ALIJA M. AKŠAMIJA I RICHARD AVEDON

Sažetak: U ovoj studiji temeljno se obrađuje, interpretira, revalorizira i analitički uspoređuje dio impozantnog fotografskog stvaralaštva (722 portreta sugrađana) ex jugoslavenskog i bosnaskohercegovačkog svjetlopisca Alije M. Akšamije (1919) nastalih u periodu od 1947. do 1970. godine prošlog stoljeća i jednog od najutjecajnijih fotografa 20. stoljeća Richarda Avedona (1923-2004). Analitički se potvrđuje položaj i njihovo značenje u povijesti medija za fiksaciju optičke slike odgovarajućim transformativnim postupkom. Cjelovito je sagledana ikonička bit i stilske mijene njihovog fotografskog djelovanja, osobito faza portretne fotografije koja je u mnogome utjecala na redefiniranje modernog fotografskog djelovanja. Uz sistematičnu rekonstrukciju kreativnog razvoja i stilskih mijena posebno je predstavljen Akšamijin temeljni tematski sloj vezan za nastanak i razvoj ciklusa "Slučajni prolaznici III" (1953-1970) u komparativno-analitičkom pristupu sa ciklusom Richarda Avedona "In the American West" (1979-1984). Zasluženo su svrstani među klasike, osobito u portretnoj fotografiji i utemeljitelje fotografskog minimalizma kod nas i u svijetu. Ova reducirana studija posebno vrednuje kreativno djelovanje Akšamije i Avedona u oblasti portretne fotografije, ali ne samo iz čisto formalnih konstruktivnih nego prvenstveno iz suštinskih razloga. Oba su bili u potrazi za novom definicijom portreta. Nastojali su prisutno i ignorirano ljudsko stanje gledati "drugim očima", kako bi ih približili onima koji ih ne primjećuju, ali bez usklađivanja sa socijalističkim romantizmom na jednoj, ili holivudskim arhetipovima na drugoj strani.

Ovu studiju dokumentarno prate bilješke sa objašnjenjima, te kratka biografija Alije M. Akšamije i kontinuirano reproduciranje njegovih radova kroz Glasnik BANU-a iz pomenutog ciklusa.

Ključne riječi: **Alija M. Akšamija, Richard Avedon, svjetlopis/fotografija, fiksacija optičke slike, portretna fotografija, autorski rukopis, minimalizam, estetski novum, Slučajni prolaznici III, In the American West, modularno svjetlo, akcentualna forma, popratna forma**

Autorski rukopis Alije M. Akšamije, u konstruktivno-sadržajnom smislu, razlikuje se od autorskog rukopisa Yousufa Karsha. Kada je riječ o portretu, kreativni pristup različit od Karshovog imao je još jedan korifej svjetlopisa, jedan od najutjecajnijih fotografa 20. stoljeća, Richard Avedon*[1]. Smatra se da je Avedon svojim kreativnim djelovanjem redefinirao modernu fotografiju i dao odgovor na pitanje *šta jest, a šta bi moderni autor/fotograf mogao biti*. Nema sumnje da je Avedonov rad vrijedan i važan u svjetskim razmjerima, ali ne stoji tvrdnja da je *izgradio jedinstven i samosvojan stil,* da je, dakle, njegov način bio potpuni *novum*[*2]. Razlozi tome leže u stvaralačkom radu i opusu Alije M. Akšamije. Ovo se u prvom redu odnosi na portrete rađene u periodu od 1947. do 1953. (*Slučajni prolaznici I*), kao i na ciklus sugrađana *Slučajni prolaznici III (1953-1970),* koji su počeli nastajati nekoliko godina prije nego što je Avedon počeo koristiti iste ili slične konstruktivno-sadržajne elemente.

Akšamija započinje svoj konstruktivno-sadržajni rad na portretima sugrađana iz Rogatice (1948) i Višegrada (1953), a Avedon nešto kasnije na sličan, a zatim na isti način, koristi date konstruktivno-sadržajne elemente *slike,* ranih 60-ih godina. Takvim pristupom Avedon je dostigao vrhunac u ciklusu *In the American West* (*Na američkom Zapadu, 1979-1984*). I Akšamija i Avedon su se držali ove autorske formule do kraja 20. stoljeća.

Kreativno Akšamijino i Avedonovo djelovanje u oblasti *portretne fotografije* ne prosuđujemo i ne procjenjujemo iz čisto formalno konstruktivnih, nego prvenstveno iz suštinskih razloga. Ti razlozi su:

- vizuelni karakter praznih prostora ateljea;
- difuzno osvjetljenje portretiranih;
- bijela čista pozadina iza portretiranih;
- forma portreta oivičena tamnim obrisima dobijenim kopiranjem rubnih dijelova emulzije;

*[1] Alija M. Akšamija, Richard Avedon i Irving Penn pripadaju grupi autora/fotografa koji su krajem 40-ih i početkom 50-ih godina 20. stoljeća svojom stiliziranom portretnom slikom išli korak ispred svog vremena. Izgradnja njihovog autorskoga pristupa vezuje se za mnoštvo autentičnih karakterizacija likova prikazanih na portretiranim. Neki od njih, inspirirani radom Yousufa Karasha i Helmara Lerskog, težili su anuliranju pozadine i stavljanju subjekta u prvi plan. Kod snimanja portreta u eksterijeru, portretirane su postavljali u specifično pripremljen neutralni ambijent koji bi istakao dio njihovoga karaktera, odnosno deskriptivnom metodom uputio promatrača na socijalno porijeklo aktera. Karakteristične, kompozicije koje su bile sve osim jednostavne, zahvaljujući uhvaćenom trenutku, postaju svjesno uključene u određenu dinamičnost slike i doprinose atmosferi unutar konačne fiksacije portretiranih.

Avedon je rekao: *Moji portreti govore više o meni nego o portretiranim.*

Postavljajući ih ispred bijele pozadine kao dio autorskoga pristupa, Akšamija i Avedon su karakterizaciju lika portretiranog i detalje na njemu stavili u prvi plan. Irving Penn je također anulirao pozadinu, ali, za razliku od Akšamije i Avedona, njegova pozadina ima određenu karakterizaciju u vidu crno-bijele teksture koju je koristio za potenciranje atmosfere i svjesnog obilježavanja autorskog rukopisa.

*[2] ***Vidi***: Richard Avedon, *About the Photographer;* on line dostupno na: http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/richard-avedon/about-the-photographer/467/; 15.03.2014.

- osjećaj spontanosti portretiranih na fotografijama;
- odsustvo kompozicije zlatnog reza;
- obuhvaćenost portretiranih modela koji se, u figurativnom smislu, lociraju na različitim mjestima unutar ograničene plohe kadra, što gotove portrete u formi plošne slike može činiti intimnijim u svojoj nesavršenosti;
- prisutnost portretnog minimalizma, koji se može ogledati u postavljanju modela u opušteno stanje s namjerom da se dobiju originalne, intimne svjetlopisne bilješke trajne vrijednosti.



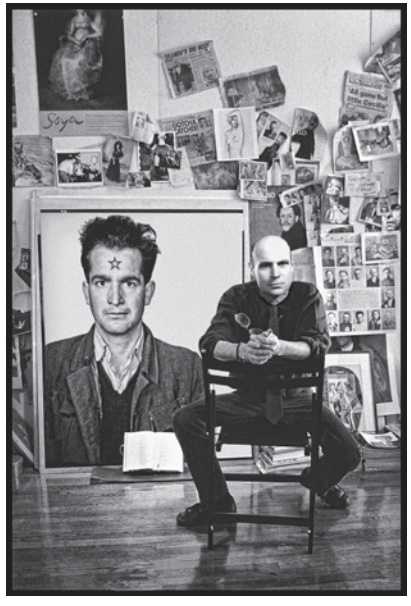
Mehmed A. Akšamija: **PORTRET OCA – AKŠAMIJA ALIJAS RICHARD AVEDON I**, Prag, 1976.

Konstruktivni razlozi su u potpunosti zavisni od sadržajnih i predstavljaju suštinsku vrijednost svjesnog autorskoga djelovanja, a u ovom slučaju, minimalističkoga kreativnoga djelovanja, u smislu odnosa konstantne popratne forme i promjenjive akcentualne forme nestabilnoga karaktera, unutar kadra iste ili slične konstruktivno-sadržajne vrijednosti.

Kada se spomene *minimalizam* u okvirima kreativnoga djelovanja, mnogi obično pomisle kako znaju o čemu je tu riječ i u prilog tome spremno izgovoraju tezu: manje je više ili 'umjetnost' ogoljena na minimum. Ove poznate postavke Miesa van der Rohea*[3], velikog arhitekta 20. stoljeća, koji je njima želio deskriptivno obrazložiti modernističko shvaćanje internacionalnog stila u arhitekturi, nipošto se ne odnose na ideje koje su propagirali minimalistički kreativci u oblasti fiksacije optičke slike – Akšamija i Avedon, od kasnih 40-ih do 80-ih godina 20. stoljeća.

