

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Факултет примењених уметности

Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Докторски уметнички пројекат

ИМПЛЕМЕНТАЦИЈА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ЈАПАНСКЕ
РУЧНЕ ШТАМПЕ *GYOTAKU* СА САВРЕМЕНИМ
СЛИКАРСКИМ И ГРАФИЧКИМ ТЕХНИКАМА

Аутор

Миодраг Станишић

Ментор

Ред. проф. мр Милка Вујовић

Београд, новембар 2020.

Садржај

Апстракт.....	4
Предмет и уметнички циљ рада.....	4
Основне поставке рада.....	4
Методе које ће се у истраживању применити	5
Очекивани резултати истраживања.....	5
Увод.....	6
Gyotaku	6
Методе и материјали.....	8
Метод и технологија	8
Технологија према литератури	9
Студијско путовање у Јапан.....	10
Нова технологија добијена истраживањем и праксом у раду.....	13
Папир.....	20
Квалитативна својства папира.....	23
Основна тежина и запремина	23
Лепљење папира	Error! Bookmark not defined.
Папири отпорни на старење	23
Ручно израђени јапански папири - <i>washi</i>	24
Коришћени папири у раду.....	29
Јапански папири 2–19 г/м ²	29
Јапански папири 22–40 г/м ²	30
Јапански папири 41–60 г/м ²	30
Јапански папири 62–92 г/м ²	31
Јапански папири 110–180 г/м ²	32
Јапански папири у ролнама.....	32
Боја.....	33
Туш	35
Осликавање и добојавање ручне штампе <i>gyotaku</i>	36
Практични рад и анализа.....	38
Комбиноване технике	40
Преглед цитата	44
Преглед литературе.....	44

Вебографија	45
Преглед илустрација	46
Прилози: сликовни прилози у штампаном раду	47
Кратки биографски подаци о аутору.....	78
Изјава о ауторству.....	79
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта.....	80
Изјава о коришћењу	81

Апстракт

Предмет и уметнички циљ рада

Предмет докторског уметничког пројекта је истраживачки процес, као и изведба колекције графичких листова јапанске ликовне технике *gyotaku*. Истраживање се базира на пољу теорије у оквиру емпиријског истраживања уз практичан и експерименталан стваралачки процес.

Циљеви докторског уметничког пројекта су сагледавање, објашњење и унапређење јапанске технике *gyotaku*, ликовне методе која није присутна на савременој уметничкој сцени, као и утврђивање одговарајућег најефикаснијег поступка изведбе. Уз употребу нових материјала и технологије овакав графички лист добија могућност комбиновања са другим графичким методама. Главни циљ пројекта је имплозија традиционалне уметности и савремених културних и уметничких тенденција.

Основне поставке рада

Уметнички пројекат се углавном ослања на раније стечена искуства из области графике и сликарства, уз историјске податке и архив. Поставку изложбе чине три целине. Прва целина се састоји из серије монохроматских графичких листова изведених по традиционалној технологији из осамнаестог века, и у духу оригиналности технике. Серија ових радова представља непосредност копирања природних облика и текстуре из древног Јапана. Друга целина се бави експерименталним истраживањем и представља серију графичких листова који су изведени у савременој технолошкој методи у комбинацији са другим ликовним средствима. Циљ овог дела рада је да се испробају и прикажу техничке могућности саме технике *gyotaku*, као и њена потенцијална синтеза са другим графичким техникама. Неке од метода изведбе других графичких техника присутних у раду, у смислу комбиновања техника, као и на савременој сцени, потпомажу ликовност, естетику и поетику самог дела. Трећу целину чини пратећи материјал изложбе и едукативног је карактера. Посматрач стиче нова знања из области графике и слике, упознаје се са природом из своје околине и развија мисао о екологији и очувању природног богатства.

Методе које ће се у истраживању применити

Полазна основа за теоријски рад је прикупљање и обрада адекватне литературе. У оквиру теоријског рада биће коришћене методе и технике као што су: историјски метод, компаративни метод, посматрање, имплементација и анализа садржаја. Истраживање је у основи систематско, уз присуство експеримента, који транспонује изведбу старе ликовне јапанске технике уз модерну технологију алата, папира и боје. Теоријски рад и поетички оквир докторског рада имају функцију да ближе објасне технику *gyotaku*, њену ликовност и припадност на графичкој сцени. Практичан рад, поред експеримента подразумева евалуацију, фото-документацију.

Очекивани резултати истраживања

Циљ теоријског рада је да објасни потенцијал, могућности, технологију изведбе уметничког дела, као и његову везу са савременом графичком сценом. Истраживање кроз теоријски оквир теме уз уметничку праксу нове методологије изведбе, делимично кроз експеримент, допринеће бољем разумевању проблематике ауторског отиска који је као такав близак сликарству.

Практичан рад на изведби графичког листа указаће на начин интерпретације текстуре објекта из природе, у овом случају рибљег тела. Идеја је приближити традиционалне графичке методе свим циљним групама, као и њихово постављање у савремени графички контекст. Акцент је на величању природних текстура ахроматским бојама. Колекција риба, чија су тела коришћена као трофеј, је из локалног екосистема. Легенде и подаци који ће бити пратећи материјал изложбе настале из овог истраживања ће ангажовати посматрача да се едукује о природи која га окружује, изумирању рибљих врста услед загађења и подићи његову свест о екологији.

Увод

Љубав према природи, риболову и традиционалним ручним штампањем графике су били основни разлог истраживања ове технике, јер *gyotaku* графички лист обухвата и настаје из такве емоције. Жеља за упознавањем другачијег света наше планете је увек присутна у уметности и уметнику, а анатомија и текстура тела подводних бића су изазов кроз око графике. Сама техника је стара, компликована и напуштена пре два века, јер материјал, као и боја, нису стабилни и тешко је било очувати такав графички отисак. Тренутна технологија производње папира, боје, као и услови презервације отиска су другачији. Ипак ова техника има своје место у свету савремених графичких технологија. Оно што је некада у Јапану рибарима само било доказ уловљеног трофеја када се врате на обалу, данас истраживање води кроз историју уметности, графичке технологије, помоћ искусних колега, адаптирање састава боја, упознавање са најосетљивијим и најлакшим папирима из целог света, зоологијом и наравно многобројним врстама риба. Литература, као и подаци на интернету нису од значаја у овом случају, јер су малобројни и готово да не постоје. Претходно лично искуство из графичких технологија и ручне штампе, мноштво неуспелих радова, уништеног материјала и алата, и оптимизам највише су допринели томе да се ова техника савлада, и да се уради серија радова приказаних на самосталној изложби, која броји велику колекцију риба које су подељене на дунавске, јапанске и рибе из великих дубина.

Gyotaku

Gyotaku (јапански *gyo* – риба, *taku* – штампати, утрљати) је традиционална метода јапанског начина штампања рибљег тела. Датира из средине деветнаестог века, и из тог периода су и најстарије очувани отисци. Један од таквих отисака је из 1863. године и данас се чува у Уметничком музеју Хома у Сакати. Верује се да су Јапанци преузели овај вид штампе из Кине, јер је на њеној територији много раније постојала традиција сличних врсти графичке штампе. Ова метода припада штампи природних текстура, а настала је као потреба јапанских рибара да забележе свој улов, и сачувају отисак као трофеј.

У поређењу са други техникама, *gyotaku* има највећи естетски угођај, уметнички квалитет и техничке предности. Користе се јапански и кинески ручно прављени папири,

на којима је могућност отискивања финеса штампарске површине израженија него код индустријски произведених папира, са уобичајено слабијим квалитетом и технолошким својством.

Код ручног штампања постоје велике предности и нарочито су карактеристичне у случају ове технологије. Независност од штампарске пресе, добро одабране драгоцене врсте ручно прављеног папира и релативно лака обрада штампарске површине, тј. рибљег тела. Манир штампања трљањем је доста једноставан и дозвољава нам стварање већег броја штампаних отисака, као и веће формате независно од технолошких и других услова.

Методе и материјали

Метод и технологија

Ручна штампа природних текстура у том периоду већ има своју дугу традицију у Јапану и већем делу Азије. Данас се притиском на дугме може одштампати било шта, ручна штампа је запостављена и углавном одбачена због тежине изведбе, док је тада то била једина могућност да се забележи нешто вредно успомена, или да се мултипликује порука или објекат. Једна од најчешћих метода је ручно штампање објеката из природе који већ личе на данашњи клише у графици, нпр. листови биљака или других релативно равних природних форми, у циљу добијања отиска што занимљивијег формата, текстуре и облика. Што се тиче саме технологије, теоријски је врло једноставна. У случају лишћа, постављамо између два папира или једног савијеног папира, лист који је претходно премазан црним тушем, а потом се руком утрља или провлачи кроз штампарску пресу. Направљен отисак тако може бити и са горње и са доње стране папира. Једна од метода узимања природних текстура може бити изведен и каменом. Камен мора бити лоптастог облика, глатке површине и уз помоћ њега можемо притиском кроз папир или платно, добити отисак без наношења боје или туша на објекат. Његова боја ће бити онда природна, што у случају цветова и лишћа резултат лако може изгледати ликовно и оригинално, најчешће коришћено у графици, као и у изради или дизајну античког костима. Уколико се уметник бави техником професионално, најчешће није задовољан резултатом. По завршетку отиска је углавном рађена интервенција или дорада у виду сликарских техника. На пример уколико је цвет црне боје, често се сматра да је недовољно атрактиван и онда се преко додаје боја која ће допринети јачем ефекту, наравно по укусу или стилу уметника. Касније методе, које користе све боље механизме штампарске пресе, користе препарате тј. препарирани објекте из природе, чиме и технолошки постаје изводљива штампа неколико пута, тачније серијски као данас. Као и у свакој уметничкој методи, и у овој постоји више фаза кроз које се техника развијала. Последња фаза штампања и даље је на неки начин остала приближна оригиналној, почетној идеји. Разлика је у томе што се директно осликава боја објекта, имитирајући његов оригинални колорит, не би ли одмах по отискивању добили што реалнији и тачнији одраз.

Методологија штампања природних текстура је преузета и за отискивање риба и без разлике може се применити на разнолике субјекте из природе. Директан метод штампе попут овога временом се проширио по целом свету и забележио велику разноврсност флоре и фауна на јединствен начин. Данас уметници јако ретко користе ову методу, махом се окрећу модернијој технологији штампе, која је чистих руку, без мириса и најчешће уз помоћ компјутера. Они који се баве њом су мала група људи, раштрканих по свету и углавном користе последњу фазу развоја ове методе, осликавају бојама, имитирајући што реалније природу, где је акценат на живописним бојама. На Истоку се и даље цене отисци по узору на најранију фазу ове древне технике, посвећени минимализму, који и самим тим истичу лепоту текстуре. Један од начина штампе која може довести до комбиновања техника у овом случају је ручни метод. Он се користи на објектима подношљиво равних површина, као што су сушене и пресоване биљке, вез или чипка, али јако мало из животињског света. Објекат се налази између плоче од челика и друге од олова, обе глатке и исполиране. Оне су постављене између два ваљка под великим притиском. Када се плоче одвоје, савршен отисак предмета остаје на оловној плочи. Ова плоча се може користити директно за штампу као да је угравирана, међутим њени отисци су слабог интензитета и неће издржати пуно отисака уколико штампамо на графичкој преси.

У стручној литератури описују се два начина отискивања рибљег тела. Директан начин, по ком се туш (суми-е) нанесе непосредно на рибу коју прекријемо папиром и трљањем руком, кашиком или туфером направимо отисак. Индиректан начин, по којем на још влажну рибу положимо папир, па намоченим тампоном у туш или боју, тампонирањем постижемо потребни интензитет отиска. Тачније рибље тело се користи само као силуета или облик, а уметник има одрешене руке да ослика површину и тако настају углавном декоративни *gyotaku*-отисци, који немају текстуру, као ни препознатљивост саме врсте. Истраживање у овом случају је базирано на директном методу штампања ове технике.

Технологија према литератури

Уловљену рибу треба припазити, да не би дошло до оштећења тела или пераја. Пре штампања риба се мора опрати у благом детергенту, затим се може фиксирати иглама на комаду дрвета или линолеума. Тело се брише крпом и суши на сунцу или

промаји. Ако радимо типично јапански метод, одн. директан поступак, осликавање рибе мора да буде доста брзо обављено широком четком да нам се туш или боја не осуше пре прављења отиска. Када спустимо и отиснемо папир преко рибљег тела трљамо прво по средини, а онда у свим правцима према крајевима пераја.

