

Ilustracije za roman u grafičkim tehnikama

Ginder, Leon

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Graphic Arts / Sveučilište u Zagrebu, Grafički fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:216:215129>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Graphic Arts Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
GRAFIČKI FAKULTET ZAGREB

ZAVRŠNI RAD

Leon Ginder

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
GRAFIČKI FAKULTET ZAGREB

Smjer: Dizajn grafičkih proizvoda

ZAVRŠNI RAD

ILUSTRACIJE ZA ROMAN U GRAFIČKIM TEHNIKAMA

Mentor:

Ak. slik. , predavač, Josip Jozić

Student:

Leon Ginder

Zagreb, 2022.

Veliku i iskrenu zahvalu, u prvom redu, izražavam svom mentoru Josipu Joziću, ak. slik. , predavaču, koji me naučio svemu što znam o grafičkim tehnikama, pomogao mi da svakim danom napredujem u svojim umjetničkim vještinama i budem još uporniji, davao potporu i dizao samopouzdanje u najtežim trenucima.

Mustafa Kemal Atatürk: *„Dobar učitelj je kao svijeća – ona se troši da bi osvjetlila put za druge“.*

Također, jedno veliko hvala svim mojim prijateljicama i prijateljima koji su mi omogućili da studentske dane od samoga početka proživljavam kroz smijeh i zabavu kada god je to moguće.

Najveće hvala izražavam svojim roditeljima koji su čitav moj život tu uz mene, podupiru me i u najtežim trenucima te cijene moje interese i zanimanja što je neizostavno mom uspjehu i sreći.

Veliko i najiskrenije HVALA svima!

SAŽETAK: Kroz temu pod nazivom „Ilustracije za roman u grafičkim tehnikama“ istraživalo se teorijski i praktično kako izraditi naslovnice i dvije popratne ilustracije (ilustracije koje će se ubaciti u tekući tekst romana) za roman Stephen Kinga – *Ono*, u tradicionalnim grafičkim tehnikama i digitalnim uređivanjem naslovnice. Odabranoj temi završnog rada pristupilo se nakon ideje o tome kako bi bilo lijepo izraditi naslovnice i popratne ilustracije u tradicionalnim i sada već povijesnim grafičkim tehnikama koje se u današnje vrijeme koriste isključivo za izradu umjetničkih reprodukcija. Grafičke tehnike koje se koriste pri izradi ilustracija su bakropis i suha igla. Riječ je o tehnici dubokog tiska gdje se boja utrljava u udubljene tiskovne elemente, a slobodne površine čine svjetlije tonove na konačnom otisku. U teorijskom dijelu opisane su sve grafičke tehnike dubokog tiska, njihove glavne karakteristike te su navedeni i prikazani primjeri starih majstora grafike. U praktičnom dijelu je opisano i prikazano kako se od same ideje i skice, pa kroz cijeli postupak izrade grafika u konačnici dospjelo do digitalno obrađenog otiska koji služi kao naslovnica knjige. Praktični dio uključuje izradu skica, izradu grafika, otiskivanje i digitalnu obradu (bojanje otiska) u programu Adobe Photoshop te izradu „mockupa“ – prikaza knjige kako bi ona izgledala u stvarnosti da se otisnula.

KLJUČNE RIJEČI: Originalna grafika, duboki tisak, bakropis, suha igla, jetkanje, radiranje, fasete, uljana boja, ilustracija, skica, ideja, otiskivanje, grafičke tehnike, digitalna obrada (editiranje)

Uvod

Cilj ovog završnog rada bio je izraditi ilustracije u tradicionalnim grafičkim tehnikama, za naslovnicu i dvije popratne slike romana Stephena Kinga – *Ono* (engl. *It*). Radu se pristupilo na način da je najprije obrađen teorijski dio u kojem je objašnjeno kada se javila potreba za grafičkim reprodukcijama i što su to opće grafike. Također, u teorijskom dijelu obrađene su sve grafičke tehnike dubokog tiska, s obzirom na to da su za izradu ovog završnog rada odabrane tehnike dubokog tiska – bakropis i suha igla.

Uz navedena objašnjena što su to grafičke tehnike, koja im je bila primarna svrha i upotreba te njihov razvoj, naveden je i potrebni alat te pribor za izradu istih. Sve kreće od ideje i skica, pa su tako i skice jedan od potrebnih i neizbježnih alata za izradu grafika jer pomoću njih razrađujemo misli i ideje te u konačnici izrađujemo grafiku.

Pod pribor se svakako ubraja i papir na koji se otiskuje (tiskovna podloga), pa je stoga ukratko objašnjeno kakav je to grafički tiskovni papir te su navedene podjele tiskovnih podloga koje su se koristile nekada u grafičkoj struci (tiskarstvo) i onih koje se koriste i dan danas za izradu grafika.

Također, neizostavan dio pribora za izradu grafika su tiskarske boje. Objašnjeno je što su to tiskarske boje, od čega se sastoje i koje su razlike te eventualne prednosti i mane jednih naspram drugih tiskarskih boja. Konkretno, u okviru ovog završnog rada korištene su uljane tiskarske boje vrlo visoke viskoznosti i ljepljivosti, koje su po potrebi razrjeđivane lanenim uljem. Navedene su glavne sastavnice tiskarskih, pa tako i većine ostalih boja koje se mogu pronaći na tržištu. Glavne sastavnice boja su koloranti (pigmenti i bojila), veziva, punila i sikativi (sušila).

Sljedeća stavka koja je objašnjena i detaljno opisana jest duboki tisak. S obzirom na činjenicu da je glavna tema ovog završnog rada bazirana upravo na izradi grafika u tehnikama dubokog tiska, bilo je potrebno objasniti što je to duboki tisak i po čemu se on razlikuje od ostalih tehnika tiska. Duboki tisak, u odnosu na ostale tehnike tiska (plošni, propusni i visoki tisak) ima tiskovne elemente udubljene u površinu matrice (tiskovne forme – predmet na kojeg nanosimo boju i njime otiskujemo na tiskovnu podlogu) te tiskarska boja u njih ulazi. Pod tehnike dubokog tiska navedene su i objašnjene tehnike suhe igle, bakropisa, bakroreza, mezzotinte, vernis mou i akvatinte. To su glavne grafičke tehnike dubokog tiska te one nemaju veze sa komercijalnim tiskom u današnje vrijeme.

Sljedeća stavka koju obrađuje ovaj završni rad jest praktični dio. Praktični dio u ovom slučaju odnosi se na izradu konačnih otisaka te, uz pomoć digitalnog alata Adobe Photoshop, izrade naslovnice u boji za roman te izrada mockupa (makete) čime bi se prikazalo kako bi izgledala knjiga kada bi se stvarno otisnula i uvezla kao tvrdi uvez.

Praktični dio je zahtijevao ulaganje najviše vremena i truda s obzirom da je za potrebe ovog završnog rada odabrano izraditi tri grafike te jednu od navedenih digitalno urediti i pripremiti kako bi mogla vršiti funkciju naslovnice knjige tvrdog uveza. Detaljno je opisan postupak izrade grafika, od same ideje vezane uz radnju romana, kroz izradu skica i postupaka koji su bili potrebni da se izrade grafike te do konačnih otisaka kombinirane tehnike (bakropis + suha igla) te digitalnog obrađivanja konačnog otiska za naslovnicu.

1. Povijest originalne grafike

Kao početak razvoja grafičkih tehnika mogli bi navesti da je sve započelo negdje u srednjem vijeku, no nije moguće točno definirati godinu. Možemo pretpostavljati da je to bilo nešto prije ili poslije izuma tiskarske preše s pomičnim olovnim slovima Johanna Gutenberga 1455. godine, a razlog tomu je sljedeći. Naime, kada je na području Europe, zahvaljujući Johannesu Gutenbergu omogućeno znatno brže umnožavanje knjiga i ostalih tiskovina poput plakata i tadašnjih vanjskih oglasa, naglo je došlo i do potrebe za umnožavanjem umjetničkih djela. Točnije rečeno, za knjige i plakate koji su se tada u mnogo većim količinama reproducirali bilo je potrebno izraditi ilustracije. Veliki umjetnici tog vremena su mogli bez problema osmisliti i izraditi popratnu ilustraciju primjerice za neku knjigu, kako ona ne bi sadržavala isključivo tipografske elemente (slovne znakove). Problem je bio kako jednu takvu ilustraciju, za koju je bilo potrebno puno truda da se izradi, umnožiti, odnosno reproducirati, a da ne gubi na kvaliteti.

Prije nego što krenemo dalje sa tumačenjem osnovnih grafičkih tradicionalnih tehnika, bilo bi dobro uopće razjasniti što je to konkretno grafika i otkuda potječe. Prvo što je važno napomenuti jest to da pojam *grafika* ne označava crtež. Crtež se izvodi na papiru ili danas u svijetu digitalnih umjetničkih alata poput Adobe Illustratora, na grafičkom tabletu. Grafika je vezana uz utiskivanje umjetničkog djela u određenu tiskovnu formu, koja može biti od drveta (drvorez), bakra ili cinka, a ponekad čak i od plexiglassa (bakrorez) te kamena (litografija). Riječ *grafika* može imati tri značenja. Prvo da je grafika otisak, tj. umjetničko djelo otisnuto na nekoj od tiskovnih podloga (papiru, koži ili pergamentu). Drugo značenje jest da je grafika utisak, a pod time se misli na to da je grafičar-umjetnik doslovno utisnuo dublje ili pliće svoju idejnu i razrađenu skicu u tiskovnu formu (matricu). Treće značenje pojma *grafika* odnosi se na sam pečat, odnosno potvrdu o autentičnosti umjetnikova rada [1]. Kada u grubo pogledamo čime se bavi grafička struka više-manje od trenutka kada je ona nastala, možemo zaključiti da joj je primarna svrha bila, kao što je već spomenuto, umnožiti umjetničko djelo i tipografiju. Stoga je jedna od definicija grafike umnožavanje materijalnih vrijednosti.

Pitanje je zašto je uopće došlo do potrebe za umnožavanjem tiskovine. Bilo bi dobro krenuti od srednjeg vijeka. Općenito gledano kroz povijest, srednji vijek koji je trajao od pada Zapadnog Rimskog carstva 476. godine pa sve do otkrića Amerike 1492. godine, bilo je razdoblje kada je napredak gotovo pa bio na nuli. Život prosječnih ljudi bio je vrlo monoton. Živjelo se na selu ili u gradu, iako niti jedno ni drugo nisu bili baš neka sreća. U zidinama gradova čovjek je bio koliko toliko siguran od razbojnika te je

imao pristup tržnici i većem broju proizvoda koje je trebao, ali je bio prvi na udaru svih zaraznih bolesti koje su tada vladale na području Europe. Pritom se ne misli samo na kugu, već i sve ostale bolesti, a kako je medicina bila kao da je i nema, čovjeku je više-manje prijetila smrt. S druge strane, čovjek koji je živio na selu bio je sigurniji po pitanju bolesti jer je oko njega bilo manje ljudi, čime su i šanse za zarazom od bolesti manje. Problemi koje je čovjek na selu mogao imati jest da mu netko provali na imanje i ukrade sve što ima ili ga čak i ubije. Možemo zaključiti da je u to mračno doba čovjek bio ponajviše orijentiran na to da preživi iz dana u dan te osim obraćanja Bogu nije imao nekih ostalih interesa u životu, pa tako niti za čitanje. U to doba, prosječan čovjek nije bio pismen, što znači da nije znao niti čitati, niti pisati, a razlog tomu bio je jednostavan – nije mu bilo potrebno. Svaki čovjek je radio za sebe, što je bio tadašnji luksuz, ukoliko nije bio kmet, odnosno sluga nešto moćnijem čovjeku za kojeg je radio i izdvajao više od pola svog uzgoja (pšenica, zob...). Stoga, knjige su bile interesantne i potrebne samo tadašnjim crkvama i svećenicima. Svećenstvo je jedino bilo pismeno u doba srednjeg vijeka te je njihov posao bio, uz redovne vjerske obrede, prepisivanje vjerskih knjiga i Biblije. Knjige su se prepisivale godinama i prodavale su se između crkvi, a njihova vrijednost bila je izrazito visoka, naravno zbog mukotrpnog rada. U ponekim crkvama knjige su se čak vezale i lancima u čitaonicama, kako ih netko ne bi mogao ukrasti. Tako svećenstvo nije niti razmišljalo o tome da osmisle neku alternativu za to mukotrpno prepisivanje knjiga jer im se nije nikuda žurilo. Potrebe za knjigama imale su isključivo crkve i nitko drugi, pa nije bilo niti potrebe žuriti. U međuvremenu, bilo je ljudi koji su u nadi da si olakšaju posao težili tomu da pronađu način kako da brže prepisu neki dio teksta, ali nije im uspjelo. Prvi koji je uspio doći do jednostavnog sistema kako umnožiti tekst bio je već spomenuti Johannes Gutenberg. On dolazi iz obitelji zlatara te mu je zapravo to prva struka ili vještina koju je znao raditi dobro. To mu je na neki način bila odskočna daska za ono što je kasnije napravio. S obzirom da je posao zlatara bio dosta zahtijevan, trebalo je imati smisla za tehnički dio obrade materijala i mirnu umjetničku ruku za izradu gravura i ukrasa na zlatu. Tako je radeći uz oca, došao do ideje kako umnožiti neki dio teksta. Uzeo je staru vinogradarsku prešu za grožđe i malo je prenamijenio, stavivši tako dio koji će osiguravati pritisak (tiskaču ploču) na pergament i temeljnu ploču na kojoj će se nalaziti pergament. Govorimo o pergamentu, jer je Gutenberg u samim počecima tiskao na pergamente, tanke izglačane komade ovčje kože, no problem je bio što su otisci bili kvalitetni samo na iznimno tankim pergamentima, a to je bilo vrlo skupo. Kako je imao smisla za izradu nakita i ukrašavanje zlata, prve slogove, odnosno slova izradio je od drveta, no problem je bio što je drvo materijal nestabilan na

vlagu te takav drveni slog nikada nije mogao biti u milimetar iste visine, što je za grafičku djelatnost jedna od najbitnijih stavki. Nakon toga došao je na ideju da od drveta napravi negativ slovnog znaka te da u njega ulije olovo.

Nakon što je Gutenberg završio svoj projekt, odnosno iz vinogradarske preše stvorio tiskarski stroj kojim su se knjige mogle umnožavati do nekoliko puta brže nego što je to čovjek mogao, bilo je potrebno patentirati svoj proizvod te pronaći tržište. Iako u vrijeme kada je Gutenberg živio posao nije išao toliko široko kao danas, svejedno je bilo potrebno ljudima predstaviti svoj izum ili proizvod te ih na neki način natjerati da se zainteresiraju. U samim počecima to je bilo nešto teže, jer je sam Gutenberg ušao u sukobe s pojedinim ljudima. Neki su ga proglašavali „ludim“ i kazali kako nikog ne zanimaju knjige te da se time jedino bave svećenici. S druge strane, kada je javno predstavio svoj tiskarski stroj, nekolicina tamošnjih majstora/obrnika je napravilo svoju verziju tiskarskog stroja te prozivali Gutenberga krivim što im je ukrao ideju te je patentirao. Iz toga je moguće vidjeti kako su ljudi uvijek živjeli više-manje istim načinom života, svađali se oko gotovo istih pravnih problema kao i danas, samo su se kroz povijest mijenjala sredstva – danas se to odvija pravnim putevima i novčanim kaznama, dok su se nekada takvi nesporazumi rješavali mnogo oštrije (kaznama, progonima, linčovanjem). Kroz sve to, Gutenberg je uspio izaći zdravog razuma i držeći u ruci i dalje svoj patent za tiskarski stroj. No, sljedeći problem bio je kako sada na tome zaraditi. Naime, trebalo je neko vrijeme proći kako bi ljudi shvatili o čemu je riječ i zatim to prihvatili. Gledano kroz povijest, ljudi se uvijek nekim dijelom boje novih stvari koje su izumljene, bilo da je riječ o mnogo kasnijem Linotype stroju za izradu olovnih redaka ili još suvremenijem offsetnom tisku. Uvijek je većina skeptik po pitanju inovacija u tehnološkom svijetu. No, čak kada je Gutenberg uspio na neki način pridobiti ljude da prihvate to što je napravio i dalje nije gotovo pa nikoga zainteresirao za čitanje, a razlog je bio jednostavan – ljudi su još uvijek bili nepismeni.

Potreba za pismenošću javlja se dosta kasnije nego što je Gutenberg izumio svoj tiskarski stroj. Štoviše, u svo to vrijeme ga je usavršavao tako da ga napravi što izdržljivijim i kvalitetnijim. Poneki ljudi, tadašnji znanstvenici i ljudi u sličnim područjima zanimanja su s vremenom učili pisati i čitati te su počele i izlaziti neki njihovi zapisi o istraživanjima koje su tada provodili. No, i dalje cjelokupan narod nije bio pismen. Do značajne promjene došlo je otkrićem Amerike 12.10.1492. godine. To ne znači da su nakon tog datuma svi ljudi odjednom bili pismeni, već je nakon što se Kristofor Kolumbo vratio u Europu javila potreba za pismenošću. Kako je Kolumbo sa

sobom donio niz, za Europu interesantnih stvari iz Amerike, ljudi su htjeli još takvih stvari. Radilo se ponajviše o duhanu kojeg su Europljani preuzeli od Maya, biljkama poput kukuruza, graha i krumpira te naravno zlata i srebra. To su samo neki od proizvoda koje su Europljani htjeli da budu konstantno dostupne na sajmovima u njihovim gradovima. Tako je započeo rast i razvoj pomorskog prometa i trgovine. Upravo je taj dio vezan uz trgovinu bio direktna poveznica sa tiskarskom industrijom. Kako je od tog trenutka ubrzano krenuo rast trgovine, ljudi su odjednom shvatili da bez poznavanja pisma i osnova matematike to neće ići u smjeru u kojem su je trebalo. Oni koji su u tom trenutku bili vješti sa matematičkim operacijama su mogli dobro zarađivati. Primjerice, trgovac koji otkupljuje američku robu i zatim je preprodaje u Europi morao je uz sebe imati nekog tko će mu obavljati posao računovođe. Iz toga je moguće vidjeti da je sa otkrićem Amerike došlo i do osnutka prvih računovodstva. Onaj tko je znao kako iskoristiti priliku, to je bio u tom prijelaznom razdoblju gotovo svaki računovođa. Trgovci koji su tada možda bili djelom pismeni, ali ne i matematički potkovani, oslanjali su se na svoje unajmljene računovođe koji su ih kad god su stigli varali, tako što bi račun okrenuli u svoju korist. Trebalo je neko vrijeme da trgovci shvate svoje gubitke i dolaze do zaključka da imaju jedino dvije opcije. Prva je da si nađu računovođu u kojeg će imati u potpunosti povjerenja, a druga je da upišu već tada sve više dostupne „tečajeve“ za poznavanje osnova matematike i škole čitanja i pisanja. Prva opcija je gotovo pa nemoguća bila, posebice u ta vremena gdje je uspijevaio onaj tko je bio snalažljiviji i jači, stoga je druga opcija bila jedina. Tako je došlo do povećanja pismenosti svekolikog naroda te su tadašnji tiskari, koji su naslijedili i nastavili Gutenbergovu „školu“ reproducirali njegovu Bibliju i ostale knjige vjerske tematike jer je u to doba takva tematika bila ono što se dobro prodavalo tada pismenom narodu. Tako su s vremenom ljudi postajali sve većim brojem pismeni, a nakon renesanse su na račun tadašnjih znanstvenika i istraživača dobili i osnovne spoznaje o nekim svakodnevnim stvarima o kojima prije nisu znali gotovo pa ništa. Počele su se pisati i tiskati enciklopedije i priručnici o zdravlju i boljem životu, a golemi napredak pridonijele su i prve geografske karte. Enciklopedije i ostale knjige bilo je potrebno ilustrirati, isto kao i geografske karte. Tim pojmovima dolazimo do trenutka kada je grafička struka postala masovno potrebna, ne samo za umnožavanje tipografije (slovnih znakova), već umjetničkih djela.