Dok je *minimalistički stil* u arhitekturi bio nazivan i "modernističkim stilom", označavajući tako raskid sa arhitektonskom tradicijom 19. i početka 20. stoljeća, minimalizam kao pravac u fiksaciji optičke slike fotohemijskim transformativnim postupkom javlja se u drugoj polovini 40-ih godina prošlog stoljeća, upravo u kreativnom djelovanju Alije M. Akšamije, a nešto kasnije i Richarda Avedona. Taj pristup najavljuje

*[3] Ludwig Mies van der Rohe, odnosno *Maria Ludwig Michael Mies* (1886-1969), njemački i američki arhitekt. Mies je uz Waltera Gropiusa i Le Corbusiera, najpoznatije ime u stvaranju moderne funkcionalne arhitekture. On je dao i veliki doprinos u definiranju modernoga dizajna, kao jedan od ravnatelja slavnoga Bauhausa. Njegov pristup se odlikovao ekstremnom čistoćom i jednostavnošću oblika. Svoju metodu oblikovanja zvao je *arhitektura kože i kosti*. Slavan je i po svojoj sjajnoj uzrečici, krilatici minimalizma i citiranju Gustava Flauberta: Bog je u detaljima, koje su mu bile misli vodilje pri rješavanju problema oblikovanja.



■ Mehmed A. Akšamija: **PORTRET OCA – AKŠAMIJA ALIJAS RICHARD AVEDON II**, Sarajevo, 1988.

raskid sa do tada aktuelnom *modernističkom tradicijom* u okvirima svjesnog autorskoga djelovanja u ovom mediju.

Ono što povezuje redukcionizam Miesa van der Roheoa i Akšanijin i Avedonov minimalizam je svođenje svih formi na najjednostavniji mogući oblik. To su, dakako, čiste plohe oivičene tamnim obrisima sa nestabilnim akcentualnim formama portretiranih, unutar jedinstveno definiranoga prostora nefigurativnoga karaktera pozadinske forme. U arhitekturi, cilj takvog pročišćavanja formi je maksimalna funkcionalnost prostora i oblika, dok je minimalizam Akšamije i Avedona, kao i njihovih sljedbenika, drugačije motiviran. Njihovo kreativno djelovanje eliminiralo je reprezentativni izraz i iluzionistički piktorijalni prostor u korist jedinstvene vizualizacije. Ta vizualizacija je, po pravilu, komponirana od jedne portretirane osobe ispred čisto bijele pozadine koja je oivičena tamnim obrisima industrijski definiranog formata fotoosjetljive emulzije, a rijetko od više osoba, barem u ciklusima o kojima je ovdje riječ.

Akšamijin i Avedonov minimalistički pristup isključuje direktno komentiranje društva, ali ne isključuje indirektno, emotivno i podsvjesno. Odbacuje naglašene emocije kao princip i bilo kakvu simboliku, sve osim onoga što se može vidjeti u samom djelu, ali akcentira autorsku svijest o rukopisu i temi. Korišteni modeli i način na koji su radovi predstavljeni jesu sama njihova stvarnost i tematika, kao i razlog postojanja. Tonaliteti svijetlih i tamnih tonova u crno-bijeloj fiksaciji optičke slike ne koriste se za izražavanje osjećanja, već za figurativno definiranje akcentirane forme unutar prostora djelovanja. Odnos između različitih elemenata (akcentualne i propratne pozadinske forme), kojim se gradi kreativna poruka, ima za cilj da potakne promatrača na razmišljanje. Taj odnos je u središtu tematskoga karaktera autorskog ciklusa.

Reakcija na djelo od strane promatrača iznimno je važna. Ona se temelji na stvaranju fiksacije optičke slike odgovarajućim transformativnim postupkom, čija je vrijednost isključivo estetskoga karaktera, a svojim kvalitetom i kvantitetom estetizacije potvrđuje svjesno autorsko djelovanje u okviru definiranih tematskih opredjeljenja.

Preciznost i elementi ponavljanja određenih kompoziciono-sadržajnih shema sa

nestabilnom akcentualnom formom u okviru definiranoga kadra, ravne i jednolično tonalno zasićene površine sa svijetlim tonalitetima oivičene tamnom linearnom strukturom na popratnoj pozadinskoj formi, spektar sivih tonova koji se aktiviraju na akcentualnoj formi, uz upotrebu industrijskih repromaterijala i tehničko-tehnoloških pomagala u funkciji eliminiranja "ručnog rada" autora, jesu odlike Akšamijinog i Avedonovog minimalizma. Spoljašnji izgled aktivne akcentualne i neaktivne propratne forme u figurativnom smislu, kao i vizuelna specifičnost kompoziciono-sadržajnih elemenata, predstavljaju bitan *estetski novum* i karakterističnu vrijednost kreativnoga proizvoda.

Kroz minimalizam praznih prostora ateljea, u enterijeru i u eksterijeru, odabrani modeli za portretiranje su se kretali ili sjedili neometano. Iznenađujuća, eksplozivna izražajnost lica, pored ostalih elemenata, doprinosila je osjećanju iznenađenja, straha, zabrinutosti i, u konačnici, spontanosti portretiranih. Riječ je o autorskom pristupu koji je, ako prosuđujemo iz sadašnje perspektive, bio primjeren situaciji, ali u vremenu svog nastanka ipak neočekivan. Bile su to specifične *camere* (prostorije) koje su nastale u koliziji lokalnog i globalnog, intimnog i javnog, postajući prostori u kojima je bio moguć nastanak kreativnoga djela.

Alija M. Akšamija je stvarao portrete u perodu od 1938. do 1988. godine. Zbog spomenutih nepovoljnih okolnosti nije ih izlagao ili koristio za daljnje reprodukovanje u štampanim medijima. Dio te dokumentacije, u obliku negativa ili pozitiva, uništen je na samom početku Drugog svjetskog rata. Riječ je o većem dijelu dokumentacije za razdoblje 1938-1940. godine, koja je nastala u Rogatici i u Sarajevu, a spletom okolnosti dio radova nastalih u Sarajevu sačuvan je i u formi svjetlopisnih kopija na papiru. Iznenadnim i neplaniranim odlaskom iz Rogatice za Višegrad 1953, sticajem okolnosti veći dio negativa ostao je u "državnom ateljeu", gdje je Akšamija do tada radio. Sva kasnija nastojanja da dođe do svojih negativa bila su uzaludna. Slične okolnosti su pratile i negative iz perioda Drugog svjetskog rata u Sarajevu. Rušenjem novog Akšamijinog ateljea u Višegradu propao je još jedan dio njegove autorske zaostavštine. Tada je uništen dio dokumentacije iz perioda 1950-1962. godine. Prilikom

transporta radova i do tada sačuvane arhivske građe iz Višegrada u Sarajevo, kasnih 80-ih nestao je također dio dokumentacije (period 1967-1988), pohranjen u kutijama za arhiviranje. Finale ove tragične storije bijaše u maju 1992. godine razorno granatiranje ateljea njegovog sina Mehmeda u Velešićima, kada se general Mladić proslavio "junačkom komandom": *Velušiće tuci, Velušiće i Pofaliće tuci, tamo nema srpskoga življa mnogo!...* Uprkos destruktivnom razaranju ateljea, sačuvan je veći dio do tada preostale dokumentacije. U okviru ove monografske studije detaljnije je prezentiran samo dio njegovog ciklusa Slučajni prolaznici III (1953-1970).

Richard Avedon se bavio portretnom fotografijom od 1942. Godine, kada je, kao učenik *Mate Second Class,* radio na portretiranju kolega za lične karte.. Iz njegovoga priznanja saznajemo kako mu je bilo potrebno da uradi portrete možda i 100.000 zbunjenih lica prije nego što mu je palo na pamet da postane autor, stvaralac u smislu svjesnoga kreativnoga djelovanja unutar ovog medija.*[4] To je slučaj sa radom na prvom ciklusu portreta *Observations* (*Promatranja*), započetim 1959. godine, a iniciranim tekstom Trumana Capotea*[5], koji će, kao i svi navedeni ciklusi, biti objavljen u formi knjige ili posebno opremljenih i dizajniranih kataloga. Rad nastavlja 1964. godine ciklusom *Nothing Personal* (*Ništa osobno*), kao reagiranje na tekst Jamesa Baldwina*[6]. Na ciklusu Portraits (Portreti), koji tekstualno prati esej likovnoga kritičara Harolda Rosenberga*[7], radi 1976. godine. Od 1979. do 1984. godine radi na portretima sa američkog Zapada, u okviru ciklusa *In the American West* (*Na američkom Zapadu*), pod pokroviteljstvom *Amon Carter Museuma* u Fort Worthu. Konkretnija analiza pokazuje da su ti ciklusi nastajali uglavnom zahvaljujući finansiranju određenih izdavača ili ustanova, što ni u kom slučaju ne umanjuje njihovu kreativnu vrijednost. Međutim, govori puno o položaju i mogućnostima autorskog izražavanja na tim prostorima. Takvih mogućnosti u tadašnjem jugoslavenskom društvu nije bilo.

U okviru ove studije detaljnije ćemo se pozabaviti analizom ciklusa *Na američkom Zapadu,* jer je ovaj ciklus, ne zanemarujući i one već spomenute, kao i one koji su uslijedili, najizrazitiji primjer za moguću komparaciju sa kreativnim djelovanjem Alije

*[4] *Sigurno sam fotografirao možda i 100 000 zbunjenih lica prije nego što sam i pomislio da postajem fotograf.*

Vidi:http://www.theguardian.com/world/2005/ nov/23/usa, 15.03.2014; i http://www.boston.com/news/globe/obituaries/articles/2004/10/02/photographer_richard_avedon_dies/?page=full; 15.03.2014.

*[5] Truman Streckfus (1924–1984), poznat kao *Truman Capote*, američki je autor, scenarist i dramski pisac, poznat kao književni klasik po mnogim kratkim pričama, romanima, dramama i novelama. Najmanje 20 filmova i televizijskih drama bazirano je na Capoteovim romanima, pričama i scenarijima.

Vidi: Capote, Truman and Avedon, Richard: *Observations;* Simon & Schuster; 1st edition, 1959.