Студијско путовање у Јапан

Јесен 2017. године сам провео у Јапану, земљи порекла графичке технике *gyotaku*, и у којој се и даље негују традиционалне ручне штампе. Додатно сам планирао истраживање и набавку неопходног и оригиналног алата и папира за израду саме технике, а испоставило се да је за то тржиште у Токију обимно. Пут у Јапан сам испланирао годину дана унапред. Пријатељица и колегиница Мидори Хидака ми је омогућила да спроведем у дело своје истраживање и отворила многа врата у Токију. Мидори сам упознао док сам изводио радове на рестаурацији мозаика Палате цара Константина у јуну 2014. године у Медиани у Нишу. Она је сарадница одсека за конзервацију и рестаурацију на Универзитету уметности у Токију (*GEIDAI, Ueno, Tokyo*), те ме је позвала да дођем у пријатељску посету на факултет како бих разменио искуства и културу са колегама конзерваторима и да упознам радионице за традиционалну ручну штампу. Бити гост на овом факултету, као и у самом Јапану, било је необично искуство. Јапанци, укључујући и оне на Универзитету, јако слабо говоре енглески и уопште неки други језик, па је то био и најчешћи проблем у комуникацији. Међутим, посета Универзитету је била успешна. Одсек конзервације и рестаурације је био од велике помоћи. Највећа помоћ је била у смерницама, у смислу шта је требало истражити и посетити, а једно од најзначајнијих истраживања везаних за папир је баш на том одсеку, јер поседују највише знања о пореклу, употреби и набавци оригиналних јапанских папира за ручну штампу. На овом једином државном факултету Универзитета уметности у Токију, чији сам био гост, постоје две чувене радионице за ручно штампане графичке листове. Радионица 1 је углавном намењена прозападној ручној штампи, која цени технике бакрописа, акватинте, литографије и утицај Европе на Јапан. Професор је по традицији германског порекла, а мене је угостио професор Михаел Шмајдер. Радионица коју води је врло европског духа и личи на наше радионице Универзитета уметности у Београду. Технике које предаје су из области дубоке штампе и врло је импресивна количина радова коју ова радионица производи, као и видна склоност ка истраживању и експериментисању. Моје посете тој радионици нису биле неко ново

искуство из области која ме је највише занимала, али су свакако биле корисне. Радионица број 2 је потпуна супротност – њен фокус је на јапанској ручној штампи, то јест високој штампи. У односу на отвореност радионице проф. Шмајдера, радионица проф. Сеићири Миде није лака за приступ, атмосфера је строга и он лично мери време које је одвојено за сваког од нас. Радионица је у чисто јапанском традиционалном стилу и помогла ми је да га најјасније сагледам. Све врсте јапанског графичког алата, третман и распоред радних површина, као и сам амбијент су ме упознали са оним што сам највише желео. Професор, иако строг, имао је разумевања, као и увек додатно време да ми одговара на питања или објашњава приступ, концепт, па и поетику ручне штампе. У тој радионици сам се опробао и вежбао ручну штампу *gyotaku* тушем на папирима *kozo* и *goya*.



Илустрација 1 - ауторски отисак *gyotaku* "Скуша" 2017. године

Објашњено ми је да метод ручне штампе може бити директан или индиректан. У једном отискујемо ручно папир лицем ка телу рибе, то јест штампарској површини, док у другом методу на тело рибе спуштамо наличје папира, док ће, иако слабијег интензитета, отисак на лицу папира бити боја која је промочила папир. Оно што сам научио као главно је да је у случају *gyotaku* технике кључна текстура коже, то јест штампарске површине и њена изведба. Треба пажљиво посматрати њено закривљено тело и сваку крљушт, као да је у питању штампарска површина било које друге графичке технике. Квалитет самог отиска мора бити високог нивоа, прецизан и чист. Папир који

се препоручује није токсичан, а *gyotaku* мора да се посматра као прозор у подводни свет који можемо да доживимо једино рођењем. У току те 4 недеље на универзитету, у слободно време и по савету колега, обилазио сам и истраживао Национални музеј у Токију, Музеј савремене уметности, Национални музеј природе и науке, Азијску галерију и још много установа у којима су изложене колекције и листови традиционалне ручне штампе. Искуство је несвакидашње и крајње мотивационо, а начин очувања дела, описа и презентације је за сваку похвалу. То су права места за боље упознавање са азијском уметношћу и традиционалном ручном штампом. Општи утисак је дивљење и омаж природи, кроз многе графичке технике, као и уметности уопште, што је у складу са мојом естетиком и поетиком.

Риба као мотив је заступљена у свим периодима из различитих области уметности. Најчешће је то шаран или сом. Мајсторство, као и лепота грешке су део већине експоната.

Оно што је за мене било једно од најзанимљивијих истраживања је рибља пијаца у Токију, Цукиђи. Највећа је на свету и на интернету пише да се на њој могу пронаћи графички отисци *gyotaku*. Иако сам пијацу обилазио у 3 наврата, нисам успео да нађем графике. У оквиру тог истраживања, иако неуспешног, морски свет изложен у тој количини и варијетету је био јако инспиративан, па сам успео да набавим недоступну врсту рибе у Европи и додам у своју колекцију отисака *gyotaku*.

Као вероватно једини отворени *gyotaku* атеље је атеље у власништву Камамота Рјуке. Налази се на крајњем северу Токија, у општини Хигашимацујама. Камамото није одувек био уметник, већ је био бизнисмен који је променио професију из љубави према техници. Његови радови се базирају на директној методи штампе уз помоћ туша или акрилних боја и каснијим осликавањем. Радови су другачији у приступу у односу на оно што је сама техника, више је присутно раскошно сликарство, док се сама текстура коже као клишеа и облик рибе не поштују. Студио је више оријентисан ка туристима и не одише традиционалном јапанском атмосфером на коју сам навикао у другим атељеима које сам посећивао.

Посета Јапану је имала велики значај, нарочито за прикупљање информација, материјала, као и упознавања са атмосфером из које је техника настала. Дочарати природу и њене облике није једноставно, традиција и континуитет у величању исте су

на том поднебљу развиле занимљиве и необичне приступе у уметности, управо као што је *gyotaku*.

Нова технологија добијена истраживањем и праксом у раду

Сам почетак је набавка и одабир одговарајуће рибе. Најадекватнији начин је риболов, предност има свежа тек уловљена риба, јер рибе које се купују у малопродаји су доста оштећене од транспорта, замрзавања и могу пропасти пре завршетка самог процеса. У случају да се риба купује у рибарници, препоручује се преглед пераја и коже и они морају бити у што бољем стању, тачније раширити пераја и реп, уколико је могуће, јер често трговци нису вољни да изађу у сусрет оваквом прегледу рибе у рибарници. Преглед тела, у смислу недостатка крљушти или огреботина, које најчешће остављају празна сива места на отиску или размазане бојене површине. Тек уловљена риба, као и купљена у рибарници по савету препаратора, треба да се умота у новину или тканину и окрене наглавачке и на тај начин ће се очувати у транспорту природан положај, а пераја и крљушти неће бити оштећени.



Илустрација 2 - одабир одговарајуће рибе

Уз различите савете искусних препаратора, припрема тела рибе није компликована, али захтева време и педантност. За разлику од процеса таксидермије, у овом случају се не празни унутрашњост рибе, она мора остати цела, како не би изгубила прави вретенасти облик тела, али ипак и препарирана. Препаратура, тачније процеси који би рибу очували преко десет дана су јако токсични у ваздуху, отровни у додиру са кожом и у овом случају одбачени. Риба је окупана у концентрованом сапуну, што није неопходно, али је један од начина како би се умањио мирис и поново опустила пераја, која се углавном укруте у транспорту. Касније је пракса показала да што је више тј. што је јаче детерцент концентрован и што је више парфемисан, тиме су лакши рад и неутралисање непријатних мириса. Потом се риба поставља у калуп. Калуп може бити направљен на више начина. Један од практичнијих начина може бити у виду плоче стиропора на коме оцртамо што тачније величину и облик тела у одређеном положају који желимо. Скалпелом уз помоћ цртежа по облику рибљег тела и положаја издубимо пратећи анатомски облик због дубине рова који се прави, и који би требало да буде лежај који савршено прихвата половину рибе по дужини. У случају специфичних рибљих тела, њихове величине или неправилних облика, калупи могу бити направљени од глине или гипса, углавном због стабилности која је важна за успешан отисак и осетљивости рибље анатомије. Мекани материјали су се показали као лош избор и без добре потпоре осушено тело је лако ломљиво. Пре спуштања рибе у калуп, неопходно га је прекрити убрूसима, папиром, или тканином, због скупљања влажности са коже, а уједно може послужити и као подлога захваљујући којој се постоље неће испрљати. Када рибу поставимо у калуп, већини риба нека пераја могу бити изнад линије постоља. Како би била фиксирана и развучена, испод тих пераја може да се подвуче искројен комад стиропора који се прво прикачи за постоље на којем риба лежи и тако осигура потпора и за пераја. Важно је да се направи стабилно и чврсто постоље, јер друге опције не доводе до жељеног резултата.

Основни алат за ову врсту отиска, је наравно, папир, боја или туш и тело рибе као клише. Риба пролази кроз неку врсту полупрепаратуре. Кожа рибе мора бити осушена на страни на којој отискујемо папир. Сушење мора бити природно на сунцу уколико штампамо у природи, или на разне друге начине уколико се рад обавља у атељеу. Зависно од типе коже или крљушти, рибу је некад довољно пребрисати убрूसом или сувом крпом.



Илустрација 3 - припрема рибе

Фиксирање рибљег тела за кључно за изглед отиска. Постоји неколико начина како направити лежиште у коме риба може бити фиксирана. Старији начин је да се на развученој плочи свеже глине утаба руком облик стомака и главе у средини и који ће послужити као улегнуће у које спуштам рибу. У природи су то песак, земља, шодер. У модернијим начинима користимо картоне, разне врсте сунђера или стиропора. Скапелом или било којом оштријом врстом ножа издубимо средину, пошто обележимо величину рибљег тела. У оба случаја, традиционално и модерно, неопходна је упијајућа простирка или слој пре спуштања тела у улегнуће. Рибље тело неће бити суво јако дуго, и неопходно је да се што боље та вода изолује. Подлога може бити традиционално папир или крпа, а данас постоји велики избор убруса и папира, крпа и сви су одговарајући. Постављањем и фиксирањем централног тела рибе, неопходно је да је кожа то јест крљушт потпуно сува. Сушење рибе почиње спуштањем у калуп. Положај њене главе, пераја и тела су већ сугерисани обликом који смо издубили у стиропору. Када рибље тело поставимо тако да се више не помера, него је заглављено у удубљењу, треба раширити и закачити пераја и реп. Најлакше је урадити на стари начин иглама. Када врхом игле повучемо прву кост на перајима она се (уколико су влажна), рашире у своју природну лепезу која се види кад риба плива, лови или се брани. Најбоље је за свако пераје искористити по неколико игли, на тај начин се фиксира свако пераје на неколико

различитих места. Неопходно је следити њену граду и облик, а одређене кости репа и пераја су кључне кости за прави и природан изглед. Један од начина фиксирања рибе у процесу за таксидермију је забадање игле у корен прве кости пераја, али у овом случају се у пракси то није показало добро, јер на папиру риба оставља трагове крви. Један од начина откривен у овом процесу је да се пераја и реп, након сушења, могу премазати епоксидним двокомпонентним лепковима. На тај начин пераја и реп постају скоро неуништиви, а ако је премаз у танком слоју неће се нарушити текстура и њихова форма. Када завршимо фиксирање пераја, игле се могу искористити за положај уста и шкрга. На пример, уколико желимо рибу која напада фиксираћемо раширена уста (то јест да ли желимо отворена или затворена), јер пошто рибу осушимо, није више могуће мењати јој положај. Отвори на телу могу бити проблем, јер ће они у случају коришћења рибљег тела за више отисака испуштати течности. Када се комплетно заврши фиксирање тела, отворе можемо премазати неким бољим лепком, епоксидним двокомпонентним лепковима, лепљивом траком, чиме је проблем прљања папира за отисак једноставно решен.

Још један од начина очувања тела и спречавање јаког мириса је да после завршетка ових процеса премажемо цело тело високим процентом етанола који ће такође спречити развој бактерија, и тако уништити оне које на кожи већ постоје. Препоручљиво је ово урадити по савету зоолога, јер неке бактерије могу развити своје колоније и аутоматски бити опасне по здравље уметника. Реке су нажалост у урбаним обалским срединама најчешће данас јако загађене, а подводни организми носиоци паразита и бактерија.

Сушење рибе се такође може убрзати било којим апаратом за сушење косе, вентилацијом, али никако стављањем у рерну, микроталасну рерну или на шпорет.

Осушена риба је спремна за наношење боје. Потребно је добро проверити целу површину, и уколико постоји влага, она мора бити уклоњена иначе ће папир који користимо за отисак бити исцепан или без отиска, тачније неће ухватити боју. Препоручљиво је фотографисати рибу пре наношења боје, како би постојао модел и подсетник ако желимо да јој досликамо очи или шаре.