GRAFIKA – kako su još u samom uvodu navedene tri glavne definicije što je zapravo grafika, potrebno je razmotriti kako se ona dalje razvijala te navesti i objasniti glavne vrste grafičkih tehnika. Prema gore napisanim povijesnim događajima koji su bili

preduvjet za osnutak i upotrebu grafike, rečeno je da je grafika u grubo umnožavanje materijalnih vrijednosti, a da je ona nastala kao ljudska potreba za širenjem i prenošenjem informacija i znanja. Gledano kroz povijest, glavnu razliku između primjerice slikarstva ili kiparstva i grafike bila je ta što su slike i kipovi u većini slučajeva imali estetsku vrijednost, odnosno ukrašavali su trgove, katedrale, ulice, dvorce i slična javna ili privatna mjesta, dok su grafike od samih početaka „krasile“ stolove krčmi kao letci, obavijesti, kalendari, plakati te su više-manje bile dostupne svekolikom puku. Jednostavnije rečeno, grafika je od svog osnutka bila prenosilac informacije, ali je imala nimalo manju estetsku vrijednost od neke slike. U počecima grafike su bile podcjenjivane od strane neukog puka, jer su svojim crno – bijelim linijama bile hladne i mračne te kako je prethodno spomenuto, gotovo su uvijek bile kao dodatni sadržaj nekim informativnim letcima i oglasima, osim ako ne govorimo o knjigama. Stoga je nastala jedna zanimljiva usporedba kako se izrađuju grafike u usporedbi sa obavljanjem kirurških zahvata ili izvođenjem glazbenog djela – „Dok npr. kirurg i violinista u svom radu ne smiju pogriješiti, grafičar može, ponekad i mora. Virtuozna ruka u grafici više nego u drugim umjetnostima znači samo mehaničku dotjeranost – formalizam. Virtuozan se crtež poistovjećuje s hladnim i otuđenim crtežom. Od njega do stroja za umnažanje samo je jedan korak. Taj korak učinio je ljudski um [2].“ (Frane Paro – hrvatski slikar grafičar). Autor prethodne izjave želio je time na svima pristupačan način prikazati koliko je posao, odnosno djelatnost grafičara zapravo zahtjevna te kako svaki grafičar vrlo često i pogreškama dolazi do stvaranja umjetničkog djela, jer umjetnost ne mogu stvarati strojevi, već isključivo ljudski um.

Da bi grafika kao takva funkcionirala, tj. kako bi bez smetnji bilo moguće umnožavati umjetnička grafička djela potrebno je imati sljedeće osnovne alate i materijale:

- 1.) Materijal kojim ćemo prenašati umjetničko djelo, odnosno skicu, ilustraciju. To se naziva tiskovnom formom, odnosno ploča koja nosi u ili na sebi motiv koji se reproducira (umnožava). Uz tiskovnu formu neizbježan je i alat za njenu obradu.
- 2.) Materijal na koji ćemo prenijeti, tj. otisnuti željeni motiv, a to se naziva tiskovnom podlogom. Danas se u grafici pod tiskovnom podlogom podrazumijeva uglavnom papir (obično akvarel papir), iako se nekada koristio i pergament, a nešto kasnije i ljepenka. Uz tiskovnu podlogu potrebno je imati i boju koja će uopće i prenijeti željeni motiv na podlogu te alat kojim se boja nanosi na tiskovnu formu.
- 3.) Radni prostor, odnosno grafički atelje u kojem će se uz prikladnu temperaturu (cca 20 – 22°C) i osvjetljenje izvoditi postupci graviranja i otiskivanja.

I zraz „gravirati“ možda je zbunjujući iz razloga što gravure predstavljaju urezivanje dekoracija i ornamenata u metalnu, kamenu ili drvenu površinu, no to nije jedini način kako se izrađuju grafike. Stoga, kao glavnu podjelu tiskarskih tehnika možemo navesti četiri glavne tehnike:

- 1.) Tehnika visokog tiska (drvorez, linorez, gravura, jetkanica)
- 2.) Tehnika dubokog tiska (bakrorez, bakropis, aquatinta, mezzotinta i suha igla)
- 3.) Tehnika plošnog tiska (litografija i ofsetografija)
- 4.) Tehnika propusnog tiska (šablonski tisak i sitotisak)

Prije same razrade svake od prethodno navedenih grafičkih tehnika potrebno je objasniti za što je grafika pronašla svrhu i zbog čega je i do dana današnjeg ostala ovakvom kakvu je možemo vidjeti. U samim počecima grafike mogu se navesti dva glavna razloga zašto ona uopće i postoji kada su još od davnina postojali vješti umjetnici, slikari i kipari. Prvi razlog je bio više komercijalne primjene. Jedan od možda najpopularnijih grafičkih proizvoda u prošlosti bile su igraće karte koje su na sebi sadržavale jednobojne ili višebojne i višetonske ilustracije, a bilo ih je potrebno proizvesti u velikoj nakladi. Također, uz igraće karte najbolje su se prodavale grafike sa vjerskim motivima, zatim portreti (ljudi su oduvijek voljeli biti modeli portretistima, posebice prije pojave fotografije) te i neka ozbiljnija upotreba poput reprodukcije tehničkih crteža i već spomenutih geografskih karata i medicinskih enciklopedija (prikazi ljudske anatomije). Drugi razlog, ili preciznije tip grafike bila je tzv. Izvorna grafika, odnosno grafika koju su izrađivali majstori – umjetnici za svoj gušt, smišljajući i radeći svoje kompozicije i pritom na tiskovnim formama ostavljali svoju neku ekspresiju. Takve dvije grafike nisu bile međusobno odvojene, odnosno majstori koji su izrađivali komercijalne grafike potrebne za čitav narod istodobno su izrađivali i umjetnička djela iz svojih vlastitih ideja. Kao primjer moguće je pogledati djela jednog od najvećih grafičara ikad, Albrecht Durerera. Svojom grafikom „Rinoceros“ prikazuje povijest četveronožaca što je zasigurno radio radi novaca za neku tadašnju enciklopediju ili priručnik, dok je sasvim suprotni primjer njegova grafika „Vitez, smrt i đavao“, gdje je napravio umjetničko remek-djelo i „ugrebao“ svoju ekspresiju u tiskovnu formu.

Zanimljivo je zapitati se zašto su grafike crno-bijele, a ne bijelo-crne. Primjerice u visokom tisku poput linoreza, bjelina je dio koji nastaje našim izdublivanjem tiskovne forme, odnosno ploče linoleuma. S druge strane crno je ono što želimo dobiti kao otisak. Kada bolje pogledamo sve grafike koje znamo, uvijek je otisak ono crno ili sivo, ukoliko postizemo autotipijske otiske (višetonske otiske). Gotovo nikada ne radimo obrnuto tako

da nam konture i linije crteža budu bijele (neotisnuti dijelovi), a pozadina crna (otisnuti dijelovi). Zapravo je tako vrlo teško prenijeti autorov potez rukom koji inače možemo prenijeti bez ikakvih problema gravirajući onaj dio forme koji će dati direktno otisak na papiru. Na otisku uvijek vidimo da su, primjerice kod bakropisa linije crne boje iskrižane jedna preko druge čime dobivamo glavne konture crteža i sjene. Upravo se zbog toga koristi termin „crno-bijele“ grafike, a ne „bijelo-crne“ jer ne tiskamo bijele dijelove, već crni dijelovi grade i drže crtež.

2.Osnovni pribor i materijal za izradu grafika

2.1.Skice

Kako bi se uspješno napravila grafika prvi korak je imati dobru ideju ili zadatak/narudžbu naručioca te od toga napraviti skicu. Skice bi uvijek trebalo raditi zrcalno, posebice ako se radi o motivima koji sadržavaju tipografske elemente (slovni znakovi moraju biti okrenuti zrcalno na tiskovnoj formi kako bi se stranično ispravno otisnule na papiru) ili ako je riječ o prikazu lica (portreti). Možda je na prvu pomisao neobično zašto bi primjerice spomenute portrete trebalo zrcalno okrenuti na tiskovnoj formi, no treba uzeti u obzir činjenicu da ljudsko tijelo nije u potpunosti simetrično te nekim slučajevima kada zrcalno okrenemo skicu ili u današnjem svijetu fotografiju lica, doimat će nam se nešto drugačijeg izgleda nego kako tu osobu vidimo uživo. Stoga je skica prva stvar koja nam je potrebna. Skice se izrađuju alatima koji na papiru daju slične efekte kakve daju same grafike na otiscima. Primjerice, skice za suhu iglu se izrađuju grafitnim olovkama različitih tvrdoća (B, HB, 4B, 6B). Takve skice daju slobodne i razigrane linije koje možemo u konačnici dobiti kada crtačkom iglom graviramo po tiskovnoj formi. S druge strane, skice za bakropis se izvode grafičkim perom, keramičkim flomasterima, rapidografima ili crnom kemijskom olovkom. Kod takvih skica je bitno dobiti tanku crnu liniju nalik onoj koju je moguće dobiti izradom samog bakropisa. Kao što je već spomenuto, bakropisne linije su izrazito tanke i kod bakropisa sjenčanje ne izvodimo „šarajući“, odnosno „grebajući“ tiskovnu formu, već križanjem bakropisnih linija (izvodimo linijski raster). Ukoliko izrađujemo skicu za neku kombiniranu tehniku poput bakropisa doradenog suhom iglom ili akvatintom, skice izvodimo na način da ukoliko se radi o bakropisu u kombinaciji sa suhom iglom tako što ćemo skicu crnog tuša doraditi olovkom ili crnim akvarelom (lavirani tuš) ako govorimo o akvatinti. Kod akvatinte želimo dobiti već spomenute sive tonske prijelaze, odnosno gradacije što u bakropisu ili suhoj igli ne možemo dobiti.

2.2.Papiri

Kako je već u uvodu ovog rada spomenuto, prvi materijal na koji je Johannes Gutenberg otisnuo svoju Bibliju bio je pergament. No, tek kasnije u upotrebu dolazi papir. Papiru je velika prednost bila to što je na prvom mjestu bio lagan i jeftin te više ili manje bijel za razliku od pergamenta. Kada govorimo o pergamentima, papirima, kartonima ili ljepenkama, zapravo govorimo o tiskovnim podlogama. Tiskovna podloga je općenito gledano kroz grafičku industriju, materijal na koji se otiskuje željeni motiv. U današnjoj suvremenoj grafičkoj industriji to ne moraju biti prethodno navedeni papiri, kartoni ili ljepenke (pergamenti se u komercijalne svrhe više ne koriste), već to mogu biti materijali poput stakla, plastike, metala drva, tekstila, keramike i ostalih sličnih materijala. Ako gledamo posebno papirnu industriju, danas papire kupujemo prema željenom formatu i gramaturi. Nešto rjeđe gledamo sastav i teksturu. No, kod umjetničkih djelatnosti kao što su grafičke tehnike to su također vrlo bitni parametri pri odabiru odgovarajućeg papira kao tiskovne podloge. Prema gramaturi papirima smatramo sve one papire čija gramatura doseže 400g/m^2 . Standard koji koristimo kao tzv.fotokopirne papire jest 80g/m^2 . Za crtanje olovkom ili drvenim bojicama te tušem su preporučljivi papiri gramature od 120g/m^2 pa do 220g/m^2 . To su većinom nepremazani papiri koji mogu biti embosirani (jednu stranu imaju teksturiranu, rebrasta struktura) i/ili dodatno izbijeljeni dodatkom optičkih bjelila. U tim slučajevima papir izgleda kristalno bijelo, iako zapravo nije, već je su mu dodana spomenuta optička bjelila koja reflektiraju dio kratkih valnih duljina, odnosno reflektiraju dio plave svjetlosti što papirnoj površini daje izgled hladne i čiste bijele boje. To možemo dokazati, ukoliko ne vidimo razliku vizualnom procjenom pod dnevnim svjetlom, tako što ćemo takav papir pogledati pod UV rasvjetom i on će u tom trenutku većim dijelom „poplaviti“. Što se konkretno tiče grafičkih tehnika, za izradu otisaka koriste se tzv *akvarel* papiri, odnosno papiri proizvedeni od 100% pamuka. Takvi papiri su namijenjeni za dobru „suradnju“ sa vodom. Primarna svrha im je zapravo za slikanje tehnikom akvarela gdje se upotrebljava puno vode prilikom slikanja, po čemu dobivaju i ime. Razlog zašto se takvi papiri koriste za otiskivanje grafičkih reprodukcija je sljedeći. S obzirom da se grafike otiskuju pomoću mehaničkih preši u kojima djeluje velik pritisak, takvi papiri se najprije namaču u vodi kako bi postali elastičniji i time lakše preuzeli boju iz tiskovnih elemenata prilikom pritiska u preši.

Pitanje je kako je došlo do određivanja formata koje danas poznajemo. U samim počecima, kada je papir postao svima dostupan, nije bilo točnih dimenzija na koje se proizvodio, već je svaka tvornica papira rezala arke (pojedinačne listove papira) na svoje

dimenzije. Više-manje su svi proizvođači papira imali slične dimenzije na koje su rezali arke, ali to je bilo sve manje prihvatljivo kako je teкао napredak tiskarstva. Tijekom 16., pa sve do 18. stoljeća se nije toliko pažnje obraćalo na dimenzije papira. Primjerice, neka mala tiskara koja je imala jednu do dvije tiskarske preše kupovala je papire od lokalnog proizvođača papira koji je svoje arke prilagodio toj tiskari (ili više njih). Na nekom drugom mjestu, u drugom gradu, nekoliko tiskara je kupovalo papir od njima najbližeg proizvođača koji je prema njihovim potrebama prilagodio dimenzije papira ukoliko su imali drugačije dimenzije tiskarskih preša. I to je tako bez ikakvih problema funkcioniralo dok je tisak bio nešto što se odrađivalo na lokalnoj razini. Problem se počeo javljati krajem 19. stoljeća kada se općenito gledano industrija proširila sa lokalnih na šira područja Europe ili Amerike. Amerika je oduvijek imala svoj sistem rada, pa su i dan danas njihove mjere i standardi drugačiji od Europskih. Početkom dvadesetog stoljeća, točnije 1920. godine su u Europi dogovorena dva glavna standarda za dimenzije papira. Britanski i njemački standard. Hrvatska upotrebljava njemački standard za papire, odnosno tzv. *DIN sustav*, a nama su možda najpoznatiji formati A, B, C i D. U grafičkoj industriji koriste se isključivo papiri formata A i B. Temeljna veličina ovog sustava (*DIN sustava*) je m^2 , odnosno papiri se režu na način da omjer širine i duljine daje površinu od $1m^2$. Najveći format je A0 te se njegovim rezanjem šire stranice po pola dobiju dva upola manja arka, odnosno A1 i tako dolazimo i do onih najmanjih formata poput A9. Britanski standardi za papire su više nalik na kvadratičast oblik, što potječe od njihovih nekadašnjih dimenzija sita za proizvodnju papira. Za izradu otisaka u grafičkim tehnikama nema zapravo nekih grubih pravila. Otiskuje se na formatima na kojima je grafičar kao umjetnik zamislio realizirati svoju ideju. No, čemu rezati papir na neki određeni format i pritom imati gubitke (škart) papira, kada možemo izvrsne rezultate dobiti na A4 ili A3 formatima [1].

Kao preteču papira vrlo često spominjemo papirus, no nije samo papirus bio preteča papira kakvog danas poznajemo. Tijekom povijesti ljudi su pisali i otiskivali na razne materijale koje su pronalazili u prirodi. Primjerice, termin „list“ papira potiče još od doba Rimljana kada su oni za zapisivanje svojih spisa koristili osušeni list palme. U još primitivnijim vremenima, čovjek je svoje ideje i zamisli zapisivao na kori drveta, stijenama, glinenim pločicama (Egipat), pa kasnije papirusu i na kraju papiru kakvog danas poznajemo.

2.2.1.Papirus

Papirus je najstariji neposredni prethodnik papiru kakvog danas poznajemo [3]. Naziv dolazi od močvarne biljke po imenu *cyperus papyrus* od koje se proizvodio sam papirus. Proizvodnja papirusa kao pisaće podloge nije bila zahtjevna, čak niti za vremena u kojima su ga Egipćani koristili (3000 – 3500. p.n.e.). Stabljika papirusa sjekla se na duljinu od 15 do 40 cm, zatim su se nožem ogulili tvrdi dijelovi i vlaknasta srčika te su se takvi komadi rezali na trake široke 3 cm. Završna obrada tako izrezanih komada bila je udaranje, cijedenje vode i glačanje školjkama i kamenjem kako bi dobili što ravniji komad papirusa.

2.2.2.Pergament

Pergament je prema povijesnim izvorima koje navodi Hozo (1988) nastao kao zamjena za papirus. Egipćani su svojevremeno izvozili papirus čak do Male Azije i u okolnim područjima se on skupocjeno prodavao. Priča govori kako su Egipćani u međuvremenu ukinuli izvoz papirusa te ga ostavili isključivo za svoje potrebe. Kako je papirus bio u to vrijeme poželjna podloga za pisanje, stanovnici Male Azije su morali osmisliti alternativu kojom bi nadomjestili papirus. Tako se došlo do ideje da se podloge za pisanje proizvedu od životinjske kože, preciznije kože ovaca, koza, teladi, pasa i zečeva. Pergament je u to doba pokazao vrlo dobra svojstva nad prethodno korištenom papirusu. Imao je dovoljno dobru glatkoću površine nakon obrade te je bio puno izdržljiviji od papirusa. Upotreba pergamenta zadržala se i dan danas, iako samo u specijalne svrhe gdje se traži luksuzan i otmjen izgled, uz kvalitetu kože. Negativna strana pergamenta jest što s vremenom sivi i poprima pjege te kako stari postaje krhkiji i lakše puca, stoga je njegovo skladištenje vrlo zahtjevno i skupo.

2.2.3.Pergament papir

Važno je napomenuti kako je osmišljena i jeftinija verzija pergamenta. Takovzvani *pergament-papir* jest pisaća podloga koja svojim izgledom podsjeća na pergament, no u stvarnosti to nije. Riječ je o poluprovidnom papiru proizvedenom od pamučnih krpa, bez punila i ljepila. Upotreba ovakvog papira nije se previše prakticirala jer je bio nepropustan za masnoću pa se uljanim bojama koje su sadržavale terpentinsko ili laneno ulje nije moglo pisati, a kasnije i tiskati po takvom papiru.

2.2.4.Tiskovni papir

Odabir papira za grafičara je jedan od najvažnijih čimbenika. Prema navodima Paro (1991) grafičar kao podlogu za svoje umjetničko djelo može koristiti jedino papir. Za razliku od grafičara, primjerice slikar bira između platna, neke zidne plohe odnosno

žbuke, stakla, metala, plastike i slično, s druge strane kipar bira broncu, mramor, terakot ili drvo. Stoga je vidljivo da grafičaru za realizaciju svog umjetničkog djela potreban vrlo kvalitetan papir. Iako možda izgleda kao da je lako otisnuti dvadeset istih otisaka, a da pritom dobijemo uvijek identičan otisak, to je vrlo zahtijevan proces, a uz parametre koji uključuju stanje forme, obradu forme, gravuru forme i ispravan nanos tiskarske boje, odabir papira je ništa manje važan parametar kako bi se ostvario izvrstan otisak.

Vrsta papira ima mnoštvo, posebice u današnje doba suvremene tehnologije, no za grafičara je jedini bitan papir tiskovni papir. Kako Hozo (1988) navodi, tiskovni papir kojeg grafičar koristi kako bi otisnuo svoje umjetničko djelo mora ispunjavati nekoliko osnovnih uvjeta, a to su:

- Tiskovni papir mora dobro upijati vlagu
- Tiskovni papir mora biti otporan na kidanje, savijanje i trljanje
- Tiskovni papir mora posjedovati relativnu dimenzionalnu stabilnost
- Tiskovni papir mora sadržavati aktivne supstance koje primaju boju sa/iz tiskovnih elemenata (ovisno o kojoj se tehnici tiska radi)

Kako bi tiskovni papir posjedovao ova svojstva, on mora biti izrađen u cijelosti od pamučnih vlakana (akvarel papir) ili lanenih i konopljinih vlakana u kombinaciji te bi trebao sadržavati što je manje moguće keljiva i veziva kako bi bio što više upojan. Upojnost je bitna zbog već spomenutog namakanja papira u vodi (15min), a otpornost na kidanje je bitna kod njegovog nošenja i korištenja u tiskarskoj preši dok je natopljen vodom (običan celulozni papir bi se u samom početku, nakon namakanja pokidao).

