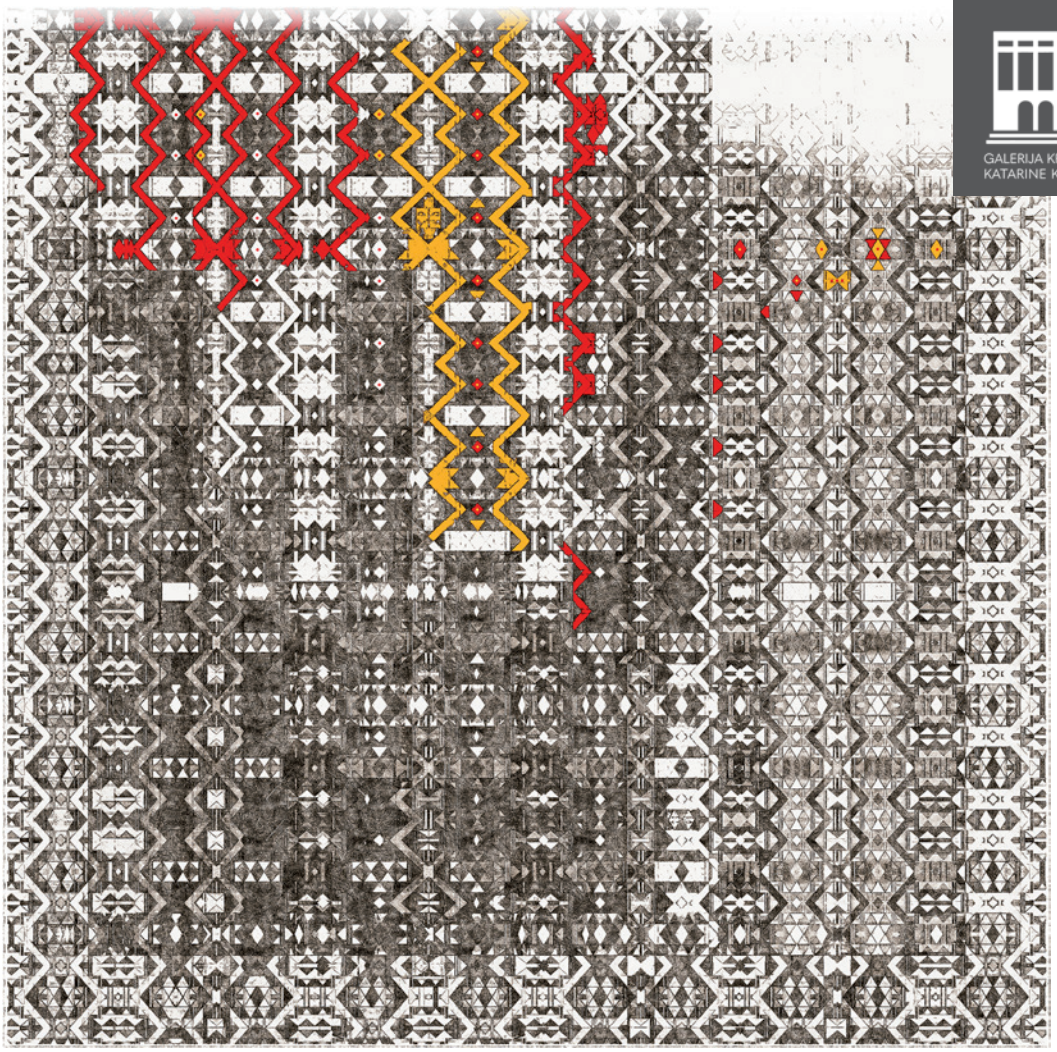
GALERIJA KRALJICE
KATARINE KOSAČA



AKŠAMIJA

"TRAGOVI / TRACES"

likovni projekt

HAZU HRVATSKA AKADEMIJA ZA ZNANOST I UMJETNOST BOSNE I HERCEGOVINE

BANU BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI

GALERIJA KRALJICE KATARINE KOSAČA, MOSTAR

22.06. – 28.06.2022.

ORGANIZATOR: Hrvatska Akademija za znanost i umjetnost u Bosni i Hercegovini - HAZU BiH

SUORGANIZATOR: Bošnjačka akademija nauka i umjetnosti - BANU



GALERIJA KRALJICE KATARINE KOSAČA, MOSTAR

ΔKŠΔMIJΔ

"TRAGOVI / TRACES"

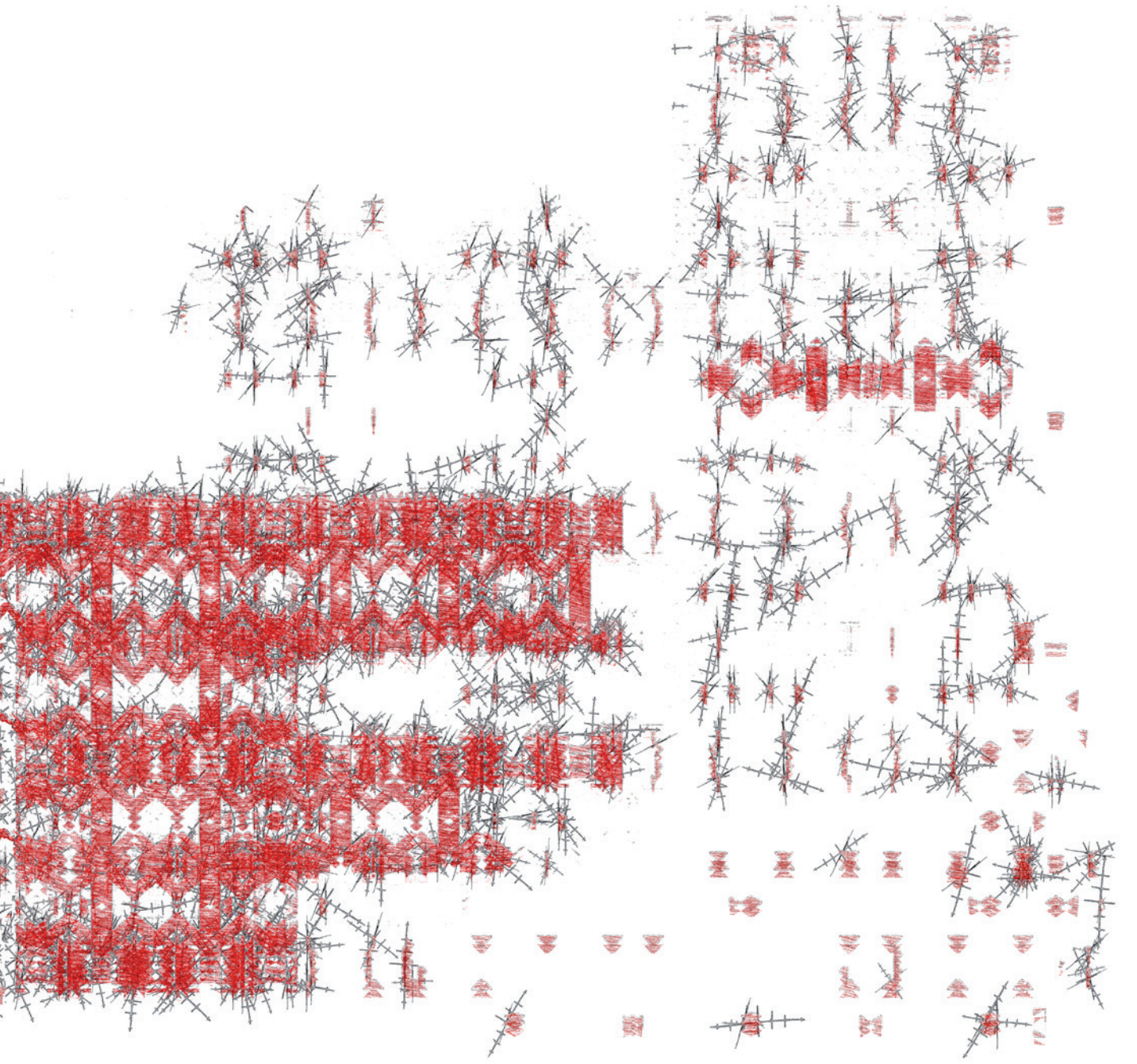
likovni projekt
tekst / Ugo Vlaisavljević

organizator: Hrvatska Akademija za znanost i umjetnost u Bosni i Hercegovini - HAZU BiH
suorganizator: Bošnjačka akademija nauka i umjetnosti - BANU

sponzori: Bošnjačka nacionalna fondacija - BNF
FABRIANO (ručno pravljeni papiri)
medijski pokrovitelj: Večernji list

likovni postav: Dalibor Nikolić
tehnički postav: Ivana Kraljević
stručni suradnici: Dinko Baković i Toni Barać

Izložba je posvećena preminulim mostarskim slikarima
Karlu Afanu de Rivieri, Mehi Sefiću, Vladimiru Vladi Puljiću,
Mustafi Ici Voljevici, Jusufu Jusi Nikšiću, Afanu Ramiću, Danilu Danku Pravici...



Ornamentalne pruge u tehnologijskom a prioriju pikturalnosti
O "Tragovima" Mehmeda Akšamije

1. Neprekidni tijek ornamentalnog nadovezivanja

Akšamija stvara svoje figure, čitavo jedno mnoštvo sličica koje se pojavljuje u svakom njegovom pojedinačnom radu, u euklidskoj ravnini eksperimentirajući sa izometrijom. Ovakvo bavljenje geometrijom proizlazi iz njegovog umjetničkog opredjeljenja koje je u ornamentalnoj umjetnosti našlo svoju trajnu inspiraciju i snažno izvorište. U svakom izloženom radu imamo preslikavanje ravnine, preslikavanje u linearnom nadovezivanju, što je temeljna karakteristika ornamentalnog stvaralaštva. Ornamentalno preslikavanje uključuje uzorak i njegovo ponavljanje, sa ili bez varijacija, prema strogim načelima simetrije. Ornamentalist je po pravilu vrstan geometričar u praktičnom djelovanju, pa ne čudi da su djela ornamentalne umjetnosti često bila predmet matematske analize.

Mogao bi se napisati čitav traktat o geometrijskoj pozadini Akšamijinog stvaralaštva da bi se dokučila ornamentalna dimenzija njegovog cjelokupnog djela. No, ono što čini ovo djelo posebnim jeste ne samo uporno inzistiranje na preuzimanju bogate tradicije ornamentalne umjetnosti, prije svega one orijentalne, islamske, a tu se Akšamija pojavljuje kao njen istaknuti suvremeni baštinik, nego i inventivno nastojanje da se njen tipičan *prosèdē* uzastopnog ponavljanja figurativnog uzorka uključi u okvire najsuvremenije zapadnjačke umjetnosti kada upravo nečuvene mogućnosti tehničke reprodukcije i umnožavanja "originala" ili "unikatnih uzoraka" te okvire čine sasvim labavim.

Mjesto i funkcija okvira jeste možda najvažnije pitanje koje Akšamijino umjetničko stvaralaštvo pokreće, jer se kod njega veliki izazov koji besprijekorna tehnička reprodukcija i mogućnost neograničenog umnožavanja postavljaju pred suvremenu umjetnost na poseban način radikalizira. Ne samo zato što je sam njegov pojedinačni rad nastao tehničkom re/produkcijom i što, budući u digitalnoj formi, može biti neograničeno umnožen, nego i zato što je svaki mikro element cjeline ustvari već kompozit čitavog niza uzastopnih reprodukcija na manjoj skali. Te uzastopne reprodukcije koje se pojavljuju kao ornamentalne pruge unutar samog pojedinačnog djela čine

cjelinu pojedinog djela koja nipošto nije završena i zatvorena u smislu tradicionalno shvaćene kompozicije. Ono što se opire konačnom i završnom usklađivanju unutarnjih elemenata djela jeste upravo ono što ih kao takve gradi ili, radije, međusobno povezuje: to je neprekidni tijek reproduktivnog nadovezivanja karakterističan za ornamentalno oslikavanje. Ovo oslikavanje se općenito odvija kao nizanje klišeiziranih ukrasnih figura duž određene osi koja je u načelu beskonačna. To čini ornamentalno upisivanje linearnim, a s umnožavanjem osi može se postići popločavanje čitavih ravnina i sfera.

Kod Akšamije je upravo važno uvidjeti pod kojim je velikim naponom unutarnja struktura svakog njegovog pojedinog rada budući da je potencijalno beskonačne osi ornamentalnog nizanja ne samo uveo u okvire svojih radova nego je od njih sačinio samu građu tih radova. Svaki pojedini rad negdje prekida beskonačni pravac nizanja ornamenata, najmanje jedan takav pravac, pa se ponaša kao duž upisana i omeđena točkama ne nekom pravcu. Međutim, treba primijetiti da je to orijentirana duž, da se ona ponaša kao vektor, budući da u jednoj točki ima svoje ishodište, a u drugoj svoj kraj.

U matematskoj interpretaciji se ornamentalno nizanje, koje je posebice zanimljivo s aspekta simetrije, označava kao "pruga". To bi trebao biti važan termin u analizi Akšamijinog umjetničkog opusa, jer se njime obilježava ne samo neko pojedinačno usmjereno kretanje i izvjesna sila investirana u tom kretanju nego i jedan opći, sveobuhvatni tijek poput onog o kojem govore Gilles Deleuze i Felix Guattari. Granične točke ili crtice prekida, okviri unutar pojedinog djela i okviri pojedinog djela nisu tek markeri razgraničenja nego momenti kratkotrajnog smirivanja i obuzdavanja ovog moćnog tijeka.

Čini se da bljesak aure originalnog umjetničkog djela – ustvari, nakon Waltera Benjamina možemo govoriti tek o slabašnom svjetlucanju – može nastati samo u momentima zaustavljanja tijeka reproduktivnog ponavljanja, na mjestima kratkotrajnog ili privremenog prekida bujajućeg umnožavanja kada se nekakav okvir ili nešto poput njega (uspravna ili vodoravna crta, kao crta zagrade, kosa crta ili crta razlomka) može postaviti. Akšamija ne stvara pojedinačna umjetnička djela jer nastoji da svoje umjetničko stvaranje što više poistovjeti sa samim strujama reproduktivnog ponavljanja, sa opasnim maticama automatskog umnožavanja, koje upravo ne dopuštaju završene i zatvorene umjetničke kompozicije, jer se one pred tim strujama pojavljuju kao privremena zaustavljanja pred slabašnim branama koje one ubrzo razgrađuju i podrivaju. Treba primijetiti da je kod Akšamije pojedinačno umjetničko djelo, ili ono što bi njemu moglo najviše nalikovati, u stvari privremeno zaustavljen i nekim provizornim okvirom obilježen dio bezgraničnog reproduktivnog tijeka.

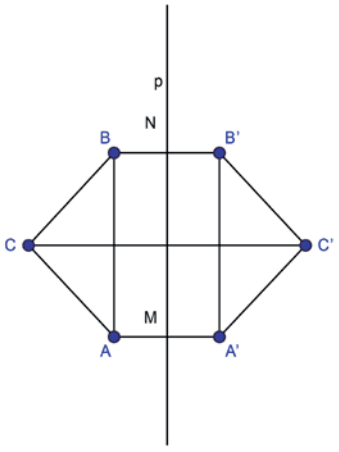
Ornamentalna repeticija podrazumijeva elementarnu ornamentalnu strukturu, izvjesnu najprostiju figurativnu kompoziciju koja se kao posebna epizoda onda ponavlja duž određene pruge. Svaki pojedini Akšamijin rad se dijeli na okomite i vodoravne pruge podijeljene na sličice kao različite faze varijacije uzorka. Svaka sličica je ograničena presjekom okomitih i vodoravnih osi te se pojavljuje kao kvadrat ili u dijagonalnom presijecanju ovih osi kao romb, što svakom radu pruža mozaičku strukturu. Ornamentalna popločanost euklidske ravni ishod je križanja određenog broja osi koje stoga djeluju kao zadani koordinatni sustav. Mogao bi to biti, u djelu ovog umjetnika čiji je *métir* fotografija, trag one rasterske mrežice s kojom se operira u klasičnoj reprofotografiji.