”Као што сам већ рекао, риба је имала огроман значај у обезбеђивању хране за становнике архипелага. Па ипак, значај рибе у јапанској «духовној» култури много је

мањи него што би се то могло очекивати. Ствар је у шоме што је култура коју називамо «јапанском» заправо култура земљорадника који су рибаре сматрали другоразредним људима. Зато су земљорадници и њихови владари били готово незаинтересовани за рибаре, а јапански књижевници скоро да и нису писали о њима. Истина, трговци рибом били су понекад предмет приказивања и подсмеха. Сами, пак, рибари нису баш били писмени и више су волели да своја веровања и приче преносе усменим пушем. Тако је испало да се морска риба у Јапану веома радо јела, али да није дала општенационалне симболе. Симболи су постале слатководне рибе - на пример, шаран и сом. Нешто доцније биле су им придодате и златне рибице, чији су прародитељи такође пливали у води коју богови нису довољно посолити.»¹

Праксом је постигнуто неколико начина наношења боје, као и различите врсте боја које се могу користити. У прошлости, док је техника била на свом врхунцу, нису постојале боје данашњег састава ни квалитета. Нису постојале ни многобројне врсте боја различитих карактеристика као данас. Уколико је у питању туш, који је оригинално био почетак ове технологије, можемо га наносити четком или сунђером. Неопходно је водити рачуна о количини туша, јер уколико га има превише, отисак може постати само велика црна мрља, тј. не може се добити јасан отисак. У случају коришћења туша папир се не сме поквасити – или јако слабо распршивачем за воду или никако, како се туш не би превисе разлио. Други вид технологије је модернијег порекла, у виду наношења графичке боје за високу или дубоку штампу. Боја за високу штампу је гушћа и показала се адекватна искључиво за врсте које немају крљушти већ само глатку кожу. Боја за дубоку штампу у свом саставу има већи проценат пуниоца (креда, талк), као и већи проценат уља – течнија је и вискознија, премаз лакше и тачније приказује текстуру крљушти, као и бодљикавих тела риба. Водоразредиве графичке боје се нису показале најбоље, јер као и туш, лако се разливају и тешко остављају прецизан отисак, и из тог разлога су одбачене, јер у пракси нису показале никакав резултат. Боје за дубоку штампу, иако већ имају већу количину уља у себи, морају се благо разредити ланеним уљем, додавањем по осећају мале количине у виду капљица док боја не буде течнија и еластичнија. Важно је и водити рачуна о количини уља у боји. Иако занимљиви отисци са пуно уља имају масну ауру око силуете рибљег тела, то не импонује самом отиску, више делује као запрљаност, јер лакоћа папира који се користи нема снагу упијања.

¹ (Мешчерјаков, 2010., стр. 153)

Можемо додати произвољну количину талка и на тај начин контролисати масноћу у боји уколико претерамо. Уметници који се данас баве техником нису у великом броју, и скоро сви у пракси користе углавном боје модернијег доба, односно акрилне боје. Оне дозвољавају уметнику да четком нанесе боју како би што приближније имитирао природну атрактивност шаре на рибљем телу. Углавном уметници који користе акрилне боје, имају широк спектар боја на отиску, често у заносу претерају, сама боја врсте се изгуби и постаје риба из маште. Отисак није прецизан, те у случају акрила нема асоцијације на саму текстуру рибљег тела, и више су декоративни приказ шареноликог морског света. Уколико се претера у наношењу боје и бојени слој буде превише дебео губи се лепота текстуре и препознатљивост врсте. Решење у овом случају може бити на више начина. Боја се може скинути пажљиво прстима, системски скидањем боје прстом, и тада је потребно сваки пут прст очистити о неку папирну или текстилну подлогу. Може се очистити и одговарајућим разређивачем. Најзанимљивије решење је довело и до занимљиве игре која уводи у потпуно нов процес. Покушајем да се о папир отисне риба и тако правилно скине вишак како би она била спремна без понављања мукотрпног и дугог процеса наношења боје, долази се до новог решења. Уколико риба, којој је бојени слој предебео, буде одштампана неколико пута на истом папиру, могуће је добити игру планова у којој због различитог, а опет истог тона боја, можемо створити илузију да су неке ближе а неке даље у очима посматрача.

Када завршимо наношење боје, мењамо папирну подлогу на којој је риба лежала и враћамо је назад у калуп пажљиво преко нове подлоге и тако имамо опет чисту површину, јер се претходна углавном упрља приликом бојења. Паметно је прегледати неколико пута и уколико нам се учини негде да је слој боје предебео или превише мат, потребно је уједначити је пре спуштања папира. Папир који се користи је јапански, кинески или тибетански *washi* пиринчани папир што мање масе. У пракси, кроз игру у употреби материјала, доказано је да се уместо папира може користити било шта порозно, танко и еластично. Прелепе композиције могу бити реализоване на свили, памуку, папиру за дубоку штампу, текстилу синтетичког састава, рециклираним материјалима, већини врста гардеробе коју носимо. Међутим, што му је маса већа, папир или други материјали су крући, мање су еластични и најчешће не могу бити довољно савитљиви без пуцања и цепања, како би се обухватило цело тело рибе. Свилени текстил или најтањи *washi*, који су полутранспарентни, нису довољно јаки да прихвате довољно боје, па отисак често изгледа као утвара те рибље врсте. Могу се користити сви дебљи, тј.

тежи папир, и препоручљиво је да се користе за касније учвршћивање и подлепљивање отиска зарад лакше презервације, транспорта, а помажу и против цепања и гужвања истих. Папир пре отиска је згодно благо истуширати распршивачем за воду, јер га је због осетљивости, немогуће оквасити комплетно, каква је иначе пракса у графичким технологијама. Када га оросимо, спушта се преко риблијег тела у што приближније замишљену позицију посматрајући кроз папир. Папир прво благо треба отиснути, благим и пажљивим додиром, најлакше јагодицама прстију. Уколико је риба бодљикава или осетљиве коже, адекватно је користити памучну вату од које правимо лопту или туфер. Притисак се врши од средине тела ка крајевима. Овакав принцип је остао исти у новој технологији у односу на стару. По завршетку прелазимо прстима мало јачим притиском, не пропуштајући ни једно место. Пажњу треба усмерити на ивицу тела где почињу пераја, јер је прегиб ту најдубљи и лако може доћи до оштећења папира. Уколико је неопходно, папир се може оросити још неколико пута, у случају захтевног облика или предугог процеса због величине тела. Када завршимо и сигурни смо да су све површине риблијег тела пренете на папир, скидамо га пажљиво од ћошкова ка центру, из више праваца. Ово је најосетљивија фаза због квалитета папира или осетљивости материјала, јер јако лако може доћи до цепања или читави комади могу остати залепљени на риби.

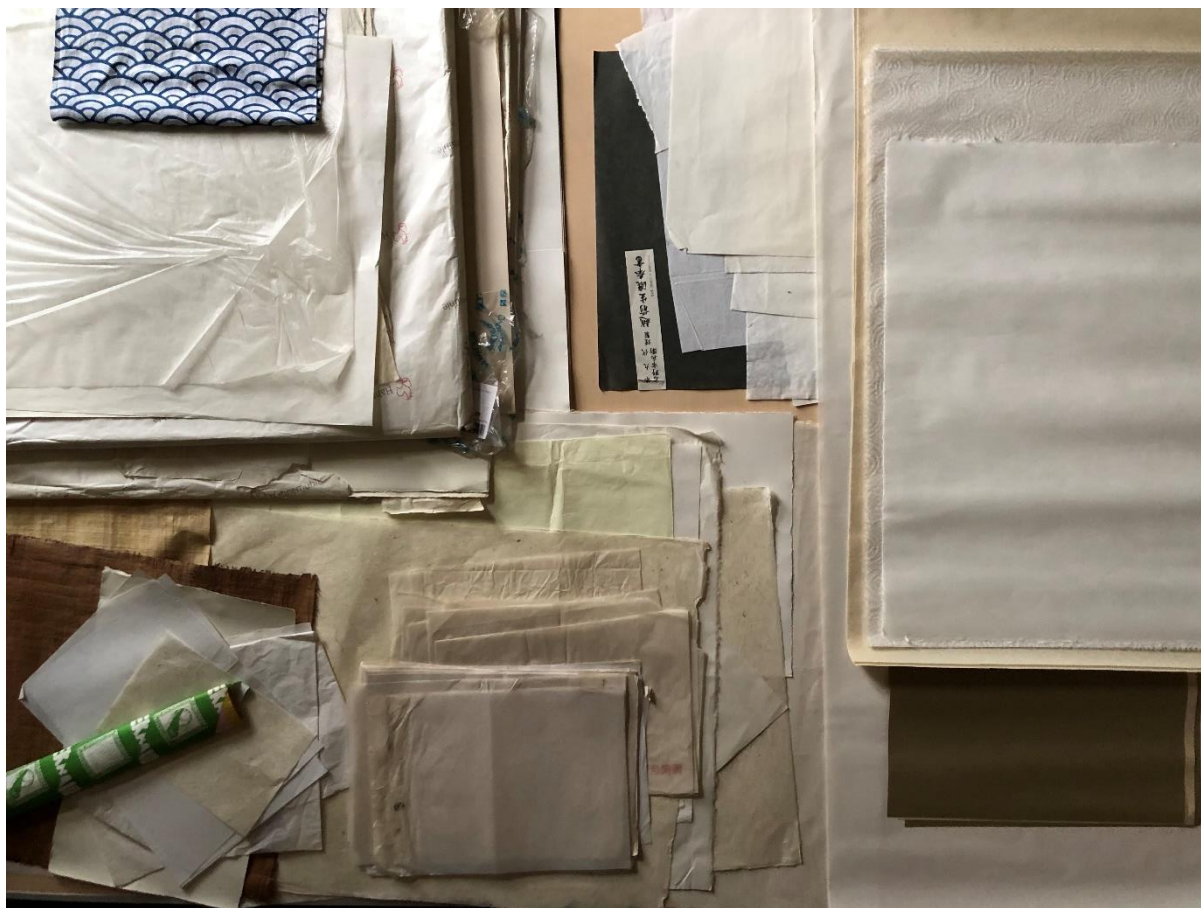
Отисак се поставља лицем на горе док се не осуши, потом се исправља под притиском стеге или пресе, сигнира се печатом и спреман је за подлепљивање на неки јачи материјал како би био постојанији. Уколико желимо да остане само папир на коме је отисак без подлепљивања, важно је избегавати руковање и транспортовање истог, он мора бити одговарајуће опремљен, тј. урамљен или складиштен између стакла.

Један од прихваћених начина последње фазе ове технике је досликавање акварел или акрилним бојама по окретању папира. На тај начин се неки делови рибе, као што су очи, осликавају по узору на природан изглед, додају пеге, или отвореност ове примитивне методе, може одвести отисак у правцу сликарства. Кроз праксу су постигнута најразличитија решења у виду сликарских техника. Отисци *gyotaku*-а се могу користити за технику колаж и асемблаж. Ако су подлепљени на стабилнију подлогу, трпе интервенције у виду позлате, сребрења, осликавања било којом врстом боја које данас постоје у производњи. Могу бити комбинована исто тако, са другим врстама графичких техника, трпе ручно штампање у виду лिनореза, линогравуре, високог

бакрописа. Сама техника, иако стара, отвара нове могућности и врло лако се може имплементирати у свет мултимедије и комбиновања техника у данашњој дозвољеној еклектици у уметности.

Папир

Папир је вековима служио као основа за цртање, писање и сликање. Поруку уметничког дела преноси не само кроз облик и боју, већ посебно кроз материјал. Богат асортиман показује колико папир може бити свестран: креће се од правога папируса и ручно рађеног папира из Непала до висококвалитетног папира за цртање и сликање, који носимо као растресите листове, ролне или блокове у многим дизајновима и форматима, све до финих уметничких папира, блокова за скице и књига за цртање.



Илустрација 4 - ручно израђени јапански папири

Папир је врло посебан материјал. Може се резати, цепати, лепити, гужвати, притискати, зарезати, савијати, гужвати, рељефно навлажити, моделовати, обликовати, развлачити, наслагати... Папир је невероватно свестран материјал и неопходан за уметнички рад.

Радови за уметнике треба да имају специфична својства у зависности од захтева употребе и обраде материјала. На пример, акварелни папири имају висок степен димензионалне стабилности и могу се исправити, док су за уље или акрилну боју потребни папири велике грамаже. Суве технике сликања, с друге стране, најбоље делују на папирима са различитим величинама зрна и белим нијансама.

У штампарској пракси за ручно отискивање користе се квалитетни, мекши и лакши папири. Компактније и више туткалисани врсте папира морамо квасити између више високопорозних папира (Илустрација 4). Отисак у сваком случају мора да прође процес сушења и пресовања, у неким случајевима између стакла, картона или уколико је каширан преко дрвеног рама. На дрвеном раму ивице папира морају бити залепљене, а после сушења се одсецају. Као лепак препорука је карбоксиметилцелулоза.



Илустрација 5 - папир између више високопорозних папира

Разлике између ручно и машински отиснуте графике постоје нису занемарљиве, било да је у питању естетски, било технички квалитет.

Машинско штампање у брзим штампарским машинама много је економичније, брже и прецизније. Ипак, такви отисци нас остављају хладним. Мање су цењени због великог броја тиража, али и због мање вредности папира на којима се уобичајено штампа.

Ручни отисак трљањем (*taku*) на бољим врстама танког јапанског и кинеског папира, постиже позитивнија технолошка својства (Илустрација 5). Примарни моменат је естетски и уметнички квалитет, што оправдава спретност и труд уметника, и оно најважније – саму његову присутност. У самој техници ручне штампе због прозирности по полеђини папира имамо више могућности моделације интензитета штампарске површине и издвајања детаља композиције које сам уметник жели да истакне или занемари, што у „прављењу“ графичке слике ова техника допушта.