*[6] James Arthur Baldwin (1924–1987), američki romanopisac, esejist, dramski pisac, pjesnik i kritičar društva. Baldwin je u esejima istraživao opipljivu još neizgovorenu zamršenost rasnih, seksualnih i klasnih razlika u zapadnim društvima, posebno sredinom 20. stoljeća u Americi, i njihovih neminovnih neizrecivih tenzija.

Vidi: Avedon, Richard and Baldwin, James: *Nothing Personal;* Dell Publishing Co., 1965.

*[7] Harold Rosenberg (1906–1978), američki pisac, pedagog, filozof i likovni kritičar koji je definirao i uspostavio termin "akcionog slikarstva" 1952. godine, za ono što je kasnije postalo poznato kao *apstraktni ekspresionizam.* Rosenberg je najpoznatiji po svojim likovnim kritikama koje je objavljivao u časopisu *New Yorker.*

Vidi: Rosenberg, Harold and Avedon, Richard: *Portraits;* Farrar Straus & Giroux; 1st edition, 1976.

M. Akšamije u ciklusu *Slučajni prolaznici III (1953-1970).*

Za Akšamiju i Avedona, stvaraoce u oblasti *portretne fotografije,* možemo kazati da su bezmalo u istom razdoblju bili na sličnoj, ako ne i na istoj, stvaralačkoj putanji. I jedan i drugi željeli su da se oslobode dotadašnjega konvencionalnoga djelovanja i pokušaju dati nešto svoje. Svakidašnja ustrajna istraživanja dovode ih do *minimalističkoga poimanja* portretiranih modela, po jednoj jedinstvenoj konstruktivno-sadržajnoj metodi kreativnog izražavanja, uz upotrebu različitih tehničko-tehnoloških pomagala i repromaterijala. Bitno je da jedan za drugog nisu znali. Akšamija, jer nije imao nikakvih dostupnih informacija o Avedonu, a Avedon nije ni mogao doći do informacija o Akšamiji, jer ih u javnom medijskom prostoru tada nije ni bilo. Akšamija o minimalizmu u arhitekturi pa, samim tim, i u slikarstvu ili fiksaciji optičke slike, nije imao nikakve informacije. Za Avadona nemamo pouzdanih podataka o tome, bar kada je riječ o počecima njegovoga karakterističnoga djelovanja. Akšamija je u onome što je radio za sebe pokušavao učiniti otklon od konvencionalnog, koje mu je osiguravalo egzistenciju. Avedon je pribjegao nekonvencionalnim rješenjima kako bi na sebe skrenuo pažnju i bio angažiran na onim projektima koji će mu osigurati sredstva za život, ali i neovisnost u pogledu izbora tema svog stvaralačkoga djelovanja.

Akšamija i Avedon nisu samo stvarali portrete sa nepromjenjivim konstruktivno--sadržajnim elementima već su u njih unijeli svoje duboke meditacije o životu.

Uprkos optimizmu kojim zrače Avedonove glamurozne *modne fotografije,* odnosno Akšamijine *pejzažne, turističke* i *dokumentarne fotografije,* oni portretiranjem ovakvoga karaktera bilježe određeni vid razočaranja u američke, odnosno tadašnje jugoslavenske prilike i općenito kulturu življenja. Već smo naglasili da do tog razočaranja Akšamija dolazi poslije onih optimističkih godina po završetku Drugog svjetskog rata, vremena obnove i izgradnje porušenog i uništenog i, što je možda i najinteresatnije, nakon što je ostvario želju da, napokon, može živjeti od bavljenja fiksacijom optičke slike. Na portretiranim osobama, osim pojedinih, prisutna je određena letargija i nesigurnost običnih ljudi višegradske svakodnevice i nije vidljiv neki poseban izraz sreće i zadovoljstva.



■ Mehmed A. Akšamija: **PORTRET OCA I RICHARDA AVEDONA I**, Sarajevo, 1988.



■ Alija M. AKŠAMIJA

Iz ciklusa **SLUČAJNI PROLAZNICI III**
(1953–1970)

– dio sačuvanih pozitiva po
granatiranju ateljea 28. 05. 1992. godine
u Velešićima – Sarajevo

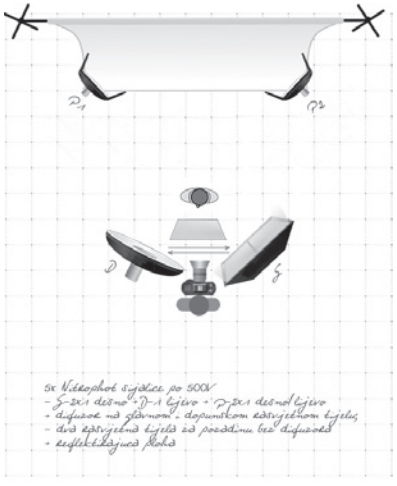


Principijelno je riječ o sugrađanima koje je pratio do kraja 1988. godine, zapravo do kraja svog neprekidnoga djelovanja u ovoj oblasti. Prisutni su i ženski i muški likovi, sa brkovima i bez njih, prirodno ćelavi, naćelavo ošišani i dobro zarasli u kosi sa posebnim frizurama, pravim i slomljenim nosevima, ljudi sa slabim vidom, a i oni bez oka ili razroki, oni sa izraženim ili skoro nevidljivim nausnicama, a i oni sa zečijom usnom, malim i velikim ušima, velikim vratom i vratom poput zbitoglavca, i mlađi i stariji, pa i djeca, ošišana "na ćasu", uredno počešljana, đaci, gimnazijalci, studenti, učitelji i učiteljice, nastavnice i nastavnici, profesori i profesorice, ljudi preplanulog, izbrazdanog lica, poput pukotina u blatu. Također i oni sa zategnutim i neizraubovanim zdravim licem, sitnim i velikim glavama, bubuljicama, ožiljcima, krastama, žene sa mahramama i bez njih, istaknutim i neprimijetnim grudima, sa pletenicama i onduliranim frizurama, dužom i kraćom kosom, masnom crnom bojicom docrtanim obrvama i tamnim mladežima koji su, zapravo, otisci izgorjele šibice, bez pudera i sa malo karmina bisse, obrazima zarumenjenim navlaženim crvenim krep-papirom, koji se koristio za novogodišnju i prvomajsku dekoraciju izloga, bižuterijom na ušima i rijetkim zlatnim lančićima oko vrata; građani i seljaci, stočari, zemljoradnici, zadrugari, radnici u tvornicama, konobari i konobarice, vozači traktora, motora, kamiona i autobusa, domaćice i općinske službenice, radnici na održavanju čistoće i njihovi šefovi, čistači kanalizacionih cijevi, mesari, električari, automehaničari, pekari, vodovodžije, trgovci, stolari, šintori, putari, grobari, klaoničari, šverceri, kockari, trgovci, ljekari, zubari, medicinske sestre, apotekari, obućari, limari, metalostrugari, bravari, opančari, sedlari, moleri, podvornici, pijačari, grnčari, uniformirana lica – željezničari, vojnici, rezervisti, policajci, vatrogasci, šumari, potom došljaci, fudbaleri, mađioničari, muzičari, turisti itd., itd.

Avedon se, nakon optimističnih kasnih 50-ih i 60-ih godina prošlog stoljeća i zanimanja za sjaj slavnih vremena, okreće otkrivanju unutarnjeg svijeta običnih, nesigurnih bića. Nešto kasnije, 70-ih godina usmjerava se na analizu iskušenja starenja i smrti, a u periodu od 1978. do 1984. godine radi na portretima osoba koje su

odražavale duh američkog Zapada. Ti portreti su dati u likovima rudara, huligana, skitnica, alkoholičara, kockara, zanatlija, migranata, rodeo-jahača, konobarica, žena kamiondžija, tzv. običnih građana itd. Ni Avedon, ni Akšamija nisu prvenstveno bili zaokupljeni kritikom društva. Likovi koji su zanimali Akšamiju predstavljali su antipod glamuroznim osobama koje je portretirao Avedon. Istina, Akšamija nije imao ni dodira sa svijetom Avedonovih modela. Avedonovo zanimanje za ljude izvan glamura i svjetla medijskih reflektora najbolje ilustrira njegov ciklus *Na američkom Zapadu.* Ova faza Avedonovoga kreativnoga djelovanja približila ga je radu Alije M. Akšamije, što olakšava uspoređivanje njihovih rezultata. Oni su portretirali uglavnom one koji su radili najgore i najteže poslove. I kod jednog i kod drugoga prisutna je i vizuelizirana *meni-kartica* unutar koje se susrećemo sa različitim oblicima usta, ožiljcima, masnom ili suhom kosom, tetovažama, čistom ili umrljanom garderobom, paperjastim i raščupanim frizurama, učvršćenim kod jednih industrijski proizvedenim gelom, a kod drugih zašećerenom vodom ili zaslađenim pivom. Neki imaju bizaran osmijeh, a poneki i "upredenu" grimasu. Ostali su ozbiljni i bez osmijeha, ali bez izraza mržnje i gnjeva.

