različne načine. Gre za redek primer grafike iz študentskega obdobja, na kateri je umetnica ob figuralni podobi upodobila tudi besedo. Zora Stančič se večinoma izraža z vizualnimi znaki, ki pa imajo močne besedne pomene. Tu pa je upodobila besedo, da je še bolj poudarila jezo. Sicer je njena simbolno znakovna ikonografija tako močna, da njeni »stripovski« in shematizirani liki ne potrebujejo komentarjev z besedo.



krik, figura, plamen, profil glave,
besede, napis, nohti, rdeča, roka

Litografija prikazuje z debelo črto na hitro zarisan lik. Profilna glava, ki je zapolnjena s črno barvo, ima v ustih bel predmet. Verjetno gre za moškega, saj umetnica črno barvo polti pogosto nameni moškim osebam. Obraz gleda v desno. Shematizacija figure in polkrožnega lika v ustih v obliki polmeseca je pripeljana do točke, ko naše oko razpozna formo kot simbol oziroma znak in za pojasnitev motiva ne išče več detajlov upodobitve. V temni silhueti so poudarjene bele oči, nekaj predelov glave in ušes ter ostri zobje, ki grizljajo luni, banani ali rogljičku podoben predmet. Morda figura svojo jezo kroti z ugrizom v ta predmet in se pri tem smeji. Lahko gre za dodatno simboliko. Luna je star umetnostni simbol za žensko. V poeziji je povezana z ljubeznijo in hrepenenjem. Simbolizira lahko tudi strah ali zapuščenost oziroma nepredvidljivost, negotovost življenja. Grafična podoba želi s sporočilnostjo in jasno berljivostjo spominjati na komunikacijo strani časopisov in knjig.¹³ Hkrati gre tudi za samosvojo avtoričino govorico znakov, ki se nam v študijskem opusu postopoma razkriva. Vsej enostavnosti črtnega zarisa figure navkljub je uporaba temeljnega oblikovnega jezika črno-belega kontrasta, zašiljenosti krajev meseca in z zaokroženo borduro zob izjemno učinkovita in udarno nagovarja gledalca z dvournim občutkom med nelagodjem in humornostjo.

glava, obraz, nasmeh, luna, profil
glave, glave, moška figura, znak



Na črno-beli litografiji sta dva shematizirana in ploskovita znaka v obliki človeških glav. Levi lik ima podobo človeškega obraza v profilu, ki je značilen znak v avtoričinem grafičnem opusu. A profil glave se tu nadaljuje v spodnji razgiban del, podoben krakom morske zvezde ali koreninam drevesa. Ta »koreninski sistem« se prek požiralnika nadaljuje v človeške možgane. Profil je obrnjen proti drugi figuri. Drugi lik je upodobljen frontalno. Označujejo ga le očala in nos v obliki trikotnika. Na obrazu dominira širok nasmeh. Njegova velika, ogromna usta so podobna banani ali pa luninemu krajcu. Prikaz je bolj kot grafični upodobitvi podoben stripovski podobi brez besednih komentarjev. Shematični prikaz likov spominja na sheme v zdravniških ordinacijah. Kot je zapisal Brane Kovič: »Primarna raven pomnjenja je namreč v formulacijah Zore Stančičeve izrazito znakovna, avto-referenčna, na svojski način tавтоloška: znak, sproduciran kot temna sled na svetli podlagi, označuje samega sebe, funkcionira kot dosledno prekritje označenca in označevalca, pri čemer je slikovno polje edini možni teritorij njegove eksistence.«¹⁴ Delo sodi v čas nove podobe osemdesetih let 20. stoletja, ki je po prevladi abstrakcije spet vpeljala figuraliko v ekspresivni stilizaciji.¹⁵ Hkrati pa so umetniki z motivi in vsebino razvili zasebne mitologije.



figura, obraz, očala, nasmeh,
karikatura, profil glave, notranjost,
možgani

¹⁴ Brane KOVIČ, *Zora Stančič, grafike 1990–91*, Galerija Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 1991, brez pag.

¹⁵ Živa ŽITNIK, R., *Nova podoba, Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 198.

Na grafičnem listu je umetnica upodobila dve glavi, zlepljeni v strastnem poljubu. Črna glava moškega z velikimi belimi ustnicami poljublja belo žensko glavo. Oba lika sta v profilu. Par je povezan z velikimi očali s črnimi stekelci. Na grafiki se umetnica poigra z našim vizualnim dojemanjem tega preprostega motiva. Poljub para se prav zaradi stika ustnic in okvira očal, ki gre od ušesa levega do ušesa desnega profila, spreminja v podobo enega, frontalnega obraza. Da je harmonija mogoča iz kontrastov dveh nasprotij, nam kaže spoj belega in črnega obraza v enoten obris. Preprostost, shematizacija in redukcija motiva na najnujnejše, začrtana z močno, ekspresivno črno silhueto, daje podobi estetski učinek prodajnega reklamnega plakata. Čustev med osebama skorajda ne čutimo, gre za znak, ki nastane iz obeh likov. Poljub je pogosta tema v likovni umetnosti. Med najbolj znanimi so Klimtov *Poljub*, poljub na plakatu filma *V vrtincu* in fotografija Alfreda Eisenstaedta, ko vojak na ulici na dan zmage poljublja medicinsko sestro v belem. Umetnica je bila v času nastanka grafike poročena, zato je grafiko podpisala z dvema priimkoma Stančič Bitenc. To se lahko zrcali v prikazu povezanosti dveh identitet, moškega in ženske, v tej grafiki. Leta 1988 je v Bežigrajski galeriji v Ljubljani prvič razstavljala svoja grafična dela iz let 1986–87, nastala v času grafične specialke. Miloš Bašin jih je opredelil kot »tiskane podobe v črno-beli barvi in naslikane v enem samem zamahu«.¹⁶



figura, poljub, očala, profil glave,
ženska figura, moška figura, lasje,
usta, okvir

Na barvni litografiji sta upodobljeni dve figuri. Par sestavlja črni profil na levi, ki je v umetničinem delu vseskozi znak moške osebe. Na desni pa je upodobljen drugi obraz, tudi v profilu. Morda gre za žensko. Lika se gledata. Med njima poteka gestualni in mimični dialog. Ni več kričanja v smislu shematično špičaste gmote, podobne ognjenim zubljem, kot smo ji priča pri sočasnih ekspresivnih dialogih. Tu imamo ježno moško figuro z odprtimi usti in zobovjem morskega psa, ki renči na svojo nasprotnico. Ta ima na obrazu nasmešek. V središču kompozicije sta njuni stisnjeni dlani v položaju namiznega boja z rokami. Umetnica uporablja jedrnat jezik, ki ga skopo zaznamuje tudi v črno-belih kontrastih. Za poudarek grafični rokoborbi je dodala modro barvo, ki velja za hladno barvo. Odnosi so se ohladili. Par je sicer v boju z rokami enakovreden, vendar je po velikosti in črnem tonu profila obraza leva figura dominantna. Zdi se, da bela figura boj sprejema z velikim nasmeškom na obrazu in se zaveda, da bo na koncu ona tista, ki bo zmagala nad krizno situacijo. Hladno modri odsev v očalih skupaj s ciničnim nasmeškom šepetaje besede v smislu: »Da, kar renči, a stvar je taka, kot je, in meni se ne da več kričati; zmaga bo moja.« Za grafike Zore Stančič je značilno, da z gestami in znaki ter barvo povejo zgodbo, ki jo beremo kot strip, in ne potrebujejo dopolnitve z besednim zapisom. Miloš Bašin je ob razstavi njenih grafik v Bežigrajski galeriji v Ljubljani leta 1988 zapisal, da se izraža v enem zamahu in brez zadržkov v potezi.¹⁷



moška figura, ženska figura, boj,
zobje, očala, nasmeh, modra,
rokoborba

Na barvni litografiji sta upodobljeni dve figuri. Figuri sta shematizirani v znaka, podobna obraznima profiloma. Med njima poteka ekspresiven dialog. Levi profil je oblikovan v pravokotnik, kar je novost med likovnimi znaki Zore Stančič. Zapolnjen je z oranžno barvo. Kričeče oranžna je najverjetneje simbol hude jeze. Jeza je še poudarjena s šilastimi zublji, ki so obrnjeni v nasprotno smer od obraza. Ima odprta usta in nekaj glasno govori osebi nasproti. Oba lika sta tako shematizirana, da jima je težko določiti spol. Desna figura je upodobljena v profilu, a s polno oblikovano glavo. Figura je črna in pljuva debel pljunek, kar je reakcija na besede oranžnega lika. Desni lik je v zeleni barvi, ki se z ognjenimi špičastimi zublji nadaljuje v njenem ozadju. Zdi se, kot bi se ji počasi jeza razkadila. Obe figuri sta aktivni, dominantna pa je desna, v črno obarvana figura. Morda gre za shematizirana znaka moškega in ženske, upodobljena v trenutkih nezmožnosti pogovora in dogovora.¹⁸ Konflikt je prikazan tudi s komplementarnim barvnim kontrastom. Tudi to delo dobro prikaže razpoloženje osemdesetih let 20. stoletja, ko se je v umetnosti zgodil povratek k figuraliki in ekspresivni izrazni potezi, ki je velikokrat prikazovala podobe iz intimnega sveta.¹⁹



figura, profil glave, pljunek,
oranžna, zelena, dialog

¹⁸ Miloš BAŠIN, *Bitenc: Simončič: litografije 1986-87*, Bežigradska galerija, Ljubljana, 1988, brez pag.

¹⁹ Brina TORKAR, R., *Ekspresivni figuraliki, Pojmounik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje* (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007, str. 40.