Илустрација 6 - ручни отисак трљањем (*taku*)

Квалитативна својства папира

Изглед, чврстоћа и трајност су кључне карактеристике квалитета папира. Они зависе од квалитета коришћених сировина. Најквалитетније врсте папира су оне које су направљене од природних биљних влакана. Такви папири могу бити од 100% лана и/или памучних влакана. Папири најчешће садрже 50% биљних влакана и 50% целулозе. Јефтинији папири садрже само 25% природних сировина у комбинацији са целулозом.

Основна тежина и запремина

Грамажа одговара основној тежини папира по квадратном метру (г/м^2). До површинске тежине од 200 г/м^2 говори се о папиру, од 200 г/м^2 навише важи термин картон, који је нижег квалитета.

Лепљење папира

Величина веже влакна и пунила папира и стога је посебно важна за писање и цртање папира, али и за све друге врсте папира. У идеалном случају, уједначено је, спречава проливање мастила на задњој страни папира и омогућава чисте линије приликом наношења мастила или цртања мастила. У случају величине тканине, лепак се додаје мешавини влакана у кади, док се површинско одређивање врши наношењем лепка на већ осушену површину папира. Лоше димензије могу се препознати по набуљеним линијама које се истичу или „чупањем“, отпуштањем папирних влакана са површине.

Папири отпорни на старење

Да би се дугорочно спречио процес старења уметничких радова, данас се користи рН неутрални папир. Папири отпорни на старење у себи имају калцијум-карбонати и имају рН вредност 7. На рН скали од 1 до 14 вредности испод 7 значе киселу реакцију, изнад 7 алкалну реакцију. Отпорност на старење је посебно важна, нарочито у случају употребе папира у конзервацији фотографије, слике, као и наравно у примени високе штампе у области графичких техника.

Ручно израђени јапански папири – washi

Washi су традиционално ручно израђени јапански папири изузетног квалитета. Сви, па и они веома танки јапански папири, имају наглашену чврстоћу која настаје због преплитања дугих папирних влакана. Ово посебно долази до изражаја када се примењује техника *nagashi-zuki*. Јапански папири се могу практично и лако пресавијати јер су изузетно отпорни на хабање и цепање услед изражене чврстоће, а такође су посебно отпорни на старење јер се у њиховој изради не користе никакве киселине већ од самог поступка уситњавања влакана. Ни у њиховој даљој обради се не користе метали тако да су потпуно неутрални. У данашње време, чисти традиционално произведени јапански папири се највише примењују у областима рестаурације папирне и књижевне материје. Главна напомена везана за традиционални јапански папир је то да су посебно важни контрола чистоће природних влакана, начин и техника припреме и обраде влакана, као и довољне количине изворске воде чији довољан приступ мора да се осигура током процеса производње. Разлика између ручно израђених јапанских папира произведених на традиционалан начин и машински произведених серијских папира је немерљива. Посебне карактеристике индустријски произведених папира одређују сировине које се користе у њиховој изради, а то могу бити јута, пиринчана слама, конопља, бамбус, трава еспарто и различите друге врсте целулозе, као и додаци који се користе за одређене намене (средства за задржавање чврстоће папира приликом натапања и квашења). Ручна израда папира на традиционалан начин, посебно онако како се прави јапански папир, одувек је нешто на шта се западноевропска индустрија папира угледала и користила као узор. Сам процес израде папира могуће је описати кроз неколико фаза.

Папир који се производи на традиционалан начин није ограничен процесом производње као у индустрији, где постоје минималне количине као захтев за покретање производног погона. И традиционално израђен папир може бити произведен наменски, јер се својим карактеристикама идеално прилагођава различитим конкретним захтевима, а све захваљујући великој прилагодљивости и састава влакана, своје тежине, дебљине, али и коначног изгледа. Поред ручне штампе и графике, као што је већ наведено, најчешће се примењује у областима рестаурације, конзервације и калиграфије, док се у области графике користи код ханга – традиционалног гравирања у дрвету, литографије и бакрописа, као и за књиговез. Осим наведеног, примена јапанског папира има своје место и у бројним другим областима осим код различитих уметничких техника, као нпр.

за израду паравана, покућства, врата и прозора на традиционалним јапанским кућама, али и у области електронике где се користи као изолациони материјал или јонски филтер. Будући да јапански папир има велику способност упијања воде, а самим тим и интензивног упијања боја, он нуди прегршт могућности за разнолико обликовање и креативну употребу - од прављења оригамија, преко ручно рађених поклона, папирних лутака, паравана, цвећа, чак до одевних предмета за које се током средњег века највише и употребљавао у смислу практичне примене. Поред велике чврстоће и транспарентности коју пружа, мекан и добро испреплетан јапански папир држи и добру изолацију од топлоте и хладноће. Прикладни су чак и за израду кишобрана јер импрегнацијом постају водоотпорни. Могуће примене можемо бесконачно да набрајамо. Јапанци папир сматрају божанским даром - *kami wa kami* у слободном преводу значи папир, дар богова - па је потпуно јасно што Јапанци о папиру говоре са великим поштовањем и уважавањем. По предању, становницима места Гока је тајну израде папира поверила богиња Каваками Гозен. Цело човечанство, а не само произвођачи, може проналаску папира да захвали не само за развој културе, већ и за достигнућа у науци, технологији и, генерално, развоју цивилизације.

Козо (дудовац), митсума (паирнати жбун) и дрво гампи су биљке које дају сировине из којих се прави јапански папир. Ове биљке расту на острвима Шикоку и Хоншу, на стрмим падинама планина у зонама са доста кишовитих дана. То су биљке које могу отприлике да порасту до висине између 1,5 и 3 метра. Да би се једноставно одвојила сировина (флоема) од осталог дела дрвета (ксилема), потребно је припремити гране тако што се стабљике излажу врућој воденој пари. Натапањем у текућој води влакна омекшавају, а то је такође и начин да се уклони већина црне коре. Влакно даље омекшава тако што се сата кува у води благо натопљеној содом, а током тог процеса се такође одстрањују и лигнин и други биљни сокови. После процеса сушења, влакна се прилагођавају намени. До белјења влакна (флоеме) долази тако што се оно дуго натапа у чистој планинској води богатој кисеоником, уз интензивну изложеност сунцу. Онај слој који се већ одвојио од осталог дела дрвета, даље се ручно пречишћава од преосталих вишкова који би довели до неправилности на готовом папиру. После овог поступка може да започне производња.

Даље се влакна, која су на тај начин очишћена и припремљена, стављају у велике овалне посуде са омекшалом чистом водом, где се помоћу решетке од бамбуса фино

распоређују на самој површини воде. Да би се направила ова смеша, користи се размера 1:1000, односно 1 кг папирних влакана на 1000 литара воде, у коју се додаје још 10% сока корена хибискуса или неког другог хемијског средства за флотацију. Помоћу овог екстракта, смеша развија једну изузетну карактеристику: будући да су влакна јонизована, поједина добијају својство да могу интензивно да се испреплету и лакше одвоје од сита као делимичан производ. Постојаност ове изразито вискозне слузи, која се добија мешањем смеше глатким бамбусовим штапом уз лупкање, осигурава њен спој са сваким појединим влакном, стварајући повезану мрежу влакана и средства за флотацију. У овалну посуду са прецизно припремљеном смешом се затим урања посебно сито, чији део чини и ротирајући део од бамбуса. Ово сито ради ритмичним окретањем које је омогућено тиме што је окачено на еластичне бамбусове мотке на три стране. Оно што карактерише посебност израде јапанског папира у односу на западноевропски начин израде јесте то што се сито утапа у смешу више пута. То је начин да се и најтањи слојеви влакана споје међусобно. Број утапања утиче на дебљину произведеног папира. Да би неко постао радник који ради на сити, потребно је да проведе две до три године на обуци да би развио осећај за покрет којим се обезбеђује да израђени папир величине 60 са 90 цм испадне једноличан целом површином. Овако израђени папири остају без тока нити, што чини да за каширање и књиговез имају најбољу могућност примене у односу на било који други папир.

Наталожена влакна се са бамбусовог сита преносе на једну гомилу и постављају равно једно на друго, арак на арак, тако да се никакав сепаратор не користи између њих. Одвајање наталожених влакана је могуће само захваљујући глатком бамбусовом сити. Тиме се још једном доказује колико су fine нити бамбусовог сита оно што овај алат чини незаобилазним за уметност израде папира. Смеша, односно сито се у преси за папир суши под великим притиском и тиме се избацује преостала вода. Треба да прође између 24 и 48 сати да би дошло до коагулације сока корена хибискуса и да би се између појединих нити, упркос великом притиску у преси, створио веома танак и крхки слој за одвајање танких влакана. Има папира који су тешки само око 6g по квадратном метру. Уз помоћ мекане четке, влажна влакна се ређају и равнају преко дрвених плоча да би се сушила на сунцу, или се ређају на плоче од племенитих метала које се загревају паром. Да папирне нити нису ни мало напете, види се по томе што је на бројним папирима могуће разазнати потезе који остају од покрета четком. Даља обрада папира зависи од намене. Папир се ставља међу металне плоче у преси да би се добила глатка површина,

ако су у питању литографија или бакропис, или се импрегнира да би се добио што жилавији за друге намене. Ручно и појединачно се разврстава лист по лист, где се по метру квадратном за папир тежине око 20 г прави распон толеранције од по 3 грама за квадрат. Има папира који се скраћују неким делом да би се добио одређени формат, тако да заштитни знак ручно прављеног папира – неправилан руб, може да се изгуби, односно не мора увек да буде изражен.

Много различитих врста јапанског папира се користи у овом процесу експериментисања и израде графичких листова. Неке врсте наведених папира су поткрепљене из историјских забелешки, неки су били поклон пријатеља са њихових путовања док су други купљени на различитим личним обиласцима по иностранству и по разним продавницама уметничких материјала. Многи од њих нису имали најтачније податке о врсти и пореклу материјала. То је разлог што још увек пуно папира у личној колекцији није тачно сортирано и мислим да ме и даље чека дуг пут истраживања у том смеру. Папири који могу најлакше да се набаве у Београду, где је већина радова и настала, су једна врста папира *washi*. Доћи до већине јапанских папира у колекцији коришћених за овај рад је захтевало сналажљивост у току студијског путовања у Азију, односно Јапан. Проналажење трговаца традиционалног папира захтева вештину уколико не говорите јапански језик, међутим, свако упознавање са новим папиром је искуство за себе, као и инспиративни амбијенти које нуде радње у Јапану. Најкомерцијалнија продавница за продају јапанског папира је Секаидо и броји више објеката широм земље. Спектар варијација папира као и цена је невероватан. Што се тиче европског тржишта, најпогоднија је била фирма Боснер, која се налази у земљама германског говорног подручја. Једна од већих продавница се налази у Бечу и била је најзгоднији објекат због своје близине Београду, као и великог избора папира из Јапана, Кине и Непала.

Све врсте папира коришћене у овом пројекту доказале су своје личне карактеристике, као и генералне карактеристике папира јапанског порекла. Невероватна отпорност и еластичност. Оно што је било пресудно у стварању јапанске графике јесте рад са јапанским папиром. Орошавање и квашење свих до сад опробаних папира је могуће и моћ упијања чак и јако танких листова је веома велика. Није лако поцепати или оштетити лист папира, али се јако лако буше, што такође иде у прилог за ову врсту уметности јер нека рибља тела красе бодље.

Папир је могуће пресом и квашењем и вратити у првобитни облик, пошто је завршена штампа и боја сува. Погодан је нарочито за каширање, то му је једна од главних намена, тако да су у раду неки листови каширани у слојевима како би дали бољу потпору претанким папирима који су носачи бојеног слоја. Иако успешни, преосетљиви су чување и излагање, тако да каширањем или подлепљивањем једног или више листова чине графички лист сигурним од оштећења и старења.