Neke osobe su na rubu plača, druge izgledaju spremne da skoče i prokrče vlastiti put kroz objektiv fotografske kamere. U principu, slikovna riječ je, kako je već konstatirano, namijenjena marginaliziranim osobama, iako je do tada kod većine autora, osim onih koji su živjeli i radili u realsocijalizmu, pa i kod Avedona duže vrijeme, ona bila rezervirana za talentirane, lijepe, poznate, bogate, slavne. Nepoznate osobe bile su izazov za obojicu. Njihovi kreativni rezultati nisu nastajali na tragu žurnalističkog zanimanja, slučajnošću ili *humanitarnim* portretiranjem nepoznatih i marginaliziranih osoba. Ti radovi su ozbiljna i važna svjedočanstva o dostojanstvu portretiranih. Akšamija i Avedon su dali novu dimenziju našem razumijevanju *portretne fotografije* u 20. stoljeću. Koliko god mi njihove stvaralačke rezultate doživljavali kao zabilježene trenutke koji su se objektivno dogodili, oni su u krajnjoj instanci, u različitim stupnjevima, svjesno kreiran rezultat jednog vida minimalističke imaginacije zasnovane na fiksaciji optičke slike.



SKICA KORIŠTENIH RASVJETNIH TIJELA
u Akšamijinom ateljeu prilikom snimanja portreta za ciklus
"Slučajni prolaznici III (1953–1970)"

Akšamija je svoje portrete radio isključivo u ateljeu, uz vještačku rasvjetu. Koristio je, kako je već navedeno, četiri rasvjetna tijela sa pet *Nitraphot B* sijalica, od kojih su dva rasvjetna tijela bila prekrivena paus-papirom, kako bi u što većoj mjeri dobio difuzno svjetlo. Glavni izvor svjetla, rasvjetno tijelo sa dvije sijalice (lociran desno u odnosu na poziciju kamere), kao i jedan dopunski izvor (lociran lijevo), mijenjali su svoju lokaciju u zavisnosti od efekata koje je on želio postići na karakterističnoj izražajnosti portretiranog, dok su rasvjetna tijela koja su korištena za osvjetljenje pozadine (locirana lijevo i desno) uvijek bila na istom mjestu, bez difuzora.

Važnu ulogu su imale i odbojne plohe različitog oblika i površina, postavljene na mobilnim nosačima. Uvijek, kao po nekom šablonu, radio je samo na bijeloj pozadini, koju je činio zid ateljea okrečen bijelom bojom, čija je uloga bila da ukloni bilo kakvu referencu prostora. Nekih drugih pomagala nije imao, a ni asistenata prilikom odabira osoba i snimanja. Snimanja su obavljana na srednje osjetljivim emulzijama rol-filmova 120, na već spomenutim Agfa Isopan IF 17 i ORWO NP 20, češkom *Flexaret* i njemačkom *Rolleiflex* kamerom srednjeg formata 6x6 cm. Kada je riječ o laboratorijskoj obradi negativa i pozitiva, Akšamija je sve obavljao samostalno. Od pripreme potrebnih razvijača za obradu negativa ili pozitiva, koje je sam po vlastitoj recepturi spravljao, u zavisnosti od toga šta je u konačnici želio da dobije*[8]. Koristio je dvije vrste razvijača, kontrastnije i mekše, zavisno od upotrijebljenih razvijačkih komponenti. Isto je bilo i kod laboratorijskoga povećavanja i adjustacije gotovih kreativnih produkata. Avedon je, za razliku od Akšamije, imao asistente u svim potrebnim situacijama, pa i u laboratorijskoj obradi, koju su, po njegovim uputstvima, obavljali laboranati, Ruedi Hoffman i David Liittschwager*[9].

U okviru ciklusa *Slučajni prolaznici III (1953-1970),* sačuvana su 722 portreta, rađena "za svoju dušu". Emotivnost portreta kreće u rasponu od delikatno dirljivih do agresivno mističnih. Akšamija je njegovao spontani proces portretiranja i nije radio "na prepad", za razliku od Avedona koji je takav karakter pristupa odbacivao, kako to tvrde neki njegovi kritičari. Avedon je nastojao postići *iluziju emotivnosti*[*10]. Portretiranje

*[8] Akšamija je razradio vlastite receptura za pravljenje razvijača za papir sa ciljem dobijanja različitog stupnja kontrasta.

*[9] *Težak i dugotrajan proces oko rada na povećanjima fotografija započeo je u podrumu tamne komore Avedonovog studija u New Yorku. Ruedi [Hoffman] i David [Liittscwager] zajedno su započeli rad na izradi povećanja od 16 do 20 inča. Dick [Avedon] ih je sve odbacio. Osjećao je da je ton težak; bio je previše taman i prekontrastan. Kod izrade povećanja, Dickove smjernice rijetko su bile tehničkoga karaktera. Znao je reći: jednostavno, 'učinite osobu nježnijom,' ili 'daj licu više napetosti'. Ovakvi nekonvencionalni savjeti prisiljavali su Ruedija i Davida da pokušaju razumjeti emocionalni sadržaj koji je Dick tražio u svakom portretu. [...] Na probnim povećanjima, Ruedi je bilježio potrebne korektivne manipulacije crvenom masnom olovkom. U toku sljedećeg osvjetljavanja papira, sa plusom ili minusom, imao je u sekundama označene dijelove koje je bilo potrebno potamniti ili posvijetliti na očnim kapcima, ili*

u okviru ciklusa *Na američkom Zapadu* izvođeno je u improviziranom ateljeu, koji se nalazio iza nekog objekta ili njegove mobilne prikolice. Koristio je veliku bijelu papirnu pozadinu, devet metara široku i sedam metara dugu, a u nekim prilikama i manju. Uvijek je radio u hladu, bez prisustva direktne sunčeve svjetlosti. Papirna pozadina je montirana na sjevernoj ili sjevernoistočnoj strani objekta da bi izbjegao duboke sjene, te da svjetlosni izvor ne bude vidljiv na licu portretiranog i da tako, eventualno, utiče na neutralizaciju ili dodatnu akcentualizaciju izražajnosti lica. Snimao je velikoformatnom kamerom *Deardorff 8x10"* (20.32 x 25.4 cm) sa objektivom *Schneider* od 360 mm, na stativu sa modernim zatvaračem i visokoosjetljivim filmom Kodak Professional Tri-x, 400 ASA/27 DIN-a. Avedon je i na ovom projektu imao više asistenata. Laura Wilson*[11] je zauzimala posebno mjesto, jer je njena funkcija bila da kontaktira ciljane osobe i pokuša ih pridobiti za portretiranje. Učestvovala je u pripremi modela za čin snimanja i vodila računa o njemu u toku snimanja. Tokom šestogodišnjeg rada kontaktirala je 753 osobe, od kojih su 752 pristale da budu portretirane. Zajedno su proputovali 13 država i 1.892 grada od Teksasa do Idaha. Po današnjoj vrijednosti, samo trošak za film iznosio je oko 70.000 $ za 17.000 upotrijebljenih negativa. Od toga su 123 negativa svjesno uništena po završenom snimanju, a za 123 negativa deponirana u *Amon Carter Museumu,* Avedon nije dozvolio dalje kopiranje.

Postojanje tamnog rama, koji uokviruje Akšamijine i Avedonove portretirane modele od početka 1948. godine, kod Akšamije figurira kao jedna od konstanti konstruktivno-sadržajne vrijednosti, uz stalno prisustvo bijele pozadine, dok je kod Avedona prisutan figuratvni, tamni ram, prvo u naznakama, a potom kao ustaljena forma.

Među Avedonovim portretima, globalno gledajući, krajem pedesetih (1957-1959) i tokom šezdesetih godina prošlog stoljeća javljaju se različiti modaliteti pozadinskih formi, do konačno bijele pozadine i stabilne figurativne vrijednosti tamnih ramova: od onih koji nisu imali nikakav ram, preko onih koji imaju jedva primjetljiv, zatim nešto izražajniji i još izražajniji sa prisutnim elementima identifikacije filmske emulzije i rednoga broja snimka. Kada je o pozadinskoj formi riječ, prisutna je tamna pozadina, *nosu, odnosno borama na čelu.*

Wilson, Laura: *Avedon at Work: In the American West;* (Harry Ransom Humanities Research Center Imprint Series); University of Texas Press; 1st edition, edition, 2003., Str. 114-117; Livingston, J., Ross, A. D., and Avedon, R.: *Evidence 1944-1994 Richard Avedon;* Random House, 1994, str. 86.

*[10] ***Vidi***: Grundberg, Andy: *Richard Avedon, the Eye of Fashion, Dies at 81;* The New York Times, 2.10.2004.

*[11] Laura Cunningham Wilson (1939) američka fotografkinja, asistentica Richarda Avedona. Njene fotografije su objavljivane u *New York Times Magazinu, New Yorkeru, Vanity Fairu, GQ-u, Wallpaperu, Washington Post Magazinu* i londonskom *Sunday Times Magazinu.*

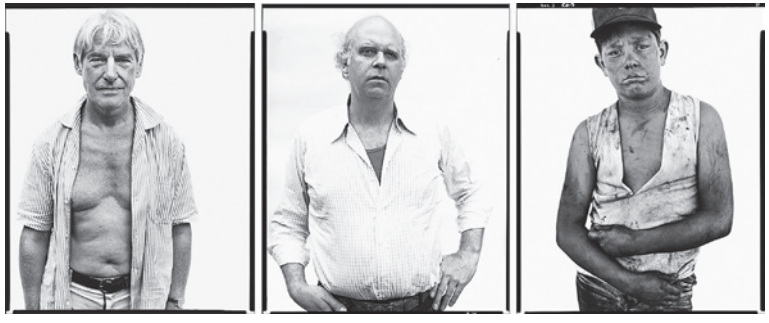


SKICA RICHARDA AVEDONA IZ 1969 za snimanje portreta na prirodnom svjetlu u eksterijeru. Naznačen je položaj sunca, pozadine, objekta, modela i kamere. Bila je to uvodna eksperimentalna studija za ciklus "Na američkom Zapadu", za razliku od ciklusa "Portreti" koji su rađeni u studiju pri vještačkoj rasvjeti.