Na litografiji sta v nedoločenem ambientu upodobljeni dve figuri. Desno na stolu sedi ženska in sproščeno kadi, levo pa kleči moški z rokami, dvignjenimi v prošnjo. Je robustna figura orientalskega videza z bujnimi lasmi in dolgimi brki. Ona je krhka, a neobčutljiva, verjetno avtoportretni lik. Glava moškega je tudi tokrat oblikovana v značilnem profilu in nagnjena navzgor, tako da preseče usmerja pogled proti ženski. Usta so odprta in iz njih kot blato tečejo besede. Na tej edinstveni in edini grafični upodobitvi prošnje je tokrat ženska figura, ki je bila prej vedno upodobljena kot mila, ljubeča oseba in se je z vsakim odtisom bolj zavedala težavnega odnosa in se borila zase z višino svojega glasu, postala *femme fatale*. Močna in ozaveščena dominira nad moško figuro in je s cigareto v roki v sproščeni in vzvišeni telesni drži pripravljena poslušati partnerjeve »izlive« opravil v obliki blata, ki gredo iz njegovih ust. Posluša, odpušča, a nekaj v njeni drži in pa v tistih črtastih nogavicah daje vedeti, da ne bo pozabila. Umetnica je na duhovit način z nekaj gestualne simbolike v jasnem nagovoru razčlenila obe figuri. Grafiko je podpisala kot Zora Stančič-Bitenc in motiv nas spodbudi, da razmišljamo o njeni zasebni intimni zvezi in pripovedi o njej na tem grafičnem odtisu, ki pa jo gledalcu sporoča z veliko mero humorja in cinizma. V bistvu večkratni kričavi in izpovedni dialog parov prejšnjih grafičnih odtisov na tej litografiji doživi svoj vrhunec, ki pa je za razliko od ekspresivnih, kričečih predhodnikov eleganten in umirjen. Grafika je bila uvrščena na prvo pomembno razstavo v Ljubljani, ki jo je imela leta 1988 v Bežigradski galeriji skupaj s Petro Varl Simončič (zdaj Petra Varl). Reproducirana je na naslovnici skupnega kataloga, na kateri sta reproducirani deli obeh grafičark.



ženska figura, moška figura, sedeča
figura, klečeča figura, prošnja, roke,
cigareta, stol

Na črno-beli litografiji je upodobljen shematično izrisan par. Desno sedi goli lik, ki ga zaradi poudarjenega oprsja beremo kot žensko osebo. Ženska rahlo nagiba glavo v levo, s čimer izraža žalost. Figura je sicer shematizirana, a jo avtorica opredeli z nekaj likovnimi črtami, na primer s potezo obrvi in nosu na obrazu. Levo od nje je moška figura, ki teče v levo stran. Glede na nagib njegovega telesa gre za beg. Da gre za hiter umik v levo smer, je poudarjeno tudi z njegovo belo levico, ki kaže smer gibanja. Moški je oblečen in njegovo telo je prekrito s črno barvo, ki na določenih mestih proseva belino lista. Tudi obraz prekriva močnejša temina. Razloči se le njegov brezosebni profil – že formiran znak, ki se ponavlja v grafikah Zore Stančič. Gre za kontrast med svetlim, pasivnim ženskim aktom in temno oblečeno moško bežečo figuro. Ker je bila v tem času poročena in je spremenila priimek, se je na svoja dela podpisovala z dvema: Bitenc in Stančič. Grafika je bila vključena na razstavo, ki jo je imela skupaj s kolegico s specialke Petro Varl - Simončič v Bežigrajski galeriji v Ljubljani leta 1988. Miloš Bašin je o razstavljenih delih zapisal: »Dogajanja in dogodki nam prikazujejo moškega in žensko v trenutkih nezmožnosti pogovora in dogovora.«²⁰



par, moška figura, ženska figura,
akt, golota, tek, roka, obraz

Zora Stančič je na črno-beli litografiji s široko črno potezo zarisala obrisa dveh sedečih figur v interierju. Da gre za prostor spalnice, je umetnica nakazala s posteljo, na kateri sedita lika. Posteljno pregrinjalo členijo debele črne polkrožne neenakomerno nanizane poteze. Upodobljenca sta shematizirana z jasno in natančno črto in le nekaj značajskimi potezami. Levi lik, ženska, je gola in s hrbtom obrnjena proti nam. Gre za klasičen likovni motiv ženskega akta. Opira se na naslonjalo ležišča. Ima dolge temne lase. Desno od nje je moški lik. Njegov obraz je le nakazan in upodobljen v profilu. Ima sklonjeno glavo, kot da je zaskrbljen. Z roko, ki je shematizirana skoraj do nerazpoznavnosti, si podpira brado. Figuri sta obrnjeni druga stran od druge. Med njima poteka tihi dialog. Ta ni pogost v študijskih delih Zore Stančič in je lep primer mučne tišine in odtujenosti, ki vlada v paru, kar dobro ponazori vmesna belina, ki jo izrišeta obrisa obeh hrbtov. Ekspresivna črta in poudarjena odmaknjenost obeh oseb poudarjata tesnobo in napeto nerešljivost odnosa. Odtis dobro prikazuje razpoloženje v umetnosti osemdesetih let 20. stoletja, ko je spet postala dominantna figuralika, uprizorjena z ekspresivno potezo. V motivih je bil poudarjen osebni svet ustvarjalke.



figura, moški, ženska, akt, sedeča
figura, gola figura, postelja, interier

Na črno-beli litografiji sta upodobljeni dve figuri, moški in ženska. Obe stojita. Kader odreže žensko pod boki, moškega pa čez pas. Ženska na desni je oblečena v kopalke, moški na levi pa je gol. Figuri sta v tistem dialogu. Upodobitev deluje, kot bi šlo za izrez dinamičnega filmskega kadra, v resnici pa je pred nami grafični odtis, ki kaže intimni trenutek dveh zaljubljenecv. Glede na oblačila je par najbrž nekje ob morju. A pomen tega trenutka težko natančno določimo. Ženska v stegnjeni levici drži cvetje. Prav to je likovni element, ki nadomešča njune besede. Roko drži v takem položaju, da ni jasno, ali je šopek prejela ali pa ga vrača. Ne glede na shematični način upodobitve kažeta obraza obeh figur portretne poteze, kar avtorica doseže z individualnim obrisom profilov, nosov, ust, ušes, oči in las. Delo je nastalo v obdobju, ko je bila Zora Stančič asistentka stažistka za grafiko na ALU v Ljubljani. Hkrati se je avtorica v tem obdobju odmaknila od popolnoma shematičnih podob, ki jih je v prejšnjih letih reducirala na znake, in se je posvečala bolj anatomsko pravilni človeški figuri. Z grafičnimi deli iz tega obdobja se je Zora Stančič predstavila skupaj s kolegico Petra Varl-Simončič na odmevni razstavi v Bežigrajski galeriji v Ljubljani leta 1988.²¹



par, moška figura, ženska figura,
roža, šopek, cvetje, ljubezen,
prijateljstvo, kopalke, darilo

Grafika kaže figuro v položaju fetusa. Gre za delo, ki je nastalo v času, ko je Zora Stančič že delala kot asistentka stažistka na ALU v Ljubljani. Na razstavi v prostorih Bežigrajske galerije v Ljubljani je leta 1988 nakazala pot v novo skupino del, ki z mero humorja in kritike kažejo podobe ljudi v vsakdanjih situacijah.²² Tukaj je figura osamljena v zakrčenem položaju, z rokama pa se drži za ušesa, kar lahko interpretiramo, kot da ne želi slišati zvokov okolice. Figura je v stiski in se želi popolnoma izolirati. Hkrati pa je njen položaj na hrbtu v obliki gugalnika, kar ob siceršnji ploskovitosti in togosti podobe vnaša občutek njenega gibanja. S temnimi madeži je umetnica gradila volumen telesa. Upodobitev zaznamuje močna ekspresivna črta in ekspresivna pripoved. Figura je upodobljena v trenutku, ko ni zmožna dialoga. Čutimo njeno napetost in tesnobo. Le s poudarjeno levico, s kateri se drži za uho, umetnica posreduje idejo celotne upodobitve. S pomočjo shematizacije figure, ki postane berljivi znak, doseže učinkovitost pripovedi stripa.



figura, fetus, roka, dialog, tišina,
osamljenost, tesnoba, ležanje,
ležeča figura

Avtorica je v črno-beli litografiji uporabila nagovor znakovnega grafičnega jezika. Iz kompozicije različnih črt in vijug, ki delujejo, kot da jih je avtorica ustvarila v eni potezi, lahko razberemo različne znane podobe. Grafični list je razdelila na tri polja. Najbolj nenadzorovano komponirano in neberljivo je iz med seboj sekajočih, diagonalnih debelih črt oblikovano spodnje polje. Nad njim je okrogel lik, ki spominja na cvet rože ali sonce, saj ga obdajajo zobati cvetni lističi ali žarki. Diagonalne poteze se z zgornjim znakom povezujejo v nekakšno razpeto telo, kot bi bili njegovi udi, saj je pod diagonalo, ki seže od leve do desne strani, še nekaj črt, ki spominjajo na steblo oziroma noge. Očitno spontano se je oblikovala vegetabilna abstraktna podoba, ki ima še največ skupnega z otroško risbo. Zaradi debeline črte podoba deluje zelo ekspresivno. Kot je zapisal Brane Kovič, se v litografijah tega obdobja »srečujemo z izpostavitvijo linearne koncepcije grafičnega nagovora v najbolj elementarni, črno-beli različici, ki jo le mestoma dopolnjujejo naknadne, v bistvu slikarske (akvarelistične) barvne intervencije«.²³ V grafiki nazorno vidimo postopek umetniškega dela, ki je temeljil na spontanosti poteze in iskanju aluzij na hitro navržene likovne znake kot aluzije na predmetni svet.