Međutim, iako Akšamija u svakom svom radu operira s ograničenim brojem najprostijih geometrijskih likova, ipak nijedna sličica, pa makar imala i najjednostavniju strukturu, ne može biti uzeta za uzorak i matricu ornamentalnih varijacija, nego je uvijek tek jedna od već ostvarenih varijacija. No, ako nijedna sličica, koliko god bila jednostavna, nije uzorak, u svakoj se pojavljuje svega nekoliko geometrijskih likova: trokuti, paralelogrami (kvadrati i pravokutnici), poligoni (pravilni i nepravilni) i kružnice i polukružnice (uglavnom reducirane veličine kao da su točke). Ako je Descartes u *Prvoj meditaciji* mogao zaključiti da su svi mogući likovi najslobodnije maštе slikara mogu svesti na varijacije osnovnih geometrijskih likova, onda se može reći da su Akšamijine ornamentalne varijacije ustvari maštovite varijacije najjednostavnijih geometrijskih likova. No, za njega su i sami ovi geometrijski likovi već složevine nastale varijacijom uzorka kojeg stoga treba tražiti ispod praga ornamentalne sličice i njenih geometrijskih likova. Iako se i tamo neće naći u svom čistom obliku, uzorak je prepoznatljiv kao ono uvijek prisutno i nepromjenljivo u svakom geometrijskom liku kao njegovoj varijaciji. Takav praelement jesu dvije zrake ili dva kraka kuta, pravog kuta ili njegovih blagih otklona ka oštrom ili tupom kutu: cik-cak crte. U svojoj najjednostavnijoj formi one se pojavljuju kao kut koji zatvaraju katete trokuta, kutovi kvadrata čije su stranice okomite i vodoravne osi ili romba čije su dijagonale ove iste osi. U temelju četverokuta stoje trokuti kao proizvod naslanjanja cik-cak šare na neku os koja tako čini bazu trokuta.

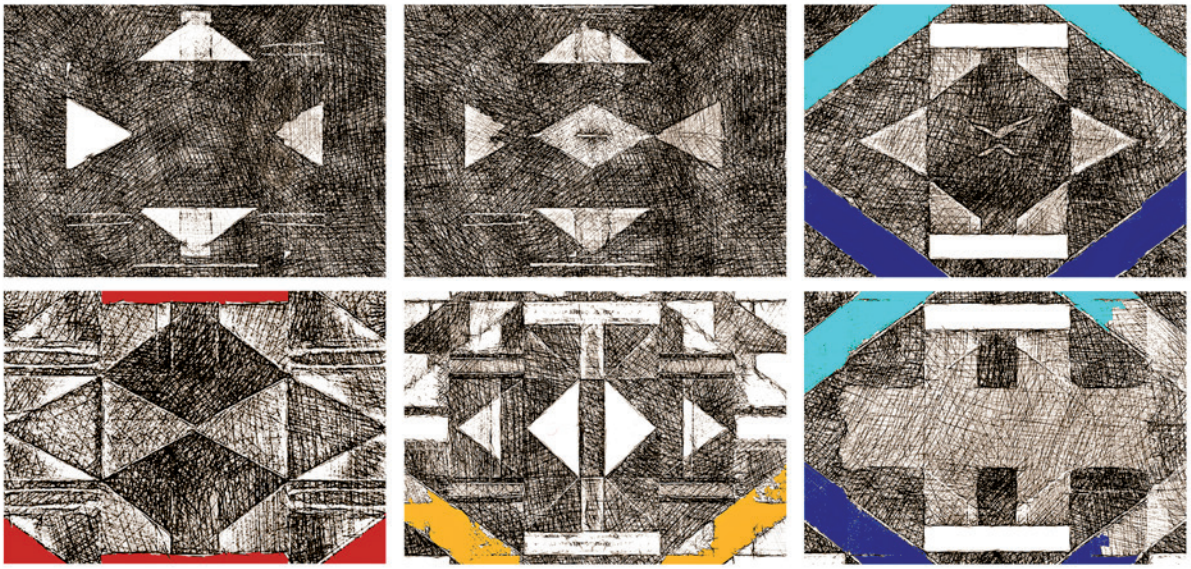
U našem nedavnom razgovoru autor to ovako formulira: “Šta je za mene praobrazac svih ornamentalnih formi? Ćošak stola, paspartu plohe stola, obrazac moje stolice…”

Zadivljujuća umjetnost Akšamijinog ornamentalizma proishodi iz njegove umješnosti baratanja osima simetrije (p, q…), jer se njihovim kombiniranje od cik-cak šare proizvodi mnoštvo varijacija geometrijskih oblika. Stoga u promatranje svake pojedine sličice treba uključiti i neupisane ili nevidljive osi na temelju kojih se grade i međusobno raspoređuju njeni unutarnji sadržaji. U sličicama nema praznina, jer se i prostor između istaknutih likova pojavljuje kao pozadinski geometrijski lik, često kao nekoliko likova unutar sličice ili makar kao kvadrat same sličice.

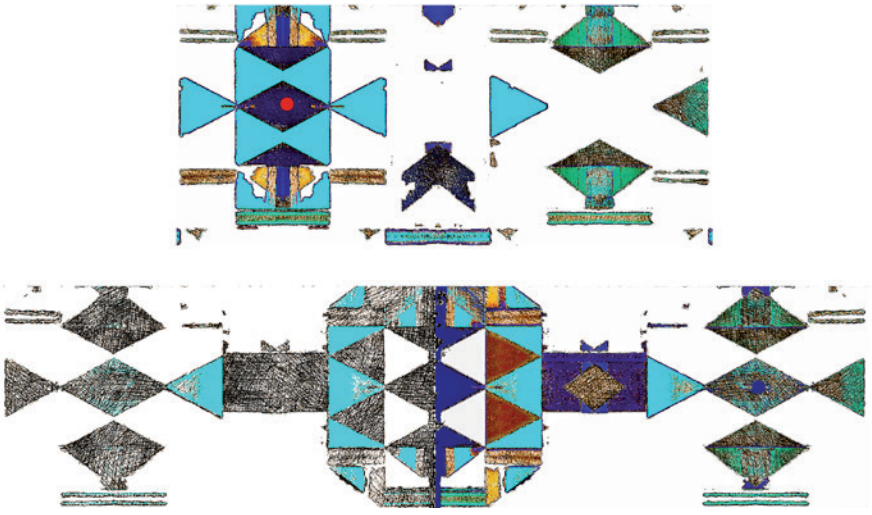
Trokuti kao najjednostavniji element gradnje se kombiniraju kroz istosmjerne i protusmjerne izometrije, a već je i četverokut stvoren kao učinak ove potonje izometrije.



Sadržaj pojedinih sličica se gradi kao rezultat izometrijskih transformacija, a ove transformacije su sa svoje strane sama logika ornamentalnog nadovezivanja sličica u pruge, kao i povezivanja samih pruga u cjelinu, doduše uvijek provizornu, pojedinog djela. Ako je već svaki trokut transformacijski učinak cik-cak šare, onda je svaki geometrijski lik Akšamijine ornamentike uključen u kretanje sveopće transformacije, dok je svaka njegova crta vektor tog nezaustavljivog kretanja.



Već usporedno promatranje dvaju sličica mozaika čini razvidnim tu dinamiku preobrazbi likova, jer se tu pojavljuju složeniji minijaturni likovi sastavljeni od trokuta ili rastavljeni na njih. Ornamentalni ustroj dinamičnog nadovezivanja, preslikavanja kroz varijacije, ne dopušta statičku analizu koja tu vidi samo odjelita stanja mehaničke sklopljenosti i rasklopljenosti.



Usporede li se susjedne mozaičke sličice među sobom vidjet će se da Akšamija koristi sve oblike izometrije euklidske ravnine, ne samo osnu simetriju, koja mu je glavno oruđe, nego također translaciju, rotaciju i središnju simetriju.

3. Ornamentalni obrazac kao zrcaljenje traga

Odvažna kombinacija najnaprednije tehničke reprodukcije i drevne ornamentalne repeticije, što je glavna formula cjelokupnog opusa ovog umjetnika, uvodi tumača njegovih radova u obzor najaktualnijih pitanja suvremene ontologije umjetničkog djela. Takvo je pitanje originala ili onoga što prethodi reprodukciji i multiplicirajućoj repeticiji. Vidjeli smo da prvobitni trag upisa, ono što bi bio obrazac ili uzorak re-produkcije nedostaje u samim početnim upisima, u inicijalnim likovima unutar sličica koje grade cjelinu pojedinog rada. A takav obrazac, budući da je sadržan kao gradivni element ili tvorni uzrok najprostijih geometrijskih likova, nedostaje tamo gdje bi se mogao očekivati, na samim počecima svakog ornamentalnog nizanja. Prvobitni trag smo prepoznali kao najjednostavniju cik-cak crtu: gore ukoso pa dole ukoso ili obratno (bez prioriteta).

A budući upisana u tijek ornamentalne reprodukcije/repeticije ova cik-cak crta bi i sama trebala biti nadovezana i produljena, dakle, odgovarati tom tijeku: što će reći biti beskonačna poput geometrijskog pravca, poput vodoravnih i okomitih osi Akšamijinog koordinativnog sustava.

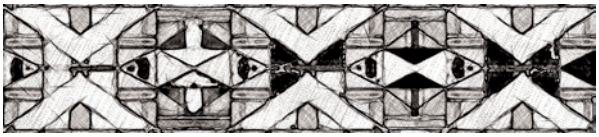
Međutim, nevidljiva os je već na djelu u elementarnoj formi cik-cak crte i to kao os njene osne simetrije. Ta os, koja opet može biti okomita ili vodoravna, prolazi kroz točku sastavnicu dvije crte ili kroz tjeme krakova ugla kao njegova simetrala.

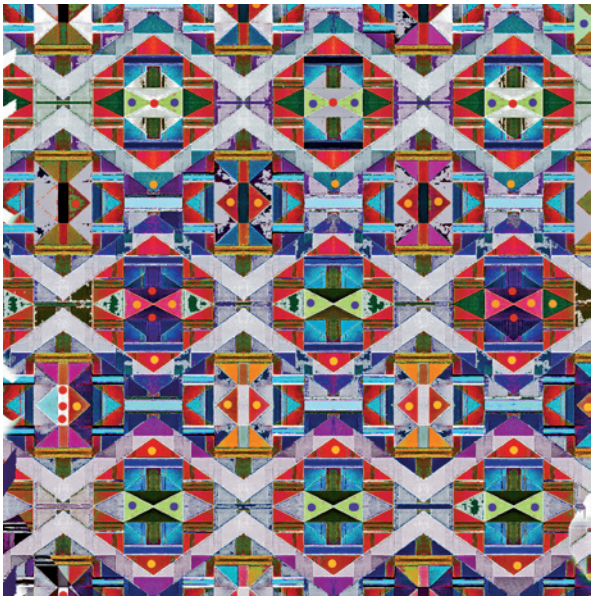
Ako u tjemenu cik-cak crte razaberemo pravac osne simetrije, a sveopća simetrija Akšamijinog ornamentalizma nas na to motivira, onda ćemo uvidjeti da je već prvobitni uzorak deriviran iz zrcaljenja: cik-cak crta je u stvari jedna crta koja je već reproducirana i ponovljena, odražena u zrcalu. Štoviše, ne može se ni tu naći nekakvu početnu ili prvobitnu, jednu jedinu crtu, izvorni trag, jer ovdje nema nikakvog ontološkog prioriteta traga, tj. jedne crte primarnije u odnosu na drugu, na svoju pàricu. Još je fotografija kao foto-grafizam, taj "svjetlopis" kako ga u svojim teorijskim ogledima imenuje Akšamija, a u kojem je od početka svog stvaralačkog puta ovaj autor bio angažiran i gdje je svoje najviše umjetničke domete ostvario, podrazumijevala makar nekakav prvobitni trag, nešto kao originalan upis. Kao što je motivacija za zrcaljenje, za protusmjernu izometriju, morala kod njega doći ne iz matematike nego iz optičkog iskustva preokrenute originalne slike u fotografskoj kameri. No, s digitalnim grafizmom, čija tehnologija samo pomaže da se materijalizira jedan dekonstruktivistički angažman, već svaki trag je produkt reprodukcije i repeticije, produkcije koja ponavlja nešto čega prije njenog pokretanja nije ni bilo. Nije nekakav nostalgični ornamentalizam nametnuo Akšamiji repetitivnost njegovog umjetničkog izraza, a još manje ga je na to natjerala digitalna tehnologija. Brisanje izvornog traga i zrcaljenje kao samo izvorište likovnosti jesu fenomeni s kojima se od samog početka svog stvaralačkog puta morao susretati ovaj umjetnik zainteresiran za foto-grafizam, no u novijim radovima je ovo metafizičko iskustvo pretvoreno u glavnu temu njegovog, kako bi to rekao Jean-François Lyotard, istraživanja u *pictum*-u.

4. Sintetizirajuća funkcija ornamentalne šare

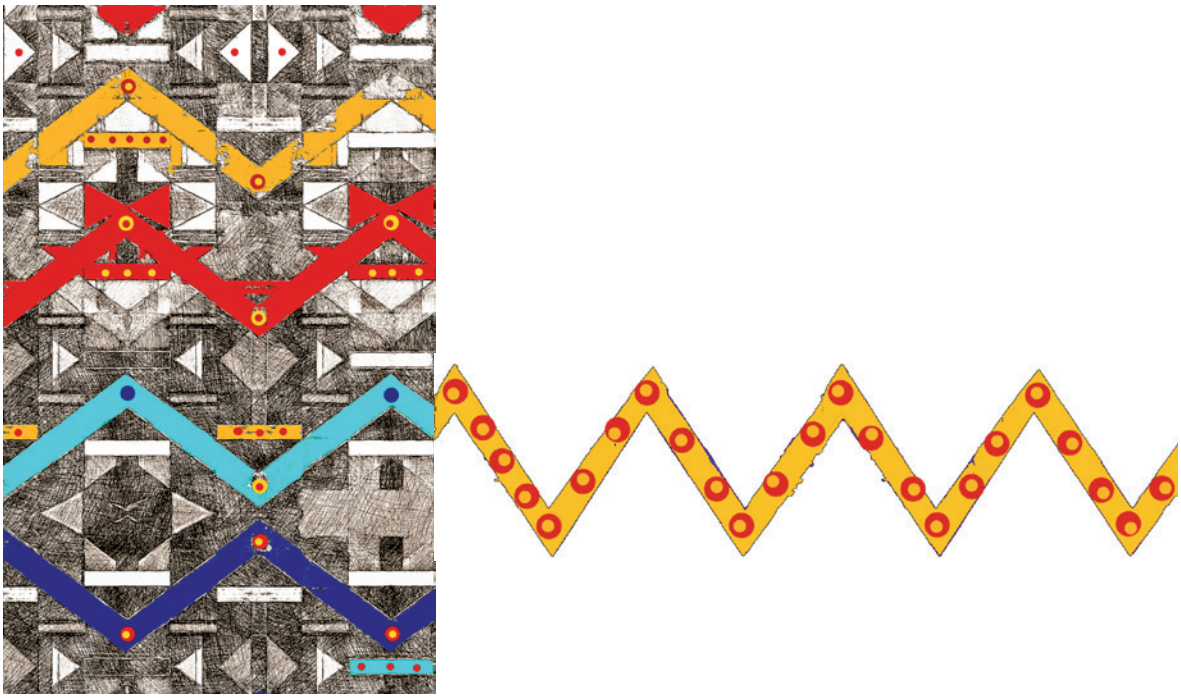
Hoće li doista biti da nema uzorka kao takvog, cik-cak crte upisane u mozaičkim pločicama? U stvari, prije će biti da je njeno upisivanje čini nevidljivom jer iščezava u samom geometrijskom liku kojeg tvori. Drugim riječima, nije ništa drugo upisano u najelementarnije prizore nego cik-cak crtice. Ako ih tražimo, naći ćemo ih u svakom liku, čak nekad i podcrtane (pretvorene u izduženi paralelogram i obojene). Međutim, nevidljive kao prosti par, kao obodi geometrijskih likova ili njihove dijagonale, cik-cak crte se kao takve pojavljuju samo u simetričnoj repeticiji, vertikalnoj ili okomitoj, uzduž nekoliko sličica, a često uzduž čitavih pruga. Doduše, u prugama se cik-cak crte počinju nazirati, pogotovo ako su dijagonalno postavljene u odnosu na glavne osi koordinacije. No i tada, pogotovu ako nisu istaknute bojom, one se kao takve, kao samostalna ornamentalna šara dijela ili čitave pruge, mogu gubiti iz vida jer nestaju u gustom filigranskom ispisivanju u kojem "miš" računara, kako mi napominje Akšamija, radi isto što i "suha igla" u grafici.