RICHARD AVEDON:
Razvoj figurativne i tonalne vrijednosti rama – 1956, 1958. i 1960.
(Richard Avedon Foundation)

siva različitih intenziteta, do konačno ustaljene bijele. Ovakva situacija je bila aktuelna dok je koristio kameru srednjeg formata (*Rolleiflex* sa objektivima *Schneider* ili *Xenotars* od 80 mm i f/2,8) i rol-film 120 Kodak Plus-X. Prelaskom na kameru velikog formata i planfilm dolazi do stabiliziranja ovog elementa konstruktivno-sadržajne vrijednosti, koji kao takav ostaje do kraja njegovoga kreativnoga djelovanja. Tamni ramovi su i kod Avedona i kod Akšamije, između ostalog, u funkciji prostorne vrijednosti kadra, te potvrđuju sadržajnu vrijednost snimljenog, bez bilo kakve laboratorijske intervencije na eventualnom dodatnom izrezu. Akšamija je, u nastojanju da anulira pojavljivanje elemenata identifikacije filmske emulzije u vidu rednog broja snimka, u laboratorijskom postupku dodatno doosvjetljavao postojeći tamni ram i, na taj način, dobijao mekšu obodnu liniju koja je graničila sa bijelom pozadinom. Na pozadinskim formama koje nam prezentira prisutne su, u manjem obimu, i neke sitne sive fleke nepravilnih oblika, koje se najvjerovatnije javljaju zbog upotrijebljenih emulzija koje nisu bile propisno deponirane na potrebnoj temperaturi prije eksponiranja, ili su upotrijebljene emulzije kojima je istekao rok važenja. U tim vremenima Akšamija nije posjedovao frižidere za pohranjivanje i čuvanje repromaterijala. Također, prilikom kupovine nije mogao utjecati na njihovu svježinu, osjetljivost, te birati proizvođača fotoosjetljivih emulzija. Uzimao je ono šta je mogao kupiti na skromnom tržištu i bio presretan da je uopće mogao obezbijediti sebi potrebnu količinu, a kvalitet je nadoknađivao dodatnim laboratorijskim radom prilikom obrade različitih negativa.



RICHARD AVEDON:
Prelaskom na kameru velikog formata dolazi do stabilizacije figurativne i tonalne vrijednosti rama. Prvi pokušaj iz 1969. (lijevo), ostali iz 1975. i 1979. (desno)
(Richard Avedon Foundation)

Odsustvo kompozicije zlatnog reza kod obojice autora može se objasniti njihovim nastojanjima da se udalje od klasičnih oblika komponiranja akcentualne forme i kako bi postigli novu karakterističnu estetiku kadra, koja proizlazi iz neutralne pozadinske forme. Akšamija i Avedon osobe koje portretiraju postavljaju u sve moguće dijelove kadra, pokušavajući i na taj način portretiranom dati odgovarajuću specifičnost. Takvo operabilno postupanje nije samo formalno bježanje od klasičnoga djelovanja u ovoj oblasti već je, zahvaljujući prisutnoj svijesti o potrebi takvoga djelovanja, postalo karakteristikom konstruktivno-sadržajne vrijednosti ovih stvaralaca.

Susrećemo se sa pozicijama akcentualne forme koja je locirana lijevo, desno, gore pa čak i u dnu kadra, sa figurativnom vrijednošću glava modela, koji samo što ne dohvate tamni ram na nekoj od stranica, kao i sa rezanjem poprsja i bočnih dijelova tijela u jednoj od vertikalnih strana. Svjedočimo i o istrajavanju na tome da nam se pokažu portretne vrijednosti osoba, u figurativnom smislu, samo do poprsja, te i veličinom portretiranih do samih koljena, sa akcentiranim položajima ruku u odnosu na tijelo. Upotrijebljene dimenzije negativa, tehnička sredstva prilikom snimanja, karakteristike svjetlosnih izvora, laboratorijska obrada, konačne dimenzije i forme adjustacije gotovih djela, različiti pristupi upotrebe izražajnih mogućnosti vezanih za oštrinu akcentualne forme, ukazuju nam na sličnosti i razlike u svjesnom autorskom djelovanju Alije M. Akšamije i Richarda Avedona. Radeći u potpuno različitim društvenim i tehnološkim uvjetima, ali na istom kreativnom putu minimalizma, oni postižu sličan

stupanj i oblik estetizacije. Zato ih s pravom možemo smatrati utemeljiteljima minimalizma u okviru fiksacije optičke slike fotohemijskim transformativnim postupkom.

Razlike govore o stvaralačkim individualnostima, ali ono što ih povezuje čini nam se mnogo bitnijim. Na portretiranju su radili niz godina u okviru sličnih ili istih konstruktivno-sadržajnih vrijednosti kadra. Nisu koristili posebne svjetlosne efekte, *modularno svjetlo* sa dubokim i oštrim sjenama s ciljem dobijanja ekspresionističkoga portreta, mada kod Akšamije na pojedinim portretima postoje i naznake nešto "tvrđeg", direktnijeg svjetla sa izražajnijim sjenama, zbog upotrebe rasvjete koja je manje difuzna. Ipak, i jedan i drugi su nastojali raditi sa maksimalno difuznim svjetlom koje su mogli ostvariti, jedan u ateljeu, a drugi u eksterijeru. Nestabilna kompozicija u odnosima akcentualne i propratne forme ne dovodi do zavođenja budućega promatrača ili lažno romantizirane pripovijesti o portretiranom, već upućuje na specifičnu upotrebu izražajnih sredstava i mogućnosti ovoga medija kroz uspješno oslobađanje od, do tada, tradicionalnog jezika portretiranja kojim se označavao status. Snimanje samih portreta zamišljali su kao natjecanje oporuka između portretiranih i njih samih iza vlastitih kamera – stanje u kojem su bili prisutni modeli i autori, svako sa svojim uvjerenjima i vlastitim ciljevima, ali i sa sviješću o tome da su oni, autori, ti koji sve kontroliraju. Jednostavno rečeno, ispred sebe su imali model i to što se dogodilo je "njihova stvar". Ali, portretirani modeli, koji su obično dolazili iz grube pozadine životne stvarnosti tog vremena, postavljeni ispred bijele pozadine i sa naglašenim crnim ramom, stvarali su dojam maksimalne jednostavnosti bez tragova emotivnosti. Na ovaj način, jedan portretirani tvornički radnik postaje analogan profesionalnom modelu, rudar političaru, domaćica poznatoj glumici, dječak sa ulice mladom princu prijestolonasljedniku. Zahvaljujući čisto bijeloj pozadini i tamnom ramu, portretirani su odvedeni u crno-bijeli svijet specifičnoga kreativnoga djelovanja, koji je bio vizuelno sasvim nov u pristupu i zanimljiv pojavnošću bogatstva različitih tekstura tena na licima, figura i lica, starijih i mlađih, muških i ženskih osoba, uz njihovu odjeću koja priča "priču o sebi". Portreti sa vidljivim ljudskim slabostima izbačenim u prvi plan

su bili antiteza mitskim fotografijama bahatih i zgodnih, bogatih i poznatih, kao i kompletnom glamuru što je bio veoma aktivan u tom vremenu. Nisu se nikome izvinjavali za razbijanje postojećih stereotipa izborom portretiranih koji obavljaju teške poslove i posjeduju neslavne biografije, kao i uvođenjem novih konstruktivno--sadržajnih elemenata. Bili su u potrazi za *novom definicijom portreta.* Nastojali su prisutno i ignorirano ljudsko stanje gledati "drugim očima", kako bi ih približili onima koji ih ne primjećuju, ali bez usklađivanja sa socijalističkim romantizmom na jednoj, ili holivudskim arhetipovima, na drugoj strani. Ovakav pristup svjesnom kreativnom djelovanju moguće je promatrati i kao naročit vid kazališne predstave, posredstvom koje se želi postići privid da se sve to što je utjelovljeno u njihovim kreativnim rezultatima/ svjetlopisnim formama jednostavno dogodilo, a da je portretirana osoba još uvijek tu i da nikada nije ni pokušala da bude negdje drugdje, kao i to da nije uopće ni prisutna na konačnoj formi tog specifičnoga kreativnoga proizvoda. Jasno je da njih dvojica na pijedestalu stvaralačkoga djelovanja razumiju o čemu je riječ. I bez obzira na to koliko su u mogućnosti da kontroliraju elemente ekspozicije, blende, obrade negativa i pozitiva do konačne prezentacije, oni ipak nemaju, niti žele imati, kontrolu nad tim elementima, niti nad time kako će sve to tumačiti promatrači. Slobodni smo misliti da je riječ o herojskim pojedincima ili nesretnim žrtvama. Oni nam ne daju formulu koja će objasniti portrete. Mi možemo da gledamo u ovjekovječena lica portretiranih i primorani smo izvesti vlastitu interpretaciju viđenog. To stanje nije najugodnije za promatrača, ali je zasigurno od neprocjenjive vrijednosti. Ovo nisu poduhvati vezani za novinarstvo ili dokumentarnu reportažu, bez ikakvoga potcjenjivanja toga posla i načina izražavanja.

U otvorenom pismu Avedonu, jedan čitalac *Arizona's Scottsdale Progressa,* kaže: *[...] Vi ste imali veliku primitivnu zabavu na Zapadu i potpuno ste iskoristili vaše pomno odabrane nakaze, pokušavajući na taj način da opljačkate njihovo dostojanstvo i, samim time, ismijete Zapad. To ste tako lijepo uradili na ciničan način, pogubnim nastojanjem koje je samo po sebi spomenik moralnog i kulturnog propadanja našeg naroda.*[*12]

[*12] ***Vidi***: http://www.theguardian.com/world/ 2005/nov/23/usa; 15.03.2014.