Коришћени папири у раду

Јапански папири 2–19 г/м²

Super Tengujo, 100% Kozu

Tengujo, 100% Kozu

Tengujo 127/2, 85% Kozu + 15% Manila

Tengujo Kashmir, white, 100% Manila

Tosa Tengujo, 100% Kozu

Tengujo Kashmir, white, 100% Manila

Tengujo Kashmir, nature, 100% Manila

Kuranai nature, 100% Manila

Maruishi, 100% Manila

Gifu, 100% Manila

Mitsumata 5, 100% Mitsumata

Kashmir, 100% Manila

Gampi, 100% Gampi

Bib tengujo, 100% Manila

Usumino B5, 100% Kozu

Usumino M7, 100% Kozu

Tosa Usushi, 100% Kozu

Usumino shiro M4, 100% Kozu

Tengujo, 100% Manila

Gampi G2, 100% Gampi

Kozu K35, 100% Kozu

InoShi, 100% Manila

Longfibre paper, white, nassfest, 100% Manila

Јапански папири 22–40 г/м²

Kinugawa ivory, 100% Kozu
Kozu-shi, nature, 60% Kozu +40% Pulp
Udagami M2, 100% Kozu
Tosa Washi, 10% Kozu +90% Pulp
Kawanaka ivory, 50% Kozu + 50% Pulp
Kozu K43, 100% Kozu
Shibori M8, 100% Kozu
Sekishu shi, 70% Kozu + 30% Pulp
Arakaji nature, 50% Kozu + 50% Pulp
Kozu nature, 40% Kozu + 60% Pulp
Okamoto, 10% Mitsumata + 90% Pulp
Umeda natur No.:1, 100% Kozu
Kawashi, 20% Kozu + 10% Manila +60% Pulp + 10% Rayon
Kawasa, 25% Kozu + 15% Manila + 60%Pulp
Hosokawa ivory, 80% Kozu + 20% Pulp
Zenyu, 40% Kozu + 60% Pulp
Kozu shi, 30% Kozu + 10% Manila +50% Pulp + 10% Rayon
Tosa shoji, 40% Kozu + 60% Pulp
Kozu K33, 100% Kozu
Shiohara, white, 50% Kozu + 50% Pulp
Minomitre, 70% Kozu + 30% Pulp

Јапански папири 41–60 г/м²

Seikosen, 100% Kozu
Shojigami M5, 100% Kozu
Takogami B, 70% Kozu + 30% Pulp

Takogami, 100% Kozu
Mulberry paper, 100% Mulberry
Shoji, 100% Pulp
Sanmore, white, 90% Rayon + 10% Pulp
Udagami, white, 70% Kozu + 30% Pulp
Udagami, 70% Kozu + 30% Pulp
Tosa Shi, white, 40% Kozu + 60% Pulp
Okawara large, 50% Kozu + 50% Pulp

Јапански папири 62–92 г/м²

Gifu Shoji ivory, 90% Kozu + 10% Pulp
Iyo Masashi, 100% Pulp
Hodomura, ivory, 90% Kozu + 10% Pulp
Atsu Shi, 40% Kozu + 60% Pulp
Misumi, white, 80% Kozu + 20% Pulp
Misumi, nature, 80% Kozu + 20% Pulp
Bunkoshi, 20% Kozu + 20% Rayon + 60% Pulp
Hanakurabe Torinoko, 20% Kozu + 80% Pulp
Dosabiki masashi, 100% Pulp
Hosho, 100% Pulp
Gampi Velum, 100% Gampi

Јапански папири 110–180 г/м²

Kochi, natur, 50% Kozu + 50% Pulp

Kochi, white, 50% Kozu + 50% Pulp

Torinoko Kozu, naturalwhite, 100% Kozu

Torinoko Kozu, B-Qualität, 100% Kozu

Јапански папири у ролнама

Super-Tengujo, 100% Kozu

Kozu Toku-Usu, white, 100% Kozu

Kozu Toku-Usu, white, 100% Kozu

Kozu Toku-Usu, antique, 100% Kozu

Tosa Tengujo, white, 100% Kozu

Kizuki-Kozu, white, 100% Kozu

Kizuki-Kozu, creme, 100% Kozu

Tosa Tengujo, white, 100% Kozu

Tengujo, 100% Kozu

Kizuki-Kozu, white, 100% Kozu

Kozu Toku-Usu, white, 100% Kozu

Torinoko, white, 100% Kozu

Genshi Tissue, 100% Mitsumata

Ino-Shi, 100 Manila

Kuranai, nature, 100% Manila

MinoTengujo, 100% Manila

Longfibre paper, weiß, naßfest, 100% Manila

Hadaura, 90% Kozu + 10% Pulp

Sanmore, white, 90% Rayon + 10% Pulp

Sekishu Shi, 70% Kozu + 30% Pulp

Боја

Боја се бира зависно од врсте ручно прављеног папира на коме се ради отисак. За компактније и глаткије ручно прављене папире користе се „гушће“ боје и набојавање рибљег тела се обавља у танким слојевима. За мекше врсте ручно произведеног и растреситијег папира штампарска боја се разређује уљем и наношење боје може бити и нешто дебљем слоју, где је важно водити рачуна која боја ће се искључиво наносити руком (Илустрација 6). У случају предебелог слоја, по папиру ће се раширити и издвојити уље из боје, а овој врсти штампе најчешће таква врста грешке не импонује. У случају превелике количине ланеног уља у штампарској боји појавиће се исти проблем. Решење за ту технолошку мањкавост је да у самом процесу прављења боје вишак уља одстранимо ако боју развучемо на картон или циглу.



Илустрација 7 - бојење рибе

Ручно штампање ове технике може наравно бити обављено не само уз помоћ штампарских боја, у зависности од афинитета уметника или у недостатку прикладне графичке боје. Иако традиционално припада овој техници, туш није дорастао уљаној штампарској боји или боји за дубоку ручну штампу, у смислу прецизности и могућностима које губи папир за штампу уколико не можемо да га поквасимо. Квалитет који у техници носи туш је у ликовности и лепоти високих тонова, док је осетљивост у смислу конзервације и очувања самог отиска његова мана. Отисак тушем не може бити лако заштићен, иако нам је носилац јако квалитетан папир. Ручну штампу ове технике можемо да обавимо и покривним водотопивим бојама, као што су темпере, акрили или водотопиве графичке боје. Риба мора бити чиста, процес са бојама на воденој бази није могућ ако је пре тога риба била обојена штампарском графичком бојом. Како би боја на воденој бази биле интензивније можемо додати скроб. Као и у свету цртежа, ова графика штампана тушем или било којом другом бојом на воденој бази захтева одређене услове складиштења и чувања по својој изради. У избору врсте боје лежи дефиниција ове технике. Уколико одаберемо туш или боју на воденој бази, техника припада дубокој штампи, док коришћењем боје за дубоку штампу постаје техника високе штампе. Сви типови рибље коже су показали исти резултат по питању одабира боја. Неки радови су инспирисани коришћењем различитих типова боја, како би у композицији од више риба била дочарана перспектива и планови у простору.

Туш

Туш је водени раствор пигмента, а пошто се прво употребљавао у Кини, познат је и као „кинеско мастило“. Под „оригиналним“ тушем се свакако сматра туш црне боје, мада се користи и доступан је у свим бојама. Прави се мешањем пигмента црног угља са желатином и лепком, и има водоотпорно својство. У Енглеској је 1581. године почела прва мануелна производња „кинеског мастила“, а у Европи је туш ушао у ширу употребу тек током XVIII века.

Пресовани, односно „кинески туш“ се употребљава у Кини, Кореји и Јапану, а поред основне црне, може се користити и у другим бојама. Овај туш се добија тако што се пигмент струже са камене подлоге после утрљавања притиснутог туша у зидове мале камене посуде, након чега се помеша са водом. Од самог уметника зависи коју ће густину туша одредити за сопствену употребу. За овако припремљен туш, четка је средство за наношење на платно или папир. Текстови и калиграфија се у Кини и Јапану пишу овим средством, док се цртежи раде на папиру или тканини. Ручно прављени пиринчани папир је најбољи папир за цртање, захваљујући структури и начину на који упија мастило. Најбоља подлога за цртеже четком на тканини је свила.

Цртање тушем је техника цртања која се може изводити на више начина, и то пером, дрвцетом или четком.

Цртеж пером се изводи металним или птичјим пером од гуске, гаврана или лабуда. Квалитет који птичја пера чини правим средством за цртање је њихов оштар еластични шиљак који је високо осетљив на сваки притисак руке, што значи да се линије различитих дебљина и оштрина добијају лаганим додиром или интензивнијим притиском руке на подлогу. Када се употребљавају метална пера, тј. перца различитих дебљина, траг је оштар и јасан па и сам цртеж делује чисто, јасно и оштро са израженим контрастима и напетостима. Структуре и текстуре различитих материјала се могу дочарати унакрсним линијама и њиховима различитим дебљинама и тачкама, а то је лако могуће постићи варирањем интензитета притиска пера на подлогу. Метално перце се поставља у држало од метала или дрвета за коришћење као уметнички алат. Као средство за цртање најчешће се користи црни туш, али такође су у употреби и тушеви у боји, мастило и сепија (тинта од сипе). Као подлогу за овакво цртање потребно је користити финије врсте глатком папира.

Цртеж дрвцетом је слична врста цртежа као цртеж пером само што се уместо пера користе танка дрвца са мање или више зашиљеним врхом. Каква ће испасти линија цртежа зависи од врсте и дебљине дрвета. Као подлога за цртање се такође користе финије врсте глатког папира, а исто се црта црним тушем, тушем у боји, мастилом или сепијом.

Цртеж четком се, наравно, изводи тако што се четком на папир наноси туш, туш у боји, мастило или сепија. Четке могу бити различитих дебљина, а међутонови и нијансе светлијег и тамнијег се добијају притиском четке на подлогу по којој се црта. Папир који се користи мора бити релативно брзог упијања, мада се разноврсни ефекти могу добити и цртањем четком на глатком папиру.

Лавирани туш је техника где се сувом четком испира нанети слој туша, који се по потреби наноси поново. У принципу, све врсте сликарских техника се могу лавирати.

Осликавање и добојавање ручне штампе *gyotaku*

Техника у свом оригиналном процесу има неку врсту дораде. У питању је досликавање тушем у боји, гвашем или техником акварел. Сликарство је углавном у овом случају подржавало природан колорит саме рибе, како би асоцијација на врсту била директнија. Међутим, неке врсте риба имају врло импресиван колорит чијим транспонованњем добијамо изузетно графичко решење у боји. Досликавање графичког листа на данашњој сцени је само по себи превазиђено, тачније, било је модерно до XIX века.

”Комбиновање је тканица и гравирних техника дубоког тиска са цртежом, акварелом или гвашом, јавља се као последица пада техничких квалитета графике у XIX стољећу.

Ручно колорирање отисака, изведених у техникама дубоког тиска, налазимо већ у XVII стољећу. У извјесном смислу такав начин рјешавања вишебојног отиска представља наследе из XIV, XV и XVI стољећа у илуминирању отисака дрвореза. Пренијеће се и на отиске техника дубоког тиска, с префињенијим изражајним средствима, посебно у комерцијалној експлоатацији при умножавању топографских

карата, зидних календара, играћих карата и књижних илустрација. Све сложенији захтјеви комерцијалне експлоатације изнудили су посебну маниру бржег колорирања помоћу шаблона - патронирањем.

Префињенији облик ручног наношења водотопљивих боја налазимо на листовима са већим умјетничким, репрезентативним или луксузним претензијама. Сусрећемо га на отисцима француских и енглеских умјетника XVIII и XIX стољећа, у комбинацији с акватинтом, мецотинто-техником и пунктирном маниром, код аутора бројних портрета, прије свега пејзажа.”²



Илустрација 8 - избор боје

² (Хозо, 1988, стр. 437)

Практични рад и анализа

Полагањем поквашеног папира преко припремљеног и обојеног рибљег тела усклађујемо формат папира и саму композицију у једном покрету. Оно што може да буде савет од помоћи је коришћење већег формата папира за штампу, тако да можемо да поновимо прилику добре композиције и одстранимо вишак папира пажљивим цепањем. Следећи део процеса је отискивање и штампа, који се обавља јагодицама прстију. Оно што може да буде проблем, у случају тела која имају бодље или оштру кожу, могуће је отиснути уз помоћ алата који користе књиговесци или било којом дрвеном алатком за вајање. При коришћењу алата у штампању ове технике постоји могућност да јачином притиска оштетимо рибље тело које користимо као клише или пробијемо нежни папир. Такође, избегавање ових проблема по јапанској традицији је коришћење дебљег папира или комад картона испод прстију – јагодица.

Како би се контролисао интензитет отиснуте штампарске површине, повремено подижемо углове отиска, или леву или десну половину, наравно придржавајући другу половину папира да се не помери или склизне са рибе.

Пошто се отискује на ручно направљеним јапанским папирима, поступак ручног отискивања и контроле интензитета отиснуте штампарске површине рибе су простије манипулације, поготову ако је одабрана таква врста танког папира на чијој се полеђини оцртава при отискивању све јаснија и интензивнија графичка слика. Јапански ручно прављени папири имају специфично позитивно својство, тј. органску текстуру која се у пракси користи као ликовни квалитет.

У практичном или техничком смислу под појмом „боја“ подразумева се модификатор светла или колорант. Штампарска боја је својим саставом, физичким и хемијским особинама прилагођена одређеној техници штампе, тј. штампарском поступку, врсти подлоге на којој се штампа и облику штампарске форме. Основна улога графичке боје је да у процесу штампања слику и текст са штампарске форме пренесе на подлогу за штампање. Графичке боје су фина смеша пигмената, везива и помоћних средстава (сушила, воскови, површински активна средства итд).



Илустрација 9 - обојена риба

Комбиноване технике

”У пракси савремених графичара сусрећемо разне комбинације односно мијешање углавном сродних графичких дисциплина, графичких техника са допуњавајућим изражајним средствима да би се постигла максимална графичка изражајност. Без намјере да се пропишу било какве схеме таквих комбинација, навешћемо најважније:

- бакропис + суха игла,
- бакрорез + суха игла,
- бакропис + акватинта, бакропис + фротаж,
- бакропис + акватинта + суха игла (Пикасо, Мунк, Гоја и др).
- бакропис + vernis-тои + крејон-манира,
- бакропис + рељефни тисак,
- бакропис са тонском плочом и колоритном поентом, бакропис + колаж + рељефни тисак,
- бакропис на литографираној подлози (Задкин),
- бакропис + акватинта + златотисак,
- бакропис на желатинској подлози (Пикасо).
- бакропис + литографија у боји + рељефни тисак, мецотинто + крејон-манира,
- техника пунцирањем + пунктирне манире,
- мецотинто + суха игла + крејон-манира,
- акватинта + резерваж,
- акватинта + vernis-тои,
- vernis-тои + суха игла (Орлик),
- vernis-тои + техника лавирања четком,
- суха игла + лавирање четком (Пехштајн),
- суха игла + назрчавање рулетама,
- бакропис + пропусни тисак (Колвиц),
- акватинта + рељефни тисак,
- акватинта + линорез (Фиорини).
- бакропис + високи бакропис + акватинта.