2.3. Tiskarska boja

Tiskarska boja je prenosilac motiva. Ona je zaslužna da prenese umjetnikov potez ruke sa gravure, odnosno forme na papir. U ovom radu pod pojmom *boja* govori se o boji kao materijalnom dobru, odnosno tvari kojom bojamo, otiskujemo i stvaramo, a ne o boji kao, fizički gledano, doživljaju u oku uzrokovanim različitim valnim duljinama vidljivog dijela spektra.

Najprije je bitno navesti osnovne sastavnice tiskarske boje, a to su:

- Koloranti
- Veziva
- Punila
- Sušila

2.3.1.Koloranti

Pod pojmom *koloranti* misli se na tvar koja tiskarskoj ili slikarskoj boji daje obojenje. Koloranti mogu biti u današnje vrijeme pigmenti i bojila. Pigment je, prema definiciji Hozo (1988) fini, u vodi netopljivi prah koji u kombinaciji sa odgovarajućim vezivom tiskarskoj boji daje obojenje. U gruboj podijeli, pigmente je moguće podijeliti na organske (prirodni i umjetni) i anorganski (prirodni i umjetni). Ukratko rečeno, prirodni organski pigmenti su oni koje dobivamo direktno uzimanjem iz prirode, bez prerade – boje koje se već formirane i obojene nalaze u biljnim i životinjskim organizmima (indigo, purpur, košenil i sl.). Za umjetne organske pigmente je potrebna kemijska prerada organskih supstanci te se dobivaju nešto drugačiji tonovi boja. Anorganski pigmenti su nešto zahtjevnije pripreme, odnosno njih možemo pronaći kopanjem ruda (ako govorimo o prirodnim anorganskim pigmentima) te ih moramo drobiti, usitniti i pretvoriti u fini prah. Također, kemijskom obradom anorganskih supstanci dobivaju se umjetni anorganski pigmenti koji daju drugačije tonove od prirodnih i danas u oni najčešće u upotrebi zbog svojih vrlo dobrih fizikalno-kemijskih karakteristika. Spomenuta su i bojila kao koloranti, a bojila su u vodi topive tekućine koje se koriste u suvremenim tehnikama tiska te za ovo područje grafike nisu bitna.

2.3.2.Veziva

Vezivo je tekući dio svake bilo tiskarske, bilo slikarske boje, a glavna funkcija mu je da nosi u sebi ravnomjerno dispergirane čestice pigmenta. Uz to što nosi sam pigment, vezivo je dodatno zaslužno i za stvaranje površinskog filma na otisku boje, odnosno čini boju na tiskovnoj podlozi otpornom na otiranje nakon što se osuši. Kako je Hozo (1988) naveo, veziva možemo podijeliti na sušiva, nesušiva, hlapljiva i kompozicijska.

Sušiva veziva su ona koja suše isključivo uz pomoć atmosferskog zraka, odnosno oksidacijom ili polimerizacijom. Kao najčešći primjer sušivih ulja koje tvore takva veziva je laneno ulje, a moguće ga je kombinirati sa prirodnim (kolofonij, jantar, damar) ili umjetnim smolama (alkidne i kumaronske smole).

Nesušiva veziva su za razliku od sušivih proizvedena od, najčešće mineralnog nesušivog ulja ili smole. Boje koje su pripremljene na bazi nesušivih ulja ili smola suše se na tiskovnoj podlozi isključivo prodiranjem u nju. Danas najčešće takve boje možemo sresti u jeftinim grafičkim proizvodima poput novina te možemo primijetiti, posebice u ljetne vruće dane, kako se boja sa novinskog papira vrlo lako otire, jer je sušila isključivo prodiranjem (nema površinskog zaštitnog filma).

Hlapljiva veziva su izrađena na bazi otapala u kojem je otopljena prirodna ili umjetna smola. Karakteristična su ponajviše za tiskarske boje koje se najviše koriste u grafičkim tehnikama poput sitotska, kojima tiskamo vrlo često na neupojne tiskovne podloge (keramika, staklo, plastika) gdje boja ne može sušiti penetriranjem u podlogu.

Kompozicijska veziva su izrađena od nesusivog ulja i umjetne smole. Osnovni su sastojak brzосуšećih tiskarskih boja.

Za područje grafičkih tehnika bitna su najviše veziva na bazi lanenog ulja, koja suše oksopolimerizacijom, a takve boje su primjenjivane za potrebe izrade praktičnog dijela ovog rada.

2.3.3.Punila

Punila su nimalo manje važan sastojak svake tiskarske boje, jer kako objašnjava Hozo (1988) ona su tu da unaprijede svojstva boje. Najčešće punila koristimo kako bi smanjili udio pigmenata u boji, čime možemo poboljšati konzistenciju same boje te štedimo na pigmentu koji je skupa komponenta tiskarske boje.

2.3.4.Sikativi

Pod pojmomom sikativi misli se na sušila, odnosno tvari koje ubrzavaju i pospješuju proces oksopolimerizacije boje na tiskovnoj podlozi. Prema Hozo (1988) sikativi su najčešće rezintati (soli smolnih kiselina) koji se dobivaju tako što se zagrijavaju kobaltove soli i kolofonij. Na tržištu postoji nekoliko osnovnih sikativa, od kojih su najpoznatiji manganov sikativ, olovni sikativ i već spomenuti kobaltni sikativ.

Vrste tiskarskih boja

Tiskarske boje možemo podijeliti u nekoliko osnovnih vrsta, a zapravo govorimo o tiskarskim bojama koje se koriste u komercijalnim grafičkim tiskarskim tehnikama (visoki tisak, duboki tisak, plošni tisak i propusni tisak). Prva i možda najgrublja podjela kada govorimo o bojama jest podjela na kromatske i akromatske boje. Kromatske su boje koje imaju tzv. "šareni" ton (crvena, žuta, zelena, plava...), a pri akromatskim mislimo na bijelu i crnu. U grafičkim tehnikama poput bakropisa ili suhe igle koristimo samo crnu boju, eventualno sa dekorom neke kromatske boje, dok bijelu gotovo pa niti ne koristimo.

Svaku boju možemo opisati pomoću tri vrijednosti, a to su ton (*hue*), svjetlina (*lightness*) i zasićenost (*saturation*). Ako pogledamo sa strane slikarstva podjelu boja, onda tu imamo akvarel (voda + pigment), gvaš (akvarel + pokritna bijela boja), tempera

(voda + pigment + punilo), akril (voda + pigment + punilo + sikativ) i uljane boje (pigment + laneno/makovo ili orahovo ulje + sikativ) [5].

S druge strane, boje koje se koriste u grafici dijelimo prema glavnim tehnikama tiska, a to su knjigotiskarske boje (visoki tisak), offsetne, odnosno litografske boje (plošni tisak), bakrotiskarska boja (duboki tisak) i sitotiskarsku boju (propusni tisak). U pogledu ovog rada, s obzirom na odabir korištene tehnike (duboki tisak) promatrat ćemo uljane boje na bazi lanenog ulja visoke konzistencije, tj. pastozne boje velike viskoznosti i pokrivne moći. Iako su u konvencionalnom dubokom tisku (npr. bakrotisak) boje lake konzistencije i male viskoznosti, u okviru grafičkih tehnika se koriste spomenute boje velike viskoznosti kako bi ih mogli ravnomjerno utrljati u tiskovne elemente i isto tako ukloniti višak sa slobodnih površina.

3. Duboki tisak

Duboki tisak je tehnika tiska u kojoj su tiskovni elementi urezani/udubljeni u tiskovnu formu, dok su slobodne površine u visini tiskovne forme, odnosno ne izrezivani dijelovi forme. Duboki tisak je, kao i drvorez vrlo stara tradicionalna grafička tehnika koju nisu razvili likovni umjetnici. Kako Paro (1991) navodi, grafiku u dubokom tisku imamo zahvaljujući zlatarima i oružarima koji su gravirali različite dekore na oklope, štitove i ručke mačeva viteza te jetkali same oštrice mačeva i noževa kako bi ih ukrasili. Zlatari koji su bili vješti u graviranju nakita su zaslužni za izum bakroreza, odnosno čiste prave gravure, dok su već spomenuti ukrašivači oružja zaslužni za pojavu bakropisa koji se jetkao (u početku su se jetkale željezne ploče, a kasnije je uveden bakar). Paro (1991.): „prvi zapis o postupku jetkanja nalazimo u rukopisu Jehan le Beguea pisanom oko 1431. godine, a praksu otiskivanja jetkanih ploča na papir moguće je smjestiti u nekoliko posljednjih godina petnaestoga stoljeća“.

Grafičke tehnike dubokog tiska moguće je podijeliti u nekoliko osnovnih vrsta, a to su:

- Suha igla
- Bakropis
- Bakrorez
- Mezzotinta
- Vernis mou
- Akvatinta

S obzirom da su za praktični dio ovog rada odabrane, kao kombinirana tehnika, suha igla i bakropis one biti u fokusu, ali svakako valja spomenuti i ostale bliske tehnike.

3.1.Suha igla

(Engl. *Dry point.*)

Tehnika suhe igle je naizgled najjednostavnija grafička tehnika dubokog tiska te se zasniva na zacrtavanju motiva u bakrenu ili cinkovu ploču direktnim „grebanjem“ po ploči, odnosno tiskovnoj formi. Naglašeno je „naizgled“ najjednostavnija tehnika jer često neupućeni pretpostavljaju da je to jednostavan postupak s obzirom da nema nikakvih među koraka od dobre pripreme tiskovne forme i samog zacrtavanja u nju. No, to nije točna pretpostavka. Paro (1991): „Postupak je uistinu jednostavan, a tehnika je vrlo osjetljiva i kompleksna. Da bi se moglo kontrolirati i kretanje šiljka igle kroz metal potreban je neočekivano čvrst zglobov zapešća i snaga da se, prema potrebi, može izdići, „izbaciti“ odgovarajuću „brazdu“ (ona ima zadaću zadržavanja željene količine boje pri brisanju)“. Alat koji se koristi za graviranje u tiskovnu formu je oštra čelična ili dijamanta igla. Ovisno o kutu pod kojim držimo iglu prilikom graviranja te jačini stiska reguliramo i dubinu gravure te veličinu spomenute brazde, odnosno viška materijala. Uz gravirnu iglu pod alat dodatno spadaju i trobridno strugalo (*schaber*) te gladilo (*polierstahl*). Suhu iglu možemo nazvati crtačkom tehnikom iz razloga što zahtijeva sigurnu ruku crtača, nalik na brzopotezni kroki crtež ili nešto složenije crteže, no uvijek se vidi potez umjetnikove ruke – lako se može preneti ekspresija umjetnikovih osjećaja.

Paro (1991) objašnjava kako je za prve suhe igle zaslužan upravo Albrecht Durer 1512. godine, no ona nije bila u tolikoj mjeri korištena sve dok ju nije popularizirao Rembradt u 17. stoljeću. Suhu iglu možemo izrađivati kao samostalne gravure ili kao dodatak nekoj tehnici poput bakropisa, gdje ona služi za dodatno toniranje grafike.

Kod tehnike suhe igle je karakteristično to što, za razliku od ostalih grafičkih tehnika, za kvalitetan otisak treba upravo te metalne brazde koje nastaju direktnim zacrtavanjem u pločicu. Svaka ta brazda zaustavlja ili propušta veći ili manji dio boje što u konačnici karakterizira sam otisak. S obzirom na to da su pločice od cinka ili bakra vrlo mekane (kako bi smo mogli što lakše zacrtavati), brazde nastale zacrtavanjem svakim novim otiskom gube na kvaliteti. Pod pojmom „gube na kvaliteti“ misli se na to da zbog velikog pritiska u tiskarskoj preši, brazde se svakim sljedećim otiskom „guraju“ nazad u zarezane linije te više ne primaju boju na sebe kao što su to mogle u početku. Iz toga su iskusni grafičari došli do podatka, kako navodi Arbanas (1999), da u tehnici suhe igle

možemo dobiti svega 25 – 30 dobrih otisaka (otisci se ne razlikuju jedan od drugoga ako je grafičar vješt), a nakon toga zbog otiskivanjem „unakaženih“ brazdi otisci počinju gubiti svoj prvobitni izgled. Ako imamo seriju pločica loše kvalitete (mekane pločice), tada je najveća naklada koju je moguće otisnuti samo 5 – 10 otisaka. Treba napomenuti kako je kod suhe igle možda dodatni problem i izrada probnih otisaka. Općenito gledano, koju god grafičku tehniku da koristimo moramo izraditi barem dva probna otiska, no kod suhe igle ih moramo izraditi i više, jer je vrlo teško procijeniti jesmo li zagreballi dovoljno duboko na mjestima na kojima smo zamislili neku sjenu. Stoga, povremeno trebamo napraviti probni otisak da vidimo u kojoj smo fazi sa dorađivanjem otisaka.

Jedna od najpoznatijih grafika u tehnici suhe igle je Albrecht Durer: *Sv. Jeronim pored vrbe*. S područja Hrvatske, odličan primjer suhe igle je autoportret Vilka Gecana, ili *List uspona*, Korida Dubravke Babić (suha igla u kombinaciji sa bakropisom).



Slika 1. Albrecht Durer, *Sv. Jeronim pored vrbe*, suha igla, 210 x 183 mm, 1512.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_san_girolamo_vicino_a_un_salice.jpg

3.2. Bakropis

(Engl. *Etching*)

Za razliku od tehnike suhe igle, kod bakropisa ne graviramo direktno u tiskovnu formu, odnosno cinkovu ili bakrenu pločicu već to umjesto nas radi kiselina. Način na koji funkcionira bakropis je složeniji nego sama suha igla, iako je samo zacrtavanje motiva fizički lakše. Najprije pločicu zaštitimo slojem pčelinjeg voska, bitumena i kolofonija. Kistom jednostavno premažmo pločicu s obje strane, a to radimo kako bi uopće mogli dobiti konture crteža na pločici pomoću jetkanja. Naime, taj zaštitni sloj ne dopušta kiselini da nagriza, odnosno jetka cink ili bakrenu pločicu. Nakon što se namazani zaštitni sloj ohladio (hlađenjem se stvrdnjava), uzimamo grafičku iglu i zacrtavamo po tom zaštitnom sloju (skidamo tanak film zaštitnog sloja do čiste pločice). Grafička igla za bakropis je znatno tupljeg vrha nego ona za suhu iglu, jer kod bakropisa nije cilj zagrebati u pločicu, već samo skinuti površinski zaštitni sloj. Tako će na mjestima na kojima smo zagrebali iglom po zaštitnom sloju (kojeg više nema) ući kiselina i jetkati te time stvoriti tiskovne elemente. Što se tiče jetkanja, kod bakropisa najčešće koristimo dušičnu kiselinu (HNO_3) razrijeđenu u vodi. Ona djeluje abrazivno, odnosno nagrizajuće za gotovo sve materijale, osim za aluminij, tantal, staklo, keramiku, kromočelik i platinu. U tako razvodnjenoj dušičnoj kiselini, za potrebe ovog rada cinkova pločica se jetkala tri minute, čime se dobiju tiskovni elementi dovoljne dubine. Nakon što je kiselina odjetkala tiskovne elemente, tada je potrebno ukloniti zaštitni sloj sa pločice kako bi bilo moguće otiskivati. Takav zaštitni sloj se uklanja trenutno sa petrolejskim uljem, nakon čega je pločicu potrebno dodatno osušiti i ona je kao takva spremna za otiskivanje. Uz dušičnu kiselinu u bakropisu je moguće upotrebljavati i solnu (klorovodičnu) kiselinu, kromnu kiselinu i željezni klorid (feriklorid).

Kako Arbanas (1999) objašnjava, jetkati je moguće izvesti tako da u posudi jetkamo cijelu pločicu određeno vrijeme ili da postepeno, dio po dio pločice jetkamo, točnije rečeno jetkanje pokrivanjem ili doctavanjem. Opcija jetkanja sa pokrivanjem i doctavanjem znatno je složeniji proces, ali zato dobivamo prošireniju skalu tonova bakropisnih linija, jer možemo na pojedinim mjestima dodatno zacrtati linija, ako je potrebno. Kao što je već spomenuto, za potrebe jetkanja na raspolaganju imamo nekoliko kiselina, ali najčešće koristimo dušičnu kiselinu. Dušičnu kiselinu možemo podijeliti u dvije verzije u kojima je možemo nabaviti. Prva je tzv. *Pušljiva* (koncentracija veća od 86%), a druga je *nepušljiva* (koncentracija od 65%). Razlog zašto se najčešće koristi upravo dušična kiselina jest njezino svojstvo dobrog miješanja s vodom. No, kako navodi Arbanas (1999), treba pripaziti tijekom njihovog miješanja, jer prilikom toga dolazi do povećanja temperature, pa nije preporučljivo njihovo miješanje izvoditi u staklenoj

posudi – može doći do pucanja staklenke. Najbolje ih je miješati u plastičnoj posudi (kadice za razvijanje filma su odlične) u koju bez poteškoća možemo uložiti i izvaditi pločicu nakon procesa jetkanja. Kiselina se priprema u omjeru 1:3, odnosno ako ćemo govoriti u decilitrima, jedan decilitar kiseline ulijeva se u tri decilitra vode. Tako razrijeđena dušična kiselina ima dovoljnu abrazivnu moć da izjetka tiskovne elemente na našoj pločici, ali nam neće nagristi kožu ruku prilikom ulaganja i izlaganja pločice iz kadice s kiselinom. Preporučena temperatura, prema Baumevoj gradaciji otopine dušične kiseline kreće se od 12 do 15°C. No, u praksi ju najčešće uspijevamo održati na temperaturi od oko 20°C, što je zadovoljavajuće. Bitno je da temperatura jetkala ne prelazi više od 20°C iz razloga što je s povišenjem temperature jetaklo snažnije abrazivne moći te nam se remeti prethodno određena skala vremena jetkanja što automatski onemogućuje izradu grafike onako kako smo je u samom početku zamislili.

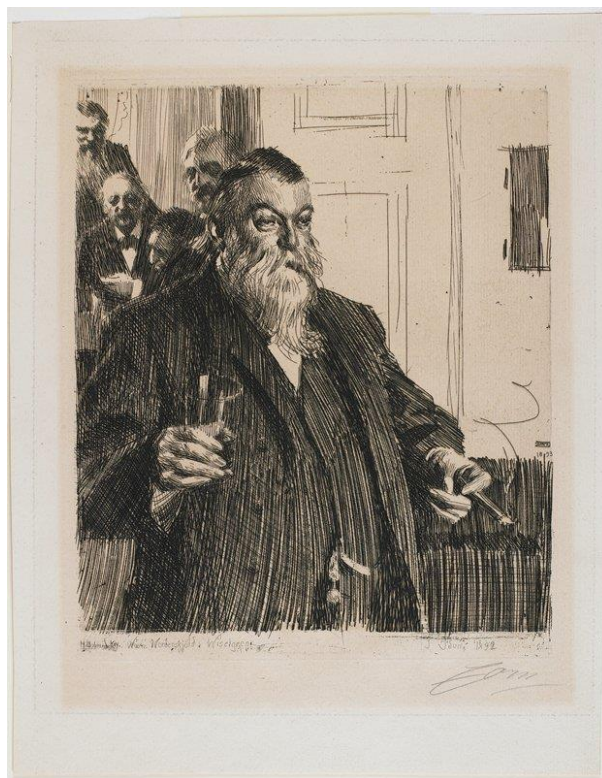
Što se tiče odabira pločica, više – manje je svejedno koristimo li bakrenu ili cinkovu ploču. Cinkove ploče su nešto niže nabavne cijene, a svejedno pružaju kvalitetne otiske u konačnici. Najbitnije je prije samog procesa pločicu, bilo bakrenu ili cinkovu, dobro očistiti i ispolirati pastom do što je moguće većeg sjaja.