Alija M. AKŠAMIJA

CIKLUS: SLUČAJNI PROLAZNICI III (1953–1970)

№ 4 ..., 1954, format 240 x 240 mm.
fotografija.

Akšamijino i Avedonovo stvaralačko razmišljanje i djelovanje više je od *objektivne istine* o višegradskim sugrađanima i američkom Zapadu. Trenutak emocija i činjenica je pretočen u svjesno djelovanje, koje nije moguće ponoviti.

Kada je Avedon 1984. godine prvi put izložio radove iz povijesnog ciklusa *Na američkom Zapadu,* u organizaciji *Amon Carter Museuma* u Fort Worthu, te ujedno objavio i istoimeno izdanje u formi knjige, inicirao je preokret u tadašnjoj američkoj i svjetskoj fotografiji. Međutim, neki kritičari portretirane su smatrali žrtvama, odnosno takav pristup ovoj temi smatrali su ciničnim. Max Kozloff je zapisao: *[...] Prazna i čista pozadina gura likove u prvi plan, kao ostrva od - naravno - mesa ali i odjeće. Ništa se ne natječe sa njihovom jadnom odorom, ništa iz njihovog ličnog okruženja, ništa što bi ih moglo locirati, informirati i podržati u stvarnom svijetu, čak ni na fotografiji. U isto vrijeme, promatrač više ne sumnja u njihov jad i jeftini život - jer su njihovi deprimirajući poslovi ili razni oblici nezaposlenog bivstvovanja propisno zabilježeni. I tu se javlja ružno poređenje između tih gladnih i Avedonovih ranijih 'sitih', koje se mnogo bolje brane. Jedna je stvar portretirati osobe visokog statusa i domišljate slavne ličnosti kao "hrana" za sliku; potpuno je druga stvar odmjeriti istu kaznu kelnericama, bivšim profesionalnim bokserima i nadničarima.*[13]

I reakcije pojedinih zapadnjaka bile su gnjevne. Čak i danas, poslije toliko godina, u gorju Rocky Mountain sebe doživljavaju kao aktere iz filmova u kojima žive zgodni kauboji, plemići, rančeri i hrabre predvodničke žene, izvan uzvišenih porodičnih i kršćanskih vrijednosti. Oni nisu vidjeli nikakvu ljepotu u Avedonovim portretima. Vidjeli su prljavštinu i lica bez osmijeha. Avedonovo kreativno djelovanje je od strane ljudi koji ne razumiju ovaj i ovakav oblik kreativnosti okarakterizirano kao bolesno, senzacionalno, okrutno itd. Oni nisu mogli shvatiti Avedonovo opažanje, uporno tražeći sličnost sa turističkim i "spomenarskim fotagrafijama", čija se kreativnost svodila na goli amaterizam.

Ipak, javljajala su se i druga i drugačija razmišljanja. Stariji rančer je primijetio: *[...] Od stvarnosti ovdje niko nije imao koristi.*[14]

Nema sumnje, Avedonovi svjetlopisi ljudi američkog Zapada zadržat će snagu

*[13] Kozloff, Max: *Through Eastern Eyes; Art in America (U.S.A.),* vol. 75, no. 1, Jan. 1987, str. 90-7, 8 illus;

Vidi: http://www.zonezero.com/magazine/articles/kosloff/pagina1Avedon.html; 15.03.2014

*[14] ***Vidi***: http://www.theguardian.com/world/ 2005/nov/23/usa; 15.03.2014.

uvjerljivosti i bit će referentni za povijest toga dijela svijeta i onda kad mit o John Wayneu postane anahron.

Vjerujemo da bliskost u svjesnom kreativnom djelovanju između Avedona i Akšamije neće utjecati na sudbinu Akšamijinog ciklusa *Slučajni prolaznici III (1953-1970),* kao što se to desilo sa sa Avedonovim *Na američkom Zapadu*. Akšamija je djelovao na trusnijem tlu od američkog Zapada. U vrijeme Akšamijinog rada razlike između građana srpske, hrvatske, bošnjačke, jevrejske i drugih nacionalnosti, odnosno pravoslavne, katoličke, muslimanske, te judaizma i drugih vjeroispovijesti, stvaraocu nisu bile relevantne, naročito ne u smislu kasnijih oštrih podjela. Tako da svi nastali portreti u okviru ovog Akšamijinog ciklusa nemaju nikakve veze s njima, a dokaz za to su numerički potpisi ispod portreta, bez imena i prezimena. Evidenciju o njihovim imenima i prezimenima nije vodio, niti ga je to zanimalo. Nije bilježio ni broj portretiranih, ni saglasnost za snimanje, kako je to činio Avedon sa svojim saradnicima. Kako je već navedeno, u ovoj monografskoj studiji prezentiran je selektivni izbor portreta iz ovog ciklusa koji su sačuvani do danas, a odnosi se na period od 1953. do 1970. godine.

Ovakva ocjena karaktera kreativnoga Akšamijinog i Avedonovoga djelovanja nije donesena samo na osnovu uočljivih estetskih kvaliteta. Više autorske kontrole značilo je i viši nivo autorskoga djelovanja. Može se činiti da su tehničke i teorijske informacije nebitne za estetiku. Međutim, važno je da prosuđujemo o tome da li je fiksacija optičke slike odgovarajućim transformativnim postupkom bila njihovo djelo *svjesne kontrole* ili možda njihovog "rada na sreću". To je, zasigurno, bio ozbiljan izazov za ove autore. Oni su, za razliku od drugih njihovih savremenika, evidentno drugačije pristupali procesu autorske previzualizacije portretiranih. To ne znači da je zanemarljiv značaj iskustva drugih, kao i njihovo praktično i teorijsko znanje i upotreba specifičnih izražajnih sredstava i mogućnosti. Poznate forme i iskustva Akšamiji i Avedonu bila su odskočna daska za nove postupke i oblike. Njihovi svjetlopisi otkrivaju specifičnu a*utorsku kontrolu*, koja je s jedne strane osporavana, a sa druge zanemarivana, nipodaštavana i odbacivana. Ta specifičnost leži u emocijama izraženim kroz *simbole*.

Literatura

• Adler R. and Roth P.: *Richard Avedon: Portraits of Power;* Steidl & Partners, 2008. • Akšamija, Mehmed, A.: *Alija M. Akšamija;* Bošnjačka nacionalna zajednica Hrvatske, Zagreb, 2010. • *Almanah jugoslovenske fotografije;* Zavod za novinsko-izdavačku i propagandnu delatnost JŽ, Beograd, 1968. • Anderson, James C., ed. Stryker, Roy: *The Humane Propagandist;* U: *Stott;* Louisville, University of Louisville, 1977. • Arbus, Doon: *The Sixties;* Random House, 1999. • Avedon, Richard: *Observations;* Photographs by Richard Avedon, Comments by Truman Capote; Camera Publishers/C. J. Bucher Ltd., 1959. • Avedon, Richard: *Nothing Personal;* Antheneum, 1964. • Avedon, Richard and Baldwin, James: *Nothing Personal;* Dell Publishing Co., 1965. • Avedon, Richard: *Richard Avedon* - The Minneapolis Institute of Fine Arts Catalog; Minneapolis Institute of Fine Arts, 1970. • Avedon, Richard: *Richard Avedon Photographer;* Marlborough Gallery, 1975. • Avedon, Richard: *Portraits;* Noonday Press, 1976. • Avedon, Richard: *The family 1976: [photographs];* Rolling Stone inc, 1976. • Avedon, Richard and Rosenberg, Harold: *Richard Avedon: Portraits;* Farrar/Straus and Giroux, 1977. • Avedon, Richard: *Avedon: Photographs,1947-1977;* Farrar/Straus/Giroux, 1978. • Avedon, Richard: *Egoiste No.9;* Les Editions Cassini France, 1985. • Avedon, Richard: *An Autobiography Richard Avedon;* Random House, 1993. • Avedon, Richard: *In the American West 1979-1984: Photographs;* Harry N Abrams, 1994. • Avedon, Richard: *Richard Avedon Portraits;* Harry N. Abrams and The Metropolitan Museum of Art, 2002. • Avedon, Richard: *20th Anniversary (1985-2005) Clothcover Edition! In the American West;* Harry Abrams Publishers, 2005. • Avedon, Richard: *Richard Avedon: Avedon Boxed Postcards;* Fotofolio, 2009. • Avedon, Richard and Perich, Shannon Thomas: *The Kennedys;* HarperCollins e-books, 2010. • Avedon, Richard: Avedon: *Murals & Portraits Cards;* Gagosian Gallery, 2012. • Avedon, R., Cattelan M., Evangelista L., Ferrari P., Klein S.: **Visionaire No. 63: Forever;** Visionaire Publishing/LLC, 2013. • Badger, Gerry: *The Genius of Photography;* Quadrille Publishing Limited, 2008. • Baldwin, James: *Nothing Personal;* Penguin Books, 1964. •

Važna dimenzija ovoga pristupa jeste dojam objektivnosti i racionalnosti. Ustvari, to je privid uvjetovan simboličkom prirodom samog medija. Osmišljena intriga svjetlopisnoga bilježenja predstavlja *misteriju* koja sugerira odgonetanje, čitanje. Takva vrsta intrige je konstruktivna frustracija i nejasnoća koja nam omogućava da aktivno komuniciramo s njihovim konačnim formama u obliku svjetlopisnih bilješki.