znak, roža, sonce, črta, črna,
abstrakcija



Na litografiji je upodobljen abstrakten lik. Umetnica je ustvarila podobo s spontanim nanašanjem debelih nanosov tuša na litografski kamen. Upodobljeni element je do konca reduciran na formo, ki ima tako vegetabilne kot abstraktne likovne značilnosti. Končni odtis je podoben preprosti otroški risbi. Na grafičnem odtisu vlada *horror vacui*, odtis velike črne gmote in kratkih črtic namreč zasede večino površine belega lista. Hkrati se pojavi vizualna igra med temnimi in svetlimi kontrasti. Črno gmoto oziroma kompleksnejši vizualni organizem lahko jemljemo kot poln element, sicer težko opisljivo formo, ki spominja na falus ali pa na stopinjo v snegu. Po drugi strani pa, če se osredotočimo na bele dele, črno gmoto vizualno prevedemo v veliko črno luknjo, ki vse vsrka vase. Gre za litografijo v seriji grafičnih del Zore Stančič z govorico močno poudarjenih grafičnih elementov in znakov, ki pritegnejo k iskanju vizualnih analogij. Cikel grafičnih podob iz devetdesetih let 20. stoletja vnaša popolnoma nove znake v avtoričino likovno polje, znake, ki so bolj kot črnim gmotam ali pa abstraktnim likom podobni kompleksnejšim vizualnim organizmom,²⁴ ki jim sicer vidimo izvor v naravi, a se od nje odmikajo s popolno redukcijo prepoznavnih značilnosti.

poteza, črta, falus, kamen,
jedro, sij



23 (Brez naslova), 1990, litografija, ZS 35,
Umetniška zbirka UL ALUO

Na litografiji je več črnih madežev v obliki žarkovja. Ta črna sestavljena gmota delno prekriva spodnji znak kroga, ki učinkuje, kot da označuje središče, iz katerega izhajajo debeli črni trakovi. Oba lika sta v nekakšnem likovnem dialogu. Zaradi črnih debelih in tankih črt ter kontrastov z belino lista sta v podobnem konfliktu, kot so bili shematični liki v opusu Zore Stančič osemdesetih let ali pa reducirani znaki v začetku njene poti na grafični specialki na akademiji v Ljubljani. Ko umetnica na grafični list odtisne par ne glede na njegovo formo, med podobama začne potekati dialog, ki večinoma vodi v konflikt. Likovni jezik je preprost, shematičen in grajen iz popolnoma reduciranih podob. Stančič se pri tem zanaša na moč poteze in črno-belih kontrastov, ki delujejo spontano, hkrati pa se oddaljujejo od klasičnega slikarstva, da v njih celo vidimo primerjavo s preprosto otroško risbo. A vendar nadaljuje z grajenjem svojega ikonografskega sveta. Tako nastajajo kompleksnejši vizualni organizmi, ki so hkrati znak in abstraktna forma, ki s svojo obliko in ekspresijo računa na naše ponotranjeno sprejetje in razlago.²⁵ Podoba na litografiji sodi v cikel iz devetdesetih let 20. stoletja, ko je Zora Stančič razvila posebno obliko grafične govorice. Elemente motiva je zreducirala na kompozicijo črt in linij. Prevladuje debela črna poteza, ki spominja na risbo s tušem. Znak je sproduciran kot temna sled na svetli podlagi, kot packa in, kot piše Brane Kovič, označuje samega sebe, pri čemer je slikovno polje edini možni teritorij njegove eksistence.²⁶



lik, abstrakcija, žarki, krog, sonce,
točka, črna, bela, znak

Na grafičnem listu je litografski odtis, ki ga je umetnica z ekspresivno debelo črno črto zarisala na kamen. V podobi lahko vidimo marsikaj, od vegetabilne abstraktne oblike, členjene črne gmote, kompleksnejšega organizma do abstrahiranega lika z razkrečenima rokama in s krogi nakazanim oprsjem. Da je Zora Stančič želela ta kompleksnejši vizualni organizem personalizirati, oziroma ga vsaj usmeriti proti svetu figuralike, je nakazala v ovalu, ki zaseda levi zgornji kot grafičnega lista, kjer skozi črno barvo proseva svetloba podlage, in v črnem madežu, podobnem abstrahiranemu stopalu desno spodaj. Njena likovna govorica je po eni strani podobna biomorfnim podobam španskega nadrealista Juana Mirója, po drugi strani spominja na preprosto otroško potezo, neuko in nevesčo likovnega izraza. A hkrati je podoba, kljub navidezni spontanosti pri nanosu črnih linij in ovalnih pik na litografski kamen vendarle ujeta v zakone kompozicije. Del kompozicije je na primer tudi cikcakasta debela črta, ki vodi naše oči od zgornjega desnega roba proti spodnjemu levemu robu grafičnega lista. Svetlo-temni kontrasti ter cikcakaste in okrogle oblike ustvarjajo likovni dialog, ki z ekspresijo spominja na konfliktne dialoge shematično načrtanih parov iz osemdesetih let 20. stoletja, ko sta se tudi v likovni govorici Zore Stančič čutila neoekspresionističen stil v razpoloženju rojevanja nove podobe.

podoba, abstrakcija, črta, linija,
oval, gmota, črno, belo



25 (Brez naslova), 1990, litografija, ZS 37

**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 pritiskne, 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 raznorodna 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 VIDEA



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



Katalog del iz zbirke študentskih grafik



1 (1)



2



3



1 (1)

(Po starem lesorezu), 1948
Lesorez
P 10 × 9 cm, L 18 × 12,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: januar 1948
UL ALUO
Inv. št. 2024000005
(stara inv. 6793/1)

2

(Študija), 1948
Lesorez
P 16,5 × 13 cm, L 24 × 16 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: februar 1948
UL ALUO
Inv. št. 20240000057
(st. inv. št. 6795/3)

3

(Mama), 1948
Lesorez
P 22 × 15,5 cm, L 32 × 24 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 1948
UL ALUO
Inv. št. 20240000056
(st. inv. št. 6796/4)

4



4

(Fantek), 1948
Lesorez
P 15 × 12 cm, L 32 × 23,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 1948
UL ALUO
Inv. št. 20240000055
(st. inv. št. 6798/6)

5 (2)



5 (2)

(Glava deklice), 1948
Lesorez
P 13 × 9 cm, L 17 × 15 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 1948
UL ALUO
Inv. št. 20240000058
(st. inv. št. 6794/2)

6 (3)

(Študija glave), 1948
Suha igla
P 10,5 × 8 cm, L 12 × 10 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: dec. 48.
UL ALUO
Inv. št. 20240000054
(st. inv. št. 6799/7)

6 (3)



7



8



9 (4)



7

(Ob morju), 1949
Suha igla
P 15,5 × 10 cm, L 19,5 × 13 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: jan. 49.
UL ALUO
Inv. št. 20240000061
(st. inv. št. 6805/13)

8

(Portret), 1949
Jedkanica
P 16,5 × 13 cm, L 22,5 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: februar 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000064
(st. inv. št. 6802/16)

9 (4)

(Avtoportret), 1949
Jedkanica
P 16 × 12 cm, L 22,5 × 15 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000060
(st. inv. št. 6809/17)

10



11



10

(Pejsaž), 1949
Jedkanica
P 12 × 16 cm, L 15,5 × 20 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000065
(st. inv. št. 6801/9)

11

(Primorska), 1949
Suha igla
P 12 × 16 cm, L 15,5 × 21 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000053
(st. inv. št. 6800/8)

12



12

(Ob morju), 1949
Jedkanica
P 9,5 × 16,5 cm, L 12,5 × 18,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000062
(st. inv. št. 6804/12)

13 (5)



14



15



13 (5)

(Ob morju), 1949
Jedkanica
P 12 × 16 cm, L 15,5 × 20 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 1949
UL ALUO
Inv. št. 20240000063
(st. inv. št. 6803/11)

14

(Stara ulica), 1949
Suha igla
P 21,5 × 13,5 cm, L 24 × 16 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000033
(st. inv. št. 6807/15)

15

(Veduta), 1949
Suha igla
P 21,5 × 13,5 cm, L 24,3 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 49.
UL ALUO
Inv. št. 20240000138

16



16

(Pejsaž), 1949
Jedkanica
P 10,5 × 12,5 cm, L 13 × 15 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 49.
UL ALUO
Inv. št. 20240000026
(st. inv. št. 6806/14)

17



18



17

(Pejsaž), 1949
Suha igla
P 16,5 × 12,5 cm, L 21,5 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 49.
UL ALUO
Inv. št. 20240000032
(st. inv. št. 6808/16)

18

(Pri delu), 1950
Suha igla
P 12,5 × 16 cm, L 17 × 20,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000030
(st. inv. št. 6815/23)

19



20



21



19

(Portret), 1950
Litografija
P 33 × 24 cm, L 38 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000068
(st. inv. št. 6839/47)

20

(Portret), 1950
Jedkanica
P 9 × 8,5 cm, L 12,5 × 10,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: feb. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000050
(st. inv. št. 6818/26)

21

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 10,5 × 10 cm, L 17 × 13,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000029
(st. inv. št. 6814/22)

22



23



22

(Portret), 1950
Jedkanica
P 9 × 6 cm, L 13,5 × 9,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000048
(st. inv. št. 6819/27)

23

(Pejsaž), 1950
Jedkanica
P 13 × 7 cm, L 17,5 × 11,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: feb. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000027
(st. inv. št. 6812/20)

24



24

(Pejsaž), 1950
Jedkanica
P 8 × 14,5 cm, L 12 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: feb. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000028
(st. inv. št. 6811/19)

25 (6)



26 (7)



28



29



27



25 (6)