Važno je napomenuti da se prilikom nanašanja zaštitnog sloja na cink pločicu mora voditi računa o tome kako je nanesena. Sloj zaštitnog sloja mora biti u ravnomjernom i tankom filmu te ne smije sadržavati pjegice ili otiske kistovih dlačica. Da bi se to izbjeglo, kist samo površinski umočimo u smjesu za zaštitni sloj te ga na pločicu nanosimo na način da kistom prelazimo od sredine pločice prema rubovima, bez previše popravljivanja – jer time možemo samo pogoršati kvalitetu budućeg zaštitnog sloja. Zaštitni sloj moguće je izraditi u dvije varijante, kao tvrdi sloj (korišten u svrhu izrade praktičnog dijela ovog rada) i tekući. Važno je dobro pripremiti, tj. zamiješati mješavinu zaštitnog sloja tako da ona ne bude niti prerijetka, niti pre gusta. Viskozitet unaprijed zamiješane mješavine zaštitnog sloja kasnije određuje njegovu strukturu, pa će, ako je pre gusta smjesa, zaštitni sloj biti suviše tvrd i krhak nakon što otvrdne, što dovodi do njegovog pucanja prilikom zacrtavanja motiva, a u suprotnome će biti mekan i žilav, što u drugu ruku otežava lako i nesmetano zacrtavanje slobodnih linija. Ukoliko nam se dogodi situacija da zaštitni sloj puca prilikom zacrtavanja motiva, možemo si pomoći laganim zagrijavanjem pločice, čime vosak zaštitnog sloja bude manje krhak.

Kako objašnjava Arbanas (1999) bakropis je tehnika u kojoj je umjetnik u mogućnosti oblikovati svoj crtež, odnosno motiv bez ikakvog otpora, što je primjerice

kod suhe igle prisutno. Upravo zbog toga možemo vidjeti kako su umjetnička djela, odnosno grafike u bakropisu dosta slobodnih i „razigranih“ linija.

S obzirom da u bakropisu imamo sve tiskovne elemente jednake dubine, za razliku od suhe igle, sjenčanje u bakropisu postizemo isključivo križanjem linija. Križamo ih na razne načine, te time postizemo efekt tamnijeg ili svjetlijeg gradijenta. Prilikom zacrtavanja po zaštitnom sloju valja pripaziti da svako malo rukom maknemo skinuti sloj voska kako se on ne bi ponovno vratio na mjesto koje smo zacrtali te je bitno obratiti pažnju na to da ne križamo linije previše puta jer ćemo nakon nekog vremena dobiti gotovo pa otvorenu površinu na cink ploči, što će na otisku rezultirati većom ili manjom crnom mrljom. Križanje linija možemo izvesti na nekoliko načina, a odabir ovisi o samom umjetniku – grafičaru koji izrađuje svoju grafiku. Kod nekih grafičara su bakropisne linije stroge, čvrste i kratke, dok ima i primjera gdje je linija slobodna, razigrana, mekana, a na nekim mjestima se čak i gubi, što se ne dogodi slučajno, već je to autorov naglasak na neki motiv u kompoziciji. Linije iz primjera Arbanas (1999) mogu biti vertikalne, horizontalne, pod kutom od 45° (lijevo i desno), kružne, vijugave, kratke i duge. Naravno, autor kombinira više smjerova iz kojih vuče linije te on to vrlo često radi ne razmišljajući kako će koju liniju povući.



Slika 2. Anders Zorn, *Zdravica*, bakropis, 320 x 265 mm, 1893.

<https://collections.artsmia.org/art/59332/the-toast-ii-anders-zorn>

3.2.1. Tehnika mekog pokrivanja/Vernis Mou

Riječ je o tehnici koja spada u podvrstu bakropisa sa pojedinim izmjenama. Razlika je u pripremi zaštitnog sloja po kojem zacrtavamo željeni motiv. Kako navodi Arbanas (1999), cinkovu ili bakrenu ploču moramo istrljati lojem prije nego što na nju nanesimo zaštitni sloj. Potom se kasnije zaštitnom sloju, odnosno vosku doda ista količina voska. Meki vosak nanosimo specijalnim kožnim valjkom koji je zaslužan za ravnomjerno nanošenje voska po cijeloj površini tiskovne forme, odnosno pločice.

Nakon što je na taj način nanesen po kompletnoj površini ploče zaštitni sloj, na ploču stavljamo hrapavi papir ili neki sličan materijal približno iste debljine. Potom grafičar crta običnom olovkom po tom papiru, pritom pazeći da se papir ne pomakne jer nam se i sam vosak koji je ljepljiv razmaže po površini ploče te više nemamo točno definirane linije. Jasnije rečeno, na mjestima na kojima povučemo olovkom po papiru odstranimo sloj takvog ljepljivog voska i time oslobađamo prostor kiseline koja će jetkanjem stvoriti tiskovne elemente na našoj pločici.

Ostatak procesa je isti kao i kod konvencionalnog bakropisa. Slijedi jetkanje cink pločice u dušičnoj kiselini, ispiranje pod mlazom hladne vode te skidanje voska kao zaštitnog sloja sa pločice pomoću petroleja ili razrjeđivača.

Otisci dobiveni tehnikom mekog voska najviše podsjećaju na crtež mekanom olovkom, a u nekim slučajevima nalikuju i na brzopotezni crtež ugljenom. Kako se i sama tehnika naziva „tehnika mekog voska“, tako su i njezini otisci karakterizirani mekim i vrlo često mekim linijama.

3.3. Bakrorez

(Engl. *Copper engraving*)

To je grafička tehnika dubokog tiska koja zahtijeva direktno graviranje u samu pločicu, odnosno tiskovnu formu, za razliku od bakropisa kod kojeg grebemo samo zaštitni sloj na pločici. Zbog toga kod bakroreza ne možemo raditi slobodne i razigrane poteze grafičkim alatom, kao što to možemo elegantno izvesti u bakropisu. To je najuočljivije po tome što umjetnička djela u bakrorezu imaju stroge, ravne i simetrične linije što nije slučaj kod bakropisa.

Tiskovna forma, odnosno ploča koja se koristi u bakrorezu ne mora biti nužno bakrena, ili cink ploča, već može biti od bilo kojeg drugog metala, ali pod uvjetom da je tvrd. Upravo tim svojstvom što je ploča korištena u bakrorezu tvrda omogućuje da njome

možemo otisnuti znatno veći broj otisaka nego što je to slučaj kod bakrene ili cink ploče (tiskovni elementi se ne deformiraju toliko, a slobodne površine duže vrijeme zadržavaju dobra svojstva – bez ogrebotina su duže vrijeme).

Bakrorez je jedna od, tehnički gledano, najzahtjevnijih grafičkih tehnika, ali je popularna i dan danas među umjetnicima – grafičarima zbog svog specifičnog izgleda. Najveći problem upravo i jest to što je ploča u koju se gravira vrlo tvrda, pa treba imati vještu i snažnu ruku za pravilno graviranje. Željeni motiv urezujemo pomoću čeličnih dubača koji dolaze u raznim profilima i širinama. S obzirom da je riječ o tvrdoj tiskovnoj formi, odnosno ploči, važno je osigurati mekanu i dobro fiksiranu radnu podlogu na kojoj ćemo izrađivati svoju grafiku. Tako primjerice Arbanas (1999) navodi kako je iskustveno najpraktičnije ispod ploče koju graviramo smjestiti jastučice ispunjene pijeskom koji su presvučeni mekanom kožom. Ti nam jastučići osiguravaju da ploču tijekom graviranja možemo što lakše pomicati i okretati na radnoj površini/podlozi, bez straha da ćemo ju oštetiti ili ogrebat. Sam postupak graviranja je vrlo dugotrajan i zahtjevan, a od grafičara se očekuje da ima već izvježbanu ruku, kako bi svojim alatom mogao što sigurnije upravljati.

Prije nego se krene sa graviranjem crteža, odnosno motiva kojeg želimo reproducirati bitno je ploču u tankom sloju premazati otopinom smole šelaka i špirita. Time ćemo izbjegnuti vrlo neugodan i oštar sjaj ploče koji prilikom graviranja umara oko te u svakom slučaju otežava pravilno urezivanje, odnosno graviranje.

Već spomenuti alat kojim dubimo u strukturu ploče mora što je udobnije moguće pristajati u ruku grafičara. Alat možemo zvati „dubačima“ ili „dlijetom“ jer nam služi za prodiranje, odnosno urezivanje u „meso“ metalne ploče. Držalo, tj. dio dlijeta koji se drži u šaci je oblog oblika (poput klobuka gljive) te to dio kojim pritišćemo dlijeto, čime ostvarujemo dubljenje/urezivanje u metalnu ploču. Čelični dio dlijeta primimo pomoću tri prsta te snažnim pritiskom guramo u ploču. Vrh dlijeta mora biti izrazito oštar kako ne bi zapinjao prilikom dubljenja, što može uzrokovati i ozljedu, jer alatom radimo otežano i nespretno. Također, bitno je da je vrh dlijeta oštar jer je u tom slučaju znatno lakše i ugodnije dubiti bakrorezne linije.

Na raspolaganju postoji nekoliko različitih dlijeta. Neka dlijeta imaju više oštih linija, čijim povlačenjem dobivamo nekoliko uzastopnih i paralelnih bakroreznih linija na ploči, dok s druge strane postoje i dlijeta koja su izrađena pod određenim kutom kako bi samom grafičaru olakšala proces dubljenja.

Kako je prethodno navedeno, ploče u koje graviramo motiv, tj. crtež su vrlo tvrde te kako i samo ime govori, najčešće korištene su bakrene ploče. Debljina bakrenih ploča iznosi u prosjeku od 1 do 3 milimetra, iako je u pojedinim slučajevima moguće koristiti i one debljine do čak 1 centimetra. Ako u obzir uzmemo da će nam sa što debljom pločom biti time što teže rukovati, valja zaključiti kako nema potrebe kupovati ploče debljine jednog centimetra, sasvim je dovoljno kupiti ploče debljine 2 milimetra. Lakše ćemo rukovati takvim pločama te ćemo ih puno jednostavnije rezati na manje formate, ovisno o potrebama. Na tržištu postoje bakrene ploče proizvedene tradicionalnim tehnikama, odnosno kovanjem te ploče proizvedene pomoću postupka elektrolize. Prema informacijama koje navodi Hozo (1988), danas se na tržištu mogu nabaviti bakrene ploče dobivene hladnim valjanjem i već spomenute bakrene ploče dobivene elektrolizom. Dugogodišnjim iskustvom grafičara koji su izrađivali bakroreze došlo se do zaključka kako su od svih ploča najkvalitetnije one dobivene kovanjem. Bakrene ploče dobivene kovanjem su najizdržljivije i podnose znatno veći broj otisaka, za razliku od bakrenih ploča dobivenih postupkom elektrolize.

Nakon što je graviranje, tj. urezivanje motiva u metalnu ploču gotovo, vrlo važno je ukloniti oštre crte, ili tzv. *razor* po obodima udubljenih linija. To popravljamo pomoću alata koji nazivamo strugalice, a metoda popravka se naziva glačanje metalne ploče.

Nakon što je metalna ploča korektno obrađena te je ona spremna za otiskivanje, vrlo je bitno pravilno nanesti boju. Utrljavanje boje na metalnu ploču izvodimo jastučićem, odnosno tamponom, a prije utrljavanja dobro je metalnu ploču zagrijati na otprilike sobnu temperaturu od 22 do 24°C, jer je pri tim temperaturama boja dovoljno kompaktna i lako se nanosi i briše sa metalne ploče. Boju koja je višak odstranjujemo postepenim i laganim brisanjem po cijeloj površini metalne ploče, tako da boja ostane isključivo u utorima, tj. tiskovnim elementima metalne ploče.

3.4.Mezzotinta – Tehnika struganja

Kako joj i sam naziv govori, posebni efekt kod ove tehnike postiže se struganjem metalne ploče. Karakteristično je da se spomenutim struganjem metalne ploče dobivaju svjetliji tonovi, odnosno zagladimo metalnu ploču te se na tom mjestu boja manje ili uopće ne prima. Kako navodi Arbanas (1999), tehnika mezzotinte jest obrnuti postupak od bakroreza ili suhe igle. Prije struganja potrebno je kompletnu ploču ohrapaviti. Na hrapave površine boja se prima te ako otisnemo ploču bez da smo po njoj izvodili tehniku struganja, ona će sadržavati samo tamne tonove. Nakon što na određenim mjestima zastružemo strugačem i gladilicom, tamo će se boja, kako je prethodno navedeno, manje

prihvaćati. Tehnika struganja je jedna od najzahtijevnijih grafičkih tehnika dubokog tiska uz bakrorez, jer zahtijeva veliko umijeće grafičara kako bi postigao željeni efekt (sjaj, svjetlinu) na određenim dijelovima motiva na metalnoj ploči.

S druge strane, definiranje tamnih ploha u tehnici mezzotinte, odnosno tehnici struganja postizemo alatom koji se naziva njihalica. Kako je u izradi grafika lako krivo procijeniti gdje je potrebno i u kojoj mjeri posvijetliti ili potamniti određeni dio motiva, vrlo je bitno da se na metalnoj ploči mogu izvesti i potrebne korekcije, pa čak i do nekoliko puta. Stoga se u tehnici mezzotinte može spomenutom njihalicom i potamniti dijelove koji su možda previše zaglađeni gladilicom, kako oni ne bi na otisku ispali presvijetli (bijeli), osim ako je to umjetnikova namjera. Alatka njihalica je vrlo oštra alatka koja je izrađena u obliku nešto deblje lopatice, poluokruglog oblika te je široka oko 10 centimetara. Na svom dnu, njihalica je izbrušena, a na gornjoj strani sadrži brazde izvedene kao tanke i ravne linije, koji na dnu stvaraju nazubljene elemente. Njihalicu koristimo tako što ju primimo s obje ruke za dvije ručke i pomičemo po ploči te ona svojim nazubljenim elementima njiše i tako na tim mjestima stvara istrzan i zupčasti trag.

Otisak dobiven tehnikom struganja, odnosno mezzotintom vrlo često podsjeća na crtež ugljenom ili uljanom pastelom ako je u boji, jer je upravo zbog tog specifičnog struganja karakterističan po tim mekanim i baršunastim linijama i tonovima. Prijelazi, ili kako se u digitalnoj ilustraciji to nazivaju gradijentima, su vrlo mekani i nježni što je jedna od glavnih specifičnosti tehnike struganja.



Slika 3. William Unger, *Portret žene*, mezzotinta u boji

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Unger_Kaiserin_Elisabeth_Radierung.jpg

3.5. Akvatinta

(Engl. *Aquatint*)

Tehnika akvatinte jest sličnog efekta kao i mezzotinta, no kako objašnjava Arbanas (1999), kod akvatinte se hrapavljenje površine metalne pločice ne izvodi na suho, odnosno grebanjem i struganjem prethodno navedenim alatima, već se to izvodi uz pomoć jetkanja.

Način na koji se dobiju ohrapavljenje površine na metalnoj pločici izvodi se uz pomoć fine prašine kolofonija i već spomenutog jetkanja u nepušljivoj dušičnoj kiselini. Ako izvodimo samo akvatintu, ploča se posipa finim prahom kolofonija u ormaru za nanašanje kolofonija te se nakratko zapeče. Pločicu je potrebno pomoću špahtlice spustiti na izvor topline (zagrijanu ploču na štednjaku) i lagano je konstantno okretati, kako bi se kolofonij na pločici zapekao ravnomjerno te kako bi se spriječilo „kopiranje“ uzorka zagrijane ploče štednjaka (koncentrične kružnice). Kada se kolofonij dobro zapekao, što

je uočljivo promjenom boje (iz crvenkasto – smeđe poprima tamno sivu boju), tada pristupamo jetkanju površine metalne pločice.

Jetkanje pločice se izvodi u fazama, odnosno bolje rečeno u broju tonova koje želimo dobiti na konačnom otisku. Razlike u tonovima postižu se dužem ili kraćem izlaganju metalne ploče djelovanju kiseline. Regulaciju dužeg ili kraćeg izlaganja djelovanju kiseline izvodimo nanašanjem zaštitnog sloja, odnosno već spomenutog voska. Prije toga vrlo je važno zaštititi stražnju stranu metalne ploče kako kiselina ne bi jetkala bespotrebno stražnju stranu. Vosak nanosimo na dijelove ploče pomoću kista za tehniku akvarela (njime najlakše možemo upravljati tekućim voskom te iscrtavati željene linije). Najprije voskom zaštićujemo one dijelove za koje želimo da na otisku u konačnici budu u potpunosti svijetli, na granici sa bijelim. Nakon što smo na te dijelove nanegli vosak, pričekamo da se osuši i otvrdne te metalnu ploču uranjamo u dušičnu kiselinu na unaprijed procijenjeno vrijeme (u sekundama) jetkanja. Odjetkanu ploču sušimo i nanosimo vosak na sljedeći po redu sloj motiva koji će biti za nijansu tamniji. Ponovno metalnu ploču stavljamo u dušičnu kiselinu i jetkamo te tako ponavljamo proces dok ne izjetkamo sve unaprijed određene slojeve, odnosno tonove budućeg otiska.

Što je više puta određeni sloj jetkan, to je dušična kiselina dublje nagrizla između zapečenih zrnca kolofonija te će taj sloj na otisku biti tamniji. Akvatinta je, uz mezzotintu, rijetka tehnika u kojoj je moguće postići tako mekane i „razlivene“ forme. Akvatintu i mezzotintu je moguće i kombinirati, a vrlo često je to i poželjno. Ukoliko umjetnik zaključi da su mu na njegovom otisku određeni dijelovi previše tamni, ako je vješt u tehnici mezzotinte vrlo lako može posvijetliti potrebne dijelove strugačem i gladilicom, što vrlo često rezultira vrhunskim otiscima.



Slika 4. Philibert Louis Debucourt, *La promenade publique*, višebojna akvatinta, 635 x 456 mm, 1792.

https://en.wikipedia.org/wiki/Philibert-Louis_Debucourt

3.6. Duboki tisak u boji

Općenito gledano, izvođenje grafičkih tehnika u više boja jest poprilično složen proces. Ako promatramo višebojni tisak u okviru dubokog tiska, tada takvo otiskivanje možemo izvoditi na dva načina.

Prvi je način, kako navodi Arbanas (1999) da koristimo samo jednu metalnu ploču na koju nanosimo više boja na mjesta na kojima je to željeno. Takva tehnika višebojnog dubokog tiska naziva se Hayterova tehnika dubokog tiska, a karakterizira ju to što se svaka boja nalazi na svojoj razini udubljenja. Pri takvom principu višebojnog otiskivanja boje nanosimo valjcima različitih tvrdoća, a ne tamponom kao što je to slučaj kada izvodimo duboki tisak u crno – bijeloj varijanti.

Drugi je način da pri izradi višebojnog tiska upotrebljavamo i više metalnih ploča, odnosno za svaku novu boju koju želimo dobiti na otisku izrađujemo novu metalnu ploču. Također je moguće, radi uštede ploča, na jednu ploču staviti dvije ili više srodnih boja, pa ćemo u slučaju šesterobojnog tiska za npr. tri tople boje koristiti jednu ploču, a za tri hladne koristiti drugu ploču. Naravno, umjetnik samostalno određuje kako će i na koliko će ploča preraspodijeliti boje u višebojnom tisku.

4. Praktični dio

4.1. Ideja povezana s radnjom romana

Tema ovog završnog rada jest izrada ilustracije za naslovnu stranicu i dvije popratne ilustracije za horor roman Stephena Kinga, *Ono*. Unatoč svim ostalim slikarskim tehnikama, pa isto tako i digitalnim dizajnerskim tehnikama, odabir tradicionalnih grafičkih tehnika je presudio. Razloga zašto je to tako ima nekoliko.

Prvi jest osobna strast prema izvođenju i umijeću stvaranja grafika te što su grafičke tehnike nešto što se ne može naučiti u vlastitom domu, već je za takvo nešto potrebno imati adekvatno uređen i opremljen grafički atelje i ono najbitnije, iskusnog, vještog i prijateljski nastrojenog učitelja, majstora grafičkih tehnika koji će nas voditi kroz izradu naših grafika. Bez dobrog učitelja nije nemoguće uspjeti, već će put do otkrića, vještine i znanja biti znatno duži. Stoga, učitelja treba cijeniti, jer kako Mustafa Kemal Atatürk kaže: „*Dobar učitelj je kao svijeća – ona se troši da bi osvijetlila put za druge*“.