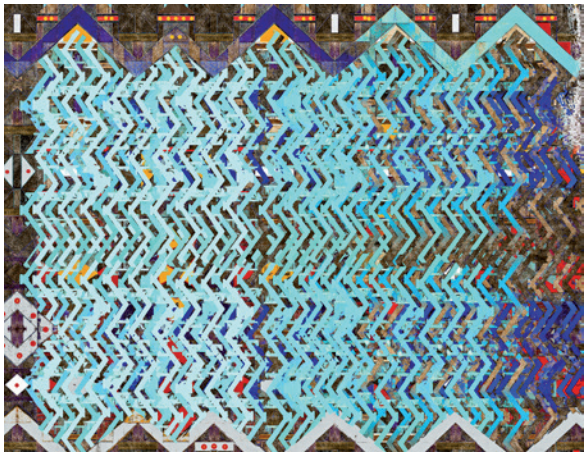


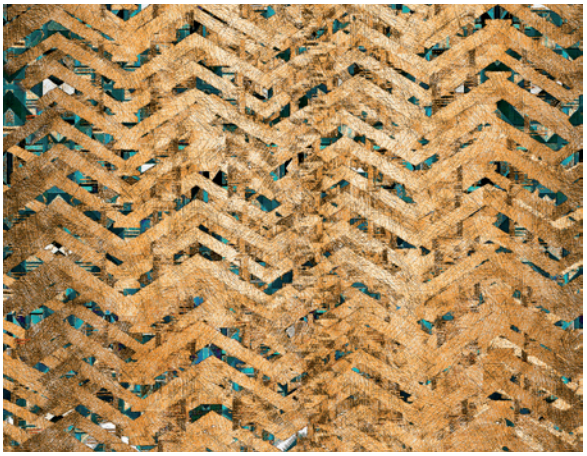
Međutim, tek na kraju procesa stvaranja pojedinog djela sam ornamentalni obrazac izranja na vidjelo. Matrica ponavljanja i reprodukcije, koju na početku možemo samo nazrijeti, postaje najvidljiviji dio rada. Početak je odložen za sam kraj. Cik-cak šara se upisuje u euklidsku ravan preslikavanja kao posljednji sloj istaknut živim i blještavim bojama. Funkcija tog naknadnog ispisa se čini nedvosmislenom: povezati sve ornamentalne pruge u cjelinu, u jedinstvenu mozaičku plohu. No, da bi se to postiglo treba promijeniti način upisivanja cik-cak šare: on ne može biti isti kao u prethodnom sloju, kada se radilo o povezivanju sličica u pruge. Cik-cak uzorak napokon izranja na vidjelo kao dominantna ornamentalna šara tako što je u očevidnom nesuglasju, zapravo u preciznom kontrapunktu, prema cik-cak šari koja povezuje sličice u pruge.



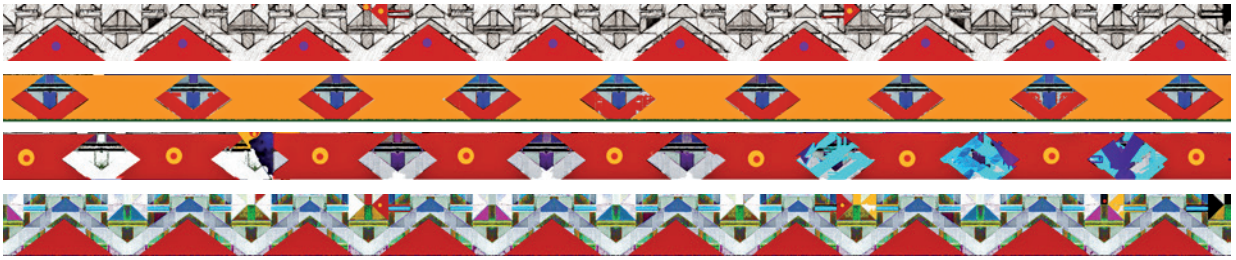
Kontrapunktalno nadograđivanje se postiže ne samo jačim bojama nego tupljim ili oštrijim kutovima posljednjih, sintetizirajućih šara tako da je njihov cik-cak pregib (kut krakova) širi ili uži od pojedine mozaičke pločice. Isti rezultat se postiže i tijesnim gomilanjem šara. Funkcija konačnog povezivanja svih mnogobrojnih likova u cjelinu jednog djela je ponekad akcentirana točkicama koje djeluju kao zakivci, tako da ovim šarama pružaju izgled mehaničkih sklopki. No, prema riječima samog autora, točkice prije svega imaju ulogu da "povećavaju ili smanjuju optičku uvjerljivost određenih formi", "one čine razliku između dvije mikro-optičke forme".

Pogledajmo dva fragmenta tijesnog nadovezivanja cik-cak crta, prema okomitoj i vodoravnoj osi.

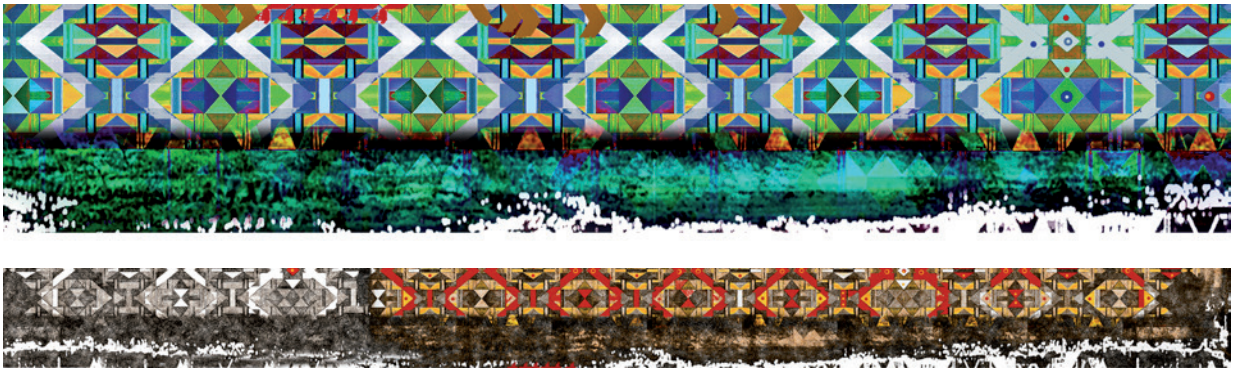




U svakom svom upisivanju cik-cak šara se pojavljuje kao rubna šara, kao bordura, te stoga funkcionira kao okvir. Dakako, Akšamija će i bordure reproducirati i umnožavati, pretvarajući ih u središnji likovni sadržaj – pogotovo kada su one gusto tkane – koji onda sa svoje strane nalaže uokvirivanje i traži svoje bordure.



Bordure nisu samo na marginama mozaičke plohe, gdje će se pojaviti ili kao cik-cak šare ili kao monokromatski paspartu koji je sa svoje unutarnje strane omeđen cik-cak bordurom.

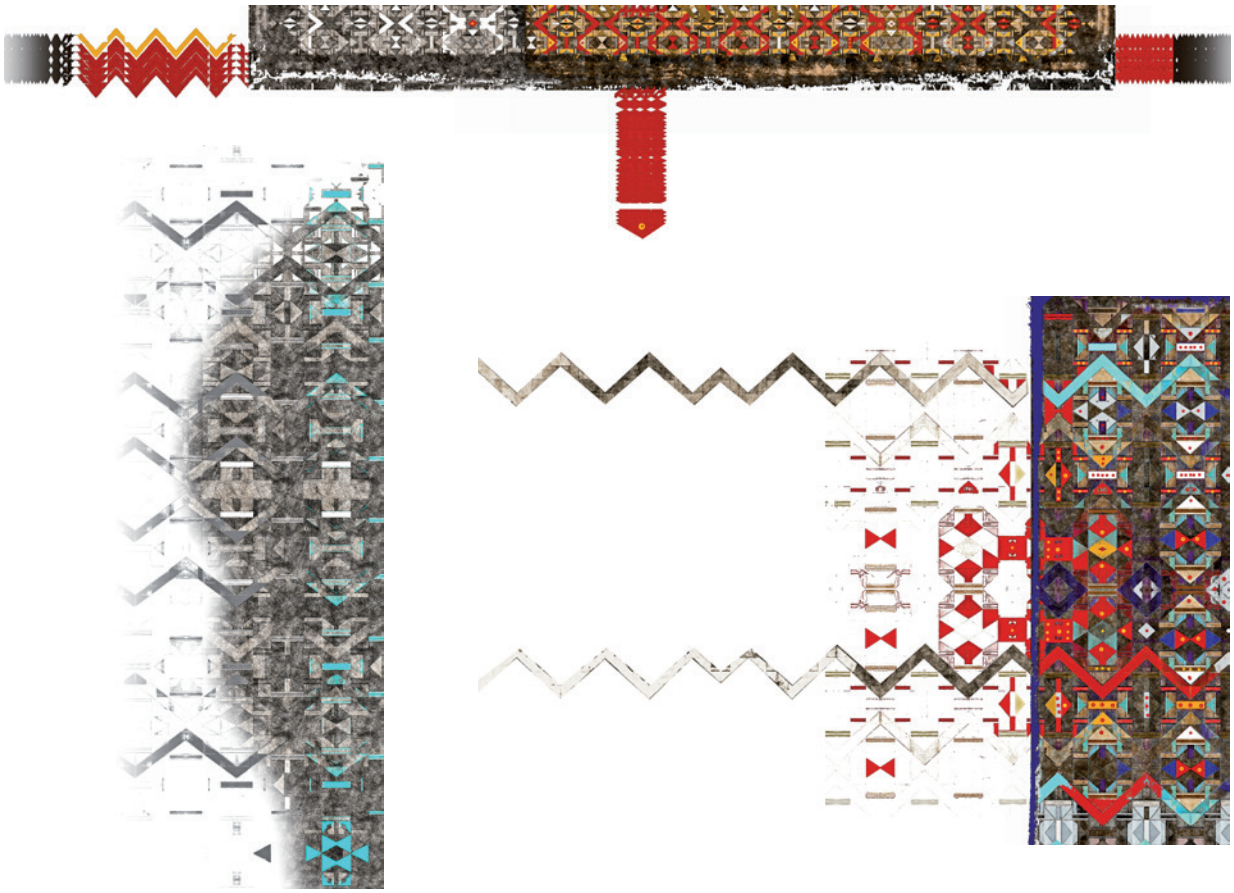


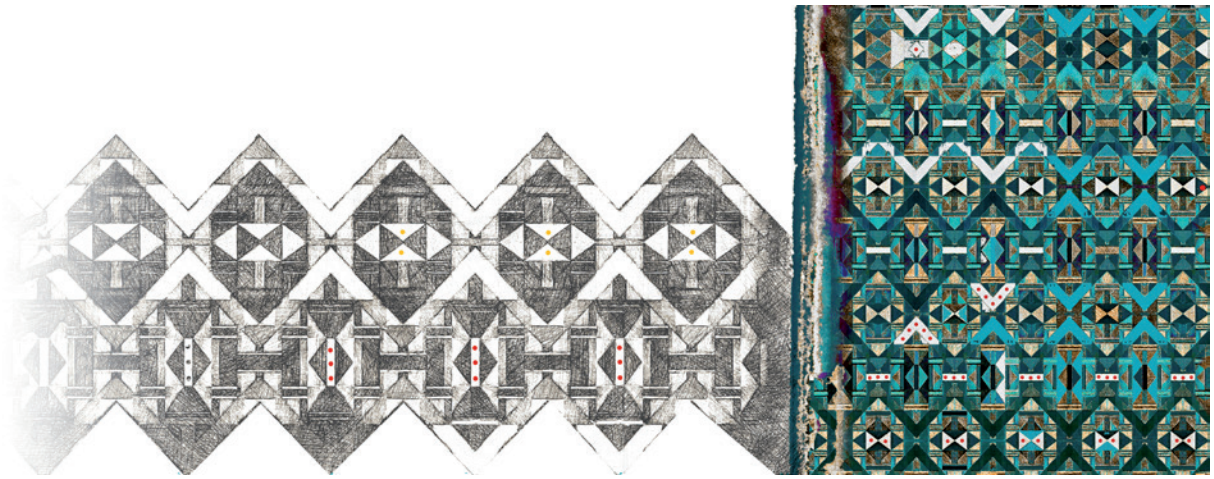
Ako je svaka ornamentalna pruga u stvari bordura, onda je svako pojedino djelo sastavljeno od okomitih i vodoravnih bordura, prema fiksnom rasporedu raster mrežice, a koje su onda naknadno povezane putem kontrapunktalnih bordura u jedno djelo. No, beskonačne osi osne simetrije i logika ornamentalne reprodukcije i repeticije ne dopuštaju da ijedno Akšamijino djelo bude cjelina za sebe: nego upravo fragment jedne serije koja se može uvijek iznova nadopunjavati.

11 Kako stoje pojedine sličice u odnosu na pruge, tako i pruge stoje u odnosu na cjelinu pojedinih djela, a ta djela u odnosu na seriju kakva je ovaj put izložena u galeriji. Nijedno djelo nema rubove ili je, bolje rečeno, svako posebno djelo sastavljeno samo od rubova. Iskazano u rječniku dekonstrukcije: *ergon* sam je učinak nizanja *parergonalnih* struktura, povezivanja i kalemljenja bordura.

5. Digitalni ekscesi i zamah strojnog ispisivanja

Digitalnoj reprodukciji i repeticiji kao dinamičnom tijeku upisivanja geometrijskih likova se ne mogu postaviti trajni i fiksni okviri. Upravo njihovo postavljanje, što zahtjeva koncept pojedinog djela, iznosi na vidjelo izvjesnu silu koja se ne da obuzdati, a koja se materijalizira kao nekakav nezaustavljiv strojni rad ispisivanja geometrijskih likova. Svaki Akšamijin rad je susret s tom silom kao nekakvim automatskim šivaćim strojem tkanja cik-cak bordura. Čini se da prije nego što ovaj umjetnik bilo što napravi, on već pred sobom ima ispisane izvjesne bezgranične putanje kao apstraktne nacrte, gole potke, čije vektorske pravce on mora slijediti i ne može ih ni na koji način zaustaviti. Zato svako njegovo djelo, kao umjetnička intervencija u strojni automatizam, ostavlja iza sebe nekakve ostatke, suviške, ekscese. Prihvatiti izazov koji postavlja suvremena tehnologija reprodukcije pred vizualnu umjetnost, za Akšamiju znači tragati za aurom umjetničkog djela u ekscesima kao neuklonjivim sjenama svakog reproduciranog fragmenta serije.





Vidimo da u svim ovim "kompozicijskim rješenjima postoji i neka ekscesna situacija". Koncept ekscesa kao neuklonjivog suviška i preostatka ima svoju biografsku pozadinu. Akšamija rado svjedoči o tomu što mu je značila sugestija Jana Šmoka, uglednog profesora Praške akademije, kod kojeg je studirao i imao čast postati asistentom.