Sve ovo nas navodi na to da postavimo i pokušamo odgovoriti na pitanje odnosa između svjesnog autorskoga kreativnoga djelovanja i stvarnosti, pogotovo ukoliko tragamo za prihvatljivom definicijom svjetlopisa/fotografije.

Akšamijino i Avedonovo stvaralaštvo se temelji na *stvarnom svijetu,* a ne na njegovom *ignoriranju*. Svjetlosno bilježenje je za njih *imitacija stvarnosti*. Ali, oni su kao autori uzimali u obzir i subjektivnu vrijednost određene stvarnosti. Na osnovu ovakve spoznaje možemo tvrditi da njihovi svjetlopisni zapisi u formi kreativnoga proizvoda – *svjetlopisne/fotografske slike* nikako ne impliciraju apstraktno porijeklo, već samo daju subjektivnu dimenziju formi portretiranih.

Portretna fotografija obrađena u okviru spomenutih autorskih ciklusa subjektivno je svjedočanstvo ne samo o ljudima i ljudskim grupacijama i njihovom položaju u društvu nego i dragocjen, promišljeno ostvareni zapis, koji predstavlja jedan od pouzdanih ključeva za razumijevanje duha vremena u kome je nastao.

Nema sumnje, biti portretiran prešutno je iskazivanje časti osobi, makar ona ostala anonimnom.

Bambaum, Bruce: *The Art of Photography: An Approach to Personal Expression;* Rocky Nook, 2010. • Bauret, Gabriel: *Approches de la photographie;* Broché, 2005. • Bayer, Jonathan: *Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography;* Photographers' Gallery: Pantheon Books, 1977. • Berger, John and Berger, Mohr: *Another Way of Telling;* New York: Pantheon Books, 1982. • Dickie, Chris: *Photography: The 50 Most Influential Photographers of All Time;* Barron's Educational Series, 2010. • Lier, Henri Van: *Philosophy of Photography;* Leuven University Press, 2007. • Livingston J., Ross D.A.: *Evidence 1944-1994: Richard Avedon;* Random House, 1994. • Lyden, Anne: *In Focus: Paul Strand: Photographs from The J. Paul Getty Museum;* J. Paul Getty Museum, 2005. • Panzer M., Rubin B., Roth P., Shawcross W.: *Avedon: Murals and Portraits;* Harry N. Abrams, 2012. • Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation;* Taschenbuch, 2003. • Richard Avedon: *Photographs 1946-2004;* Louisiana Museum Of Modern Art, 2007. • Riggs, Ransom: *Talking Pictures: Images and Messages Rescued from the Past;* Harper Collins Publishers, 2012. • Rouillé, André: **La Photographie: Entre document et art contemporain;** Folio, 2005. • Saroyan, Aram: *MY OWN AVEDON: A Memoir with Photographs;* An Air Book, 2011. • Scruton, Roger: *Photography and Representation;* U: *The Aesthetic Understanding.* London, Routledge, 1983. • *Seeing Things - Fraenkel Gallery, Jeffrey Fraenkel, Diane Arbus, Irving Penn, Robert Frank, Frederick Sommer…;* Fraenkel Gallery, 1995. • Sontag, Susan: *On Photography;* Picador, 2001. • Stiegler, Bernd: *Theorien der Fotografie zur Einführung;* Broschiert, 2014. • Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie;* Broschiert, 2006. • Stepan, Peter: *Icons of Photography: The 20th Century;* Prestel USA, 2005. • Strand, Paul and Tompkins, Calvin: *Paul Strand: Sixty Years Of Photographs;* Aperture, 2005. • Wilson, Laura: *Avedon at Work: In the American West;* University of Texas Press, 2003. • Wolf, Herta: *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters - Band 1 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft);* Taschenbuch, 2002. • Wolf, Herta: *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters - Band 2 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft);* Taschenbuch, 2003. • Wolfgang, Kemp: *Geschichte der Fotografie - Von Daguerre bis Gursky;* C.H.Beck Wissen, 2014.



■ Alija M. AKŠAMIJA

CIKLUS: SLUČAJNI PROLAZNICI III (1953–1970)

№ 18 ..., 1958, format 240 x 240 mm.
fotografija.

ALIJA M. AKŠAMIJA - BIOGRAFIJA

Sa punoljestvom, a po završenom i dobro izučenom pekarskom zanatu kod oca Mehage (Mehmeda), susreće se i sa prvim svjetlopisnim iskustvom. Naime, 1938. godine kupovinom fotografske kamere u Zagrebu, nakon relativno kratke obuke u Sarajevu, Alija M. Akšamija započeo je svoj stvaralački put. Prve snimke je uradio u Sušaku-Rijeka i Zagrebu ("Sokolski slet" i "Izgradnja Doma likovnih umjetnosti kralja Petra I Velikog Osloboditelja"). Tokom povremenih boravaka u Sarajevu nastao je prvi ciklus "Iz Sarajeva 1938/39", koji se može označiti kao period formuliranja njegovih osnovnih ideja kreativnoga djelovanja u ovoj oblasti. Unio je bitne promjene u strukturu svjetlopisnoga djela umjesto artificijelnog, donoseći autorsko svjedočenje. Svakodnevica sarajevske čaršije predstavljala je scenu na kojoj je uočavao, bilježio i akcentirao najfinije valere, koji su na gotovom svjetlopisnom djelu dokumentirali, svjedočili i iskazivali ne samo suštinske socijalne i psihološke relacije u tom svijetu nego su nedvosmisleno ukazivali na svjesno i originalno autorsko djelovanje pri nastanku i oblikovanju tih svjetlopisa. Na samom početku daje važnost slučajnom prolazniku i uvodi ga u polje "umjetničkog zanimanja". Pored statičnih formi slučajnih prolaznika istovremeno nailazimo i potvrdu svjesne autorske upotrebe specifičnih izražajnih mogućnosti u okviru ciklusa "Slučajni prolaznici u pokretu (1938/39)". Riječ je o ispitivanju i vizualizaciji pokreta, posredstvom odgovarajućeg načina "zamrzavanja" odabranog aktera koji se kreće na sceni. Na ovaj način Akšamija nadilazi odslik stvarne predmetne vrijednosti, pozivajući promatrače da tumače ponuđeni vizuelni doživljaj proizvedenog i da se o njemu izjasne. Bili su to pokušaji promjene svojstva "slike" s ciljem akcentiranja njene subjektivne prirode. U ovom kontekstu, subjektivno kod Alije M. Akšamije znači njegovu spremnost da zanemari tehničke i estetske konvencije tzv. "prave i dobre umjetničke fotografije" i približi se "logičnoj fotografiji", gdje je teško otkriti šta je bio model za određeni svjetlopis, iako je postojao uzročno-posljedični odnos između onoga što je svjetlopisno zabilježeno i same slike.

Usmjeravajući pažnju prema pojedinim dijelovima grada i njegove okoline, odabirući neuobičajene pozicije i pod različitim svjetlosnim uvjetima, u različita godišnja doba, ovaj autor nam u formi diptiha nudi vizuelnu sintezu kompoziciono istih, ali različitih sadržajnih pojavnosti panorama i veduta grada Sarajeva. U okviru "Sarajevskog ciklusa 1938/39" želio je pokazati svoje Sarajevo kao jedan vid specifičnoga dramatičnoga pogleda s izrazitom plastičnošću i dinamičnošću.

U januaru 1940. godine Alija je bio mobiliziran kao redov vojnik sa službom u Banjoj Luci, što je, zajedno sa početkom i trajanjem Drugog svjetskog rata, prouzrokovalo određeno stanje

mirovanja u ovoj oblasti kreativnoga djelovanja. U tim teškim vremenima patnje, straha i neizvjesnosti morao je brinuti o mogućem preživljavanju vlastite porodice u Sarajevu, ali nije zanemario ni svjetlosno bilježenje. Po povratku u Rogaticu, u periodu 1946/52. godine, započinje rad na ciklusu "Rogatica 1947-1980", te u potpunosti ostvaruje cikluse "Portreti povratnika 1946-1948" i "Slučajne prolaznike I (1948-1952)". Čovjek je u središtu njegove pažnje. Jednom sa mukom i problemima iz kojih traži izlaz, drugi put slavljenički ozbiljan na omladinskoj smotri povodom Dana mladosti, a treći put izravno gledajući u kameru potvrđuje duboko lično viđenje autora. Ovim radovima, autor svjedoči o životu, problemima i proslavama građana Rogatice u danima poslјeratne obnove.

Ipak, odnosi u rodnom gradu, opterećeni surevnjivošću i nezdravim ambicijama, nisu mu odgovarali i on odlazi u Višegrad, gdje mu općinske vlasti krajem 1953. godine omogućavaju otvaranje vlastitog fotografskog ateljea. U njegovom ateljeu za snimanje portreta nalazio se čitav jedan fotografski svemir sačinjen od raznih tehničko-tehnoloških pomagala koji su se mogli nabaviti u tom vremenu. Izvan ateljea sa oduševljenjem je bilježio društvene događaje u gradu, posebno novogodišnje i prvomajske proslave, svadbe, teferiče, vašare, sahrane i uopće svakodnevni život grada njegovih sugrađana i ruralnog stanovništva.