Drugi razlog odabira tradicionalnih grafičkih tehnika naspram svih ostalih slikarskih i digitalnih dizajnerskih tehnika jest afinitet prema linijskom crtežu i retro stilu. Pri samoj izradi skica krenulo se linijskim crtežima koji ponajviše nalikuju na bakropisnu liniju. S druge strane nostalgija prema retro stilovima je znatno presudila u odabiru tehnike u kojoj će se izraditi naslovnica i popratne ilustracije za roman. Roman ne datira iz doba kada su masovno korištene grafičke tehnike (govorimo o razdoblju između 17. i 19. stoljeća), već je novije generacije, točnije iz 1986. godine.

Za potrebe izrade ilustracija za roman *Ono* odabrane su dvije grafičke tehnike dubokog tiska i to kao kombinirana tehnika. Kombinirana tehnika znači da spajamo, tj. kombiniramo dvije ili više grafičkih tehnika u primjerice dubokom tisku. S obzirom da je riječ o dubokom tisku, prva grafička tehnika koja je odabrana jest bakropis, a dodatna tehnika kojom će se ukrasiti je suha igla. Bakropisna linija je ona koja će u ovom slučaju „držati“ formu i glavne konture crteža, tekstura i sjena, dok će se suhom iglom dati volumen te naglasiti pojedine elemente (potamniti ih ili ojačati).

Konkretna ideja zašto su za izrade ovih ilustracija odabrane grafičke tehnike dubokog tiska i to baš bakropis u kombinaciji sa suhom iglom jest vezana uz samu radnju romana.

Radnja romana zasniva se na borbi dobra i zla, kao i u većini ostalih romana i filmova. Zlo koje u romanu vidimo kao jezivog klauna zvanog *Pennywise* palo je na Zemlju nekoliko milijuna prije postanka ljudi, a palo je na područje budućeg fiktivnog grada *Derry*, u SAD-u. Zlo se skrivalo u svojoj čahuri sve do postanka civilizacije te nakon toga počinje izlaziti svakih dvadeset i sedam godina u ljudskom obliku kako bi se hranilo ljudskim strahom. Zlo, ili kako ga naziva autor, *Ono* je poprimilo oblik cirkuskog zabavljača, mađioničara i klauna po imenu *Pennywise* tijekom 19. stoljeća te od tada pa nadalje izlazi u njegovom obliku na površinu Zemlje. Autor u romanu opisuje nastanak svijeta, odnosno Zemlje kao gigantsku kornjaču na kojoj su prvo obitavale ostale životinje, *Ono* i na kraju su došli ljudi. Time autor želi naglasiti koliko su ljudi kao bića zapravo slaba naspram ostalih vrsta koje nas okružuju u prirodi, pa time i zlom.

Zaplet romana počinje se razvijati kada se *Ono* ponovno probudilo, nakon pauze od dvadeset i sedam godina, u listopadu 1957. godine. Na obični kišni dan braća jedanaestogodišnji Billy i sedmogodišnji George su izrađivali čamac od papira premazan voskom kako bi izdržao kišu. Billy je bio u tom trenutku prehladen te s namjerom da niz svoju ulicu pusti brodić koji je izradio, šalje svog mlađeg brata da to učini umjesto njega. George veselo pušta brodić niz ulicu, ali brodić umjesto da nastavi, sklizne u otvor kanalizacije. Dječak žalostan zbog brodića pruža ruku u otvor kanalizacije, gdje susreće na prvi tren simpatičnog klauna. Vidjevši klauna kako drži njegov brodić, George pruža naivno ruku prema klaunu, a klaun, odnosno *Ono* gladno ljudske krvi odgriza ruku dječaku te ga odvuče u odvod kanalizacije.

Nestanak Georgea shvaćen je kao da se on utopio u kanalizaciji kada je išao u potragu za svojim brodićem, nitko ne zna što se zapravo dogodilo dječaku, no sumnjičavi brat Billy nema mira te kreće u potragu. Već sam počinje skupljati tehničke nacрте o kanalizacijskoj mreži grada *Derry*-a te pokušava otkriti gdje bi u najgorem slučaju mogao završiti njegov brat, s obzirom na činjenicu da je nestao u blizini otvora kanalizacije. Njegovi roditelji su uvjereni da je George jednostavno nestao i čak odustaju nakon nekog vremena od potrage.

Ubrzo, Billy u školi upoznaje svoje prijatelje s kojima osniva svoj „*Klub gubitnika*“ (Engl. *Losers Club*). Članovi kluba su Richie Tozer, Eddie Kaspark, Stan Uris, Beverly Marsh, Mike Hanlon i Ben Hanscom. Svatko od njih ima svoju muku s kojom se suočava gotovo svaki dan. Beverly je na glasu kao promiskuitetna djevojka, Ben ima problema sa težinom, Stan je pravoslavne vjeroispovjesti što mu stvara problem u okolini, Eddie je opsjednut bakterijama i virusima, odnosno panično se boji bolesti,

Mike je jedini crnac u gradu zbog čega je svakodnevno maltretiran od starijih srednjoškolaca, a Richie ima traume od klauna. Billyeva muka s kojom se suočava svakoga dana je nestanak njegovog brata Georgea te je i dalje uvjeren da je on negdje u njihovom gradu Derryu. Svi iz skupine gubitnika su žrtve zlih srednjoškolaca, te su kroz cijelu radnju romana u sukobu s njima, ili biježe od njih, pritom istražujući nestanak Georgea.

No, unatoč svim nezgodama koje su pratile klub gubitnika, zadesile su ih i mnoge pozitivne zgode koje proživljavaju, ili bi trebali proživljavati svi tinejdžeri. Događaju se prve ljubavi, nova poznanstva, uživancija u ljetnom raspoloženju, kupanje na jezeru, vožnje biciklom i odlasci na burgere. Sve to je bilo upravo ono što je skupinu gubitnika držalo na okupu i davalo im snage da nastave, da se bore sa svim svojim lošim trenucima, strahovima i naravno, sa neumornim *Pennywise*-om. Kroz cijelu radnju romana Ben je ludo zaljubljen u Beverly, no on je za nju samo simpatičan dječak, iako kasnije kada odrastu, Ben postaje pravi atraktivni muškarac.

Po određenim detaljima u knjizi moguće je uočiti da je autor htio grad *Derry* prikazati kao mističan, neugodan i pomalo morbidan grad, pun sivila. Skupina gubitnika od samih početaka ima priliku vidati po gradu plakate na kojima su lica i imena nestale djece, što je zastrašujuće ako u obzir uzmemo činjenicu da su to djeca u dobi do deset godina pa sve do kasnog puberteta te da su njihove stvari, ili bolje rečeno njihovi ostaci pronađeni uglavnom uz otvore kanalizacije, što je bio slučaj i sa George-em.

Ben u nadi da će otkriti kako je nestao George, istražuje povijest grada *Derry*-a te primjećuje da nije za svaku nesreću koja se dogodila u gradu zaslužan direktno *Pennywise*. Proučavajući knjige i povijesne izvore, novine i stare članke, primjećuje da se svaka katastrofa u *Derry*-u dogodila u razdoblju između dvadeset i sedam godina. Time je zaključio kako *Pennywise* može indirektno napraviti katastrofu u gradu, čime ljude tjera u paniku i strah, a time postiže da ljudi više ne razmišljaju zdravim umom, već ih na taj način čini svojim lakim metama.

Prije nego što se *Pennywise* prikaže direktno svojim žrtvama, on im se prikazuje u obliku onoga čega se oni najviše boje. Primjerice, Eddie vidi unakaženog mrtvacu koji mu uporno pruža tabletu protiv svih bolesti na svijetu, Benu se prikazuje vojnik bez glave iz 19. stoljeća kojeg je vidio na fotografiji u knjizi *Povijest Derry-a*, Beverly uporno čuje glasove iz svog umivaonika, Stan je u konstantnom bijegu od čudnovate i jezive slike na zidu crkve, Mike iz dana u dan viđa scenu kako mu u ogromnom plamenu pogibaju

roditelji, Richie vidi sebe kao jezivu lutku, a Billy ponovno vidi svog brata George-a. To su prikazi, odnosno oblici u kojima se *Pennywise* prikazuje prvih nekoliko puta svojim žrtvama, da ih prevari i dodatno uplaši. Što su njegove žrtve uplašenije, to je on zadovoljniji i može se njima više nahraniti. Iako je teško pomisliti, *Pennywise* za svoje žrtve odabire čak i glavne negativce poput Henry Bowers-a, jer i oni posjeduju svoj neki skriveni strah koji će *Pennywise*-u biti dodatna poslastica. Također, razlog zašto *Pennywise* za svoje žrtve odabire upravo djecu jest taj što je djecu najlakše uplašiti, jer je njemu strah ono što ga hrani.

Uz to što *Pennywise* može svoje žrtve izrazito uplašiti, također je u mogućnosti njima i manipulirati. Često one lake mete poput zločudnog i podivljalog tinejdžera Henry Bowers-a navodi na zle odluke, pa tako Henry nožem ubija vlastitog oca alkoholičara koji ga je terorizirao cijeli njegov život, što možda i jest razlog Henryevog ponašanja.

U počecima, skupina gubitnika je bila vrlo uplašena *Pennywise*-a i njegovih ispada te su bili uvjereni da ga neće moći ni u kom slučaju pobijediti ili bar pobjeći od njega. Kako je vrijeme teklo, gubitnici su shvatili da je jedini način kako pobijediti zlobnog klauna jest taj da se ujedine i prestanu bojati. Odluče se potražiti *Pennywise*-a te umjesto da on njih iznenadi, ovoga puta će to oni napraviti u njegovom domu. Odlaze u njegovo skrovište, točnije u staru i napuštenu drvenu kuću. U toj kući se nalazio prvi bunar izgrađen u gradu *Derry*-u te se *Pennywise* iz tog bunara mogao domoći bilo kojeg kanalizacijskog kanala, pa tako i otvora. Kuća je bila iz doba kasnog 19. stoljeća, a po njezinom stanju se moglo vidjeti da u njoj nitko nije boravio barem zadnjih četrdesetak godina. Puna korijenja, zarasla u trnju i vlazi te se na neki neobičan način iz daleka moglo vidjeti da nešto s tom kućom nije kako bi trebalo biti. Niti jedna biljka osim spomenutog trnja nije rasla, drveće je bilo sasušeno i izumrlo, a trava požutjela. To je bio znak da je u toj kući obitavalo zlo, odnosno *Pennywise*. Kada su gubitnici napokon bili sigurni da je to dom, odnosno skrovište zlobnog *Pennywise*-a, odlučili su se uči i pronaći ga.

S obzirom da je *Pennywise* tako gladan za ljudskim strahom, on je već otvaranjem ulaznih vrata kuće u kojoj je obitavao, osjetio da mu je skupina gubitnika ušla u dom. Iste sekunde, sretan što ih ne mora tražiti sam po cijelom gradu, smišlja plan kako da ih oslabi i pomuti im zdrav razum. Lukavo im je postavio nekoliko zamki, razdvojivši ih tako da je svaki gubitnik sam te im je ponovno prikazao njihove najveće strahove. Sve ih je na kraju doveo do svog velikog cirkusa, tj. najdublje točke koju posjeduje grad *Derry*. Na tom mjestu *Pennywise* je skladištio sve svoje žrtve i polako im „cicao“ životnu energiju i strah iz duše. Osjetivši Bena kao najslabiju kariku u skupini gubitnika, prvo je oteo

Beverly i počeo joj „cicati“ energiju, znajući pritom da će Ben koji je u Beverly zaljubljen do ušiju poludjeti i prvi sići do njegovog cirkusa. Na taj način ih je *Pennywise* ponovno razdvojio i učinio ih slabima. Kada su se i ostali gubitnici spustili do cirkusa, na prvu su se poprilično uplašili klauna *Pennywise*-a i njegove nastupne točke, no kada su uzeli u obzir činjenicu da su oni samo skupina tinejdžera koji su skupili hrabrosti ući u sukob sa zlim klaunom, shvatili su da i nisu toliko slabi koliko su mislili da jesu. Imajući na umu su fizički preslabi da pobijede opasnog i zlog klauna, shvatili su da se moraju ujediniti i suprotstaviti mu se time što će mu pokazati da se ne boje niti njega, niti njegovih scenskih nastupa koje je smišljao kako bi ih u što većoj mjeri uplašio. Tako su odlučno krenuli u napad, svatko sa svojim strahom, vraćajući pritom dva puta snažnije svoj strah prema klaunu te u tom trenutku klaun postaje svjestan kako ga se više niti jedan član gubitnika ne boji. Tada po prvi put nastupa strah kod klauna, jer je to ujedno i prvi put da mu se netko usudio suprotstaviti u povijesti. Tako uplašeni klaun, počinje se doslovce raspadati i pucati te se prije trenutka kada pada u još dublji otvor kanalizacije pokraj svog cirkusa, izusti „strah“. Time je i sam autor romana htio naglasiti da u životu gubimo samo ako se nečega ili nekoga izrazito bojimo te da treba imati jasan i određen cilj prema kojem treba ići bez straha da nećemo uspjeti ili da smo preslabi.

Tako pobijedivši zlo, skupina gubitnika nekoliko dana kasnije, nakon što su im se slegle emocije i kada su napokon shvatili da su uspjeli pobijediti strašnog klauna, odlaze na travnjak uz rijeku koja je tekla pored grada te kreću prepričavati svoja iskustva i shvaćanja svega što se oko njih dogodilo unutar prošlih devet mjeseci. Kroz smijeh i suze, ponovno su si priznali da su uspjeli pobijediti zlo te se sada preimenuju u „*Ljubavnici*“ (Losers/Lovers). Kako je Eddie u međuvremenu slomio ruku u borbi sa zlim klaunom, na gips si je napisao velikim slovima „*Losers*“ (*Gubitnici*), no na kraju romana, tj. u trenutku kada se skupljaju pored rijeke, crvenim flomasteom Beverly Marsh mu preko slova „s“ ispisuje veliko slovo „V“ čime mijenjaju ime svoje skupine u „*Lovers*“ (*ljubavnici*), a slovo „V“ označava posebice njihovu pobjedu nad zlom (*V=Victory*). Nakon toga, Billy se obraća skupini i govori im iskreno kako on i dalje nije siguran jesu li se riješili klauna zauvijek ili su ga uspjeli pobijediti samo ovaj put. Time im želi reći kako nitko od njih ne zna kuda će ih život kasnije odvesti, no ako se *Ono* ikada ponovno vrati, da oni moraju biti složni i ponovno se okupiti kako bi ga ponovno pobijedili. Billy tada uzima u ruke komadić razbijene staklene boce *Coca-Cole* i zareže su dlan te proslijedi komadić stakla svojim prijateljima. Tako su se putem krvi zakleli da će ostati prijatelji i vjerna skupina do kraja života.

Dvadeset i sedam godina kasnije, točnije 1984. godine skupina se ponovno sastaje, ali naravno ne pod dobrim okolnostima. Mike je jedini tko je ostao živjeti u *Derry*-u nakon svih tih godina te je primijetio kako su se počele ponovno događati čudne stvari i to baš nakon dvadeset i sedam godina. Nazvao je svakog pojedinačno i dogovorio sastanak u kineskom restoranu. Najprije je krenulo sve sa dozom smijeha i zabave, a potom i sa kojom čašom piva. Prvo su izmijenili čime se tko bavi, što su postigli dosada u životu i naravno prisjetili se starih vremena kada su u pedesetim godinama dvadesetog stoljeća vodili bitku sa zlim *Pennywise*-om.

Jedini iz skupine tko je vrlo teško primio vijest da se *Ono* ponovno vratilo u grad bio je Stan. Noseći na licu traume koje je doživio kao dječak, nije mogao zaboraviti te je već na sam poziv Mike-a osjetio paniku i nelagodu. Iako je Mike-u rekao da će se pridružiti sastanku u kineskom restoranu, nije se pojavio, čak štoviše, počinio je samoubojstvo razrezavši si žile žiletom. Ostalih šest članova skupine gubitnika se sastalo i smišljalo plan kako da jednom zauvijek poraze *Ono*.

Ono im se ukazalo već u prvih sat vremena nakon što su se svi sastali u kineskom restoranu. Sve je bilo sasvim normalno, sve do trenutka kada je hrana na stolu oživjela. Kolačići i tjestenina je počela skakati po stolu restorana i pretvarati se u čudnovate oblike što je skupinu gubitnika na prvi tren šokiralo.

Ono se nije javilo samo skupini gubitnika, već kao i inače, javlja se svima koji su slabi i bojažljivi. Tako je ponovno na zub uzeo i Henry-a koji je već dvadeset i sedam godina zatvoren u zatvorskoj umobolnici zbog ubojstva svoga oca u dobi od samo šesnaest godina, za što je također krivo *Ono*. Nakon dvadeset i sedam godina Henry pod utjecajem zle energije koju prožima *Ono* uspijeva pobjeći iz umobolnice te dalje nastavlja ubijati.

Kroz svih dvadeset i sedam godina jedini je Mike bio u konstantnom oprezu u vezi svega što im se dogodilo dok su bili mladi. Svo vrijeme je sakupljao izvore iz prošlosti i tražio način, odnosno metodu kojom će uspješno moći, uz pomoć svojih prijatelja gubitnika, jednom zauvijek poraziti *Ono*. Pri tim istraživanjima naišao je na knjigu u kojoj su čak i drevni Indijanci opisivali metodu kojom se može poraziti *Ono*. Njegovu pojavu opisali su kao tri snopa svjetlosti koja se pojavljuju u njegovoj špilji. Kao jedan i jedini način kako da se porazi *Ono*, u svojim bilješkama navode dva bitna pojma – ujedinenost i hrabrost. Mike iz toga zaključuje kako treba ponovno okupiti skupinu

gubitnika i da će jedino zajedničkim snagama poraziti zlo. Tim povodom je i zvao svakog člana gubitnika i dogovorio sastanak u kineskom restoranu.

Nakon svih nezgoda koje su ponovnim buđenjem zla pogodile *Derry*, skupina gubitnika ponovno ulazi u dom klauna *Pennywise*-a – povijest se ponavlja. Po drugi put za redom, ali ovoga puta dvadeset i sedam godina stariji i iskusniji ulaze u najdublju točku ispod grada *Derry*-a. Prošli put, kada su uspjeli pobijediti klauna, nisu išli do najdublje točke, ali ovoga puta su se spustili u najdublju točku, u neorganiziran sustav špilja, u krater koji je nastao davno prije postanka ljudi, u trenutku kada je zlo ili bolje rečeno *Ono* udarilo u planetu Zemlju. Sada je skupina gubitnika bila u gotovo potpunom mraku, vidjevši jedva zahvaljujući spomenutih tri svjetala zla. Spuštali su se kroz špiljske prolaze, sve dublje i dublje, bez ikakvog oružja, samo sa čvrstim karakterom i hrabrošću.

Kada su napokon došli do kratera, odnosno do najdublje točke, klaun *Pennywise* ih je naravno dočekao u svom stilu – svakog gubitnika je pokušao zastrašiti prikazujući mu se u obliku onoga što gubitnika najviše straši, no ovoga puta bezuspješno. Svaki gubitnik mu je pokazao da ga se ne boji, čak i kada je sam, razdvojen od ostatka skupine. Kada je *Pennywise* u razočarenju i bijesu shvatio da skupina gubitnika više nisu uplašena djeca, već odrasli ljudi u svojim ranim tridesetima, postane unezvjeren i pretvara se u golemog klauna koji hoda na šest nogu, a umjesto ruku ima velika kliješta poput raka. Iako je na prvi tren uplašio gubitnike svojom veličinom i snagom, oni su ubrzo shvatili da ga fizički ne mogu poraziti, već snagom volje i uma. Tako su se ujedinili i verbalno počeli napadati klauna, govoreći mu koliko je on malen, nebitan i kako ga se nitko osim osmogodišnjeg djeteta ne može bojati niti ga shvaćati ozbiljno. Svakom novom riječi koju su izustili, klaun je postajao sve manji i manji, a njegovo zastrašujuće lice pokazivalo je sve veći strah – strah od toga da ga se nitko više ne boji. S obzirom da je strah ono što ga je održavalo na životu svih ovih dugih godina, sada *Ono* postaje svjesno da ga se više nitko ne boji i počinje brzinom svjetlosti propadati, utapajući se u vlastitom strahu. Na samom kraju *Ono* se rastopi i smanji do veličine tek rođene bebe, bez ikakve snage i moći njegova energija ispari nakon što mu golom rukom Mike iščupa maleno crno srce, a tri velika svjetla se jednom zauvijek ugase – zlo je poraženo. Ostaci klauna ostali su skamenjeni i osušeni na mjestu gdje se zlo spustilo kada je palo na Zemlju. Skupina gubitnika sada sigurna da su porazili zlo jednom zauvijek odlazi i par dana nakon svega ponovno sjeda u restoran i nazdravljaju, ovoga puta u miru i veselju.