Рјеђе су комбинације меду техникама различитих врста тиска. Меду тим, сусрећемо их у графикама на изложбама с већим умјетничким и манифестационим претензијама.

Ако прелистамо каталог једне такве изложбе, на примјер Љубљанског бијенала графике 1973. године, сусрећемо се са слиједећим комбинацијама:

- дубоки тисак + ситотисак (бакропис + ситотисак),
- рељефни тисак + ситотисак,
- дрворез + ситотисак,
- офсетни тисак + ситотисак итд.”³

Моје претходно искуство штампања различитих графичких метода и техника ме је навело да покушам да уврстим *gyotaku* у савремено комбиновање графичких техника. Ова графичка техника припада методи високе штампе и могуће је урадити тираж ако, као и код било које друге графичке технике, пажљиво третирамо и не оштетимо штампарску површину, тј. тело рибе. Кожа рибе и крљушти су у препарираним или осушеном стању доста отпорни, чак и отпорнији од клишеа неких других техника графичке уметности. Графичка површина настала отискивањем тела рибе, је раскошна и занимљива, и у случају дубоке и високе штампе. Схватио сам да сваки део површине рибљег тела, крљушт, пераја, па све варијације облика и боја, зависно и од врсте, може бити тумачен као штампарска површина. Гледано и под стакленом лупом, квалитет и прецизност транспоновања природног изгледа и облика рибе као штампарске површине, може бити у детаљима упоређен са графичким техникама бакропис, акватинта, линорез, мека превлака, резерваж, које су ми и биле логичан избор за комбиновање техника. Неке врсте морских бића или риба су захтевни по самом облику или величини за штампу, нарочито егзотичне морске врсте, док је ликовност неких опште познатих врста и по изгледу познатих риба, истакнута у шари и текстури крљушти, која као графичка површина, истиче и велича природне облике. Техника нас упознаје на неки нови начин са изгледом рибе и текстуром њеног тела, а поента комбиновања штампе са графичким техникама дубоке штампе је да повећа ликовност, јасније опише оригинални изглед рибе, оплемени бојом или надомести недостатке штампарске површине.

Разноликост у облику и величини рибљег тела као штампарске површине не олакшава избор исте. Мој најчешћи одабир рибе је кад је она трофеј, тек уловљена, и

³ (Хозо, 1988, стр. 437-438)

тима и целокупно очувана штампарска површина. Транспорт, замрзавање и паковање ломе и оштећују делове рибљег тела, ломе се реп и пераја, опада крљушт и неки најзанимљивији делови њене штампарске површине могу бити изгубљени. Према мом мишљењу, најадекватнија је тек уловљена, а од врсте најчешће зависи њена графичка површина. Варијације рибље коже и њене текстуре су многобројне, па отисак често може подсећати на текстуре других графичких техника, што ме најчешће и наводи у избору за комбиновање у штампи графичког листа. На тај начин сам по осећају покушао да уврстим и додам још једну технику за комбиноване технике у графичкој уметности.

Сличност традиционалне јапанске технике *gyotaku* са другим техникама високе штампе је можда највећа, што је и мој најчешћи избор за комбиноване технике. Највећа подударност је по начину третирања штампарске површине, нарочито са јапанским дрворезом. Обе технике су старе уметничке графичке технике високе штампе у смислу линеарног цртежа и рељефне штампарске површине. Ликовно гледано најчешће су монохромне, читљиве графичке површине линија, тачака, плошних површина, текстура година, односно крљушти, а на то у оба случаја навећи утицај има уметников осећај у самом штампању руком. Штампање јапанских техника не инсистира на специфичним изражајним средствима, као што је традиција у Европи. Труд треба да нам је усмерен на хроматске валере који се постижу у техникама уљаног сликарства. Сличност ових техника лежи и у третирању боје, припреме на камену или глаткој површини, третирању и наношењу бојеног слоја. Оно што је стандардно за обе технике је специфично скидање, тј. трљање вишка боје влажном крпом или прстима, а у току штампања процес је наизменично снажно и нежно притискање на штампарску површину. Контрола притиска рукама у току самог штампања је, према мом мишљењу, најважнији елемент у стварању успешног графичког листа ових техника. Превелик притисак на папир ће уништити ефекат текстуре на графичкој површини, док ће, ако је притисак слаб, она изостати. Такав манир ручне штампе је и данас слабо прихваћен у Европи, иако су графички листови врло цењени и популарни још од отварања Јапана и своје уметности за остатак света. Европски уметници су били јако инспирисани јапанском уметношћу, те су јапанске графичке листове сликали на својим радовима још од импресионизма. Јапан се, после више векова изолације, дуги низ година презентовао на светским изложбама, попут изложби у Лондону (1862), Паризу (1862. и 1867), Бечу (1837). Јапанска уметност тада има директан утицај на европску уметност, нарочито југендстил, импресионизам и експресионизам. Популарност и висока вредност су се задржали и данас, као и утицај на

уметнике сада широм света. Мој најчешћи избор у комбинованим техникама су дрворез или ланорез, јер сматрам да ове две технике највише импонују једна другој. Традиционална техника *gyotaku*, мора бити одштампана прва, како би се прекопирао облик и величина рибљег тела за израду штампарске површине друге технике. Технике које сам још користио као комбиноване технике са техником *gyotaku* су бакропис, акватинта, мека превлака и резерваж. Неке сам користио као подршку што реалнијем изгледу боје рибљег тела, или како бих надокнадио недостатке штампарске површине у виду сломљеног репа, крљушти и сл. Закључио сам, да су све опробане технике практично изводљиве у комбинацији са традиционалном јапанском техником *gyotaku*, уколико се испоштују процес и метод, на квалитетном јапанском папиру, уз помоћ тачног комбиновања графичких техника, резултати могу бити изненађујуће квалитетни.

Преглед цитата

Мешчерјаков, А. (2010.). „Књига јапанских симбола“. Београд: ЛИБЕР.

Хозо, Ц. (1988). „Умјетност мултиоригинала“. Љубљана: Прва књижевна комуна.

Преглед литературе

1. Александар Мешчерјаков, „Књига јапанских обичаја“, Београд: ЛОГОС, 2010.
2. Александар Мешчерјаков, „Књига јапанских симбола“, Београд: ЛИБЕР, 2010.
3. Арнхајм Рудолф, „Нови есели о психологији уметности“, (Војин Стојић), Београд: Цицеро, 2003.
4. Арнхајм Рудолф, „Уметност и визуелно опажање – психологија стваралачког гледања“, Београд: Уметничка академија у Београду, 1971.
5. Awret Uziel, „Art, science and consciousness“, Koln: Salon, 2000.
6. Вајтхед Алфред, „Појам природе“, (Александар Миленковић), Београд: Самидин. Н, 2003.
7. Дерида Жак, „Истина у сликарству“, (Спасоје Ђулизан), Никшић: Јасен, 2001.
8. Келнер Даглас, „Медијска култура, студије културе, идентитет и политика између модернизма и постмодернизма“, Београд: Клио, 2004.
9. Краут Вања, „Историја графике од петнаестог до двадесетог века“, Горњи Милановац: Дечје новине, 1985.
10. Krauss Rosalind E., „The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths“, Cambridge MA: The MIT press, 1986.
11. Markus Steigman/ René Zey- „Lexikon der Modernen Kunst Techniken und Stile“, Hamburg 2002.

12. Мерло Понти Морис, „*Око и дух*”, (Елеонора Мићуновић), Београд: Вук Караџић, 1968.
13. Mitchell W.J.T., „*The language of pictures*”, University of Chicago, Chicago: Press, 1986.
14. Michener, James Albert, „*The modern Japanese print*”, Rutland, Vt., С.Е. Tuttle Co. 1968.
15. Морис Дејвид, „*Болест и култура у постмодерног доба*”, (Јелена Косовац), Београд: Геопоетика, 1999.
16. Павловић Миодраг, „*Природни облик и лик*”, Београд, Нолит, 1984.
17. Смит Тери, „*Савремена уметност и савременост*”, (Андрија Филиповић), Београд: Цицero, 2014.
18. Фумихико Суеки, „*Историја јапанске религије*”, Београд: ИП Албатрос Плус, 2016.
19. Cecilia Whitford, „*Japanese Prints*”, st. Martin's Press, Inc., New York, 1978
20. Цевад Хозо, „*Умјетност мултиоригинала*”, Љубљана: Прва књижевна комуна, 1988.
21. Шуваковић Мишко, „*Појмовник теорије уметности*”, Београд: Орион арт, 2011.

Вебографија

1. Crescat.hr/japanski-papiri-2, 11.09.2016. 15:45

Преглед илустрација

Илустрација 1 - ауторски отисак gyotaku ”Скуша” 2017. године	11
Илустрација 2 - одабир одговарајуће рибе	13
Илустрација 3 - припрема рибе	15
Илустрација 4 - ручно израђени јапански папири	20
Илустрација 5 - папир између више високопорозних папира	21
Илустрација 6 - ручни отисак трљањем (taki)	22
Илустрација 7 - бојење рибе	33
Илустрација 8 - избор боје	Error! Bookmark not defined.
Илустрација 9 - обојена риба	39

Прилози: сликовни прилози у штампаном раду

Шаран

Туш на ручно прављеном јапанском папиру, 2016.



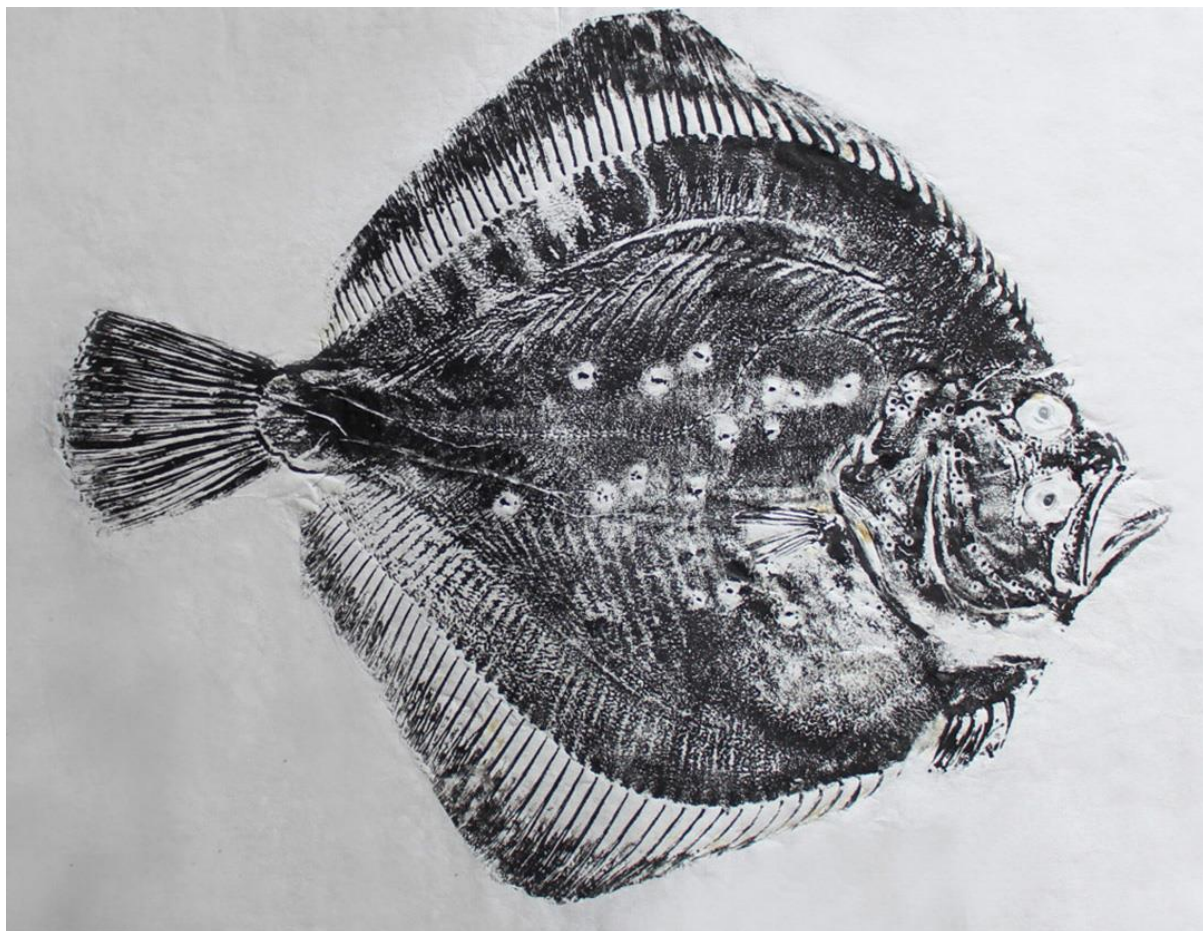
Ковач

Туш на ручно прављеном јапанском папиру, 2015.