> *Poslije uspješno prvorealiziranih elektronskih fiksacija optičke slike i provedenih temeljnih eksperimenata na 'vještačkom stvaranju elektronske slike', koji su proizašli iz 'zatvorenog' TV lanca bez korištenja kamere, u jutarnjim satima, aprila 1978., susreo sam se, tada već na naš uobičajeni termin za uživanje u bosanskoj kafi, sa prof. Janom Šmokom u njegovom prostranom kabinetu na FAMU.*
>
> *Naime, donio sam iz Sarajeva mlin za mljevenje kafe, džezvu i fildžane, pa smo skoro svako jutro nas dvojica uz po jednu tvrdu kocku šećera polako vodili dijalog i ispijali kafu. Njemu se to mnogo više dopadalo od one "češke", koja je pripravljana na način što se mljevena kafa u šolji samo prelijevala kipućom vodom i doda sitni šećer. Za razliku od Balzaca koji je uživao u ispijanju 50 šolja kafe dnevno, mi smo bili bliže onom Beethovenovom. Precizno bi prebrojali šezdesetak zrna 'Minas' kafe, stavljali ih u mlin, samljeli, ispekli i servirali na stol ispred nas. Zadovoljstvo rituala samog pravljenja i ispijanja napitka, našu naviku pretvorilo je u neku vrstu meditacije. U takvoj atmosferi od svog profesora dobijao sam različite forme uputa/kurioziteta, kako iz života tako i iz stvaralaštva. Po onome kako je Jovan Jovanović Zmaj zborio: "Nije znanje znanje znati, već je znanje znanje dati".*
>
> *Upravo i tom prilikom, poslije duže analize mojih predloženih eksperimenata u plošnoj formi dodatno mi je saopćio još jednu životno bitnu argumentaciju: 'Pazi, mora postojati i neka ekscesna situacija u ovim kompozicionim rješenjima. Ovdje je sve jasno i logično. Određena neuobičajena akcentualizacija doprinijela bi intenzivnijoj ekspresiji i samim tim drugačijoj likovnoj originalnosti. Pokušaj pa ćeš i sam vidjeti šta i kako'. Bila je to jedna od onih njegovih upečatljivijih opaski koja mi i dan danas odzvanja kao vodilja nutarnjeg, sadašnjeg i najvjerovatnije budućeg mog stvaralaštva.*

Akšamijini grafički ekscesi – ili radije oni ostaci i suvišci koje njegova umjetnička intervencija ne može do kraja prisvojiti– svjedočanstva su o mahnitom radu grafičkog stroja kojim nitko ne može upravljati, o tehnologiji koja se otela kontroli, o delezovskom tijeku koji unaprijed nadmašuje i prekoračuje svako posebno djelo. Svako njegovo "kompozicijsko rješenje" se stoga pretvara u privremenu i provizornu intervenciju, u kratkotrajno obuzdavanje onoga što se ne može ograničiti i obuzdati. Šmokova "ekscesna situacija" nije nešto što Akšamija naknadno uvodi u svoje djelo, nego je mehanički ispisano mnoštvo tragova, koje prethodi svakom njegovom stvaralačkom potezu, nešto kao tehnologijski *a priori* koji se mora uvažavati.

6. Čitanje i gledanje plošnih pikturalnih konstrukta

Kako se Akšamijine nedovršene ili otvorene kompozicije pružaju promatračkom oku? Ornamentalne pruge, kao linearno nadovezivanje likova, uvijek nalažu gledanje kao čitanje, fokusirano kretanje pogleda koji klizi duž vodoravnih ili okomitih pravaca. U načelu beskonačno produljiva pruga se prelama u retke ili stupce tako da se svaka kompozicija očituje kao stranica neke knjige. Ornamentalno dizajniranje na razini čitave kompozicije počiva na minijaturnim figuracijama unutar redaka i stupaca.

Dvije forme čitanja se mogu razabrati kao implicitne sugestije promatraču: jedna je podrobno čitanje iz velike blizine samoj "plošnoj formi", a druga je letimično čitanje s distance kao sinoptički pogled u kojem gotovo da nestaje razlika između čitanja i gledanja. Svako promatranje Akšamijinih radova u realnom prostoru zahtijeva i čitanje (minijaturnih pojedinosti) i gledanje (cjeline, tj. skladne povezanosti ornamentalnih pruga), dakle, najmanje jedan korak do i najmanje dva-tri koraka od pojedinog rada. Cik-cak crte u svojoj kompliciranoj isprepletenosti na nekoliko razina nalažu kretanje tamo-amo promatrača. Nema točke promatranja u kojoj se može sasvim pomiriti čitanje i gledanje, pogled na detalje ("Sve je usitnjeno, pojašnjava mi autor, koliko se može optički podnijeti.") i pogled na cjelinu pojedinog djela, mikroskopija i makroskopija.

7. Pouka s Istoka: "sofisticirana, često energična upotreba boja"

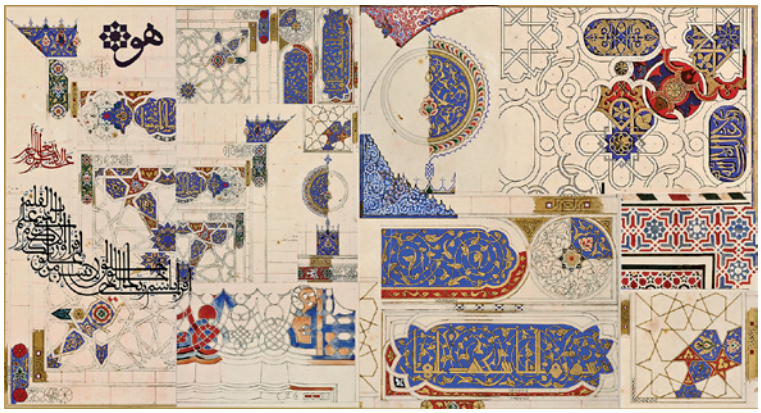
Akšamijina umjetnička intervencija u zadati mehanički ispis se može opisati i kao intervencija bojenjem. Iako se i rudimentarni sloj ispisa na razini pojedinih plošnih konstrukta često pojavljuje obojenim, intervencija povezivanja u ornamentalne pruge, a pogotovo međusobnog povezivanja samih pruga jeste u naglašenom smislu koloristička. Na ovim dvjema posljednjim razinama treba razlikovati intervencije po intenzitetu: pružna se ostvaruje u digitalnom printu, a konačna ili sintetička u ručnom, slikarskom nanosu akrilnih boja. Akšamija u posljednjem, sintetizirajućem sloju ornamentalne tekstualnosti intervenira kao slikar i energičnim nanosima boje pokušava zaustaviti, u unikatnosti jednog originala, ono što će ispod njega nezaustavljivo nastaviti da klizi prema sve novim i novim digitalnim ispisima. Paleta njegovih boja još više ističe orijentalno-islamski karakter ornamentalnih nizova.

Sada već davnih 80-ih godina prošlog stoljeća obilazeći antikvarnice u Zlatnom Pragu, kako bi Česi kazali: 'majci svih gradova', susreo sam se sa relativno obimnom građom iz islamske kulture, posebno onog dijela koji je vezan za islamsku umjetnost ornamentalnog i figurativno-ilustrativnog. Po povratku u Bosnu, nastojao sam dodatno nabaviti noviju građu iz inozemstva. Na taj način formirao sam jednu obimniju biblioteku. S obzirom da se većina sačuvanih originalnih ilustracija nalazi izvan muslimanskog svijeta, u velikim muzeološkim centrima Evrope i Amerike, zahvaljujući Internetu prikupio sam i zavidnu količinu reprodukcija u formi digitalnih fajlova. Analizom prikupljene građe uložio sam mnogo vremena i energije na razumijevanju duhovnog i praktičnog utemeljenja estetiziranog djelanja – ṣināʿata *semitske duše* homo islamicusa *i fundamenta geneze njegovog kreativnog polazišta i usmjerenja.*

Ukoliko svoju pažnju fokusiramo na ornamentalnost moguće je kazati kako je riječ o slobodi koja se sastoji upravo u tome da se izvrši odabir unutar ukupnosti dizajnerskih odraza u obliku plošnih pikturalnih konstrukta/poruka, a da korišteni linijski karakter posredstvom ornamentalnog usmjerenja transformira u nadindividualnu strukturu.

Čini se bitnim naglasiti kako se ove formalne osobine vizualizacije prenose na kompletno prisutnu kako ornamentalnu tako i na minijaturnu likovnu građu. Precizno postavljen dizajn, čitljivost kompozicionih rješenja i sofisticirana, često energična upotreba boja, posebno su naglašene nijanse crvene, okera, smeđe, zelene, crne i razni tonaliteti plave uz nanose zlata – simbola svjetlosti/slave. Međutim, svaka ornamentalna kompozicija ili minijatura imaju i svoj poseban slijed/ritam u korištenju palete boja koje su u funkciji akcentualizacije pojedinih objekata/segmenta u odnosu na druge. Također, moguće je kazati da su dinamika sadržaja i cjelovitost kompozicija definirani pomoću svrsishodno korištene palete boja.

Cik-cak crte nikada ne ispisuju euklidske ravnine bez ostatka i prekoračenja, pa stoga Akšamija kompozicijsko strukturiranje svojih pojedinih radova oslanja na koloristički sklad. Samo bojenje, čak i onda kada se vrši ručno na digitalno printanu podlogu, ostaje podređeno prethodno upisanim geometrijskim likovima, kao bojenje precizno definiranih i razgraničenih površina. Ponekad će se, doduše, pogotovo kada treba postići učinak energične intervencije bojom, prethodna digitalna podloga izgubiti u bjelini, kao da je od siline slikarevog poteza špatulom otpao malter s ukrašenih zidova, ali će i tada boja ostati ukroćena u svom ornamentalnom obrascu. Ako su u islamskoj ornamentalnoj umjetnosti "dinamika sadržaja i cjelovitost kompozicija definirani pomoću svrsishodno korištene palete boja", ovo korištenje ipak ostaje u "funkciji akcentualizacije pojedinih objekata u odnosu na druge", pri čemu ove objekte treba shvatiti kao zadane geometrijske likove. Ornamentalna potka i prepoznatljiva paleta boja izazivaju kod promatrača Akšamijinih radova asocijacije na perzijske ćilime ili zidne plohe islamskih sakralnih objekata, kao što se u spomenutom čitalačkom pogledu izbliza mogu evocirati iluminacije iz drevnih rukopisa. Sjetih se nekih vrijednih dokumenata iz autorove privatne kolekcije, koje smo nedavno zajedno pregledali i komentirali.



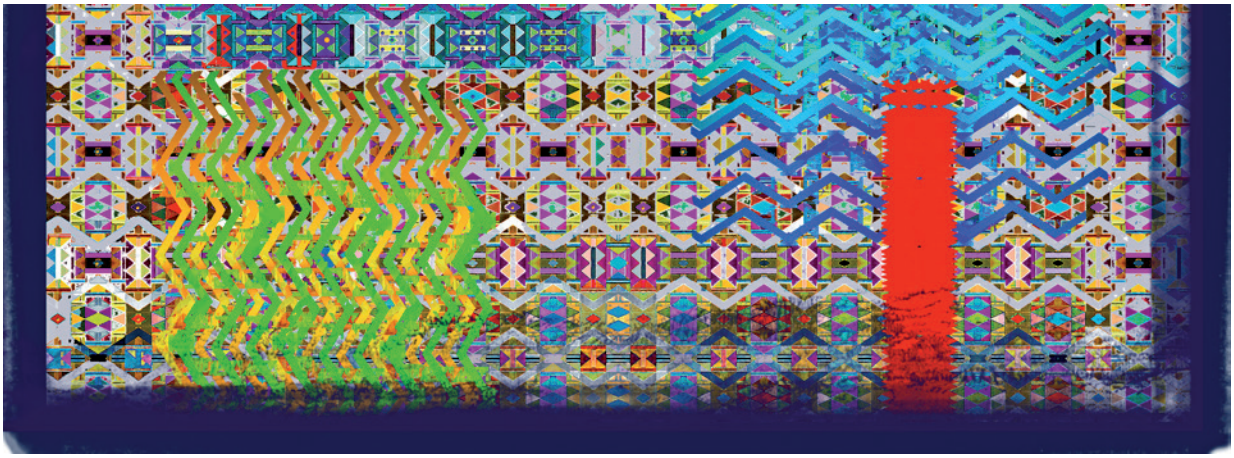


8. Završni ekscesni potez

Međutim, ima i u dimenziji boje i dvoslojnog bojenja izvjestan eksces kod Akšamije koji njegovom digitalnom orijentalizmu daje sasvim modernu notu. To je ona jarko crvena i prilično široka pruga koja se ne uklapa u postavljenu rastersku mrežicu i koja poput ogromnog užarenog svrdla remeti figurativno tkanje i koloristički sklad, a koji su ovdje na maestralan način preneseni iz drevne ornamentalne tradicije. Doduše, samo na nekim radovima crvena pruga iskače iz svog ornamentalnog ležišta, prestaje biti propisana šara. Ali kao što povezanost svih izloženih dijela u jedinstvenu seriju možemo prepoznati preko crvenih niti, jer su njima protkane sve plošne forme, tako one forme u kojima dolazi do ekscesnog razlijevanja crvene boje daju specifičan pečat svim izloženim radovima bez razlike, kao što to čini karakterističan potez četkicom nekog slikara.

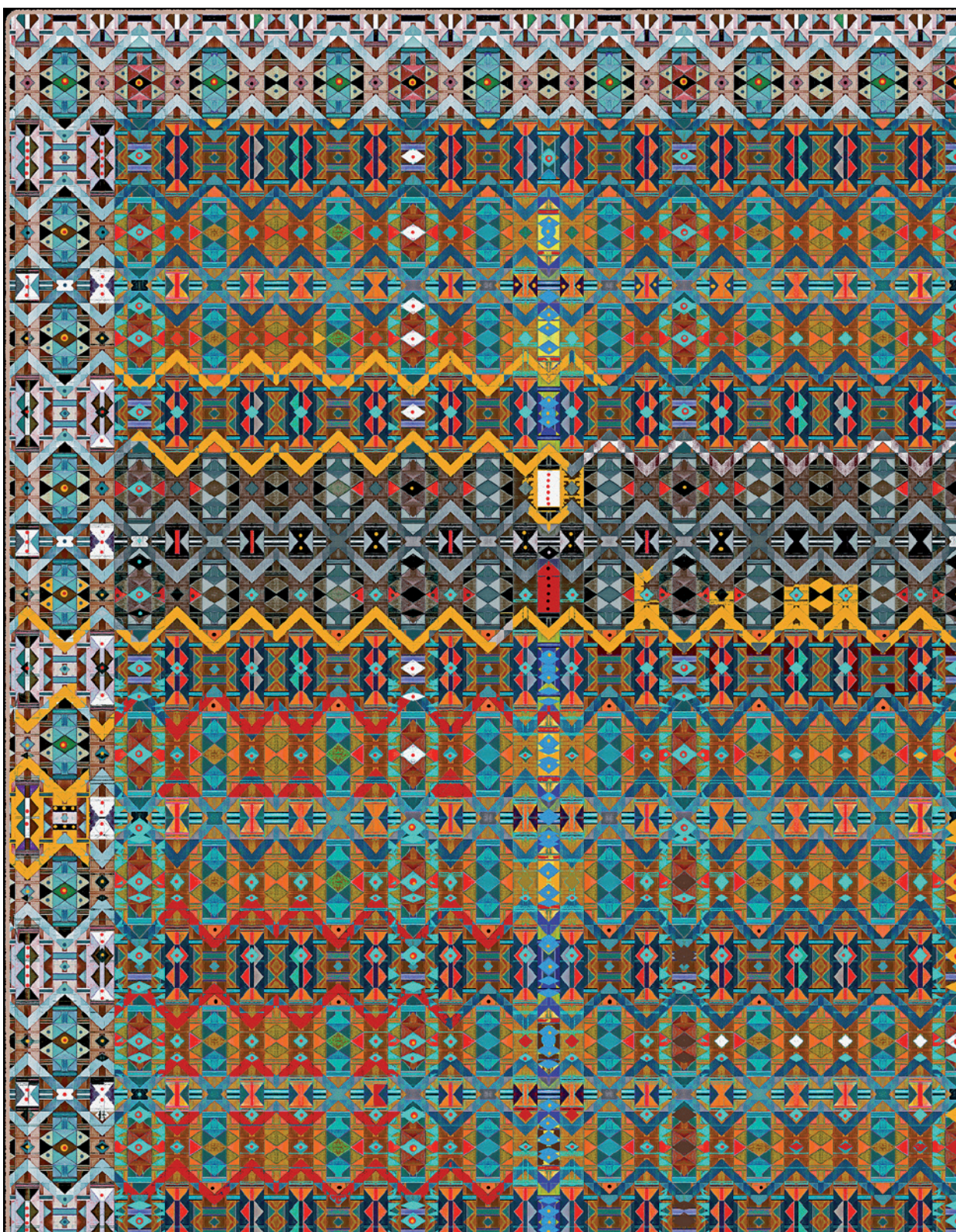






Preko ove ekscesne crvene moglo bi se povezati Akšamijinu orijentalnu paletu boja s heraldičkom tinkturom. Između jedne i druge palete mali su, gotovo neprimjetni otkloni. Njegova kardinal crvena bi odgovarala onoj ”tamnoj tinkturi” koja se zove ”gules” i koja se na grbovima i štitovima pojavljuje u impresivnim vertikalnim prugama. Kao Akšamijina koloristička idiosinkrazija, ekscesna crvena postaje prepoznatljiva crta njegovog stvaralačkog identiteta.