4.2. Cilj rada

Razlog zašto su za izradu ovog završnog rada, odnosno praktičnog dijela odabrane tradicionalne grafičke tehnike jest upravo vezan uz prethodno preporučanu radnju romana *Ono*. Naime, u radnji se spominje kako je u fiktivnom gradu *Derry*-u krajem 19. stoljeća izbio golemi požar u gradskoj tvornici. Taj događaj se spominje u starim novinskim člancima koji datiraju iz istog vremena, ali su pohranjeni u gradskoj knjižnici *Derry*-a. Kada je Ben kao dječak istraživao što se u gradu događalo svih tih godina, pronašao je i jeziv prikaz cirkuskog klauna, s kojim se kasnije ima priliku i susresti – *Ono* ili poznatije kao klaun *Pennywise*. Ilustracija koja je prikazivala gradskog cirkuskog klauna u novinskom članku bila je izvedena upravo u jednoj od tradicionalnih grafičkih tehnika. U ovom slučaju riječ je o tehnici bakroreza. U doba 19. stoljeća bakrorez je bio uz čelični tisak jedna od glavnih tehnika za izradu golemih naklada reprodukcija, a tada su se te tehnike koristile upravo za izradu ilustracija koje su se ubacivale u novine ili plakate.



Slika 5. Bakrorez iz radnje romana *Ono*

<https://www.insider.com/it-deleted-scene-hints-at-pennywise-the-clown-origin-2018-1>

S obzirom na kompleksnost postupka izrade bakroreza (vrlo teško obrađivanje tiskovne forme), kao što je navedeno pri početku rada te nedostatka adekvatne opreme i alata, kao najbližu grafičku tehniku dubokog tiska odabran je bakropis u kombinaciji sa suhom iglom. Cilj je bio izraditi ilustraciju za naslovnu stranicu i dvije popratne ilustracije koje će se ubaciti u tekst, ali ih izraditi u tehnici koja se spominje u samoj radnji djela. Želja je bila da se na naslovnu stranicu istakne detalj koji bi možda većina čitatelja romana zanemarila (što je ujedno i jedan od zadataka grafičkog dizajna) te razbiti monotoniju digitalnih ilustracija koje su u današnje vrijeme preplavile tržište knjiga.

4.3. Proces izrade grafičkih reprodukcija

Kompletan proces izrade grafika jest vrlo složen i za jednu grafiku je potrebno uložiti dosta truda i vremena kako bi se od same ideje došlo do konačnog i očekivanog rezultata. Nema smisla krenuti bez ideje o tome što želimo napraviti na samoj grafici. Stoga prvi korak pri izradi spomenutih grafika za roman Stephen King-a, *Ono* bilo je promišljanje i skiciranje željenih motiva.

4.3.1. Skice

U umjetnosti i dizajnu izrada skica je nešto gotovo pa neizostavno. Iako postoje vrlo vješti umjetnici koji svoja djela izrađuju bez ikakvih skica, moguće je jednostavno reći da se u skicama skriva određena doza čarolije i zadovoljstva prilikom njihove izrade. Skice su srž onoga što će u konačnici biti umjetničko djelo – u ovom slučaju grafike.

Skice nam pružaju mogućnost promatranja i razmišljanja, odnosno na neki način skicama modeliramo motiv koji će se prenesti na buduću tiskovnu formu i kasnije otisnuti. Na skicama možemo mijenjati sve što nam se možda ne sviđa, pa tako primjerice ako smišljamo skicu iz glave (bez precrtavanja nekog objekta iz okoline), imamo mogućnosti mijenjati kadar (kut iz kojeg promatrač vidi scenu), poziciju osvjetljenja i sjena, kompoziciju i razne detalje koji mogu biti ključni u konačnici. Upravo je zbog toga u prethodnom tekstu navedeno da skice pružaju zadovoljstvo prilikom njihove izrade.

Za potrebe ovog završnog rada planirane su i izrađene tri radne skice, jedna portretno pozicionirana za naslovnu stranicu i dvije pejzažno pozicionirane skice za ilustracije koje će se ubaciti u tekući tekst knjige. Skice su izrađivane na formatu A3 (297x420mm), iako su grafike formata 80x160mm, iz razloga što je kompleksnu ili manje kompleksnu skicu u svakom slučaju jednostavnije izraditi na velikom formatu.

Alat za izradu skica bile su grafitne olovke raznih tvrdoća (HB, B, 2B, 3B, 5B, 7B), ravnalo i trokuti (za izradu adekvatnih margina) i kemijska olovka sa crnom tintom.

Skica 1 odnosi se na naslovnu stranicu. Skica je najprije izrađena grubo olovkom, gotovo pa u kroki potezima kako bi se osmislila kompozicija vizualnih elemenata buduće naslovnice. Zatim je bilo potrebno izraditi preciznu skicu sa svim detaljima i glavnim konturama koje će „držati“ kompoziciju cijelog crteža. Kroki skica je prenesena olovkom na drugi papir (improvizirano kopiranje na prozorskom staklu tokom sunčanog dana). Nakon prenošenja osnovnih kontura bilo je potrebno izraditi spomenutu konkretnu skicu. Grube linije poslužile su samo kao temelj za izradu konkretne skice. Sada su razrađeni svi detalji na crtežu/skici te ponovno slijedi kopiranje tako gotove skice u olovci zbog

izrade iste skice, ali ovoga puta u crnoj kemijskoj olovci. Razlog zašto je korištena klasična crna kemijska olovka jest taj da ona pruža najslabiju liniju onoj koja se u konačnici dobije u bakropisu (elegantna i vrlo tanka crna linija). Na osnovnu vlastitog iskustva zaključeno je da rapidografi (crtajući alat s iglom i tintom) nije toliko prikladan za izradu umjetničkih, koliko je prikladan za izradu tehničkih crteža (arhitektura, geodezija i sl.). ostale dvije skice izrađene su na isti način i istim redoslijedom.

Skica za naslovnicu je, kako je prethodno navedeno, izrađena kao uspravni/portretni format s obzirom da i većina knjiga na današnjem tržištu izlazi upravo u uspravnom formatu. Kompozicija naslovnice je zamišljena tako da sadrži glavni motiv (klaun *Pennywise/Ono*), tipografske elemente („*IT*“ – naslov romana, „*A novel, Stephen King*“ – vrsta beletristike i ime autora) te ostale motive (kuća, drveće i ograda). Željeno je postići takav efekt da se naslovnica u tolikom stupnju razlikuje od svih ostalih suvremenih naslovnica ostalih knjiga, primjerice u izlogu knjižare, da zapne za oko prolaznika. To je jedan od već spomenutih razloga odabira grafičkih tehnika za izradu naslovnice knjige što je u današnje vrijeme zaista rijetkost.





Slika 6. Skice za naslovnu grafiku

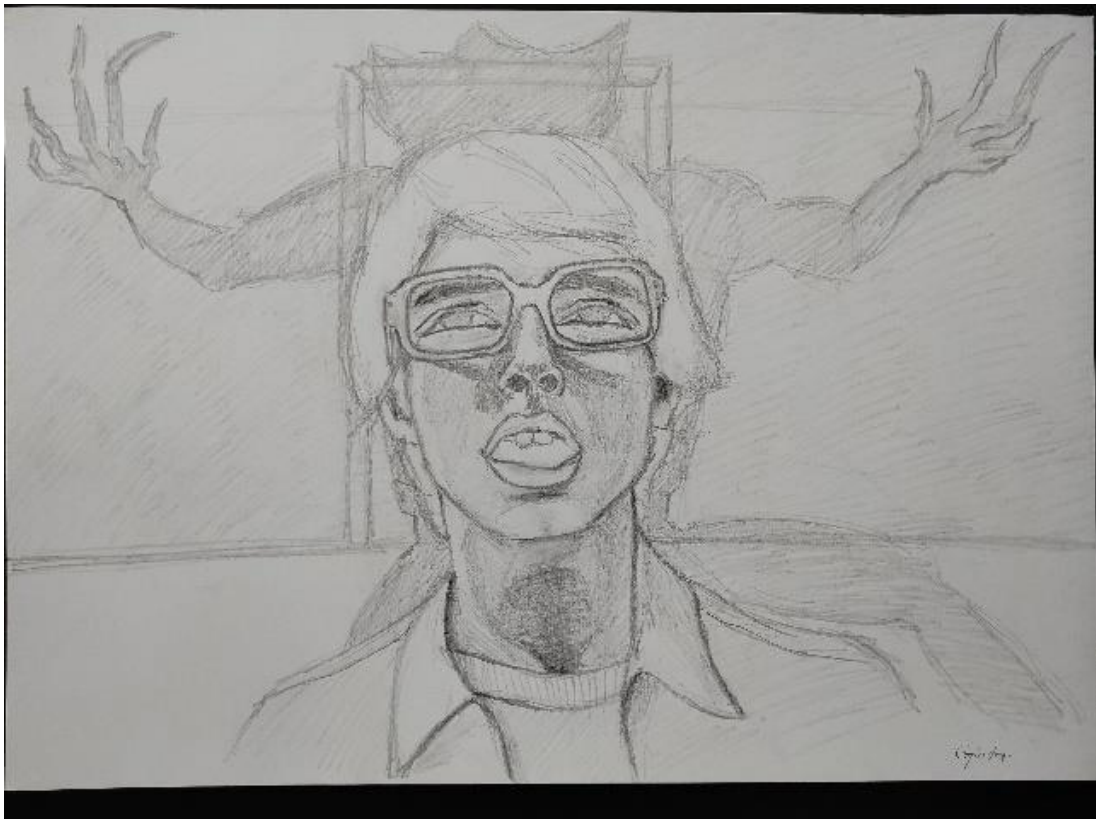
Skica 2 je prva skica koja će se nalaziti u tekućem tekstu romana *Ono*. Skica u ležećem/pejzažnom formatu prikazuje jednu od prvih scena u romanu. Naime, riječ je o sceni u samom uvodu romana koja prikazuje braću Billy-a i Georgie-a Denbrough na onaj spomenuti kišni dan, kako stoje zagrljeni, dok mali Georgie u ruci drži papirnati žuti brodić koji je sudbonosan za njegov nestanak. To je jedna od najbitnijih scena u samom

romanu, pa je iz toga proizašla i ideja da se upravo ta scena prikaže pomoću grafičkih tehnika.



Slika 7. Skice za popratnu ilustraciju 1

Skica 3 je posljednja skica koja je izrađena za potrebe ovog završnog rada te je i ona, kao i prethodna izvedena kao ležeći/pejzažni format. Treća skica prikazuje scenu koja se nalazi pri kraju romana, a riječ je o sceni u kojoj Richie Tozier stoji prestravljen ispred klauna *Pennywise*-a, čija je vidljiva samo golema sjena. Scena se u romanu odvija dok skupina gubitnika 1957. godine ulazi u kuću klauna s namjerom da ga poraze jednom zauvijek, ali Richie se nađe u sobi prepunoj klauna, svoj obrasloj trnjem i drvećem.



Slika 8. Skice za popratnu ilustraciju 2

4.3.2. Priprema tiskovne forme (cink ploče)

Cink ploče korištene za izradu grafika prilikom ovog završnog rada su bile izrezane na spomenutu dimenziju od 8x16cm. Govorimo o sirovim cinkovim pločama

koje nisu obrađivane, pa ih je potrebno obraditi prije izrade grafika kako bi uklonili postojeće ogrebotine i manja oštećenja.



Slika 9. Sirova cink ploča

Prvi korak u obradi sirove cink ploče jest uklanjanje spomenutih ogrebotina i oštećenja. Treba razlikovati dva načina uklanjanja ogrebotina. Prvi je poliranje do visokog sjaja ako se radi samo suha igla ili akvatinta, dok je drugi način brušenje pomoću dvaju brusnih papira visokih granulacija. Za potrebe ovog rada korištena je druga metoda jer je poželjno brusnim papirom, uz to što uklanjamo ogrebotine, do određenog stupnja i ohrapaviti površinu kako bi kasnije bakropis i suha igla davali jedan dobar i ujednačen stupanj sivih ploha preko cijele površine cinkove pločice. Brušenje se izvodi u dva smjera (vertikalni i horizontalni) s oba brusna papira.



Slika 10. Brušenje cink ploče

Nakon što je cink ploča izbrušena do stupnja hrapavosti koji nam je potreban (vizualna i taktilna procjena) slijedi korak nanašanja zaštitnog sloja/laka, odnosno voska na stranu pločice koju ćemo zacrtavati/radirati bakropisnom iglom. Unaprijed pripremljenu smjesu laka jednolično u što kraćem vremenu i bez previše popravaka kistom nanosimo na pločicu. Želimo dobiti u što većoj mjeri ravnomjerno raspoređen lak (ista debljina nanosa po cijeloj površini pločice). Nakon što smo pravilno nanijeli lak, odlažemo pločicu najprije na hladnu površinu (kamen) tako da stoji vodoravno kako ne bi došlo do curenja laka, a kasnije dok lak malo otvrdne stavljamo pločicu ispred ventilatora koji puše hladan zrak. Lak se treba dobro osušiti kako ne bi pucao prilikom radiranja, pa se za potrebe ovog završnog rada pločica sušila okvirno 24 sata. Ako se radi o nanašanju zaštitnog laka na podložnu stranu pločice (strana koju ne radiramo), tada je za sušenje laka dovoljno pričekati petnaestak minuta.



Slika 11. Pripremljen lak; sušenje laka

4.3.3. Prenošenje motiva na ploču i radiranje

Kada se zaštitni lak dobro osušio, slijedi prijenos željenog motiva na površinu laka i radiranje, odnosno zacrtavanje željenog motiva. Važno je napomenuti da se prilikom pripremanja skica na veličinu cinkove pločice trebalo voditi računa o tome da se skica, uz to što se smanji, da se i zrcalno okrene, kako bi na otisku u konačnici dobili stranično ispravnu sliku, kao što smo nacrtali na našoj skici. To je posebno važno ako radimo grafiku na kojoj se nalazi tekst ili kod portreta, jer ljudsko lice izgleda drugačije kada se zrcalno okrene. Prijenos motiva izvodi se pomoću indigo papira i mekane olovke (npr. 3B) koja je vrhom zatupljena, kako bi u što većoj mjeri smanjili mogućnost pucanja zaštitnog laka. Također, olovku se ne smije previše pritiskati, pa je u svakom slučaju poželjno imati kvalitetniji komad indigo papira kojeg nije potrebno snažno pritiskati kako bi prenio motiv na podlogu.



Slika 12. Prijenos motiva indigo papirom

Nakon što smo prenesli sve konture, odnosno linije našeg crteža, slijedi radiranje istih. Prilikom prijenosa kontura na površinu laka nije potrebno prenositi u potpunosti sve detalje poput sjena i tekstura, već samo obrubne linije koje „drže“ crtež u cjelini.

Za radiranje bakropisnih linija korištene su tri vrste bakropisnih igli. Klasična bakropisna igla brušena radijalno (sa svih strana) – ima oštar vrh, nešto tuplji od alata za suhu iglu), jednofazno brušena igla (brušena samo s jedne strane pod 45°) – korištena za izradu anatomskih linija na grafici te bakropisna igla sa vrlo šiljastim vrhom – korištena za izradu najsitnijih detalja na grafici. Sada, prilikom radiranja potrebno je zacrtati i sve ostale linije koje se nalaze na skici (sjene, teksture, obrisi) kako bi dobili pravilnu formu sa adekvatnim volumenom vizualnih elemenata. Također, prilikom radiranja nije potrebno snažno pritiskati bakropisnu iglu kao što je to slučaj kod suhe igle, već je dovoljno da vrh igle ukloni zaštitni lak na mjestima na kojima smo zamislili bakropisnu liniju.



Slika 13. Bakropisne igle (s lijeva na desno: radijalna, precizna, jednofazno brušena)

Po završetku radiranja još valja provjeriti da li smo zacrtali sve potrebne linije te ako nismo dodati ih prije nego što pločicu uranjamo u dušičnu kiselinu.



Slika 14. Radiranje vizualnih elemenata

4.3.4. Jetkanje u dušičnoj kiselini

Kada smo u potpunosti sigurni da smo zacrtali sve potrebne vizualne elemente, slijedi jetkanje istih. No, prije jetkanja svakako je važno zaštititi podložnu stranu pločice kako ju kiselina ne bi bespotrebno jetkala, ako tu stranu pločice kasnije možemo upotrijebiti za izradu nove grafike. Prilikom nanašanja zaštitnog laka na podložnu stranu valja voditi računa isključivo o tome da je debljina laka dovoljno velika kako kiselina ne bi djelomično nagrizla pločicu (posljedice se očituju kao sive mrlje na ploči).

Nakon što se lak osušio, pločicu uranjamo u kadicu s kiselinom i jetkamo je određeno vrijeme koje smo si odredili. Za izradu vlastitih grafika, prema savjetu profesora, odabrano vrijeme jetkanja bilo je 2 minute. To je optimalna dubina tiskovnih elemenata, koja će dati dovoljno kontrastne i crne bakropisne linije, a s druge strane, s obzirom da se bakropis kombinira sa suhom iglom, neće biti potrebno duboko grebati u površinu pločice prilikom izrade suhe igle.



Slika 15. Jetkanje u dušičnoj kiselini

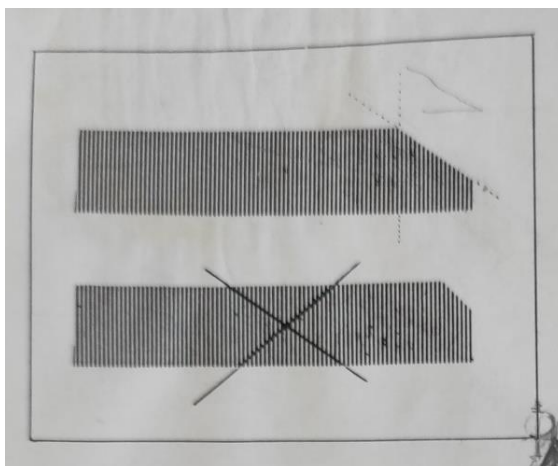
Pri završetku jetkanja, vadimo pločicu iz kadice s kiselinom te pod hladnim mlazom vode ispiramo pločicu. Preporučljivo je pločicu vaditi tri do četiri sekunde prije isteka određenog vremena jetkanja, ako želimo biti u potpunosti precizni, kako ne bi prekoračili zadano vrijeme. Kada ne bi isprali pločicu pod vodom, kiselina koja je zaostala u tiskovnim elementima bi i dalje jetkala još neko određeno vrijeme cink te je iz tog razloga potrebno pločicu isprati vodom.

Potom je pločicu potrebno osušiti novinskim papirom te ukloniti zaštitni lak. Zaštitni lak uklanjamo petrolejom koji ga istog trena otapa. Utrljamo petrolej na komad novina ili komad krpice te obrišemo lak do čiste, sada već jetkane cinkove pločice.



Slika 16. Tiskovna forma nakon jetkanja

Sljedeći korak u postupku izrade grafika jest obrađivanje rubova, odnosno faseta. Fasete se izrađuju pomoću rašpi i alata kojeg nazivamo „šraber“. Razlog zbog kojeg obrađujemo rubove jest kao prvo da se grafičar prilikom baratanja pločom ne ozlijedi zbog oštih rubova te da se prilikom otiskivanja ne dogode nepoželjne situacije poput kidanja papira ili curaka boje van pločice (očitujuemo ih kao crni mrljavi rub oko svog otiska). Fasete se najprije obrađuju „rašpanjem“ pod jednoličnim kutem u jednom smjeru (nije poželjno u „rašpati“ u više smjerova jer se pločica nazubljuje – stvaraju se oštećenja). Nakon „rašpanja“, „šraberom“ (trobridni oštri alat) uklanjamo rebrastu teksturu nastalu djelovanjem rašpe te fasete dovodimo do visokog sjaja i glatkoće.



Slika 17. Faseta (pravilna i nepravilna)

To je izuzetno važno zbog spomenutog nakupljanja boje po rubovima pločice. Ako fasete nisu pravilno obrađene, prilikom otiskivanja će ostati crni rub prepun mrlja, što na otiscima izgleda kao očita pogreška.