(Portret Izidorja Moleta), 1950
Litografija
P 36 × 26,5 cm, L 42 × 33 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: april 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000067
(st. inv. št. 6838/46)

26 (7)

(Ognjišče), 1950
Jedkanica
P 16,5 × 23,5 cm, L 23,5 × 26,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec J.
Dat. l. sp.: april 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000051
(st. inv. št. 6816/24)

27

(Portret), 1950
Jedkanica
P 9 × 9 cm, L 12 × 11 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000047
(st. inv. št. 6820/28)

28

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 8 × 7 cm, L 10,5 × 9,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000023
(st. inv. št. 6813/21)

29

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 10,5 × 9 cm, L 15 × 13 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000025
(st. inv. št. 6810/18)

30



30

(Ob morju), 1950
Jedkanica
P 12,5 × 16 cm, L 18 × 23,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000049
(st. inv. št. 6817/25)

31



32



33



31

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 11,5 × 6,5 cm, L 15 × 9,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000024
(st. inv. št. 6828/36)

32

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 17,5 × 13,5 cm, L 22 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000031
(st. inv. št. 6829/37)

33

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 14 × 13,5 cm, L 18 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000037
(st. inv. št. 6824/32)

34



34

(Barje), 1950
Jedkanica
P 16,5 × 21 cm, L 18 × 24 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000039
(st. inv. št. 6836/44)

35 (8)



36 (9)



35 (8)

(Pri branju), 1950
Jedkanica in akvatinta
P 27 × 18 cm, L 35 × 23,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000036
(st. inv. št. 6837/45)

36 (9)

(Avtoportret), 1950
Litografija in brušenka
P 38 × 26,5 cm, L 50 × 35 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000066
(st. inv. št. 6840/48)

37



38



39



37

(Gospa Vera Škof), 1950
Jedkanica
P 18 × 13,5 cm, L 23 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000044
(st. inv. št. 6823/31)

38

(Likarica), 1950
Jedkanica
P 24 × 14,5 cm, L 27,5 × 18 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000034
(st. inv. št. 6830/38)

39

(Pri šivanju), 1950
Jedkanica
P 24 × 18 cm, L 35 × 24,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000041
(st. inv. št. 6833/41)

41



40



40

(V ateljeju), 1950
Jedkanica
P 26,5 × 17,5 cm, L 34 × 23,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 50
UL ALUO
Inv. št. 20240000052
(st. inv. št. 6831/39)

41

(Portret), 1950
Jedkanica
P 26 × 18 cm, L 34 × 25 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000040
(st. inv. št. 6834/42)

42



42

(Deklica I), 1950
Jedkanica
P 13 × 9 cm, L 17 × 12 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000045
(st. inv. št. 6822/30)

43 (10)



44



45



43 (10)

(Deklica II), 1950
Jedkanica
P 18 × 11,5 cm, L 25 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000042
(st. inv. št. 6827/35)

44

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 18 × 11,5 cm, L 24,5 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000038
(st. inv. št. 6825/33)

45

(Portretna študija), 1950
Jedkanica
P 20 × 13,5 cm, L 24 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000043
(st. inv. št. 6826/34)

46



47



46

(Zimski pejzaž), 1950
Jedkanica
P 20 × 22 cm, L 23 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 50.
UL ALUO
Inv. št. 20240000046
(st. inv. št. 6821/29)

47

(V kuhinji), 1951
Jedkanica
P 19 × 25 cm, L 24 × 32 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000125
(st. inv. št. 6862/70)

48



48

(Avtoportret), 1951
Jedkanica
P 25 × 19 cm, L 36,5 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000131
(st. inv. št. 6851/59)

49



50



51



52



53



54



49

(Portret), 1951
Jedkanica
P 26,5 × 18 cm, L 33,5 × 25 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000089
(st. inv. št. 6861/69)

50

(Pri šahu), 1951
Jedkanica
P 19 × 24,5 cm, L 24 × 31,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000088
(st. inv. št. 6858/66)

51

(Učenje), 1951
Jedkanica
P 14 × 21 cm, L 18,5 × 26 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000077
(st. inv. št. 6878/86)

52

(Portret), 1951
Jedkanica
P 13,5 × 10 cm, L 16,5 × 13 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000120
(st. inv. št. 6880/88)

53

(Portret), 1951
Jedkanica
P 19 × 24 cm, L 26 × 32 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000098
(st. inv. št. 6850/58)

54

(Šahisti), 1951
Jedkanica
P 13,5 × 16,5 cm, L 19,5 × 21 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000124
(st. inv. št. 6863/71)

55



56 (11)



57



58 (12)



59 (13)



60



55

(Portret), 1951
Jedkanica
P 16,5 × 12,5 cm, L 24 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000126
(st. inv. št. 6857/65)

56 (11)

(Pri učenju), 1951
Jedkanica in akvatinta
P 19 × 52 cm, L 24 × 32 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000097
(st. inv. št. 6847/55)

58 (12)

(Dijak), 1951
Jedkanica in akvatinta
P 21,5 × 11,5 cm, L 27 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000105
(st. inv. št. 6843/51)

59 (13)

(Filozof), 1951
Jedkanica
P 25 × 18,5 cm, L 34,5 × 24,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000106
(st. inv. št. 6864/72)

60

(Portret), 1951
Jedkanica
P 17,5 × 13,5 cm, L 24 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000127
(st. inv. št. 6855/63)

57

(Portret), 1951
Jedkanica in akvatinta
P 17 × 11,5 cm, L 24,5 × 17 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: feb. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000035
(st. inv. št. 6841/49)

61



62



63



61

(Portret), 1951
Jedkanica
P 15,5 × 13,5 cm, L 23,5 × 18 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51
UL ALUO
Inv. št. 20240000100
(st. inv. št. 6856/64)

62

(Portret), 1951
Jedkanica
P 13 × 8 cm, L 17,5 × 12 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000071
(st. inv. št. 6859/67)

63

(Portret), 1951
Jedkanica
P 17,5 × 13,5 cm, L 26,5 × 19 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000128
(st. inv. št. 6854/62)

64



65 (14)



64

(Na starost), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 18,5 cm, L 34 × 24,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 2024000012
(st. inv. št. 6877/85)

65 (14)

(Portret), 1951
Jedkanica
P 20 × 16 cm, L 24 × 22 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000134
(st. inv. št. 6844/52)

66 (15)



66 (15)

(Dr. Bogomir Magajna(tudi Dr. B. M.)), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 17 cm, L 28 × 20 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000137
(st. inv. št. 6842/50)

67



68



69



67

(V kuhinji), 1951
Jedkanica
P 28 × 31 cm, L 33 × 36 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000092
(st. inv. št. 6873/81)

68

(Portret), 1951
Jedkanica
P 25 × 17 cm, L 34 × 23 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000129
(st. inv. št. 6853/61)

69

(Avtoportret), 1951
Jedkanica
P 17 × 11 cm, L 22,5 × 14,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 1951
UL ALUO
Inv. št. 20240000130
(st. inv. št. 6852/60)

70



70

(Avtoportret), 1951
Jedkanica
P 11,5 × 6,5 cm, L 16,5 × 13 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000132
(st. inv. št. 6848/56)

71



72



71

(Dubrovnik), 1951
Jedkanica
P 17,5 × 26 cm, L 20,5 × 28,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000079
(st. inv. št. 6872/80)

72

(Portret), 1951
Jedkanica
P 7 × 5 cm, L 12,5 × 9 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000069
(st. inv. št. 6860/68)

73



74



73

(Portret), 1951
Litografija in brušenka
P 32,5 × 42 cm, L 38 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000095
(st. inv. št. 6883/91)

74

(Klovn), 1951
Jedkanica
P 22 × 16 cm, L 25,5 × 18,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000133
(st. inv. št. 6846/54)

75



75

(Akt), 1951
Jedkanica
P 15 × 24 cm, L 19,5 × 28 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000099
(st. inv. št. 6849/57)

76



77



76

(Portret), 1951
Jedkanica
P 10 × 9 cm, L 13 × 11,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: sept. 51
UL ALUO
Inv. št. 20240000070
(st. inv. št. 6865/73)

77

(Dva otroka v interieru), 1951
Jedkanica
P 22 × 17 cm, L 31 × 21,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: sept. 52
UL ALUO
Inv. št. 20240000122
(st. inv. št. 6876/84)

78



78

(Mati in otrok), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 18,5 cm, L 28 × 21 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: okt. 1951.
UL ALUO
Inv. št. 20240000094
(st. inv. št. 6867/75)

79



80



81



79

(Akt), 1951
Jedkanica
P 25 × 16 cm, L 29,5 × 23,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: okt. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000085
(st. inv. št. 6870/78)

80

(Portret), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 17 cm, L 31 × 24 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: okt. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000087
(st. inv. št. 6879/87)

81

(Dekle iz barak), 1951
Litografija
P 27 × 11,5 cm, L 28,5 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000101
(st. inv. št. 6882/90)

82



83



82

(Dekle iz barak), 1951
Litografija
P 28 × 11,5 cm, L 28,5 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000139
(st. inv. št. ni)

83

(Portret), 1951
Litografija
P 16,5 × 13 cm, L 25 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000075
(st. inv. št. 6881/89)

84



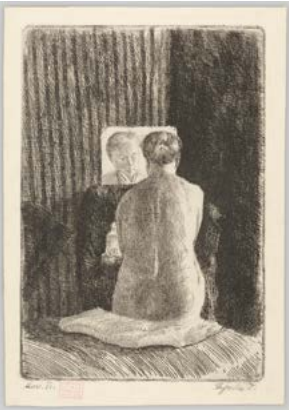
84

(Študija), 1951
Jedkanica
P 18 × 15,5 cm, L 24,5 × 19 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000074
(st. inv. št. 6868/76)