Dokumentarna fotografija iz toga perioda Alije M. Akšamije bilježi određene pojave, stvarajući objektivno ali i subjektivno interpretirano svjedočanstvo o jednom historijskom trenutku na određenom prostoru i sliku ljudi u njihovom autentičnom okruženju. Njegov cilj je da fiksacijom optičke slike ispriča priču unutar određene tematske cjeline, ili da predstavi dokument/zapis nekoga događaja. Akšamijini pokušaji "hvatanja" – svjetlopisnoga bilježenja istinite i subjektivno interpretirane slike, ilustriraju specifičan autorski pristup datoj temi. U ciklusima "Događaji", "Slučajni prolaznici II", "Djeca", "U ime naroda", "Natpisi", "Izlozi" (1953-1985) itd. riječ je, nesumnjivo, o svjesnom autorskom djelovanju.

Na radovima iz ovoga perioda snažno je prisutan život. Ljudi su dio situacije, uključeni su u zbivanje, ali imaju potrebu da se i lično ispolje. Slike nisu lahko čitljive. U tom smislu Akšamijin opus zahtijeva pažljivu analizu, dugo promatranje i odgonetanje. Jedna od dominanti u njegovom radu je mirnoća pristupa. Ovi njegovi radovi su važan prilog progresiji svjetlopisa prema središtu savremene fotografske prakse.

U ciklusu "Borike" (1958/80) Akšamija je dosljedan svom pristupu dokumentarnosti u fotografiji. Bez obzira na čudesnu ljepotu Borika, krda bosanskih i arapskih konja, stada ovaca i goveda, on nastoji proizvesti autentični savremeni dokument uz prisustvo čovjeka, sa takvim vizualnim učinkom svjetlopisa kome neće biti potrebno dodatno objašnjenje.

Pejzažna fotografija kao oblik vizuelne dokumentarnosti posredstvom ciklusa "Pejzaž" (1960/85)

Akšamiji je omogućila subjektivno nadilaženje stvarnih figurativnih i sadržajnih vrijednosti. U okviru ciklusa "Čari prirode" (1959/75) izolira pojedine detalje u krajoliku kao ekvivalente određenih stanja. Teži ka fragmentiranom prikazivanju i pogledu iz nekonvencionalnog ugla. Usmjeravanjem pažnje prema bogatim kontrastima, bitnim karakteristikama same svjetlosti, naglašava konkurentnost odabranih oblika. Radovi u ovim ciklusima zrače poetskom harmonijom i mirom.

Ciklusi radova Alije M. Akšamije iz oblasti *turističke fotografije,* pod nazivima "Drina" i "Splavarenje niz Drinu" (1956/68), jesu primjer kreativnoga djelovanja na tragu autorskih vizija, koje su nerijetko predstavljale i važan dokument o ljudskom nemaru. Radovi iz ove oblasti djelovanja podigli su svijest javnosti o ljepoti kanjona rijeke Drine i njenom mogućem korištenju splavarenjem i kajakarenjem, bez narušavanja prirodnog ambijenta.

Svjetska prepozantljivost Akšamijinoga kreativnoga djelovanja postignuta je upravo portretom nobelovca Ive Andrića. Književnik Miljenko Jergović je zapisao: *[...] da je Alija M. Akšamija u životu snimio samo te tri slike, imao bi mjesto u povijesti, te dodao: Nakon što je 1963. Ivo Andrić dobio Nobelovu nagradu za književnost, Akšamija je snimio njegovu najpoznatiju fotografiju, koja će biti reproducirana širom svijeta, u književnim leksikonima, monografijama i društvenim magazinima, i postat će amblematska piščeva slika, jedina na kojoj on – sasvim nesklon ekstrovertnim ceremonijalima i samopredstavljanju – pozira, i po fotografovim uputama gleda mimo objektiva, negdje sa strane, prema čaršiji u kojoj je proveo djetinjstvo. Iza leđa mu je ćuprija Mehmed paše Sokolovića, oko čije je povijesti okupio svoj slavni roman, i koja je, nijema i kamena, postala općenito najznamenitiji lik južnoslavenskih književnosti. Na drugoj slici, snimljenoj istoga dana, iz neznatno promijenjenog rakursa Andrić gleda ravno u kameru. Treću fotografiju, ovoga puta na drugoj obali Drine, Akšamija je snimio devet godina kasnije.* Akšamijin cilj nije bio da postane poznat po portretima Ive Andrića i drugih osoba koje je portretirao, ali su mu ti portreti pomogli da izgradi, usmjeri i, u okviru važećih "društvenih normi", verificira svoju stvaralačku karijeru.

Jednostavnost, neposrednost i iskrenost uvijek su bili njegov kapital. To je upečatljivo vidljivo na portretima sugrađana, ostvarenim u okviru ciklusa "Slučajni prolaznici III (1953-1970)". Vjerovao je u jednostavnost pristupa fiksaciji portreta, kao i u jednostavnost opreme za fiksaciju optičke slike. Jedan portret, jedan snimak, rezultat je duboko svjesnog autorskoga djelovanja Alije M. Akšamije. U tom smislu, jedan portret – jedan snimak je njegov autorski pečat.

Priznavao je, razumijevao i hvalio svoje heroje, a njegov rad je bio prožet specifičnom upotrebom izražajnih sredstava i mogućnosti ove discipline kreativnoga djelovanja sa ciljem definiranja vlastitog autorskog rukopisa. Tokom godina artističkog formiranja, Akšamija je ojačao i

iskristalizirao moralne vrijednosti, poštujući ljudsko dostojanstvo i odbacujući diskriminaciju po bilo kojoj osnovi. Kako bi prenio određeni identitet, Akšamija je koristio jezik slike – izražajne i konstruktivne mogućnosti fiksacije optičke slike. Izraz lica, položaj i veličinu tijela, te smjer pogleda portretiranog jasno i dosljedno je prenosio promatraču. To je postizao rasvjetom, načinom kadriranja i uokvirivanja konstantne pozadinske forme (tamnim obrisima filmske emulzije) u odnosu na akcentualnu, čije je lociranje različito. Akšamija naglašava neku drugu priču, koju u datom momentu saznaje podupirući je vlastitom autorizacijom, čineći je razumljivom i čitljivom i u tom sasvim novom ruhu. Likovni historičar Ibrahim Krzović je primijetio kako nam on *[..] prezentira veliku galeriju svjetla bosanskog humaniteta, koji, za razliku od portretne fotografije u svijetu, fotografije spektakla, lica slave i raskoši, nudi izvornu ljudskost, suspregnutu duševnost i ljepotu prije ljepote.* Ovdje se Akšamija, kao i u prethodnom ciklusu ("Slučajni prolaznici I"), zbog specifičnog načina korištenja konstruktivno-sadržajnih elemenata, potvrđuje kao jedan od prvih autora koji je dugim istraživačkim djelovanjem definirao vlastiti minimalizam u mediju svjetlopisa/fotografije.

Minimalistički pristup Alije M. Akšamije isključuje direktno komentiranje društva, ali ne isključuje indirektno, emotivno i podsvjesno. Odbacuje naglašene emocije kao princip i bilo kakvu simboliku, sve osim onoga što se može vidjeti u samom djelu, ali akcentira autorsku svijest o rukopisu i temi. *Portretna fotografija* obrađena u okviru spomenutih autorskih ciklusa subjektivno je svjedočanstvo ne samo o ljudima i ljudskim grupacijama i njihovom položaju u društvu nego i dragocjen, promišljeno ostvareni svjetlosni zapis, koji predstavlja jedan od pouzdanih ključeva za razumijevanje duha vremena u kome je nastao.



■ Alija M. AKŠAMIJA

CIKLUS: SLUČAJNI PROLAZNICI III (1953-1970)

№ 40 ..., 1960, format 240 x 240 mm.
fotografija.

ALIJA M. AKŠAMIJA AND RICHARD AVEDON

Summary: The study provides an in-depth discussion, interpretation, revaluation and analytical comparison of part of the impressive photographic oeuvre (722 portraits of his fellow-citizens) by the ex-Yugoslav and Bosnian-Herzegovinian heliographer Alija M. Akšamija (1919) created in the period from 1947 to 1970 and those by one of the most influential photographers of the 20th century, Richard Avedon (1923-2004). It analytically confirms their position and their meaning in the history of the medium for optic image fixation by the appropriate transformative process. It offers a comprehensive view of the iconic essence and style changes of their photographic activity, particularly the stage of portrait photography, which greatly influenced the redefinition of the modern photographic activity. Together with the systematic reconstruction of the creative development and changes in style, it separately presents Akšamija's fundamental thematic layer related to the emergence and development of the cycle "Casual Passers-by III" (1953-1970) in the comparative and analytical approach as related to Richard Avedon's cycle "In the American West" (1979-1984). They are rightfully classified as classics, particularly in the portrait photography, and as founders of photographic minimalism in B&H and the world. This reduced study particularly evaluates Akšamija and Avedon's creative activity in the area of portrait photography, both for pure formal and constructive and, primarily, for essential reasons. They both searched for a *new definition of portrait.* They attempted to view the existing and ignored human condition with "another's eyes", in order to bring them closer to those who do not notice them, though without adjustment to the socialist romanticism on the one hand, or Hollywood archetypes on the other.
The study is accompanied with documentary notes with explanations, a short Alija M. Akšamija's biography, and the continued reproduction of his works from this cycle through *Glasnik BANU*.

Key words: **Alija M. Akšamija, Richard Avedon, heliography/photography, optic image fixation, portrait photography, authorial signature, minimalism, aesthetic *novum*, Casual Passers-by III, In the American West, modular light, accentuated form, accompanying form**

NA SLJEDEĆOJ STRANICI DESNO:

■ Alija M. AKŠAMIJA
CIKLUS: SLUČAJNI PROLAZNICI III (1953–1970)
№ 35 …, 1964, format 240 x 240 mm. fotografija.