4.3.5. Otiskivanje

Prije nego što se krene otiskivati konačne otiske na velikom formatu papira, potrebno je napraviti nekoliko probnih otisaka, koji čak mogu biti i djelomično otisnuti, ovisno o potrebama. Neovisno radimo li probne ili konačne otiske, proces otiskivanja sastoji se od:

- Nabojavanja
- Uklanjanja viška boje
- Čišćenje faseta
- Dodatno utrljavanje boje u tiskovne elemente mrežicom
- Sušenje pripremljenog papira za otiskivanje
- Namještanje pasera
- Otiskivanje
- Čišćenje pločice
- Obrezivanje otisaka

Što se tiče pripreme boje i njezinog nabojavanja, tu postoji nekoliko faktora koji utječu na kasniju kvalitetu same grafike. Kako je već prethodno u radu spomenuto da se za otiskivanje tehnikama dubokog tiska koriste uljane boje visoke viskoznosti, za njihovu adekvatnu upotrebu vrlo je bitna temperatura radnog prostora. Otiskivanje je svakako preporučljivije izvoditi u proljetnim i ljetnim mjesecima dok su temperature, a i relativna vlažnost zraka u grafičkom ateljeu viši. Takvi uvjeti omogućuju da uljana boja bude nešto tečljivija i da se sporije suši. Prvi korak kod pripreme boje jest njeno razribavanje pomoću

špahtlice i dodatka od 2 do 5 kapi lanenog ulja kako bi smanjili njenu viskoznost. Više ili manje kapi dodajemo ovisno o temperaturi zraka, a prosjek za ljetne mjesec je 3 do 4 kapi.

Nabojavanje je postupak nanašanja boje na tiskovnu formu, odnosno cink pločicu. Vršimo ga pomoću platnenih tampona (jastučića) kojim utrljavamo boju ravnomjerno, u ne predebelom nanosu po cijeloj površini pločice.

Uklanjanje viška boje vrši se pomoću upijajućeg novinskog papira. Papir se stavi na pločicu i kružnim pokretima dlana trljamo dok ne osjetimo vlažnost papira – tada je vrijeme za promjenu novinskog papira. Tako ponavljamo postupak sve dok ne uklonimo boju do one mjere koju smo zamislili da se prenese na otisak.

Čišćenje faseta je vrlo bitna radanja u cjelokupnom procesu izrade grafika jer ukoliko fasete ne očistimo pravilno na njima će ostati boje koja će u konačnici na otisku činiti upadljivu i neugodnu crnu liniju ili mrlje.

Nakon što smo očistili fasete, za potpuni efekt utrljane boje plastičnom mrežicom lagano, kružnim pokretima dodatno utrljavamo boju u tiskovne elemente te na površini pločice stvaramo srednje tonove (engl. *Midtones*) jednoličnu teksturu koju će boja ostaviti na otisku – otisak nam izgleda jednolično po cijeloj površini, osim na mjestima gdje se nalaze sjene i visoki sjaj.

Kada smo pripremili tiskovnu formu za otiskivanje, vrlo važan dio cijelog procesa jest adekvatno pripremljen papir na koji će se otiskivati. Papir se najprije namače u običnoj vodovodnoj vodi najmanje 15 minuta, nakon čega se vadi i suši pomoću već spomenutog novinskog papira. Papir za otiskivanje pritišćemo preko novinskih papira dva puta te ga tako vlažnog, ali ne mokrog nosimo na tiskaču prešu.

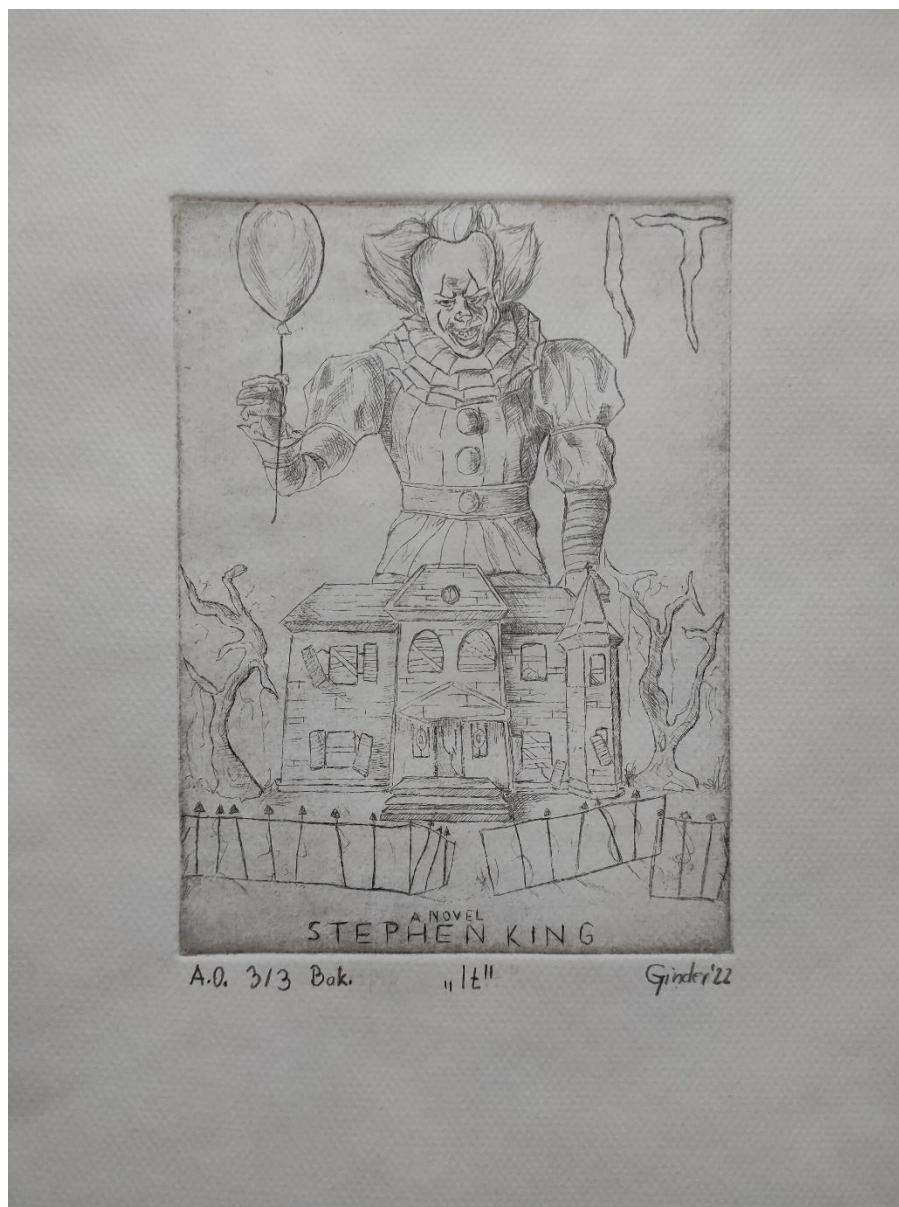
Prije nego što smo si pripremali papir, neizostavan korak bio je postavljanje tiskovne forme na tiskaču prešu u paser. Termin „u paser“ odnosi se da svaki naredni otisak bude u odnosu na prethodni otisak na identičnom položaju na papiru. To se izvodi na jednostavan način. Uzme se papir koji je istih dimenzija kao i papiri na koje otiskujemo te olovkom zacrtamo sredinu te na sredinu, paralelno sa svim stranicama papira namjestimo i zacrtamo oblik cinkove pločice pomoću kakve otiskujemo. Time si osiguravamo jedinstven stil, odnosno konačni izgled i urednost otisaka.

Samo otiskivanje je u konačnici najjednostavniji proces, posebice ako imamo tiskaču prešu pogonjenu elektromotorom. Bitno je namjestiti dovoljan pritisak na obje strane

pritisnog cilindra (prema savjetu profesora pritisak je dovoljno jak kada pomične osovine sa navojem zategnemo sa svake strane do trenutka kada otpor bude u toj mjeri jak da ga više ne možemo zatezati. Više od toga nije preporučljivo zbog mogućih oštećenja navoja – zamor materijala). Nakon toga na radnu površinu tiskače preše stavljamo paser, tiskovnu formu i tiskovni papir te preko toga spuštamo filc – platno koje se nalazi između pritisnog cilindra i radne ploče te osigurava konstantan pritisak bez mogućih oštećenja zbog dodira metala o metal (pritisnog cilindra o tiskovnu formu) – ponajprije bi došlo do znatno bržeg uništenja tiskovne forme, a također zbog takvih tvrdih metalnih površina bi vrlo vjerojatno došlo i do trganja tiskovnog papira.

Nakon otiskivanja otisak uklanjamo sa radne površine, odlažemo ga na ravnu površinu kako bi se osušio te čistimo pločicu petrolejom ukoliko smo završili sa otiskivanjem.

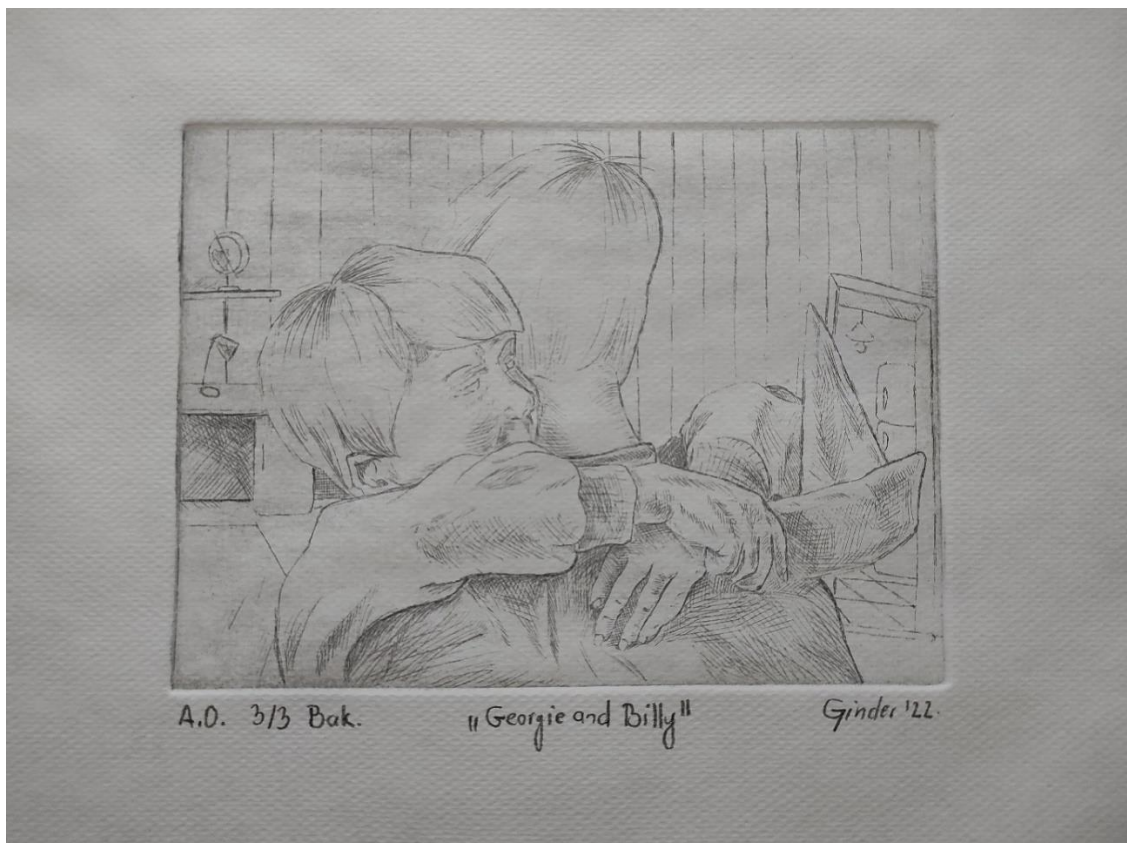
Zadnji korak u izradi grafika jest obrezivanje otisaka. Obrezivanje se vrši kako bi imali uredne i jednolične gotove otiske, a izvodi se uvijek na način da donju stranu, odnosno podinu okvira ostavljamo za jedan centimetar širu od ostalih stranica kako bi se na nju potpisao autor. U ovom slučaju se zbog poprilično tamnih grafika, što je i bio cilj postići, ostavlja nešto više bjeline, pa su tako dimenzije margina (bjelina) 5, 5, 5 i 6 centimetara. Potpis se stavlja na sljedeći način: *A.O. n/5 „Ime djela“ vlastoručni potpis*, s time da je važno između broja naklade, imena djela i vlastoručnog potpisa ostaviti ravnomjerne bjeline.



Slika 18. Otisak naslovnice „It“ (Bakropis)



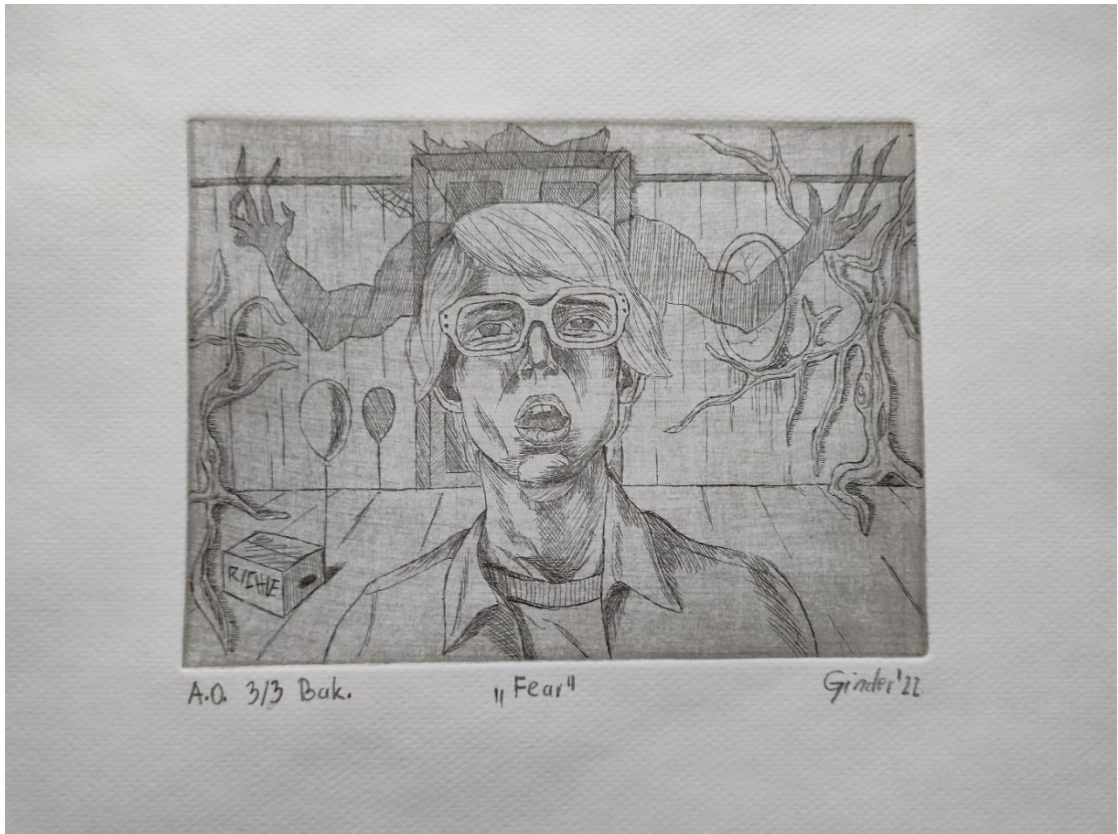
Slika 19. Otisak naslovnice „It“ (Kombinirana tehnika)



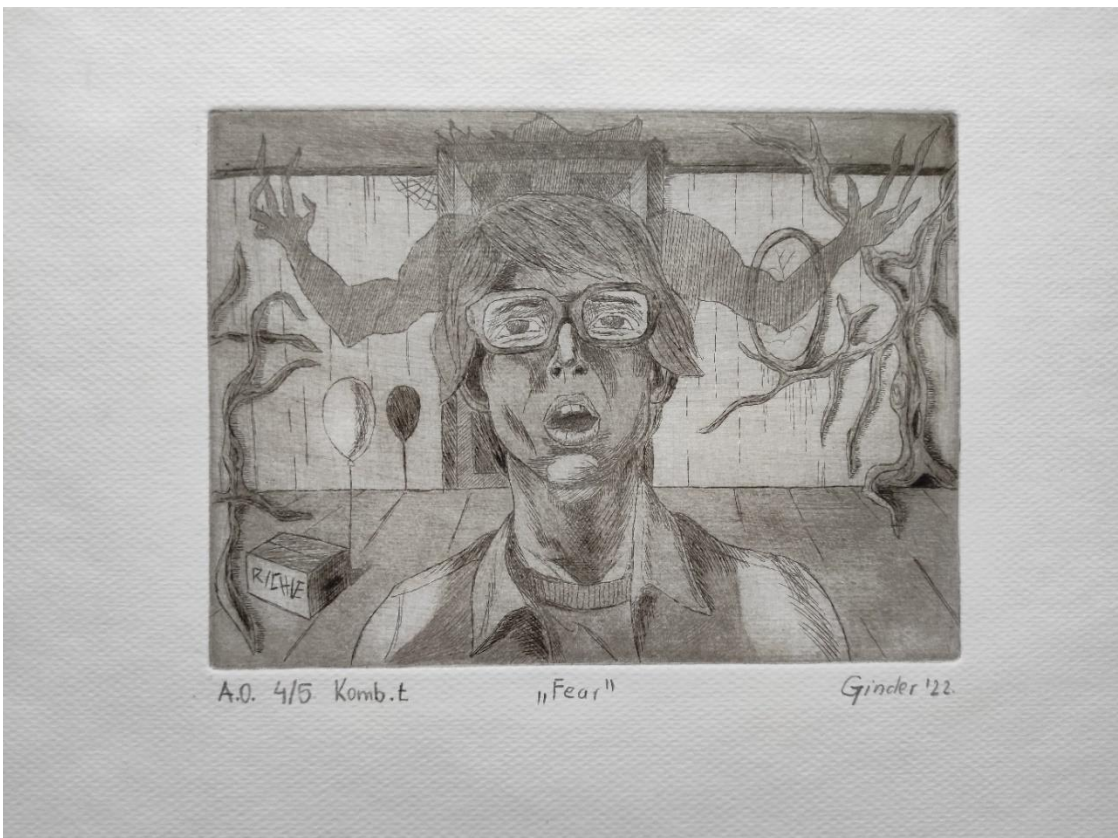
Slika 20. Otisak popratne ilustracije 1 (Bakropis)



Slika 21. Otisak popratne ilustracije 1 (Kombinirana tehnika)



Slika 22. Otisak popratne ilustracije 2 (Bakropis)



Slika 23. Otisak popratne ilustracije 2 (Kombinirana tehnika)

4.4. Izrada finalnog rješenja naslovnice za roman

Iako je glavna ideja bila upravo vezana uz izradu naslovnice i dvije popratne ilustracije u tradicionalnim grafičkim tehnikama, došlo se do zaključka kako je naslovnica bez boja ili barem određenih snažnijih vizualnih elemenata neupadljiva te ju pojedini potencijalni promatrači mogu doživjeti dosadnom i monotonom. Stoga je naišla ideja da se finalni otisak naslovnice kao kombinirane tehnike digitalno obradi. Digitalna obrada izvršila se u programu Adobe Photoshop. Cilj je bio i dalje zadržati laganu prepoznatljivost tradicionalnih grafičkih tehnika jer je to i bila osnovna ideja ovog projekta, ali da se ukomponiraju upadljive boje te da sama naslovnica dobije na volumenu.

4.4.1. Naslovnica knjige kao sredstvo komunikacije

Važnost boja i forme u izradi naslovnica jest vrlo bitna jer je to područje vizualnih komunikacija. Ako napravimo dobru naslovnicu, ona će privlačiti potencijalne kupce, no ukoliko se uklapa u sve ostale naslovnice u izlogu trgovine, nismo postigli efekt koji smo zamislili.