85



86



87 (16)



85

(Zvečer), 1951
Jedkanica
P 25 × 16 cm, L 28 × 19 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000123
(st. inv. št. 6875/83)

86

(Akt), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 17 cm, L 27,5 × 19,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: nov. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000078
(st. inv. št. 6871/79)

87 (16)

(Stara žena), 1951
Jedkanica
P 25 × 16,5 cm, L 28,5 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000135
(st. inv. št. 6874/82)

88 (17)



89



88 (17)

(Gospa Ragenza), 1951
Jedkanica
P 24,5 × 19 cm, L 39,5 × 29,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000136
(st. inv. št. 6845/53)

89

(Študija), 1951
Jedkanica
P 17 × 16 cm, L 25 × 22 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000076
(st. inv. št. 6869/77)

90



90

(Avtoportret), 1951
Jedkanica
P 14 × 10,5 cm, L 19 × 20 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: dec. 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000072
(st. inv. št. 6866/74)

91



92



93



91

(Portret), 1951
Brušenka
P 28,5 × 21,5 cm, L 35 × 25 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: december 51.
UL ALUO
Inv. št. 20240000111
(st. inv. št. 6906/114)

92

Sestrici (poskusni odtis), 1952
Litografija in brušenka
P 32,5 × 24,2 cm, L 37 × 31 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: jan. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000140
(st. inv. št. ni)

93

(Sestrici) (drugi odtis), 1952
Litografija in brušenka
P 32,5 × 24,2 cm, L 37 × 31 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000143
(st. inv. št. 6907/115)

94



95



94

(Portret), 1952
Jedkanica
P 13,5 × 9,5 cm, L 19,5 × 14 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000116
(st. inv. št. 6892/100)

95

(Portret), 1952
Jedkanica
P 21 × 14,5 cm, L 28,5 × 23 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: jan. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000082
(st. inv. št. 6890/98)

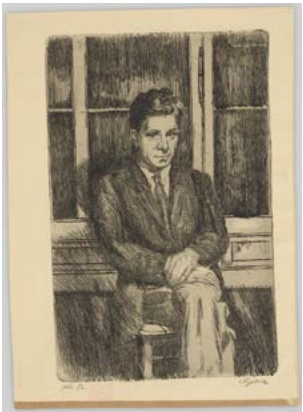
96



96

(Portret), 1952
Jedkanica
P 21,5 × 15 cm, L 31,5 × 24 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000117
(st. inv. št. 6887/95)

97



98 (18)



99



97

(Portret), 1952
Jedkanica
P 25 × 16 cm, L 28,5 × 20,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000081
(st. inv. št. 6888/96)

98 (18)

(Avtoportret), 1952
Suha igla
P 25 × 16 cm, L 28 × 19 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: febr. 52.
UL ALUO
Inv. št. 202400000118
(st. inv. št. 6886/94)

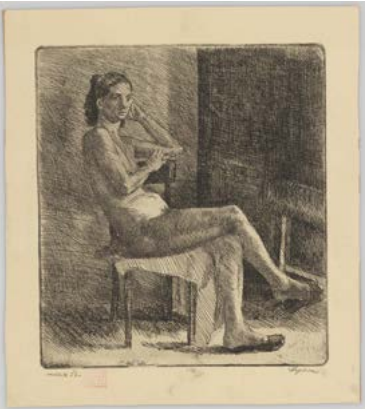
99

(Anica), 1952
Litografija
P 23 × 19 cm, L 29,5 × 21 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000083
(st. inv. št. 6905/113)

100



101



100

(Portret), 1952
Litografija
P 39 × 26 cm, L 42 × 30 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000093
(st. inv. št. 6908/116)

101

(Akt študija), 1952
Jedkanica
P 23 × 20,5 cm, L 28,5 × 25 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000086
(st. inv. št. 6898/106)

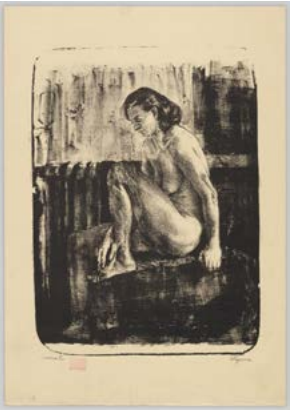
102



102

(Študija akta), 1952
Litografija
P 33 × 24 cm, L 39,5 × 29,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 52.
UL ALUO
Inv. št. 202400000109
(st. inv. št. 6911/119)

103 (19)



104 (20)



105



103 (19)

(Študija akta), 1952
Litografija in brušenka
P 32,5 × 42 cm, L 42 × 30 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: marec 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000096
(st. inv. št. 6910/118)

104 (20)

(V šoli), 1952
Litografija in brušenka
P 33 × 24,7 cm, L 38,5 × 27,7 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000141
(st. inv. št. 6902/110)

105

(Portret), 1952
Jedkanica
P 14 × 10,5 cm, L 19 × 20 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000073
(st. inv. št. 6893/101)

106



107



106

(Portret), 1952
Litografija
P 27 × 18,5 cm, L 35 × 25 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000090
(st. inv. št. 6904/112)

107

(Portret v interierju), 1952
Jedkanica
P 26 × 19,5 cm, L 33 × 23 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000112
(st. inv. št. 6900/108)

108



108

(Portret), 1952
Jedkanica
P 21,5 × 17 cm, L 29 × 21 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000084
(st. inv. št. 6889/97)

109



110



111



109

(Študija akta), 1952
Jedkanica
P 25 × 20 cm, L 38 × 27 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000091
(st. inv. št. 6896/104)

110

(Študija akta), 1952
Jedkanica
P 24,5 × 16,5 cm, L 34 × 24 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000113
(st. inv. št. 6895/103)

111

(Študija akta), 1952
Jedkanica
P 24 × 15,5 cm, L 27 × 19 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000114
(st. inv. št. 6894/102)

112



113 (21)



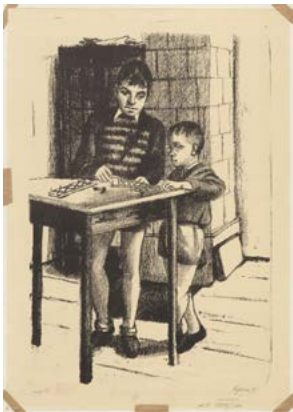
112

(Študija akta), 1952
Jedkanica
P 15,5 × 26 cm, L 19,5 × 28,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: april 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000080
(st. inv. št. 6897/105)

113 (21)

(Kompozicija v naravi), 1952
Jedkanica in akvatinta
P 24,5 × 33,5 cm, L 27,5 × 40,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000104
(st. inv. št. 6903/111)

114 (22)



114 (22)

(Pri igri), 1952
Litografija
P 39,5 × 26 cm, L 42 × 29,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: maj 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000110
(st. inv. št. 6909/117)

115



116



115

(Portret), 1952
Jedkanica
P 9 × 8 cm, L 14,5 × 11 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000115
(st. inv. št. 6891/99)

116

(Portret v interierju), 1952
Suha igla
P 23,5 × 19,5 cm, L 40 × 28 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: maj 52
UL ALUO
Inv. št. 20240000103
(st. inv. št. 6899/107)

117 (23)



117 (23)

(Doma), 1952
Jedkanica
P 38 × 25,7 cm, L 41,5 × 29 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: maj 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000142
(st. inv. št. 6901/109)

118 (24)



118 (24)

(Portret Tereze Heider (tudi Portret T. H.)), 1952
Suha igla
P 23,5 × 19 cm, L 38 × 26,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000119
(st. inv. št. 6884/92)

119 (25)



119 (25)

(Portret), 1952
Jedkanica in akvatinta
P 26 × 11,5 cm, L 28,5 × 16,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: junij 52.
UL ALUO
Inv. št. 20240000102
(st. inv. št. 6885/95)

121



122 (27)



120 (26)



121

Večer v mestu, 1954
Jedkanica
P 25,8 × 20 cm, L 32,6 × 22,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: okt. 54.
UL ALUO
Inv. št. 20240000144
(st. inv. št. 6914/122)

122 (27)

V gostilni, 1954
Lesorez
P 14,5 × 23,5 cm, L 23 × 30,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: dec. 54.
UL ALUO
Inv. št. 20240000107
(st. inv. št. 6913/121)

123 (28)



120 (26)

Dr. filozofije, 1953
Jedkanica
P 25 × 18 cm, L 34 × 23 cm
Sign. d. sp.: Stegovec
Dat. l. sp.: nov. 53.
UL ALUO
Inv. št. 20240000108
(st. inv. št. 6912/120)

123 (28)

Ulica v Rovinju, 1955
Jedkanica
31 × 16,5 cm, L 34 × 21,5 cm
Sign. d. sp.: Stegovec T.
Dat. l. sp.: avg. 55
UL ALUO
Inv. št. 20240000145
(st. inv. št. 6915/123)

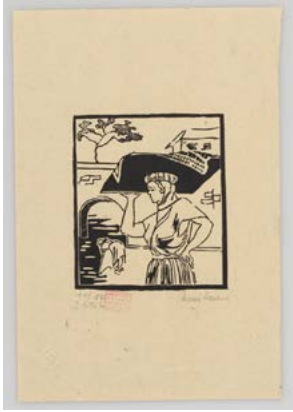
1 (1)



2 (2)



3 (3)



1 (1)

Nemški lesorez (15. stoletje), 1951/52
Lesorez
P 10 × 8 cm, L 28,8 × 23,2 cm
Sign. d. sp.: Maraž J.
UL ALUO
Inv. št. 20240000002
(st. inv. št. 4534/1)

2 (2)