Ромб

Штампарска боја на дебљем ручно прављеном јпанском папиру, 2018.



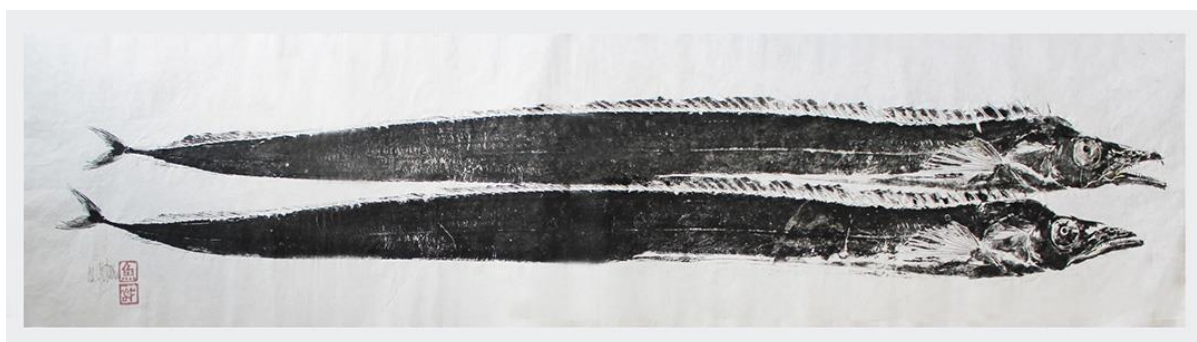
Скуша

Водотопива штампарска боја на ручно прављеном јапанском *washi* папиру, 2016.



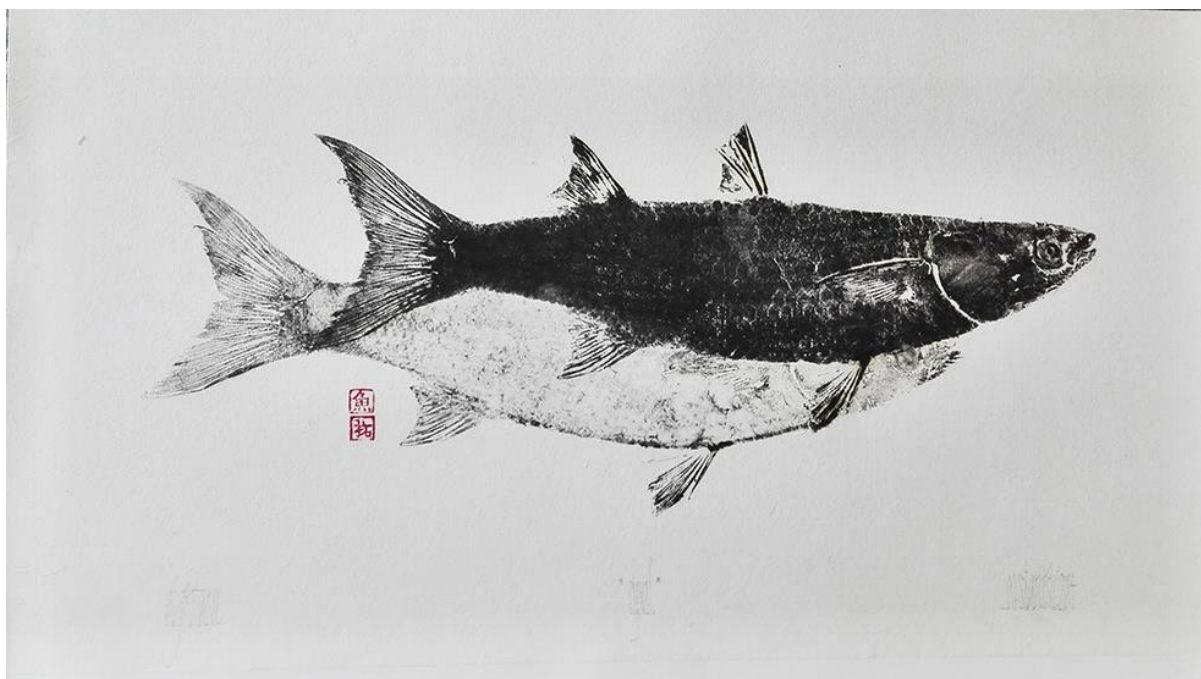
Manhai

Штампарска боја на ручно прављеном јапанском *washi* папиру, 2018.



Ципал

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2014.



Иверак

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



Салпа

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, позлата, 2015.



Кнез

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2016.



Слеђ

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2016.



Манхаи

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



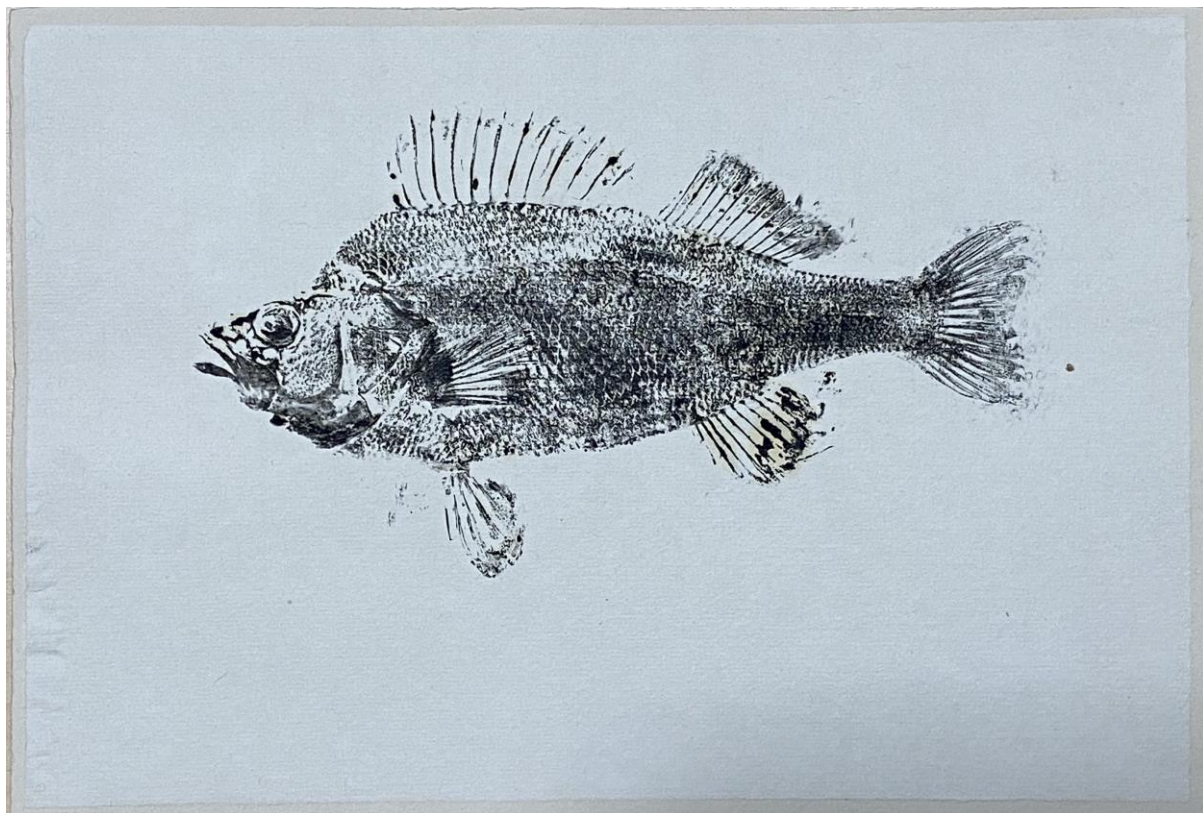
Манхаи

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Бандар

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



Кесега

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Шкарпина

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Бандар

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Смуђ

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Гргеч

Графички отисак у боји за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру,
2020.



Кесега

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



Барбун

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



St. Pierre

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2015.



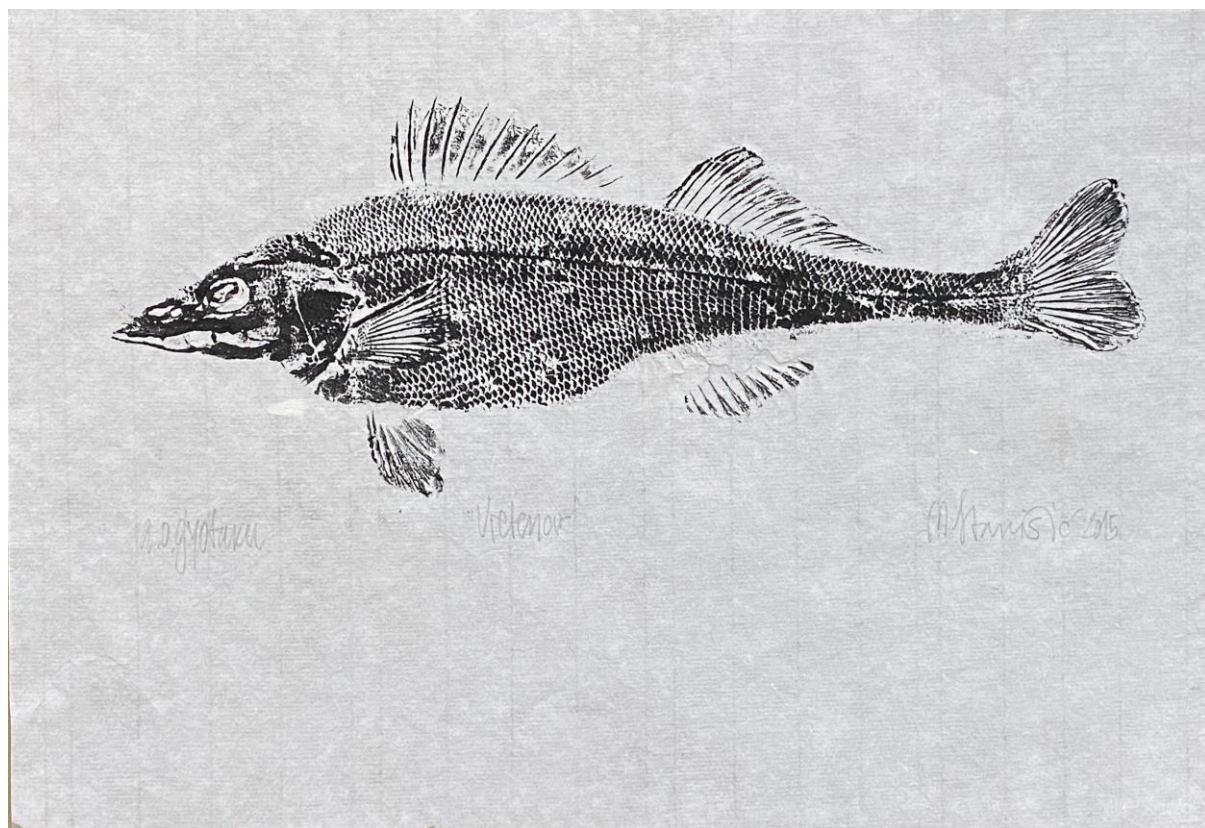
Бандар

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Вретенар

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2015.