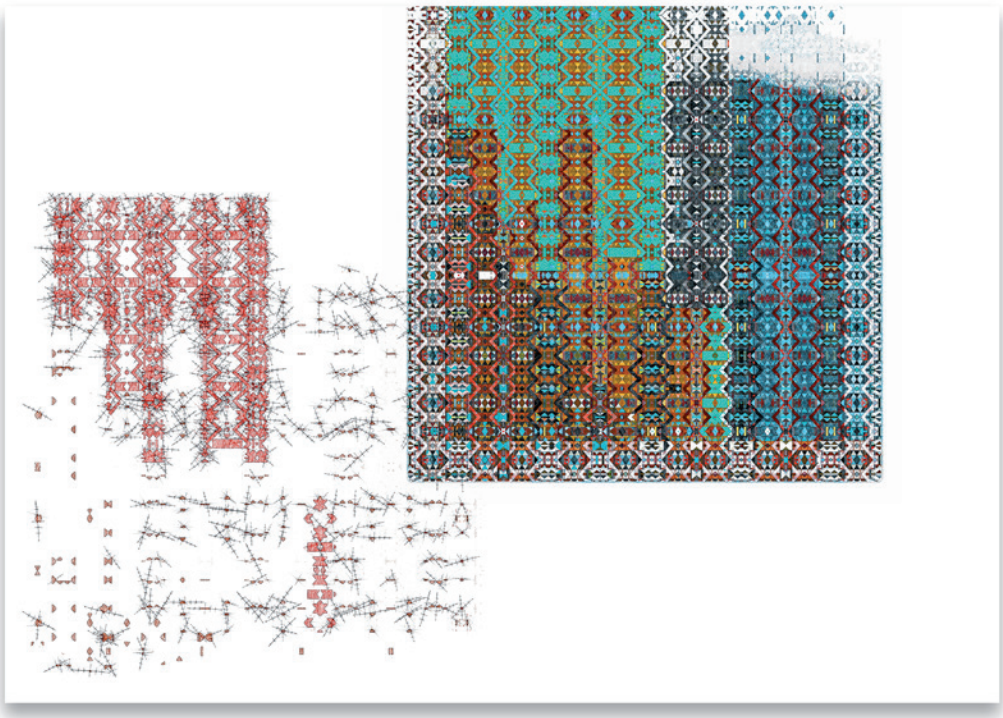
Ako digitalno printanje prenosi virtualne kompozicije u realnost tjelesnih stvari, onda posljednji sloj akrilnih boja, kao gusti nanos boje, tu realnost čini opipljivom. Boje su nešto što se na ovim radovima može osjetiti dodirom. Ono što bi bio *final touch* Akšamijinog kreativnog postupka, ima takav doslovan smisao. “Meni je bitna taktilnost!”, reći će mi u jednom trenutku autor. Također primjećujemo da ekscesne crvene pruge uvijek izbijaju iz zgusnutih vibracija drugih boja i da se čini kao da imaju i zvučnu snagu, jer se u snažnom energetskom polju ornamentalnih crtica kao vektora sile mogu doživjeti kao bučni završni akord svih crtica i svih boja, kao *fortissimo coda*.





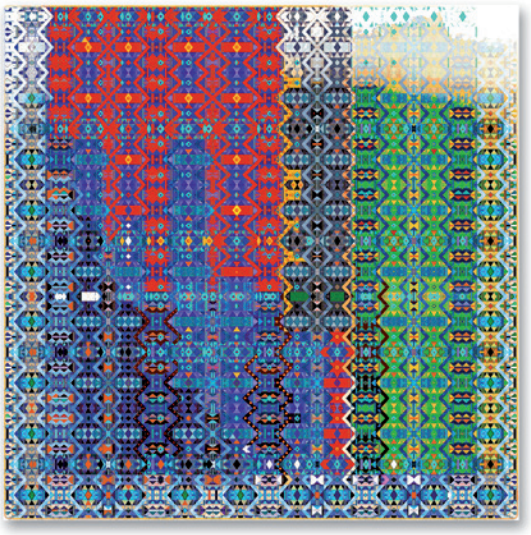
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 11** - 1993.

Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



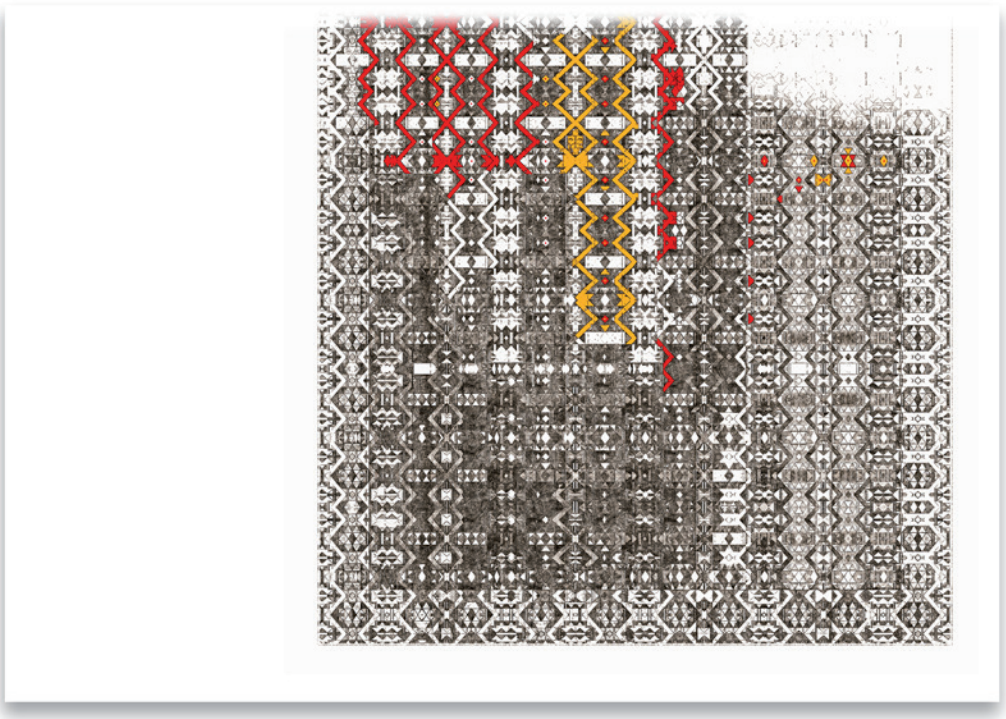
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 1/II** - 2003.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 1** - 2003.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 1/I** - 2003.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 2** - 2002.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 2/II** - 2002.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



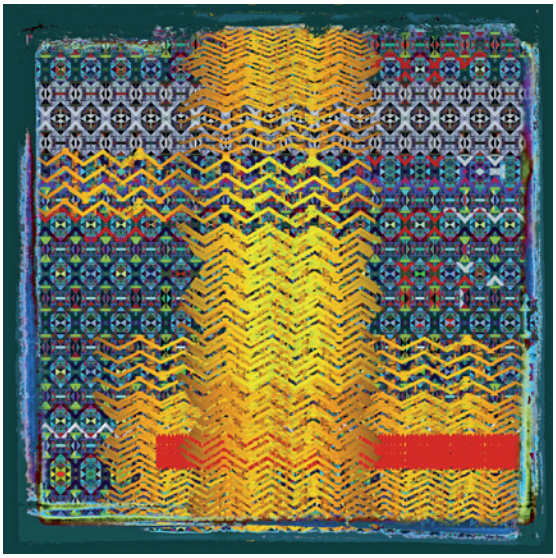
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 2/I** - 2002.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



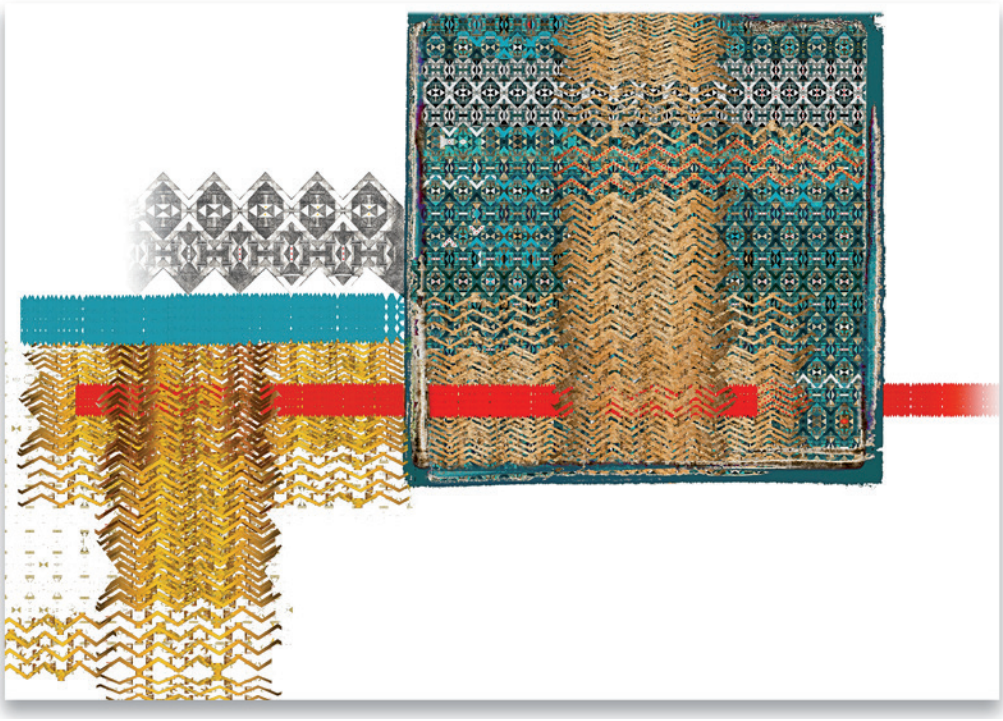
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 3/II** - 2002.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



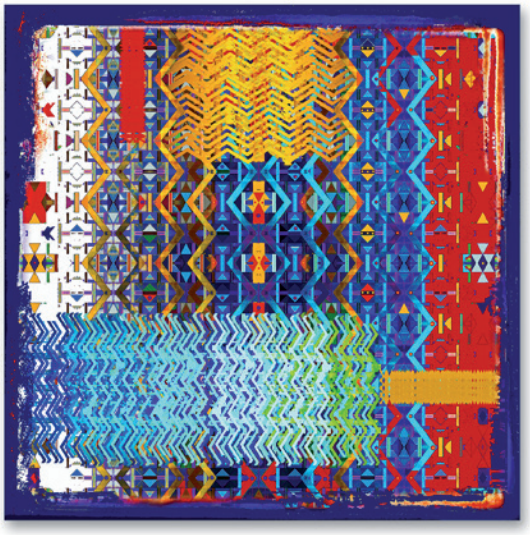
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 3** - 2001.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



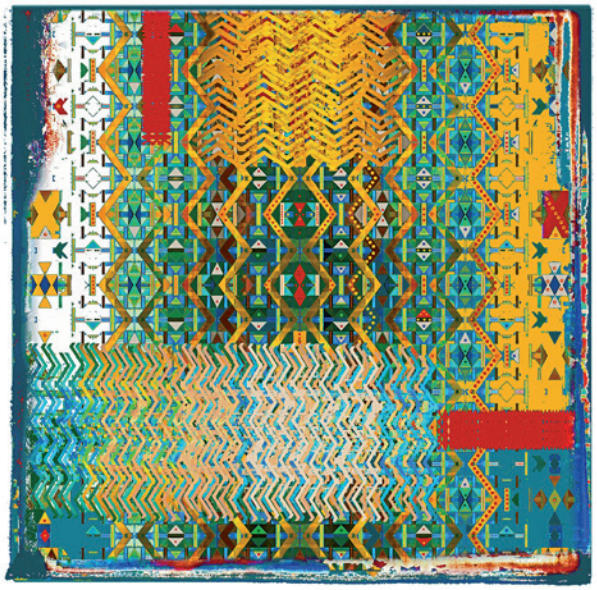
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 3/I** - 2001.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...



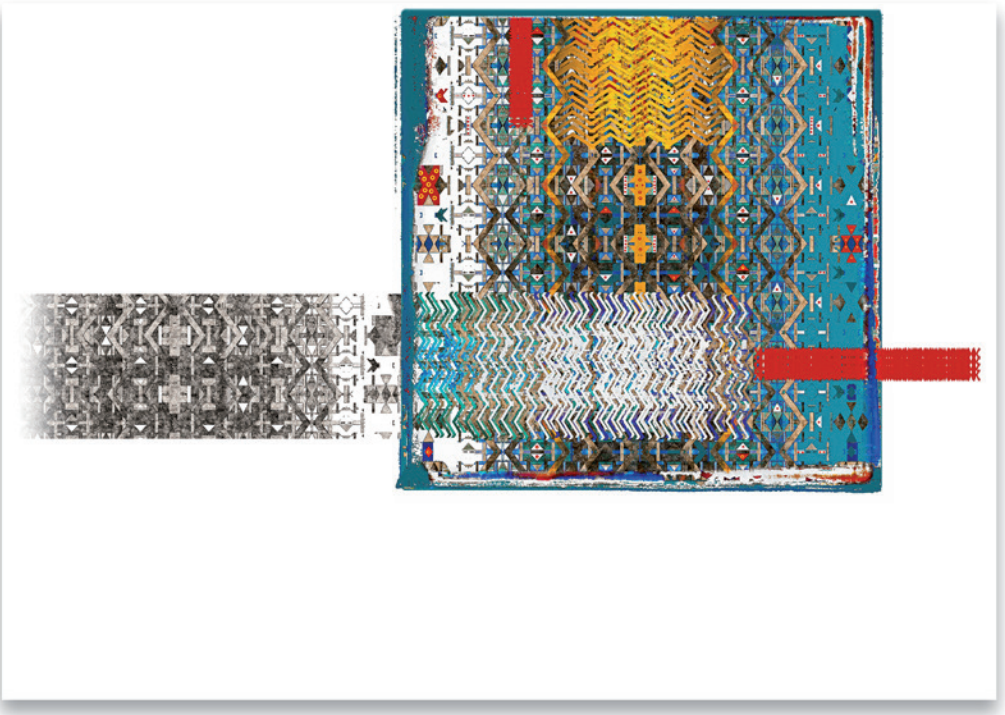
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 4** - 2003.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 4/II** - 2003.