(Po starem nemškem lesorezu iz 15. stoletja), 1951/52
Lesorez
P 10 × 8 cm, L 21 × 16,8 cm
Sign. d. sp.: Maraž J.
Dat. l. sp.: 51/52
UL ALUO
Inv. št. 20240000003
(st. inv. št. 4535/2)

3 (3)

(Perici), 1951/52
Lesorez
P 11,1 × 9,8 cm, L 25 × 17 cm
Sign. d. sp.: Maraž J.
Dat. l. sp.: 1951/1952
UL ALUO
Inv. št. 20240000004
(st. inv. št. 4536/3)

4 (4)



5 (5)



4 (4)

(Portret dečka), 1951/52
Lesorez
P 19 × 15 cm, L 25,3 × 17 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 1951/1952
UL ALUO
Inv. št. 20240000008
(st. inv. št. 4540/7)

5 (5)

(Preddverje), 1952
Lesorez
P 15,7 × 8 cm, L 26,8 × 19 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 6. VI. 1952
UL ALUO
Inv. št. 20240000007
(st. inv. št. 4539/6)

6 (6)



6 (6)

(Kadilsko tihožitje), 1952
Lesorez
P 9,5 × 7,5 cm, L 14 × 12,7 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 6. VI. 1952
UL ALUO
Inv. št. 20240000006
(st. inv. št. 4538/5)

7 (7)



8 (8)



9 (9)



10 (10)



11 (11)



12 (12)



7 (7)

(Osliček), 1952
Lesorez
P 8,3 × 7,8 cm, L 12,5 × 13,8 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 6. VI. 1952
UL ALUO
nv. št. 20240000005
(st. inv. št. 4537/4)

8 (8)

(Na obali), 1952/53
Suha igla
P 10 × 14,4 cm, L 16 × 23 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 1952/53
UL ALUO
Inv. št. 20240000009
(st. inv. št. 4541/8)

9 (9)

(Portret deklice), 1952/53
Suha igla
P 17,5 × 13 cm, L 33,3 × 23 cm
Sign. d. sp.: Maraž a.
Dat. l. sp.: 1952/53
UL ALUO
Inv. št. 20240000010
(st. inv. št. 4542/9)

10 (10)

(Primorski motiv), 1952/53
Jedkanica
P 16 × 12,3 cm, L 23,5 × 17,5 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 1952/53
UL ALUO
Inv. št. 20240000011
(st. inv. št. 4543/10)

11 (11)

(Pri vodi), 1952/53
Jedkanica
P 16,5 × 25,7 cm, L 22,5 × 32,5 cm
Sign. d. sp.: Maraž a.
Dat. l. sp.: 1952/53
UL ALUO
Inv. št. 20240000012
(st. inv. št. 4544/11)

12 (12)

Po Daumieru, 1956/57
Litografija
P 26 × 23 cm, L 50 × 35 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. d. sp.: 1956/57
UL ALUO
Inv. št. 20240000013
(st. inv. št. 4545/12)

13 (13)



14 (14)



13 (13)

(Po Daumier-u), 1956/57
Litografija
P 23,5 × 26 cm, L 25,5 × 29 cm
Sign. d. sp.: Maraž
UL ALUO
Inv. št. 20240000014
(st. inv. št. 4546/13)

14 (14)

Tihozitje, 1956/57
Litografija
P 24 × 33 cm, L 34,4 × 50 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. v sr.: 1956/57
UL ALUO
Inv. št. 20240000016
(st. inv. št. 4548/15)

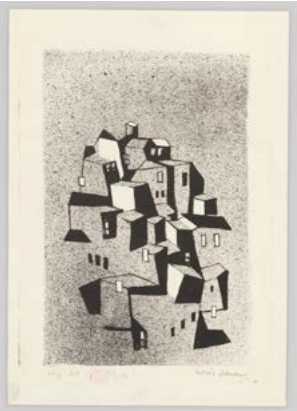
15 (15)



15 (15)

Prijateljice, 1956/57
Litografija
P 10 × 14,4 cm, L 16 × 23 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 1956/57
UL ALUO
Inv. št. 20240000019
(st. inv. št. 4551/18)

16 (16)



17 (17)



16 (16)

(Hiše), 1956/57
Litografija
P 23 × 35 cm, L 35 × 25 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp. v sr.: 1956/57
UL ALUO
Inv. št. 20240000015
(st. inv. št. 4547/14)

17 (17)

(Figure v pokrajini), 1957
Litografija
P 22,5 × 31 cm, L 25,2 × 35 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. v sr.: maj 1957
UL ALUO
Inv. št. 20240000018
(st. inv. št. 4550/17)

18 (18)



18 (18)

(Figuri s sencama v pokrajini), 1957
Litografija
P 23 × 32 cm, L 35 × 35 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp. v sr.: maj 1957
UL ALUO
Inv. št. 20240000017
(st. inv. št. 4549/16)

19 (19)



19 (19)

(Prodajalka rib), 1957
Litografija
P 53 × 34 cm, L 68 × 47 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp. v sr.: maj 1957
UL ALUO
Inv. št. 20240000021
(st. inv. št. 4553/20)

20 (20)



21 (21)



20 (20)

Slamniki, 1957
Litografija
P 48,5 × 37,5 cm, L 66,5 × 47,6 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. v sr.: maj 1967
UL ALUO
Inv. št. 20240000020
(st. inv. št. 4552/19)

21 (21)

Pred zaveso, 1957
Litografija
P 46,2 × 30,5 cm, L 50 × 35 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. l. sp.: 1957
UL ALUO
Inv. št. 20240000022
(st. inv. št. 4554/21)

22 (22)



22 (22)

Ribe, 1957/58
Litografija
P 35 × 59 cm, L 50 × 69,8 cm
Sign. d. sp.: Maraž Adriana
Dat. d. sp.: 57/1958
UL ALUO
Inv. št. 20240000001
(st. inv. št. 4555/22)

1



2



4 (1)



5 (2)



1

Ex libris, 1961/62
Lesorez
P 6 × 4,5 cm, L 15,2 × 10,5 cm
Sign. d. sp.: Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000146
(st. inv. št. 3767/2)

3



2

(Po starem lesorezu), 1961/62
Lesorez
P 13 × 9 cm, L 19,7 × 19,7 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000147
(st. inv. št. 3766/1)

3

Balerina, 1961/62
Lesorez
P 16,5 × 11 cm, L 25 × 17,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000148
(st. inv. št. 3768/3)

4 (1)

Pejsaž, 1961/62
Lesorez
P 30,5 × 24,5 cm, L 41 × 32,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000149
(st. inv. št. 3769/4)

6 (3)



5 (2)

Borovci, 1962
Lesorez
P 13,5 × 17,2 cm, L 18 × 25 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1962
UL ALUO
Inv. št. 20240000150
(st. inv. št. 3770/5)

6 (3)

Ulcinjske soline, 1961/62
Lesorez
P 31 × 22 cm, L 35,6 × 25,3 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000151
(st. inv. št. 3771/6)

7 (4)



8 (5)



9



7 (4)

Ulcinjске soline, 1961/62
Lesorez
P 31 × 21,5 cm, L 40 × 30,3 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1961/62
UL ALUO
Inv. št. 20240000152
(st. inv. št. 3772/7)

8 (5)

Kopice, 1962
Suha igla
P 16 × 10,2 cm, L 23,3 × 17 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1962
UL ALUO
Inv. št. 20240000153
(st. inv. št. 3773/8)

9

Tihožitje (poskusni odtis), 1963
Jedkanica
P 12,5 × 8 cm, L 20,3 × 14,5 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000190
(st. inv. št. ni)

10



11



10

Tihožitje, 1963
Jedkanica
P 12,5 × 8 cm, L 22,6 × 16,3 cm
Sign. d. sp.: M. Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000154
(st. inv. št. 3774/9)

11

Tihožitje, 1963
Jedkanica in Akvatinta
P 12,3 × 16,2 cm, L 16,6 × 24,7 cm
Sign. d. sp.: M. Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000155
(st. inv. št. 3775/10)

12 (6)



12 (6)

Ulcinjске soline, 1963
Vernis-mou
P 16,2 × 25 cm, L 20,3 × 29 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000156
(st. inv. št. 3776/11)

13 (7)



14



13 (7)

Soline, 1963
Vernis-mou in akvatinta
P 29,2 × 41,4 cm, L 30 × 42 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000157
(st. inv. št. 3777/12)

14

Akt, 1963
Rezervaš
P 16,2 × 10,7 cm, L 28,3 × 19,7 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963
UL ALUO
Inv. št. 20240000158
(st. inv. št. 3778/13)

15 (8)



16 (9)



15 (8)

Kopija po *Daumierju*, 1963/64
Litografija
P 28 × 26 cm, L 30,5 × 28,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000159
(st. inv. št. 3779/14)

16 (9)

Avtoportret, 1963/64
Litografija
P 28 × 42 cm, L 18 × 30,5 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000160
(st. inv. št. 3780/15)

17



17

Zid, 1963/64
Litografija
P 38 × 43 cm, L 48 × 61 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000161
(st. inv. št. 3781/16)

18 (10)



19 (11)



20



18 (10)

(Portal), 1963/64
Litografija
P 34,5 × 42 cm, L 48,5 × 59,5 cm
Sign. d. sp.: / Krašovec /
Dat. l. sp.: 63/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000162
(st. inv. št. 3782/17)

19 (11)

Motiv iz Pule, 1963/64
Litografija
P 48 × 59,3 cm, L 32 × 42,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000163
(st. inv. št. 3784/19)

20

Motiv iz Pule, 1963/64
Litografija
P 48,5 × 58,5 cm, L 32 × 42,7 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000191