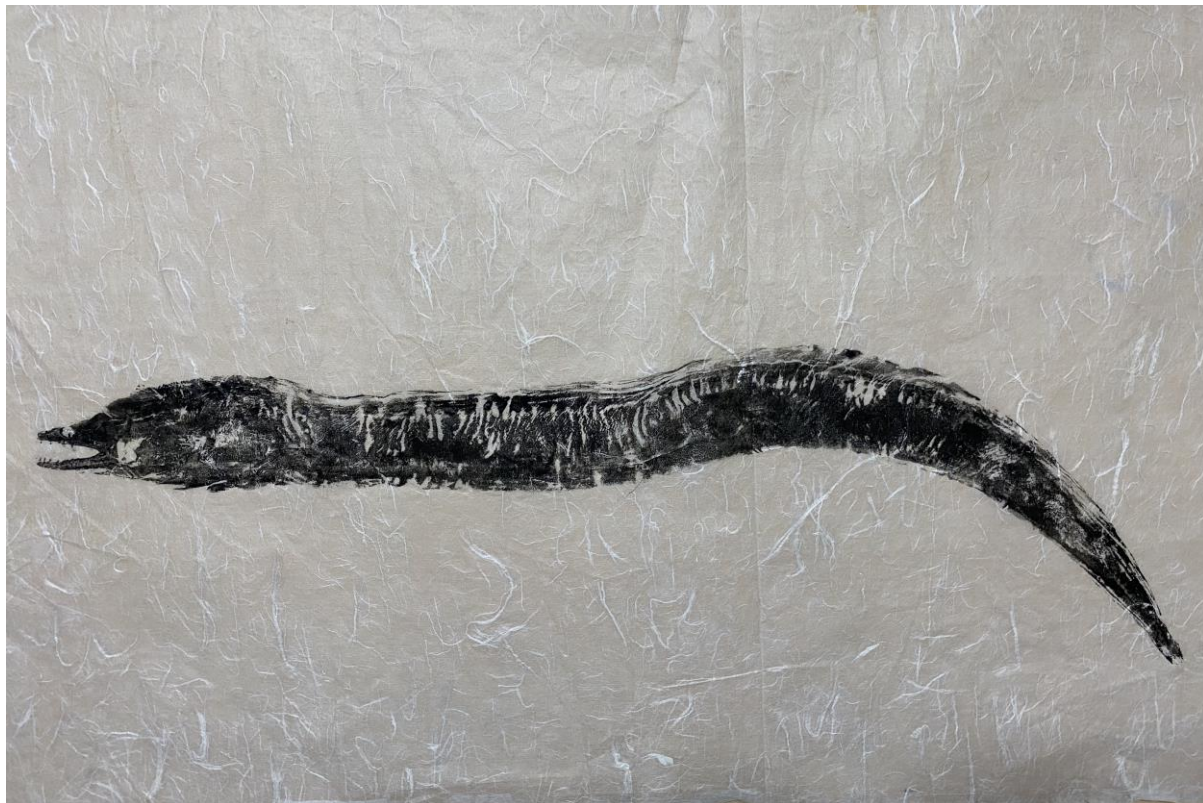
Шаран

Пробни отисак, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



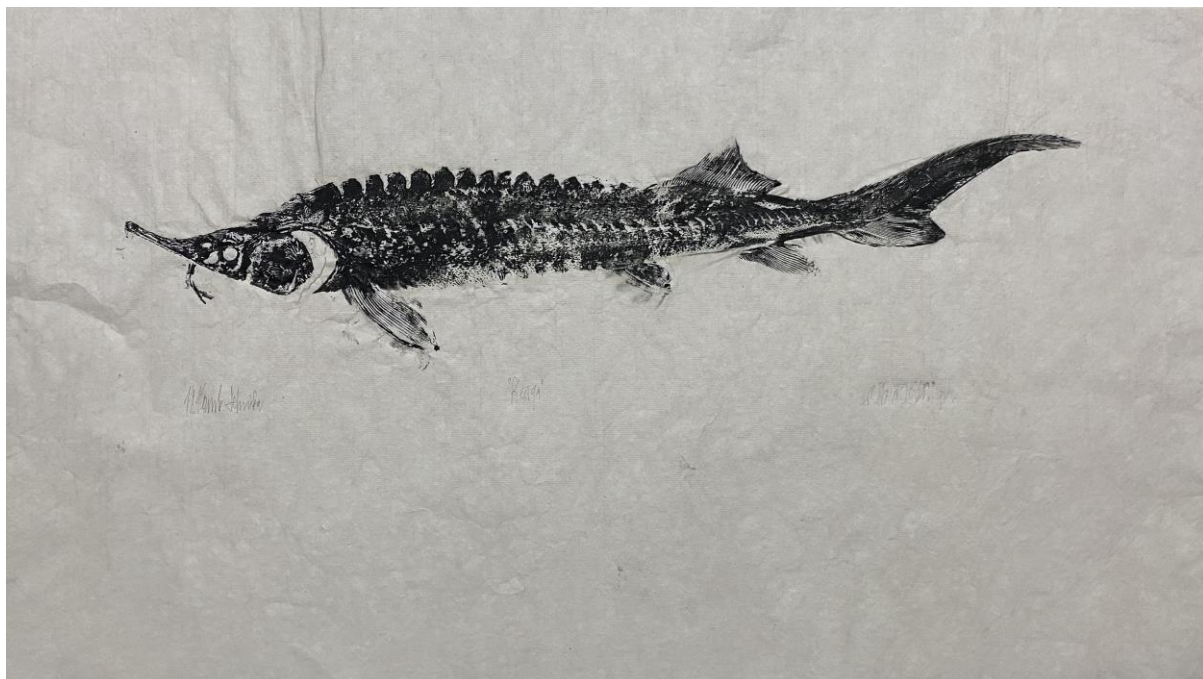
Мурина

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру *kozo*,
2019.



Кечига

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Гргеч

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Тостолобик

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Слеђ

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Бела риба

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



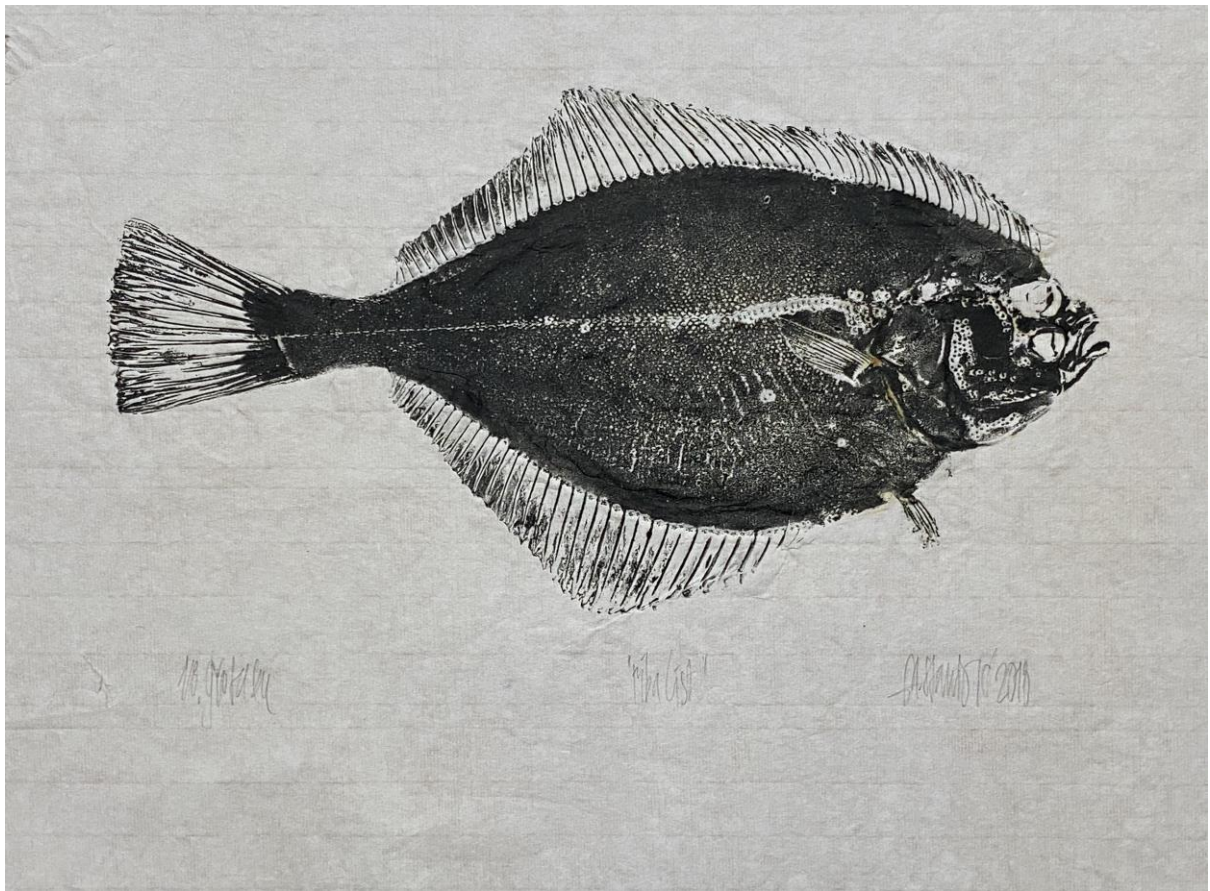
Орада

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Риба лист

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



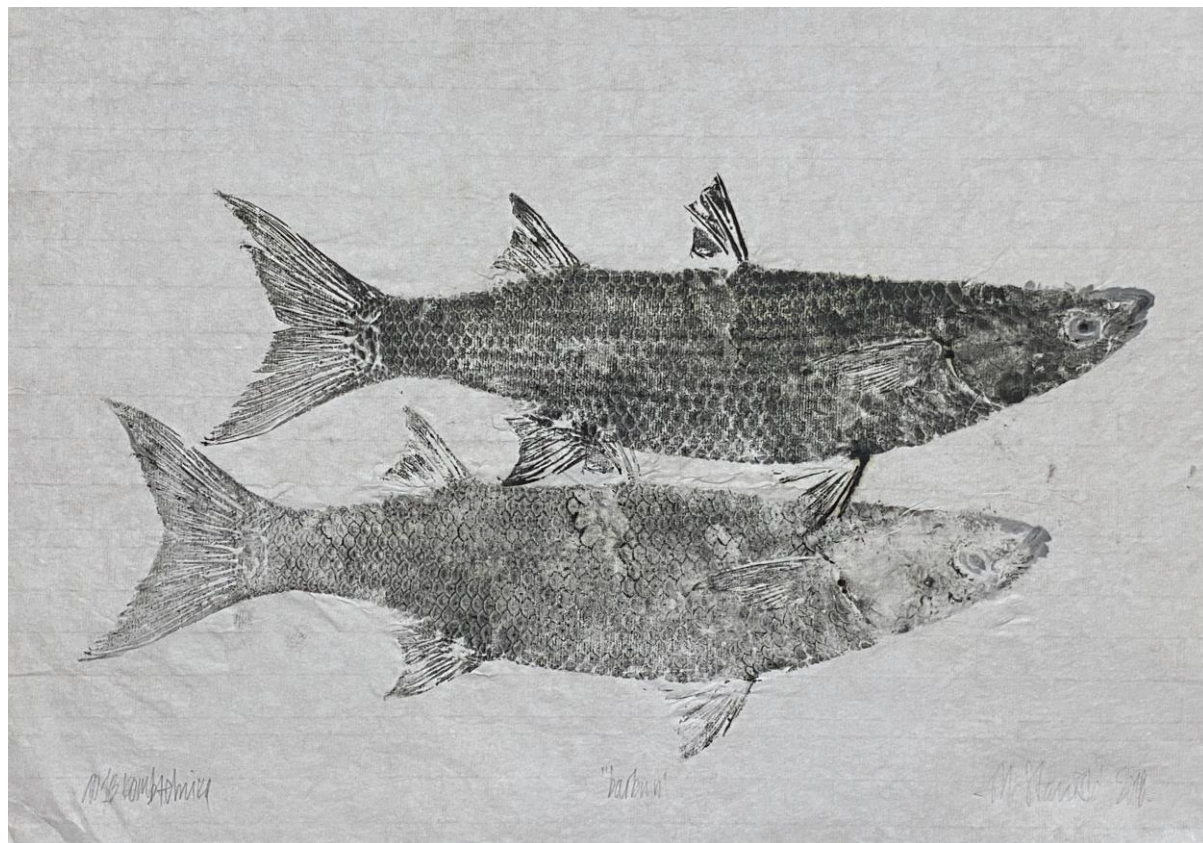
Орада

Комбинована техника, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2019.



Барбун

Комбинована техника, туш, графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2018.



Мурина

Графичка боја за дубоку штампу на ручно прављеном јапанском папиру, 2020.



Кратки биографски подаци о аутору

Миодраг Станишић је рођен у Београду 1982. године. Завршио је Школу за дизајн у Београду, смер индустријски дизајн и ентеријер. 2008. године дипломирао је на Факултету примењених уметности, смер Конзервација и рестаурација, и стекао звање под називом Дипломирани сликар-рестауратор. Постаје члан удружења УЛУПУДС 2009. године и исте године добија и статус самосталног уметника. По завршетку студија постаје сарадник у настави на Факултету примењених уметности, смер Примењено сликарство, предмет Графичке технике, код ред. проф. мр Милке Вујовић. Упоредо исте године постаје сарадник Републичког завода за заштиту споменика културе. Током свог вишегодишњег искуства учествовао је у многобројним пројектима конзервације и рестаурације, у земљи и иностранству, из области мозаика, мурала, керамике, фреско-сликарства, секо-сликарства и рестаурације иконостаса. Аутор је две самосталне изложбе и учесник на преко двадесет групних изложби. Извођач је дела у простору, мурала на аеродрому „Никола Тесла“ 2017. године и мурала „start up city“, Његошева улица, Шабац, 2007. године. Учесник је више ликовних колонија, као што су „Тршић“ 2006. и 2007. године, „Терга“, Кикинда, 2008. године, „Land art“, Сирогојно, 2005. године. Докторске студије уписује 2014. године на Факултету примењених уметности у Београду, смер Примењена уметност и дизајн.

Изјава о ауторству

Потписани **Миодраг Станишић**

број индекса **47/2014**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Имплементација традиционалне јапанске ручне штампе *gyotaku* са савременим сликарским и графичким техникама

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанта

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: **Миодраг Станишић**

Број индекса: **47/2014**

Докторски студијски програм: **Примењена уметност и дизајн**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Имплементација традиционалне јапанске ручне штампе *gyotaku* са савременим сликарским и графичким техникама

Ментор: Ред. проф. мр Милка Вујовић

Потписани (име и презиме аутора) Миодраг Станишић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанта

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Имплементација традиционалне јапанске ручне штампе *gyotaku* са савременим сликарским и графичким техникама

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанта