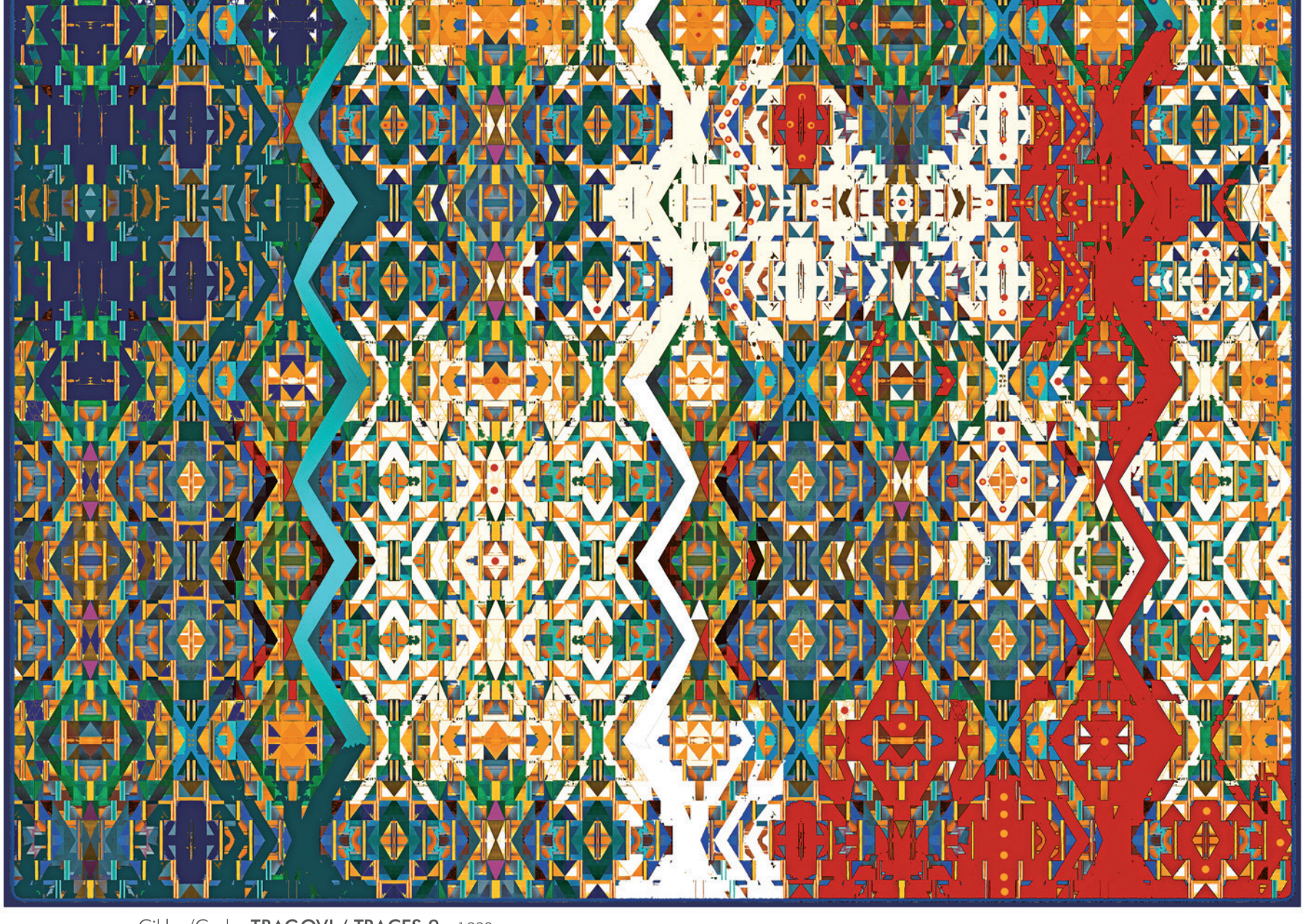
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 4/I** - 2003.

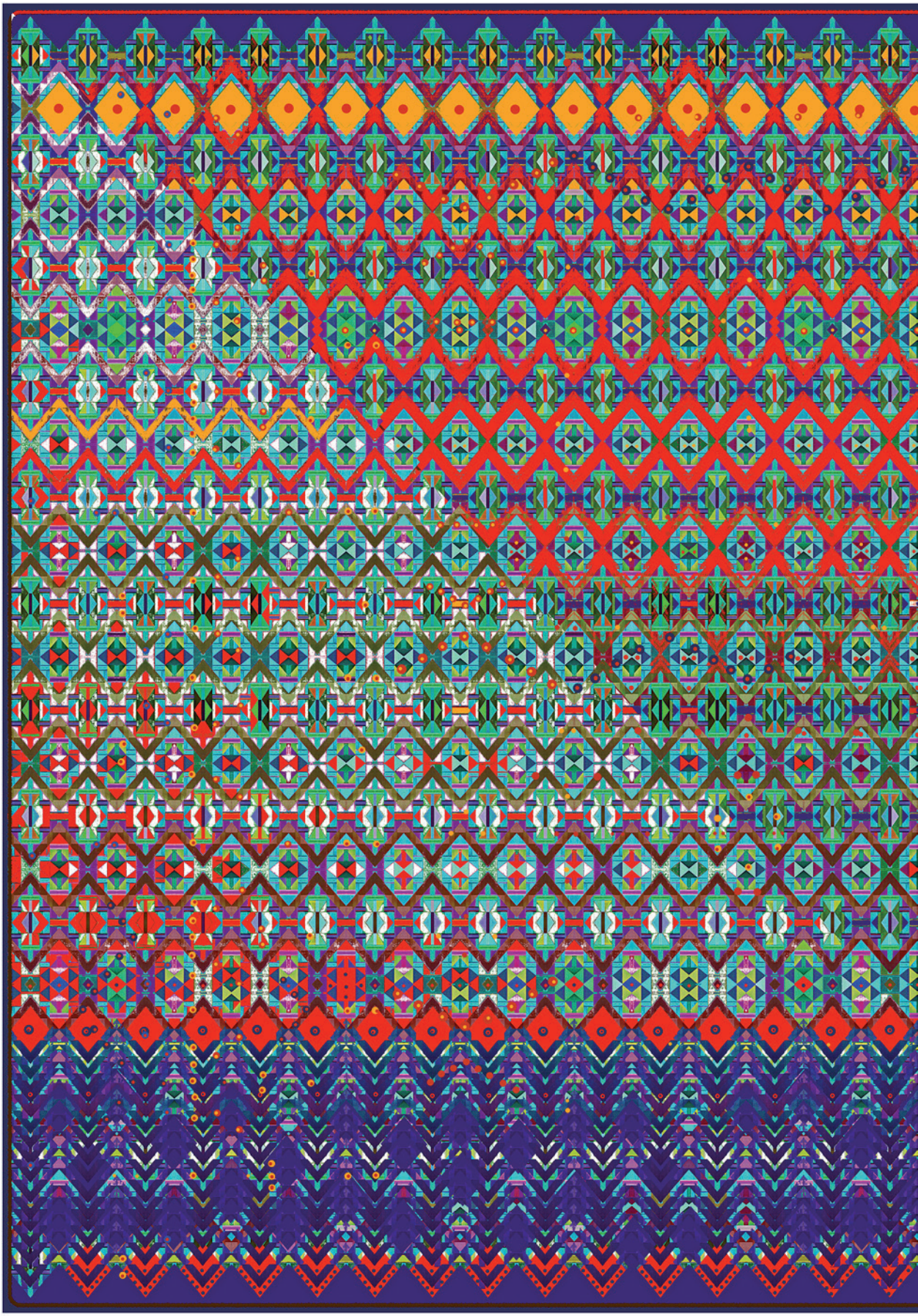
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...

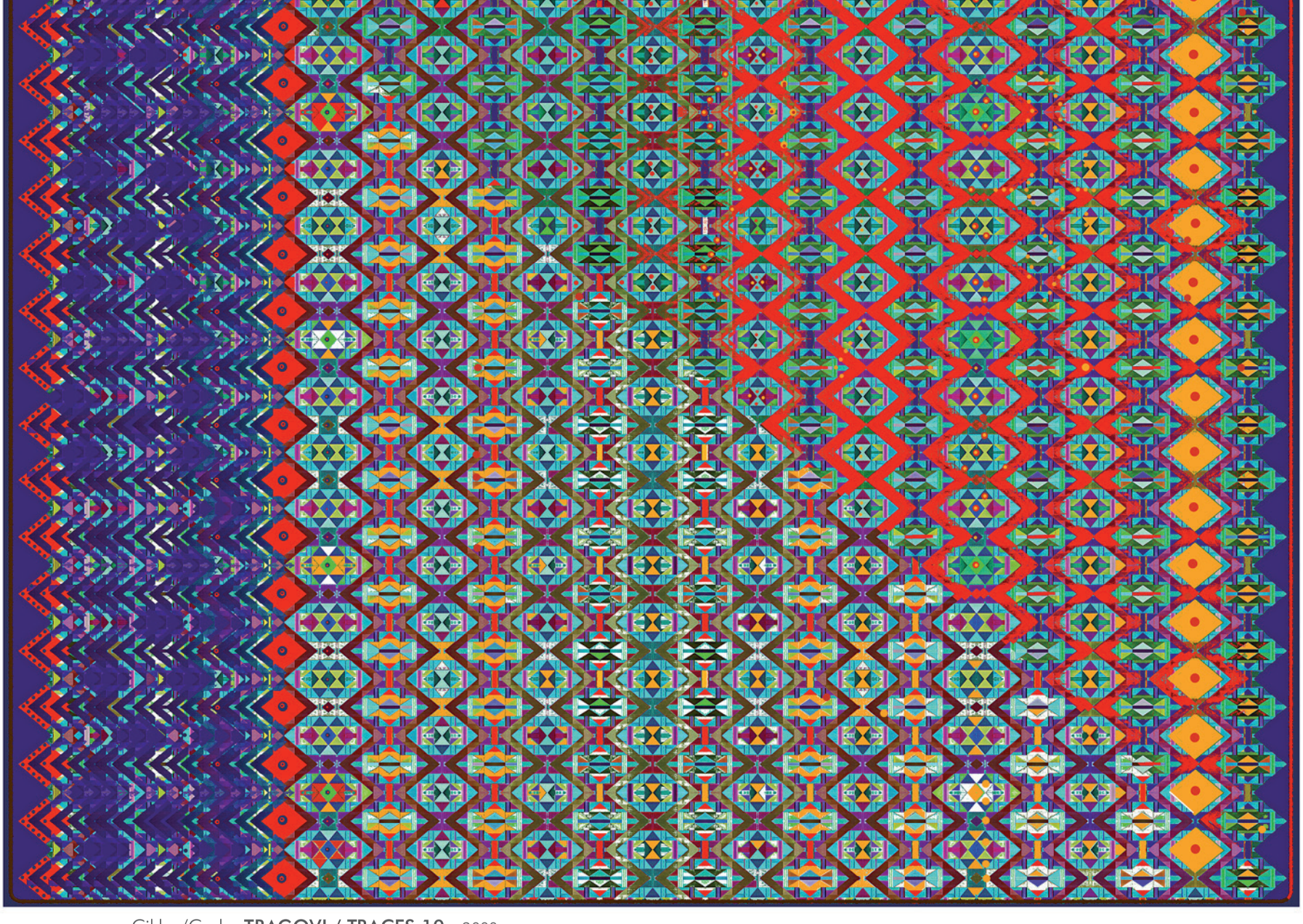




Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 9** - 1998.

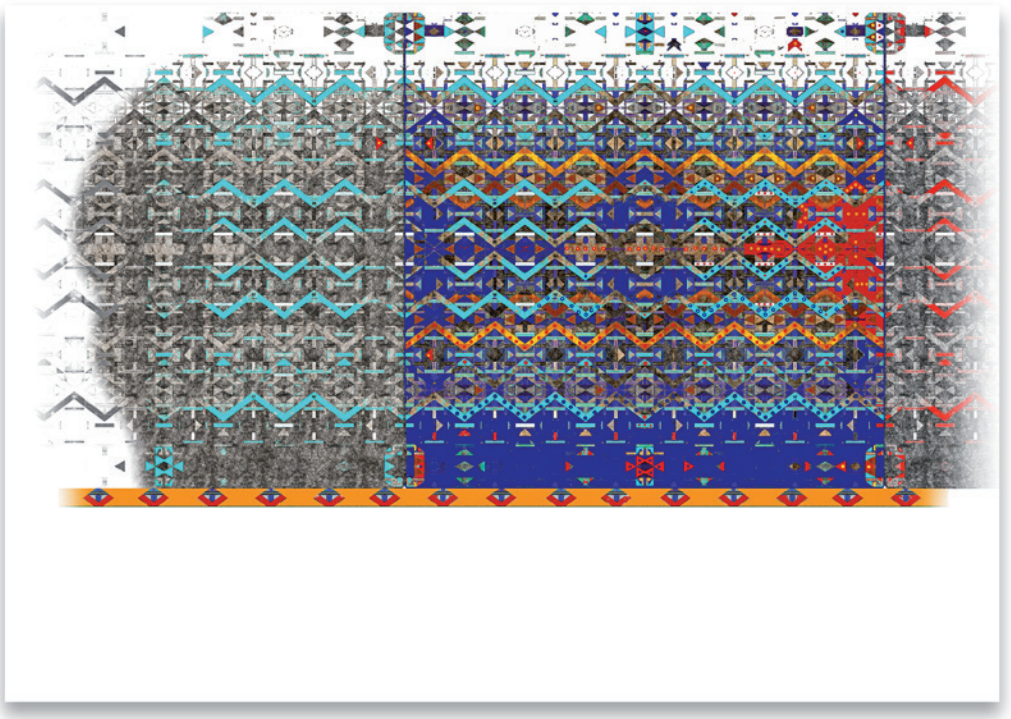
Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...





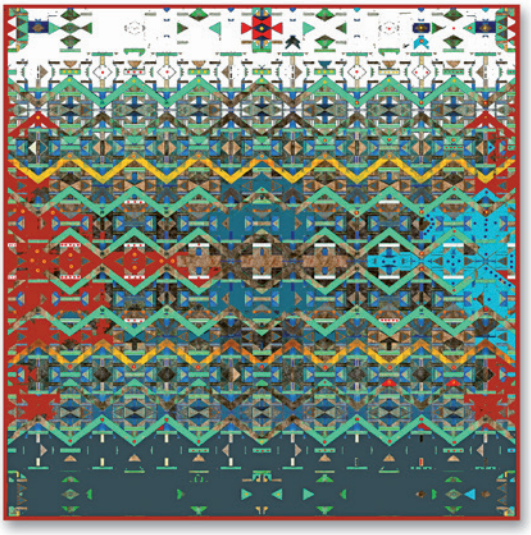
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 10** - 2000.

Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



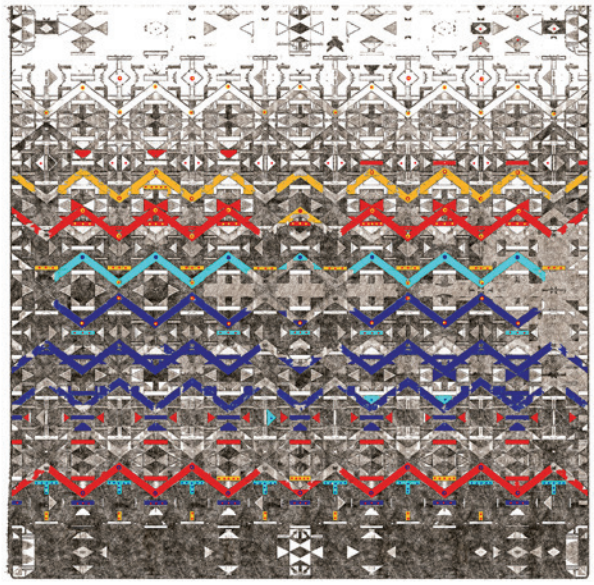
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 5/II** - 2003.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...