21



22



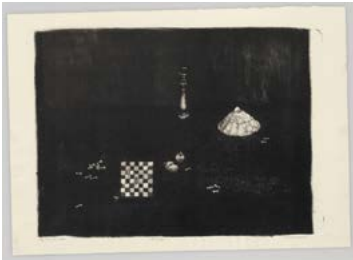
21

Portal, 1963/64
Litografija
P 38 × 25,5 cm, L 43 × 30,5 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000164
(st. inv. št. 3785/20)

22

Oltar, 1963/64
Litografija
P 48 × 32 cm, L 59,5 × 41,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000165
(st. inv. št. 3788/23)

23



23

Tihožitje, 1963/64
Litografija
P 26,5 × 37,5 cm, L 30,5 × 43 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1963/64
UL ALUO
Inv. št. 20240000166
(st. inv. št. 3789/24)

24 (12)



25 (13)



24 (12)

Tihožitje, 1963/64
Litografija
P 38 × 48 cm, L 43 × 60,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1964
UL ALUO
Inv. št. 20240000167
(st. inv. št. 3790/25)

25 (13)

Pad II, 1968
Litografija
P 37 × 45 cm, L 37 × 45 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1968
UL ALUO
Inv. št. 20240000184
(st. inv. št. 3808/43)

26



27



28



26

Pad, 1968
Litografija
P 45,7 × 34,8 cm, L 45,7 × 34,8 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1968
UL ALUO
Inv. št. 20240000185
(st. inv. št. 3809/44)

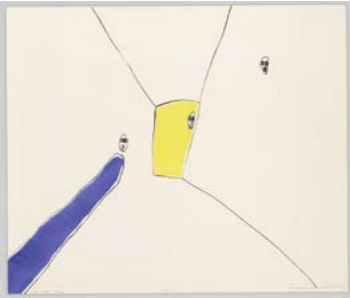
27

Brez naslova, 1969
Vernis-mou
P 24,5 × 16 cm, L 34,7 × 25 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000168
(st. inv. št. 3791/26)

28

Brez naslova, 1969
Vernis-mou
P 24,7 × 16,2 cm, L 35 × 25 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000169
(st. inv. št. 3792/27)

29 (14)



29 (14)

Krik, 1969
Litografija
P 36,8 × 44 cm, L 36,8 × 44 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000170
(st. inv. št. 3793/28)

30 (15)



31 (16)



32



30 (15)

Pokrajina IV, 1969
Litografija
P 59,2 × 49 cm, L 59,2 × 49 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000171
(st. inv. št. 3802/37)

31 (16)

Grožnja, 1969
Litografija
P 66 × 50 cm, L 66 × 50 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000172
(st. inv. št. 3795/30)

32

Pokrajina III, 1969
Litografija
P 64 × 49 cm, L 64 × 49 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000173
(st. inv. št. 3796/31)

33 (17)



34



33 (17)

Pokrajina V, 1969
Litografija
P 64 × 51 cm, L 64 × 51 cm
Sign. l. ob motivu: Metka Krašovec
Dat. l. ob motivu: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000174
(st. inv. št. 3797/32)

34

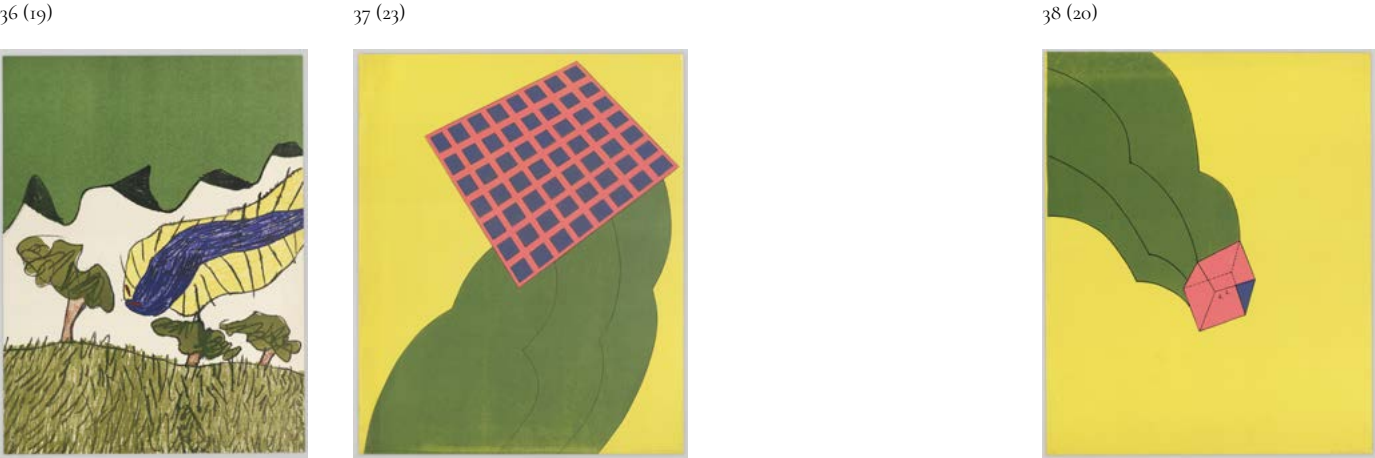
Pokrajina VII, 1969
Litografija
P 65,5 × 50,3 cm, L 65,5 × 50,3 cm
Sign. l. ob motivu: Metka Krašovec
Dat. l. ob motivu: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000177
(st. inv. št. 3801/36)

35 (18)



35 (18)

Pokrajina, 1969
Litografija
P 50 × 65,5 cm, L 50 × 65,5 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000178
(st. inv. št. 3790/25)



36 (19)

Pokrajina VI, 1969
Litografija
P 66,5 × 50 cm, L 66,5 × 50 cm
Sign. l. ob motivu: Metka Krašovec 69
Dat. l. ob motivu: 69
UL ALUO
Inv. št. 20240000180
(st. inv. št. 3804/39)

37 (23)

(Pokrajina 4), 1969
Litografija
P 61 × 49 cm, L 61 × 49 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000175
(st. inv. št. 3798/33)

38 (20)

(Pokrajina 1), 1969
Litografija
P 60,5 × 49 cm, L 60,5 × 49 cm
Sign. d. sp.: M. Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000181
(st. inv. št. 3805/40)

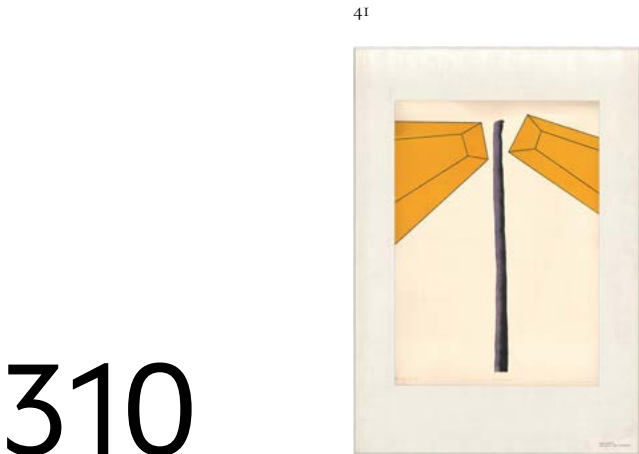


39 (21)

(Pokrajina 2), 1969
Litografija
P 60,5 × 49 cm, L 60,5 × 49 cm
Sign. d. sp.: M. Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000179
(st. inv. št. 3803/38)

40 (22)

(Pokrajina 3), 1969
Litografija
P 60,5 × 48,8 cm, L 60,5 × 48,8 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000182
(st. inv. št. 3806/41)



41

Brez naslova, 1969
Litografija
P 70 × 54 cm, L 76,5 × 54 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000183
(st. inv. št. 3807/42)

42 (24)



43



42 (24)

Pokrajina, 1969
Litografija
P 53,5 × 65 cm, L 53,5 × 65 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000176
(st. inv. št. 3800/35)

43

Brez naslova, 1969
Vernis-mou in montažni tisk
P 64 × 49,5 cm, L 76,5 × 54,2 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1969
UL ALUO
Inv. št. 20240000186
(st. inv. št. 3811/46)

45



44



45

Brez naslova, 1970
Akvatinta
P 24,5 × 32,2 cm, L 35 × 54 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
UL ALUO
Inv. št. 20240000188
(st. inv. št. 3813/48)

44

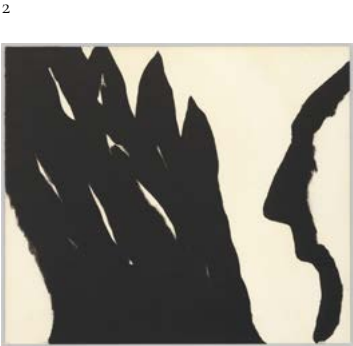
Slutnja, 1970
Vernis-mou in montažni tisk
P 49,5 × 54 cm, L 63,5 × 75,5 cm
Sign. d. sp.: Metka Krašovec
Dat. l. sp.: 1970
UL ALUO
Inv. št. 20240000187
(st. inv. št. 3812/47)

46 (25)



46 (25)

Ločitev, 1970
Litografija
P 65 × 50 cm, L 65 × 50 cm
Sign. d. sp. na motivu: Metka Krašovec
Dat. l. sp. na motivu: 1970
UL ALUO
Inv. št. 20240000189
(st. inv. št. 9076/49)



1
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000192

2
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000193

3
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000194



4
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000195

5 (1)
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000196



6
(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000197

7



8 (2)



7

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000198

8 (2)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000199

9



10



9

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. d. rob.: Zora Stančič
Dat. d. rob.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000200

10

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 33 × 38,3 cm, L 33 × 38,3 cm
Sign. ni
UL ALUO
Inv. št. 20240000201

11 (3)



12 (4)



11 (3)

(Brez naslova), 1985
Sitotisk
L 44 × 33 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000202