Kad bi naslovnice knjiga bile bez vizualnih elemenata, odnosno da sadrže isključivo tekst, zasigurno bi se slabo prodavale i nikome ne bi zapele za oko. Ovisno o kojoj se vrsti knjiga radi, knjige zabavnog, znanstvenog ili informativnog značenja, svaka takva knjiga mora imati naslovnicu koja je prikladna tematici koja se obrađuje u toj knjizi.

Slika je osnovni i neizostavni element danas gotovo svake naslovnice knjige. Slika je sredstvo vizualne komunikacije koja „priziva“ potencijalnog kupca da se približi, otvori korice knjige i po mogućnosti ju kupi [4]. Za prvi doživljaj koji promatrač dobije kada ugleda naslovnicu zaslužna je upravo slika. Kod nekih knjiga naslovnice su izvedene pomoću fotografija ili fotomontaža, dok su kod drugih tipova knjiga naslovnice izvedene kao ilustracije što je i slučaj kod ovog završnog rada.

Slika naslovnice obično prikazuje neki detalj iz radnje knjige, a dizajner koji ju izrađuje mora pročitati cijelu knjigu ili skraćenu skriptu kako bi mogao dobro osmisliti što bi krasilo korice te knjige. Kao što je već prethodno spomenuto, zadatak dizajnera jest da svojom ilustracijom privuče oko promatrača te da na same korice knjige iznese mali, ali bitan detalj iz teksta.

Posao dizajnera nije nimalo lak. Treba izraditi ilustraciju koja je na prvom mjestu originalna i u prepoznatljivom stilu umjetnika/dizajnera koji ju izrađuje, a da pritom odgovara želji izdavača koji gleda isključivo na profit. S obzirom na široke mase potrošača koji bi mogli kupiti knjigu, treba uzeti u obzir da svaka osoba neku sliku, odnosno ilustraciju ili fotografiju doživljava na svoj način. Prema tome se da zaključiti da se i najkvalitetnija ilustracija koja je nagrađivana od strane vrhunskih procjenitelja neće svakome biti lijepa i primamljiva. Nikada se ne može zadovoljiti sve ljude na planeti, ali je bitno izraditi naslovnicu u svom stilu, pa će se naći dovoljan krug ljudi koje će ta naslovnica baš privući.

4.4.2. Dijelovi korice knjige

Kako navodi Stanek (2021), korice svake knjige sastoji se od četiri glavna dijela:

- Prednja strana
- Stražnja strana
- Hrbat
- Slika (vizualni identitet)
- Tipografija (font)

Ovisno o cijeni i namjeni knjige, one mogu biti proizvedene na način da su mekog ili tvrdog uveza sa lijepljenim ili šivanim hrptom. Obično ako je knjiga zamišljena kao meki uvez, hrbat se najčešće spaja lijepljenjem araka, dok se kod tvrdog uveza hrbat spaja šivanjem araka zbog veće čvrstoće i izdržljivosti. Veći slučaj je da se knjige proizvode kao meki uvez zbog jeftinije cijene, iako se posebna limitirana izdanja proizvode i kao tvrdi uvez.

Samog dizajnera uvez toliko ne mora brinuti, tome se posvećuje tehnolog koji je zadužen za cjelokupno projektiranje knjige. Dizajner eventualno treba biti upoznat sa vrstom papira, odnosno tiskovne podloge na koju će se tiskati njegova ilustracija, vrstom tiska te formatom knjige kako bi adekvatno pripremio pdf svoje gotove slike za naslovnicu.

Za potrebe ovog završnog rada izrađena je ilustracija samo za prednju stranu korice (naslovnicu), jer je primarno rješenje ilustracija, a ne gotova knjiga.

Gruba podjela vrsta naslovnica za knjige može se navesti prema Stanek (2021) kao:

- Ilustracija
- Originalna izvorna fotografija

- „Stock Image Manipulation“ – tzv. Fotomontaža

Ilustrirane naslovnice su najkompliciranije po pitanju izvedbe, ali pružaju određenu dozu strasti i enigme koja se ponekad teško može prikazati fotografijom ili fotomontažom. U prošlosti je ilustracija bila jedini način kako urediti naslovnicu na način da bude privlačna i upadljiva. U doba kada fotografija nije postojala te u doba kada još nije bilo načina kako da se fotografija otisne u bezbroj otisaka, znatnu prednost su imali vrhunski umjetnici – slikari i grafičari, koji su svojim umijećem i idejama izrađivali ilustracije za knjige, plakate, časopise i novine. U profesionalne svrhe ilustracije ovog tipa su cjenovno najskuplje jer zahtijevaju velike vještine umjetnika i dosta duže traje njihova izrada. Tema ovog rada upravo se bazira na razradi i realizaciji, tj. izradi ilustracije za naslovnicu i dvije popratne ilustracije knjige.

Originalna izvorna fotografija je metoda u kojoj se za naslovnicu knjige odabire, danas digitalna fotografija bez pretjeranog dotjerivanja. To se obično veže uz knjige koje su znanstvene i istraživačke tematike, gdje je fotografija minimalno uređivana. Minimalne izmjene koje su dopuštene su eventualna korekcija svjetline i boja kako bi sama fotografija bila privlačnija oku i jednostavnija za tisak, a sva ostala dotjerivanja su nepoželjna. Također, ova vrsta naslovnica je karakteristična i uz ljubavne romane i memoare.

„Stock Image Manipulation“, odnosno fotografije koje su dotjerivane i uređivane na način da sadrže pojedine apstraktne elemente su također vrlo zahtjevna i skupa vrsta naslovnica. Kao i kod ilustracija, potrebno je pronaći dizajnera ili umjetnika koji dobro poznaje koncepte dizajna i digitalne alate poput Adobe Photoshop-a u kojima će uz pomoć originalne fotografije izraditi fotomontažu. Prednost ove vrste naslovnica jest u tome što su ipak jeftinije od ilustriranih naslovnica, jer originalnu fotografiju dizajner može i kupiti sa web stranica koje pružaju takve usluge, ako nema vlastitu fotografiju koju će obrađivati.

4.4.3. Praktični dio izrade naslovnice

Kao sam završetak praktičnog dijela ovog rada bila jest izrada digitalizirane verzije otiska koji će u konačnici, za potrebe završnog rada činiti naslovnicu romana „Ono“ (engl. „It“). Postupak se sastojao od fotografiranja gotovog otiska kombinirane tehnike u što boljoj rezoluciji. Zatim se fotografija ubacila u program Adobe Photoshop (opcija *Place Linked*) te se preko te fotografije bojalo različitim bojama. Glavni alat je

kist (engl. *Brush tool*) koji se može koristiti kao tvrdi (engl. *Hard*) ili meki potez (engl. *Soft*).

Ideja je da se u konačnu naslovnicu uključi i otisak kombinirane tehnike, pa su stoga svi slojevi boja (engl. *Layers*) korišteni na način da im je neprozirnost (engl. *Opacity*) smanjena na 50 – 70% vrijednosti. Time se dobio efekt da se bakropisna linija i linija suhe igle lagano vidi ispod slojeva boje, čime se ipak u određenoj mjeri ostavlja trag tradicionalnih grafičkih tehnika.

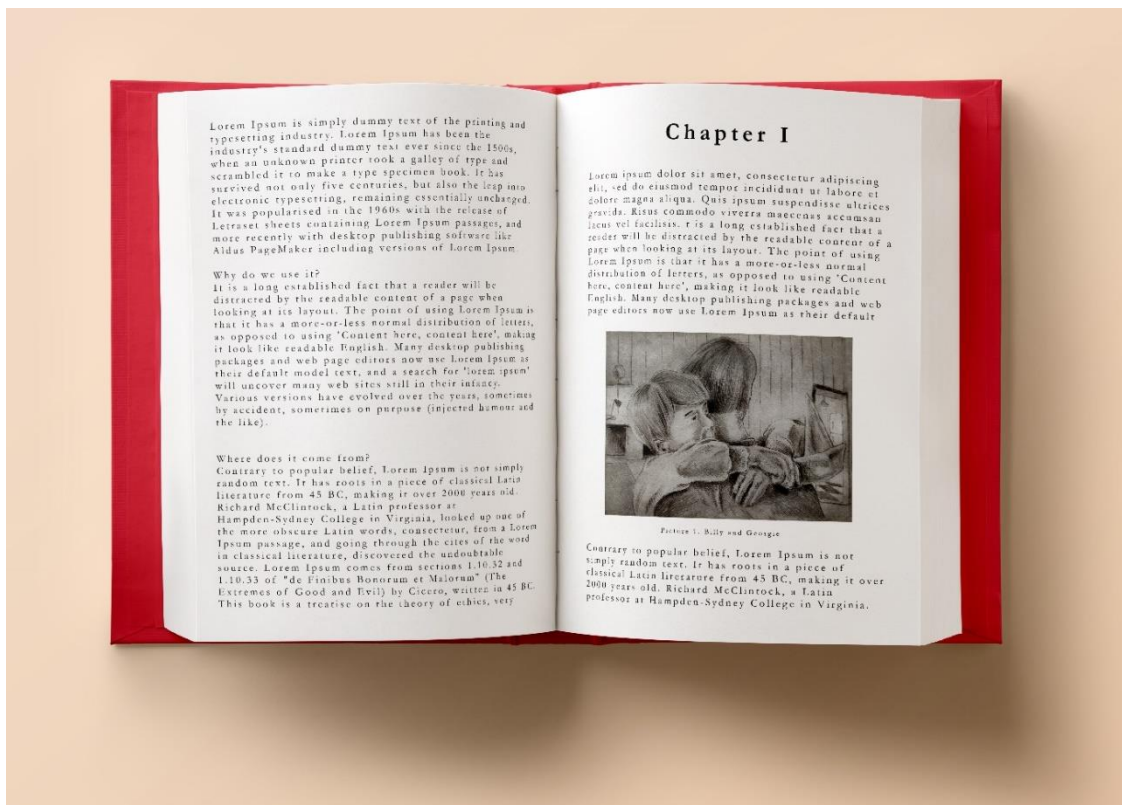
Na samom kraju, kako bi se prikazalo kako bi u stvarnosti izgledala naslovnica, izrađena je maketa (engl. *Mockup*) čime se ponovno u programu Adobe Photoshop izradila fotomontaža koja prikazuje kako bi u fizičkom izdanju izgledala knjiga sa naslovnicom izrađenom za potrebe ovog završnog rada.



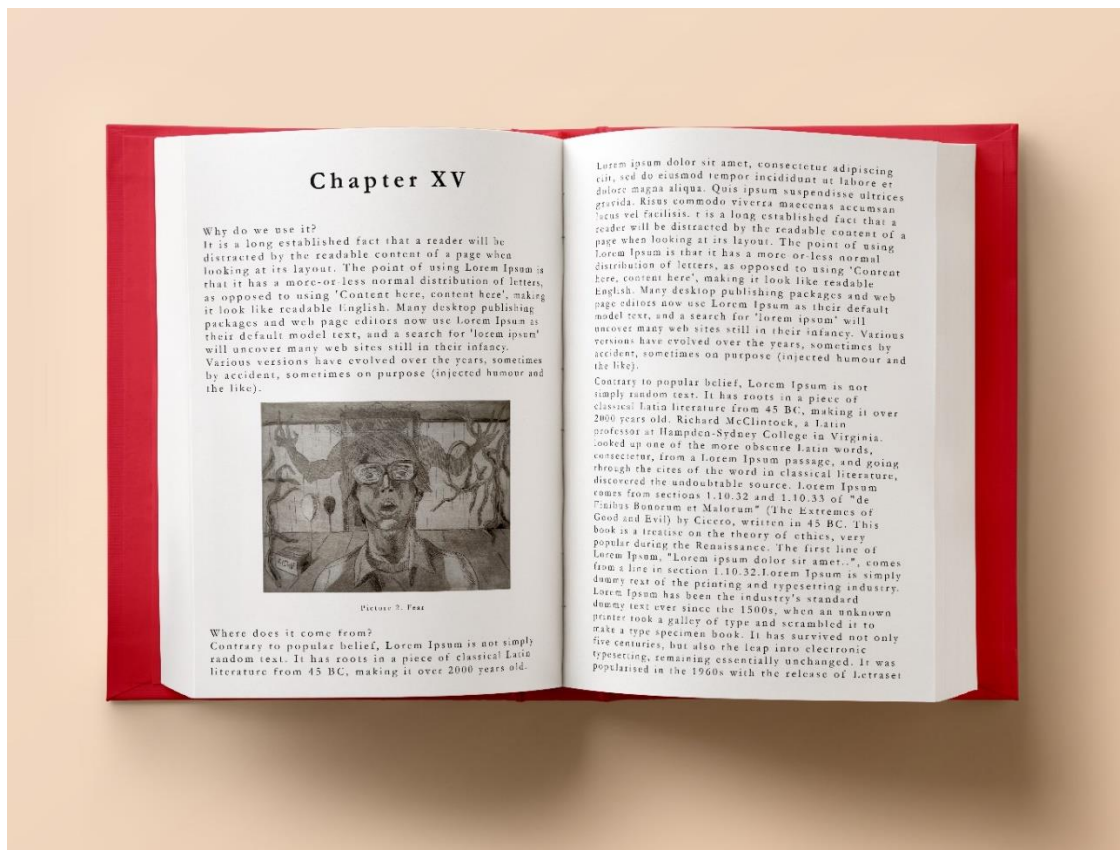
Slika 24. Konačna naslovnica za roman „Ono“



Slika 25. Mockup prikaza fizičkog izdanja knjige sa naslovnicom



Slika 26. Mockup fizičkog izdanja knjige (popratna ilustracija 1)



Slika 27. Mockup fizičkog izdanja knjige (popratna ilustracija 2)

Zaključak

U ovom radu dokazano je da je moguće uspješno i na vrlo kreativan način izraditi naslovnice za knjige u tradicionalnim grafičkim tehnikama koje se u današnje suvremeno i digitalno vrijeme više ne koriste za ilustriranje knjiga. Ako bi se promatralo razdoblje pedesetih godina dvadesetog stoljeća, tada su se ilustracije za knjige još izrađivale tradicionalnim grafičkim tehnikama. No, važno je uzeti u obzir da je tada sve teklo znatno sporije, knjige su se tiskale u tehnici knjigotiska (visoki tisak) gdje su se mukotrpno slagali olovni slogovi kojima će se otiskivati tekući tekst knjige, a višetonske ilustracije (autotipije) su se pripremale ručno, pomoću raznih priprema (ručni izrezak, kredno – reljefna priprema, 3M priprema i primaton priprema). Stoga, u to doba je sporije trajao i proces izrade ilustracija, pa su se tada mogle koristiti grafičke tehnike za komercijalni tisak i ilustriranje, no u današnjem ubrzanom svijetu to je nešto što je rijetkost iz jednostavnog razloga – predugo traje, a nitko nema vremena čekati. Upravo je to jedan od razloga odabira tradicionalnih grafičkih tehnika za izradu naslovnice i popratnih ilustracija u okviru ovog završnog rada, jer se zbog brzine i digitalnih tehnika dobrim dijelom izgubio osjećaj za originalnost te se događaju situacije u kojima danas svatko može biti „dizajner“ ukoliko poznaje rad u dva ili više digitalna alata, što nije točno. Biti

dobrim dizajnerom znači dobro poznavati likovne tehnike i digitalne alate, načela dizajna i osnove o likovnoj kulturi te u konačnici imati originalnu i dobru ideju.

Izrada ovih tri grafika te dodatno digitalno uređivanje naslovne ilustracije u Adobe Photoshopu predstavljalo je izazov. Proces izrade grafika trajao je poprilično dugo, posebice kod dorađivanja tehnikom suhe igle, gdje je bilo potrebno postići volumen cjelokupnog otiska te dobiti tamnije elemente gdje je to potrebno. Kada su u konačnici otisci bili gotovi i obrezani na zadani format, slijedilo je već spomenuto uređivanje u Adobe Photoshopu.

Na samom kraju je zaključeno da u današnje vrijeme ipak svaka naslovnica knjige mora biti, ako je riječ o složenoj ilustraciji poput ilustracije izrađene u okviru ovog završnog rada, izvedena u boji. Boja vizualni element kojeg čovjek najprije uoči kada gleda svijet oko sebe, tako je i kod naslovnica knjiga u izlozima knjižara. U masi različitih naslova, pojedincu za oko „zapinje“ baš jedna naslovnica knjige te se on približava izlogu trgovine i promatra knjigu. U idealnim situacijama tako funkcionira marketing pomoću naslovnica knjiga, pa je stoga za ilustraciju koja je izrađena u okviru ovog završnog rada odabrano da je gornji dio naslovnice plav, donji zelen (što je iskustveno uravnoteženo – nebo i trava), a elementi poput balona, naslova te klaun i kuća su istaknuti svojim oblikom i volumenom.

Kao preporuka za dodatna istraživanja u okviru grafičkih tehnika u dubokom tisku su da se isproba izvesti bojanje gotovih otiska fizički (tušem, akvarelom, temperom), dotiskom u drugoj tehnici tiska poput linoreza ili selektivnim bojanjem (na jedan se dio tiskovne forme primjerice nanese crvena boja, a na ostatak klasična crna te se tako otisne u preši).

Literatura

- 1.) Nevenka Arbanas (1999), *Grafičke tehnike*, Laserplus, Zagreb
- 2.) Frane Paro (1991), *Grafika, Marginalije o crno – bijelom*, Mladost, Zagreb
- 3.) Dževad Hozo (1988), *Umjetnost multiorginala*, Kultura grafičkog lista, Ljubljana
- 4.) Vitomir Stanek (2021), *Naslovnica knjige kao sredstvo vizualne komunikacije s osvrtom na proces izrade naslovnica knjiga*, Sveučilište Sjever
- 5.) Karla Kudlik (2019), *Slikarske tehnike*, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Popis slika

Slika 1. Albrecht Durer, *Sv. Jeronim pored vrbe*, suha igla, 210 x 183 mm, 1512.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_san_girolamo_vicino_a_un_sa_lice.jpg

Slika 2. Anders Zorn, *Zdravica, bakropis*, 320 x 265 mm, 1893.

<https://collections.artsmia.org/art/59332/the-toast-ii-anders-zorn>

Slika 3. William Unger, *Portret žene*, mezzotinta u boji

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Unger_Kaiserin_Elisabeth_Radierung.jpg

Slika 4. Philibert Louis Debucourt, *La promenade publique*, višebojna akvatinta, 635 x 456 mm, 1792.

https://en.wikipedia.org/wiki/Philibert-Louis_Debucourt

Slika 5. Bakrorez iz radnje romana *Ono*

<https://www.insider.com/it-deleted-scene-hints-at-pennywise-the-clown-origin-2018-1>

Slika 6. Skica za naslovnu grafiku (osobni rad)

Slika 7. Skica za popratnu ilustraciju 1 (osobni rad)

Slika 8. Skica za popratnu ilustraciju 2 (osobni rad)

Slika 9. Sirova cink ploča

Slika 10. Brušenje cink ploče

Slika 11. Pripremljen lak; sušenje laka

Slika 12. Prijenos motiva indigo papirom

Slika 13. Bakropisne igle (s lijeva na desno: radijalna, precizna, jednofazno brušena)

Slika 14. Radiranje vizualnih elemenata

Slika 15. Jetkanje u dušičnoj kiselini

Slika 16. Tiskovna forma nakon jetkanja

Slika 17. Faseta (pravilna i nepravilna) (atelje za grafičke tehnike Grafičkog fakulteta)

Slika 18. Otisak naslovnice „It“ (Bakropis) (osobni rad)

Slika 19. Otisak naslovnice „It“ (Kombinirana tehnika) (osobni rad)

Slika 20. Otisak popratne ilustracije 1 (Bakropis) (osobni rad)

Slika 21. Otisak popratne ilustracije 1 (Kombinirana tehnika) (osobni rad)

Slika 22. Otisak popratne ilustracije 2 (Bakropis) (osobni rad)

Slika 23. Otisak popratne ilustracije 2 (Kombinirana tehnika) (osobni rad)

Slika 24. Konačna naslovnica za roman „Ono“ (osobni rad)

Slika 25. Mockup prikaza fizičkog izdanja knjige sa naslovnicom (osobni rad)

Slika 26. Mockup fizičkog izdanja knjige (popratna ilustracija 1) (osobni rad)

Slika 27. Mockup fizičkog izdanja knjige (popratna ilustracija 2) (osobni rad)