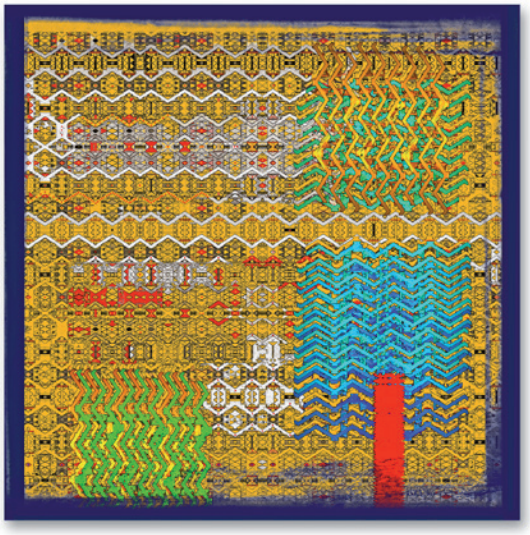
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 5** - 2000.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



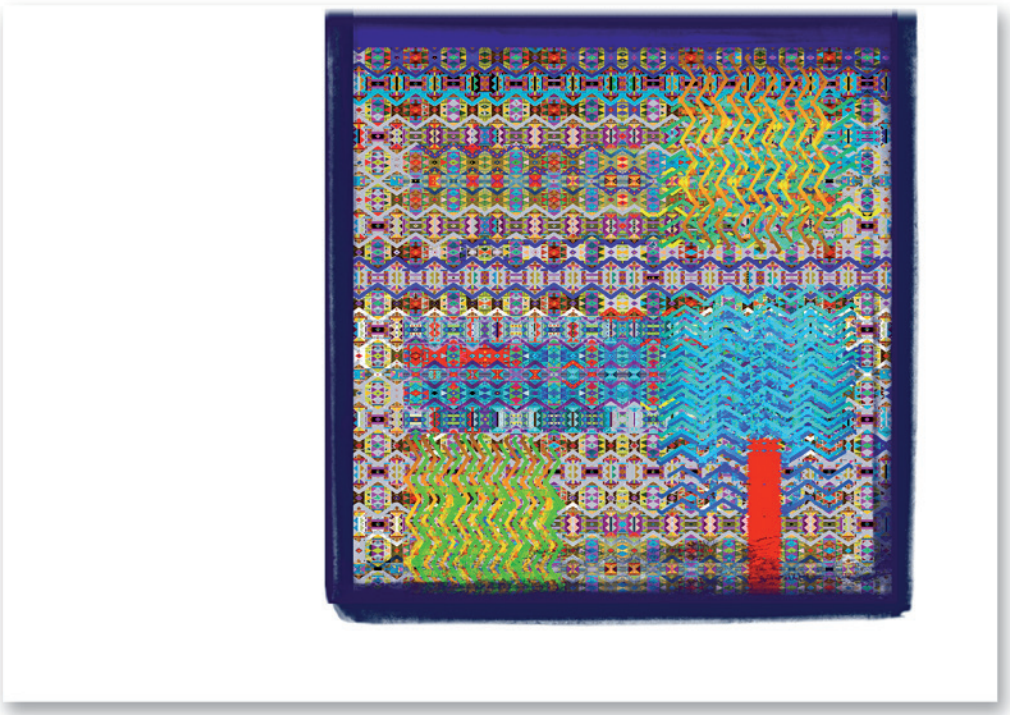
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 5/I** - 2000.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



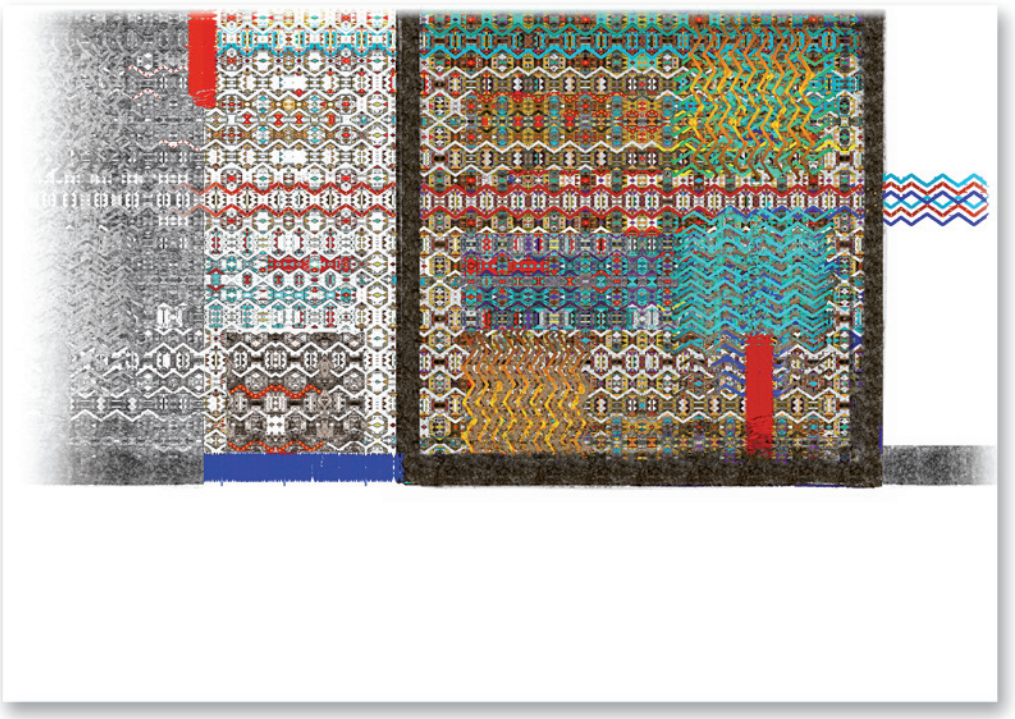
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 6** - 2000.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



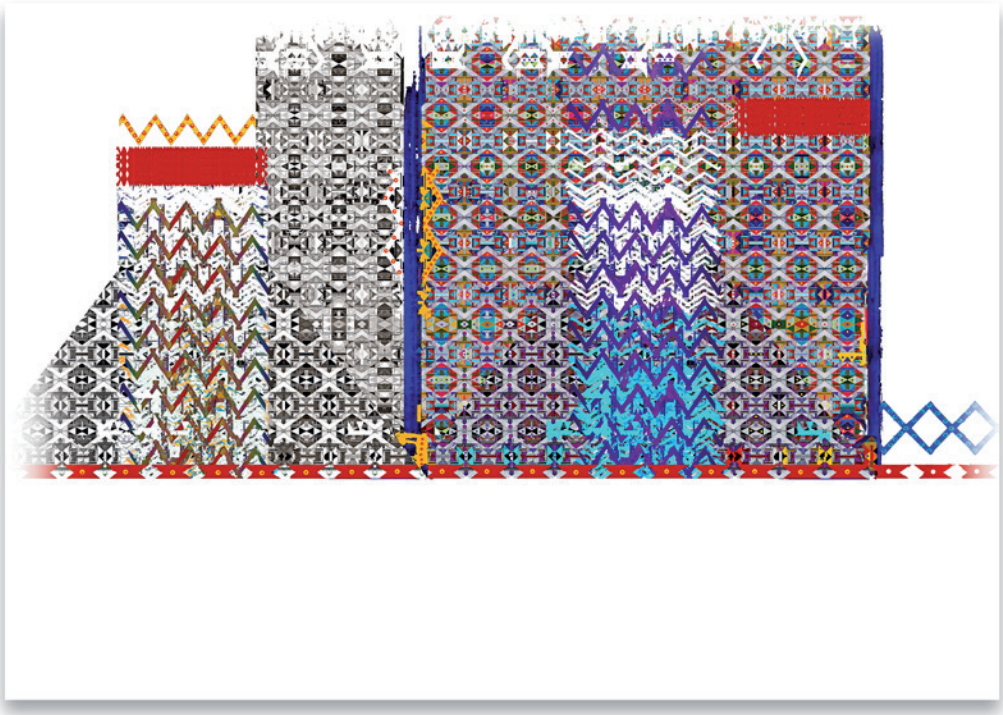
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 6/II** - 2000.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; ...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 6/I** - 2000.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic ...



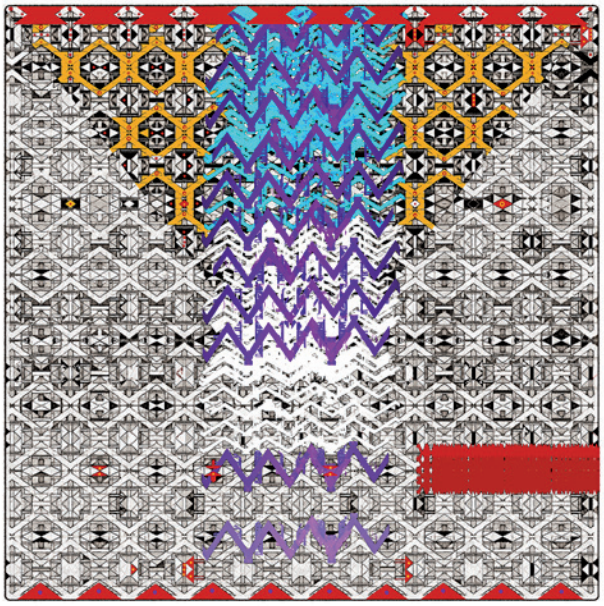
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 7/II** - 1999.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...



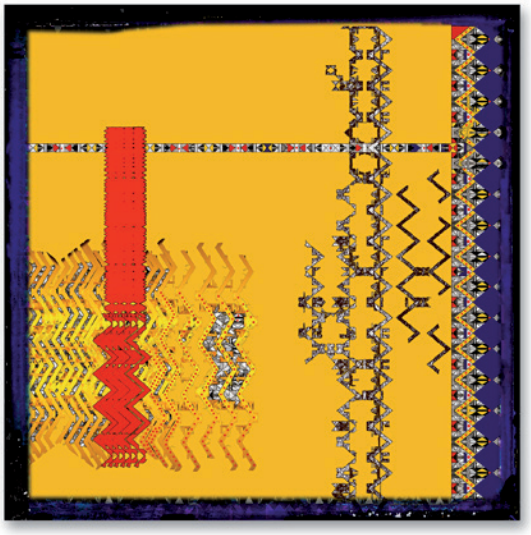
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 7** - 2003.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



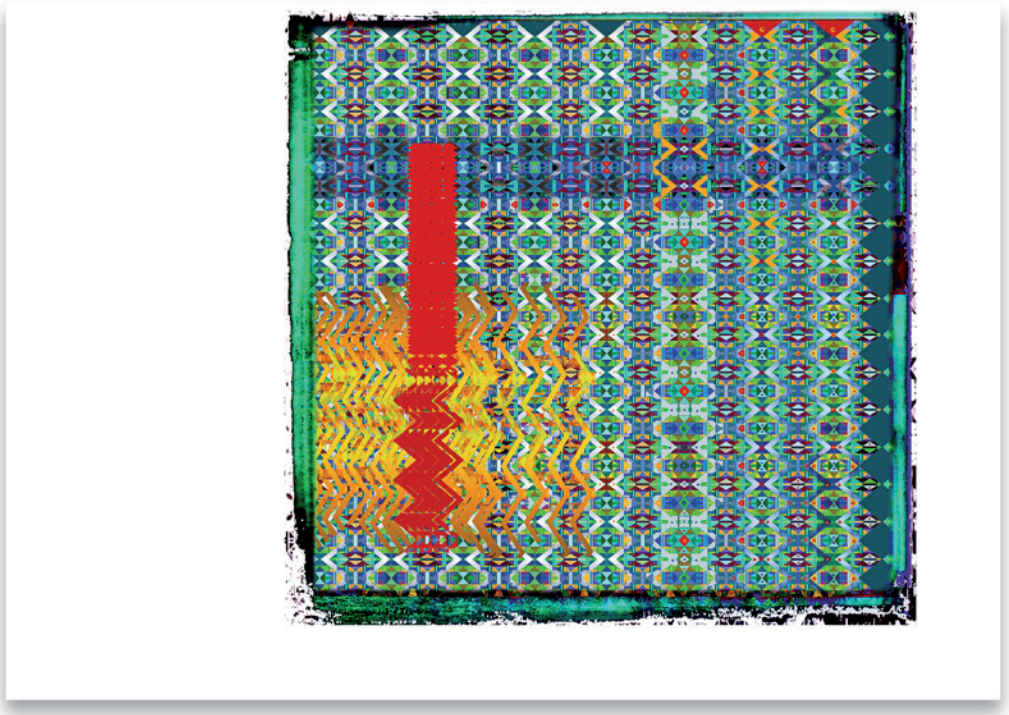
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 7/I** - 1999.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



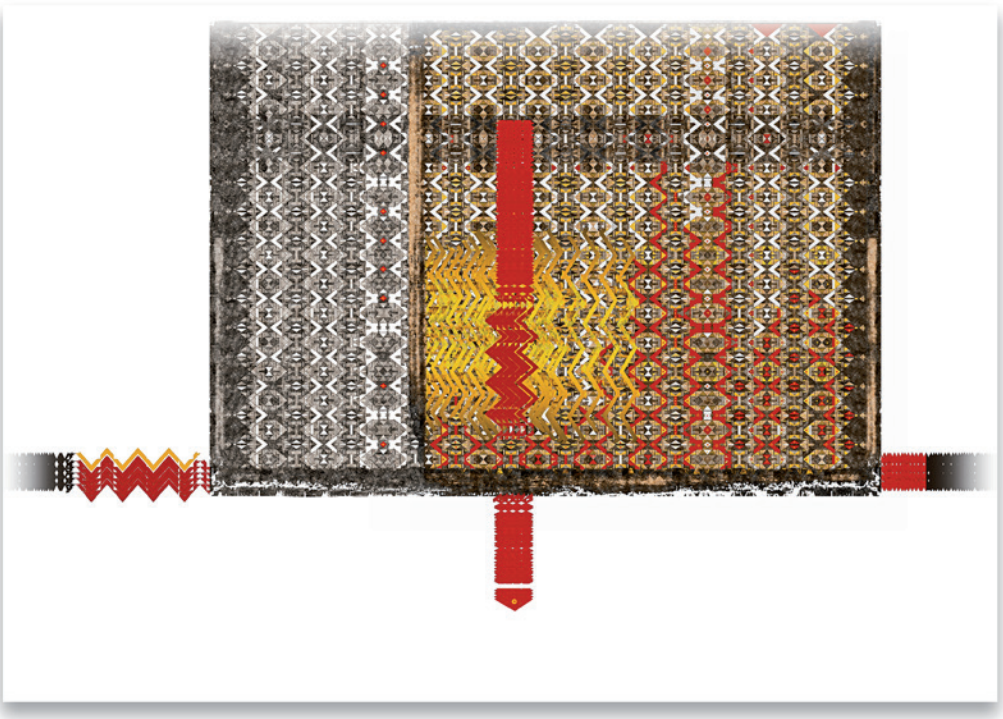
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 8** - 2003.