12 (4)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 35 × 43 cm, L 44 × 65,5 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000203

13 (5)



14 (6)



13 (5)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 66,5 × 49 cm, L 66,5 × 49 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000204

14 (6)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 70 × 49 cm, L 76 × 66,5 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000205

15 (7)



15 (7)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 53 × 66,5 cm, L 66,5 × 76 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000206

16 (8)



17 (9)



16 (8)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 49 × 65 cm, L 65 × 76,2 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000207

17 (9)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 49 × 65 cm, L 65,5 × 76 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000208

18 (10)



18 (10)

(Brez naslova), 1985
Litografija
P 49 × 65,5 cm, L 65,5 × 76 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1985
UL ALUO
Inv. št. 20240000209

19 (11)



20



19 (11)

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 49 × 65,5 cm, L 71 × 87,5 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000215

20

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 49 × 65,5 cm, L 71 × 103 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000216

21 (12)



22 (13)

(Brez naslova), 1986
Litografija
L 69 × 99 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000212

21 (12)

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 64 × 48,5 cm, L 76 × 65,5 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000210

22 (13)



23



23

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 69,5 × 97 cm, L 69,5 × 99 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000213

24 (14)



24 (14)

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 49 × 65,5 cm, L 71 × 100 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000226

25 (15)



26 (16)



25 (15)

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 49 × 66 cm, L 70,8 × 100 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000225

26 (16)

(Brez naslova), 1986
Litografija
P 63 × 75 cm, L 71 × 100 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1986
UL ALUO
Inv. št. 20240000227

27 (17)



28



27 (17)

(Brez naslova), 1987
Litografija
P 67 × 96 cm, L 70 × 100 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1987
UL ALUO
Inv. št. 20240000223

28

(Brez naslova), 1987
Litografija
P 67 × 96 cm, L 71 × 100 cm
Sign. l. sp.: Zora Bitenc Stančič
Dat. l. sp.: 1987
UL ALUO
Inv. št. 20240000224

29 (18)



29 (18)

(Brez naslova), 1987
Litografija
L 70 × 99,5 cm
Sign. d. sp.: Zora Stančič
Dat. d. sp.: 1987
UL ALUO
Inv. št. 20240000217

30



30

(Brez naslova), 1987
Litografija,
L 70 × 99,5 cm
Sign. l. sp.: Zora Stančič 1987 Bitenc
Dat. l. sp.: 1987
UL ALUO
Inv. št. 20240000218

31 (19)



32 (20)



31 (19)

(Brez naslova), 1987
Litografija
P 63 × 95 cm, L 71 × 100 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1987
UL ALUO
Inv. št. 20240000228

32 (20)

(Brez naslova), 1988
Litografija
L 67 × 97 cm
Sign. d. sp.: Zora Bitenc Stančič
Dat. d. sp.: 88
UL ALUO
Inv. št. 20240000211

33 (21)



33 (21)

(Brez naslova), 1988
Litografija
L 71,2 × 100,2 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1988
UL ALUO
Inv. št. 20240000214

34 (22)



35 (23)



34 (22)

(Brez naslova), 1990
Litografija
P 65 × 49 cm, L 100 × 70,5 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1990
UL ALUO
Inv. št. 20240000219

35 (23)

(Brez naslova), 1990
Litografija
P 65 × 49 cm, L 100 × 71 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1990
UL ALUO
Inv. št. 20240000220

36 (24)



36 (24)

(Brez naslova), 1990
Litografija
P 49 × 65 cm, L 71 × 105 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1990
UL ALUO
Inv. št. 20240000221

37 (25)

(Brez naslova), 1990
Litografija
P 49 × 65 cm L 71 × 105 cm
Sign. sr. sp.: Zora Stančič
Dat. sr. sp.: 1990
UL ALUO
Inv. št. 20240000222



ČOPIČ, Špelca, Grafika študentov likovne akademije v prvem povojnem desetletju, v: *Študentska razstava grafik, 1951–1956*, Akademija za likovno umetnost in Moderna galerija, Ljubljana, 1989, str. 3–7.

Špelca ČOPIČ, Akademija med uredbo in zakonom (in odprti problemi), v: *Akademija za likovno umetnost 1945–1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 58–60.

Fj., Razstava Akademije za upodabljačo umetnost, *Slovenski poročevalec*, 18. 6. 1947, str. 4.

Graphik der Studenten: Ausstellung der Galerie der Akademie der Bildende Künste Ljubljana, Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig, 1967.

Jubilejna razstava 10 let Akademije upodabljaočih umetnosti v Ljubljani, Jakopičev paviljon, Ljubljana, 1956.

KRŽIŠNIK, Zoran, ŠKRJANEC, Breda, *Ljubljanska grafična šola*, Ljubljana: EWO, 1997.

POGAČNIK, Marjan, Razvoj študija na ALU: grafika, v: *Akademija za likovno umetnost Ljubljana 1945–1975*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1975, str. 95–99.

Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje (ur. Nadja Zgonik), Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2007.

ŠKRJANEC, Breda, *Zgodovina ljubljanskih grafičnih bienalov*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.

Študentska razstava grafik, 1951–1956, Akademija za likovno umetnost in Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

TRŠAR, Marjan, Razvoj likovnovzgojnega usmerjanja na Akademiji za likovno umetnost (avtorski razmislek), pogl. Grafika, v: *50 let Akademije za likovno umetnost: ALU 1945–1995*, Ljubljana: Akademija za likovno umetnost, 1995, str. 58–63.

METKA KRAŠOVEC

BASSIN, Aleksander, *Metka Krašovec, Nada Lukežič, Lidija Osterc, Melita Vovk-Štih*, Mestna galerija, Ljubljana, 1968.

GABRŠEK Prosenc, Meta, *Metka Krašovec, grafika*, Mali razstavni salon Rotovž, Maribor 1976.

Nina GRANDA, Metka Krašovec: v globini mirna, na površini orkani, *Outsider*, 10, poletje 2017, <https://outsider.si/metka-krasovec-v-globini-mirna-na-povrsini-orkani/>.

KRAŠOVEC, Metka, Ogledalo, čas, v: *Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 103–130.

KRŽIŠNIK, Zoran, *Metka Krašovec*, Mala galerija, Ljubljana 1975.

MEDVED, Andrej, *Slika kot psihična podoba, v: Metka Krašovec* (ur. Andrej Medved), Ljubljana: EWO, 1994, str. 7–100.

ADRIANA MARAŽ

Adriana Maraž. Retrospektiva (ur. Karla Železnik), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2024.

GORIČAR, Barbara, Adriana Maraž, *Delo (Sobotna priloga)*, 7. 12. 1974, str. 25.

KRŽIŠNIK, Zoran, *Adriana Maraž*, Gorenjski muzej, Kranj, str. 2–4.

MIKUŽ Jure, *Adriana Maraž*, Ljubljana: EWO, 1995.

ZGONIK, Nadja, *Adriana Maraž: skriti opus / Secret Work*, Galerija ZDSLU, Ljubljana, 2024.

ZGONIK, Nadja, Predmeti in obrazi, v: *Adriana Maraž. Retrospektiva* (ur. Karla Železnik), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2024, str. 15–49.

ZAGORC, Joža, Reminiscence na I. študentski festival v Trbovljah, *Zasavski tednik*, 9. 2. 1957, str. 6.

ZORA STANČIČ

BAŠIN, Miloš, *Bitenc, Simončič: litografije 1986–87*, Bežigrajska galerija, Ljubljana, 1988.

BREJC, Tomaž, Črni žamet, v: *Zora Stančič & Petra Varl: zadnjih dvajset let* (ur. Božidar Zrinski), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, str. 31.

KOVIČ, Brane, *Zora Stančič, grafike 1990–91*, Galerija Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana, 1991, brez pag.

TERŽAN, Vesna, Zora: Odprta knjiga, v: *Zora Stančič & Petra Varl, Zadnjih dvajset let* (ur. Božidar Zrinski), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, str. 27–79.

ZGONIK, Nadja, Komentarji, v: *Zora Stančič: album* (ur. Nela Malečkar), Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1995, str. 6–10.

ZRINSKI, Božidar, Pogovor z Zoro Stančič in Petro Varl, v: *Zora Stančič & Petra Varl: zadnjih dvajset let* (ur. Božidar Zrinski), 2008, str. 144–157.

TINCA STEGOVEC

Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006.

KOMELJ, Milček, Znamenja ob poti, v: *Človek in njegovo okolje: Tinca Stegovec* (ur. Jaka Bonča in Tone Seifert), Ljubljana: Družina, 2006, str. 11–167.

MISLEJ, Irene, Tinca Stegovec, grafični opus, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2011, tr. 7–17.

PUHAR, Alenka, Spremna beseda, v: *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepis*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008, str. 9–13.

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

–, *Bilo je takole: roman za lepoto: življenjepis*, Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008.

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

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

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

–, Atelje 17 v Parizu, *Naši razgledi*, 9. 7. 1966, str. 278.

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

ŠKRJANEC, Breda, Intervju s Tinco Stegovec: »Ujame jih v letu«, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2021, str. 19–37.

Tinca Stegovec, Gorenjski muzej, Kranj; Pilonova galerija, Ajdovščina; Likovni salon Rotovž, Maribor, 1981.

ŽELEZNIK, Karla, Curriculum Vitae, v: *Tinca Stegovec: grafike in risbe iz zbirke*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2021, str. 265–310.

- AUU=Akademija upodabljajočih umetnosti
- ALU=Akademija za likovno umetnost
- Sign.=signirano (=podpisano)
- Dat.=datirano (=časovno določeno)
- L=list
- P=plošča
- l.=levo
- d.=desno
- ok.=okrog
- sp.=spodaj
- zg.=zgoraj
- v sr.=v sredini