Digitalna monotipija, 41x41cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 41x41cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



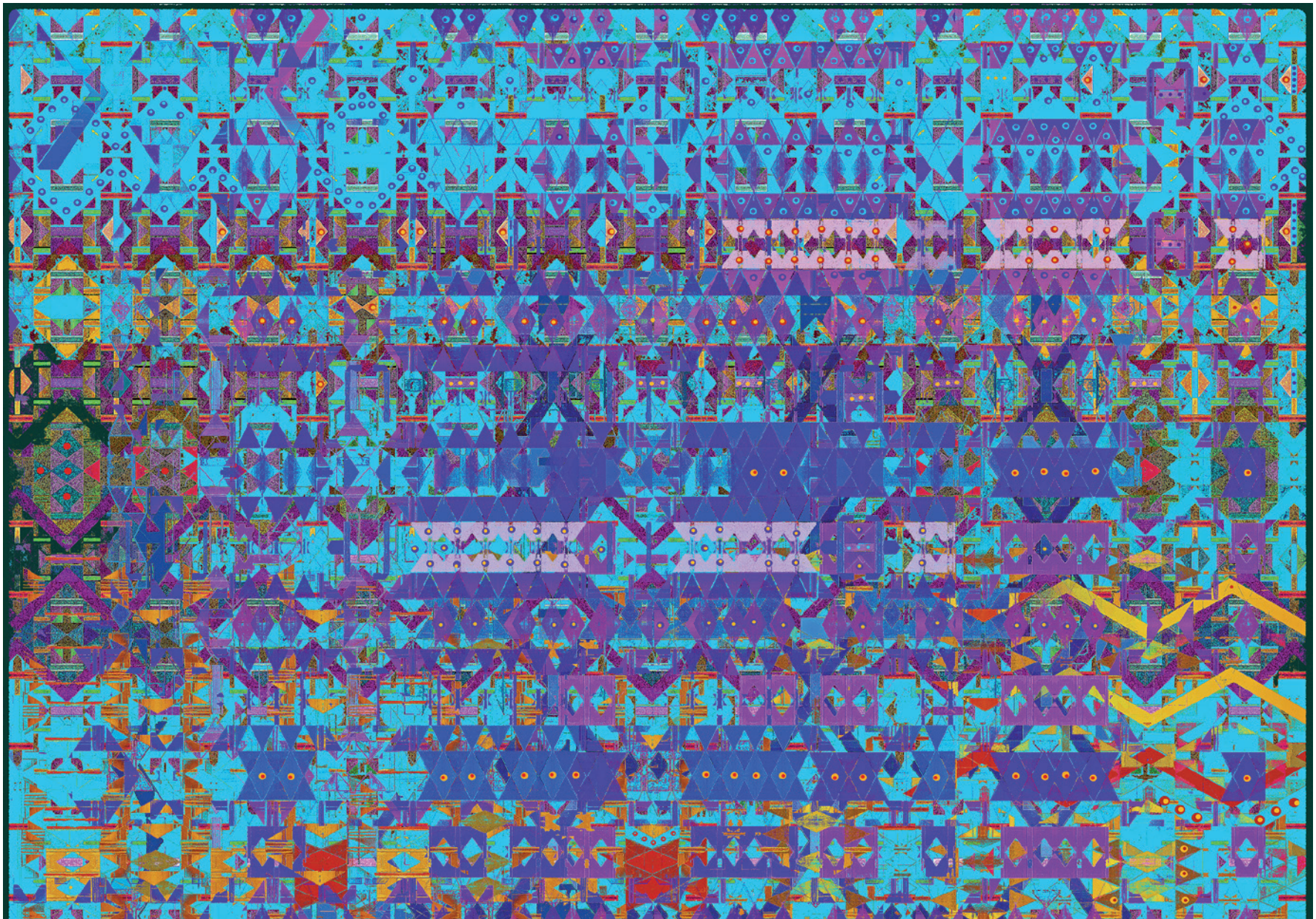
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 8/II** - 1998.

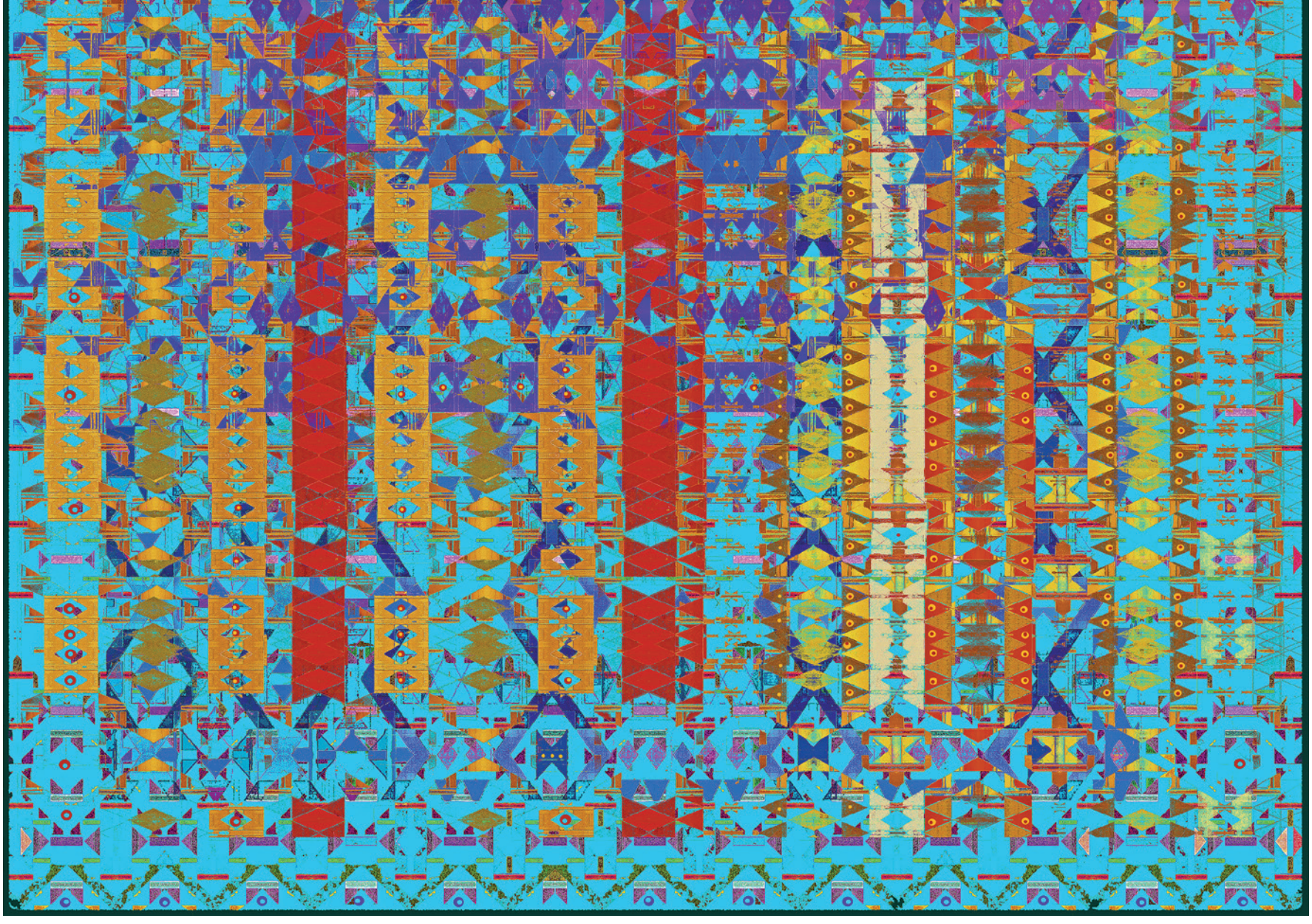
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 8/I** - 1998.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic...





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 12** - 2003.

Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...

AKŠAMIJA

Mehmed A. Akšamija kao pedagog, teoretičar i stvaralac u oblasti fiksacije optičke slike odgovarajućim transformativnim postupcima – svjetlopisa/fotografije (analognim/fotokemijskim, fotoelektronskim, fotodigitalnim...) djeluje preko četrdeset godina. Njegovo kreativno djelovanje karakterizira se korištenjem specifičnih izražajnih sredstava i mogućnosti medija svjetlopisa, digitalne grafike i dizajna, kao i kreativnom "simbiozom" svjetlopisa i klasičnih likovnih disciplina (slikarstvo, grafika, skulptura...) u cilju postizanja što svijesnijeg autorskog djelovanja unutar definiranja temetskih ciklusa.

Rođen je u Višegradu 1954. godine u obitelji poznatog majstora umjetničke fotografije Alije M. Akšamije (*Majstor umjetničke fotografije USUF-a, Exellentia jugoslavenske fotografije, Exellentia photographie PPofE...*). Diplomirao je na katedri za fotofrafiju na FAMU (*Fakultet filmskih i televizijskih umjetnosti pri Akademiji lijepih umjetnosti*) u Pragu, Čehoslovačka (1979.). Postdiplomski studij okončao je sa temom "drugi stupanj teorije poruke" (1981.), a doktorat na temu "teorija poruke – teorija fiksacije optičke slike" (1984.).

Na početku svog pedagoškog rada imao je čast i privilegiju biti imenovanim asistentom poznatom fotografskom pedagogu i tvorcu "teorije fotografije" prof. Janu Šmoku na FAMU (1979-1982). Pedagošku djelatnost nastavlja na univerzitetu u Sarajevu, gdje je u zvanju redovitog profesora djelovao do 2021. godine na Akademiji likovnih umjetnosti. Kao prvi pedagog iz područja fiksacije optičke slike (svjetlopis/fotografija) u Bosni i Hercegovini. Na univerzitetu u Sarajevu pozicionirao je, metodološki razvio i uveo teorijski i praktični studij iz ove oblasti na grafičkom dizajnu, produkt dizajnu, grafici i kiparstvu, kao i na odsjeku za režiju Akademije scenskih umjetnosti, odsjeku za komunikologiju Fakulteta političkih nauka i arhitektonskom fakultetu ...

bio je pročelnik katedre za fotografiju i multimediju, pročelnik odsjeka grafičkog dizajna, prodekan i dekan akademije likovnih umjetnosti, te član senata i predstavnik grupacije umjetnosti univerziteta u sarajevu. duži period surađivao je sa sveučilištima u bazelu (*Middle Eastern Studies*) i grazu (*Visual Archive Southeastern Europe*).

dr akšamija je također među osnivačima i redovitim članovima bošnjačke akademije nauka i umjetnosti – banu, a od 2021. godine kao predsjednik ove ugledne ustanove. od 2020. godine postao je redoviti član europske akademije znanosti i umjetnosti – asae (*Academia Sceientiarium et Artium Europaea – Classe III Arts*). nositelj je brojnih nagrada i priznanja za pedagoški rad, društveni angažman, znanstveni i stvaralački rad, kao i za sudjelovanje na mnogim samostalnim i grupnim izložbama u zemlji i inozemstvu.

promatrajući opsežan kreativni opus, moguće je zaključiti kako se kreativac mehmed a. akšamija, paralelno sa teorijskim radom, uspješno bavi digitalnom grafikom monotipske forme. u razdoblju od 1974. do 2022. imao je dvadeset i osam samostalnih izložbi te sudjelovao na pedeset i tri kolektivne izložbe u zemlji i inozemstvu. iza sebe ima i međunarodni rejting, tada jednog od najmlađih umjetnika nove generacije, integriranjem njegovog ciklusa *Praški metro – Harta '79* u aktualnu svjetsku povijest fotografije 20. stoljeća (london 1980.). uvršten je i u monografiji svijetski poznatih pedagoga fotografije "creators of european photography", autora aristidisa kontogeorgisa (athena 2010.).

tijekom studija na famu u pragu akšamija je koristio i eksperimentalno razvijao posebne, često originalne tehničko-tehnološke postupke. u sklopu svog istraživačkog rada o mogućim izvedenim/komponiranim transformacijama boje, oblikovao je tehnološki proces svjesnog autorskog ovladavanja novonastalom paletom boja unutar "analogne fotokemijske fiksacije optičke slike". paralelno s tim istraživanjem, na institutu za sliku radio je na "linearnim destrukcijama formi" korištenjem elektroničkog sustava za formiranje slike unutar zatvorenog televizijskog lanca. ovi rezultati se mogu smatrati iskonskom vrijednošću za nastanak i definiranje tehnoloških postupaka koji će se u europskim i svjetskim razmjerima pojaviti tek kasnih 90-ih godina prošlog stoljeća u okviru digitalne fiksacije optičke slike.

početkom 80-ih godina prošlog stoljeća u istraživanju novih likovnih principa, na specifičan način rekapitulirao je inovativnost lirske apstrakcije, nove figuracije, op-arta, minimal arta i konceptualne umjetnosti, s jedinim ciljem zanemarivanja dotadašnjih pravila i navika. prema mišljenju kritike, u potpunosti je ovladao estetsku i idejnu problematiku datih likovnih pravaca i projicirao ih na originalan način u jedinstveni i suvremeni likovni govor potpuno nove paralelne stvarnosti. u provedbi ovog likovnog stava definirani su ciklusi "ornamenti i" (1983-1986), "ornamenti ii" (1987-1990) i "znakovi pored puta" (1991-1993).

maniristički princip kritičke interpretacije ranijeg umjetničkog razvoja postao je jedna od intencija novog stvaralaštva. devedesetih godina akšamija je realizirao

projekte "portreti mojih prijatelja" (1996-2000), "autoportreti" (1994-2005), "kuće mojih prijatelja" (1995-1997)... poseban kuriozitet predstavljao je projekt "el-nino" (1995-1999), gdje je likovnim sredstvima definirao kreativnost koja ima svoju znakovnu, simboličku, semantičku, semiotičku vrijednost... radovi predstavljaju nadogradnju fotografske ili sintetičke digitalne slike. razlaganjem klasične analogne fotografije na kulturno-umjetničke simbole (karakterističnе za određene sredine), autor stvara potpuno novu sliku na topografskim kartama svjetskih kulturnih metropola. od poznatih građevina, simbola određenih metropola stvara neobične arabeske koje su, po umjetnikovoj konstataciji slike onog što se desilo zahvaljujući "pojavljivanju visokog atmosferskog tlaka na balkanu, a niskog u ostaku svijeta u prosincu 1991..."

sva dosadašnja kreativna istraživanja umjetnika akšamije imaju formu likovnih projekata – ciklusa koji sadrže između 33 do 222 rada. kreativni rad na pojedinačnim ciklusima trajao je od 5 do 10 godina. ciklusi "tragovi bosne" (1993-2000), "tragovi" (1996-2003), "heroji" (1995-2000), "tragovi na asfaltu" (2000-2007), kao i "uspomene sa otoka brača" (2010-2021) imaju formu digitalne monotipije (unikatni digitalni ispis sa mogućim inervencijama u tehnici akrilika i metalnih markera).

godine 2005. prezentirao je izložbu digitalnih monotipija "sarajevski dnevnik 92-95". ovaj ciklus se sastojao od radova nastalih u kompjuterski generiranoj fotografskoj tehnici na ručno pravljenim papirima "fabriano". "dnevnik" je obuhvaćao tri ciklusa ("brojevi" 1995-2005, "prozori" 1995-2005 i "zidovi ii" 1997-2005), a nastao je kao izravan odgovor na prethodno granatiranje njegovog ateljea u sarajevu, kada je bio uništen skoro čitav dotada pohranjeni autorski opus sa dokumentacijom, kao i njegov te očev arhiv. upravo zbog toga akšamija je kao osnovno prizorište likovnog događanja odabrao devastirane zidne plohe različitih građevinskih objekata, do čije je degradacije došlo tijekom agresije/rata i *de facto* radio na novom ciklusu te nastavio djelovanje na nekim od prethodnih, već likovno definiranih ciklusa.

konačno, može se reći da akšamija metodom digitalne sinteze temeljene na tonalnim i linearnim manipulacijama vizualnih sadržaja problematizira poetski diskurs računalne grafike (nove izražajne mogućnosti koje nudi računalo i pisač), kao i njen odnos s tradicionalnim grafičkim tehnikama i iskustvima, fokusirajući se na istraživanje specifičnih izražajnih sredstava u umjetničkom stvaralaštvu, te time, u kontekstu recentne umjetničke scene doprinosi značajnom kreativnom segmentu.

kozmopolitsko podrijetlo u tim područjima njegova djelovanja, o čemu svjedoče stalna i počasna članstva u najuglednijim svjetskim strukovnim udrugama, te izložbe u europi i sjedinjenim državama, kao i zastupljenost njegovih djela u muzeološkim i privatnim zbirkama pridonijelo je i nastavlja pridonositi njegovom daljnjem regionalnom i međunarodnom rejtingu.