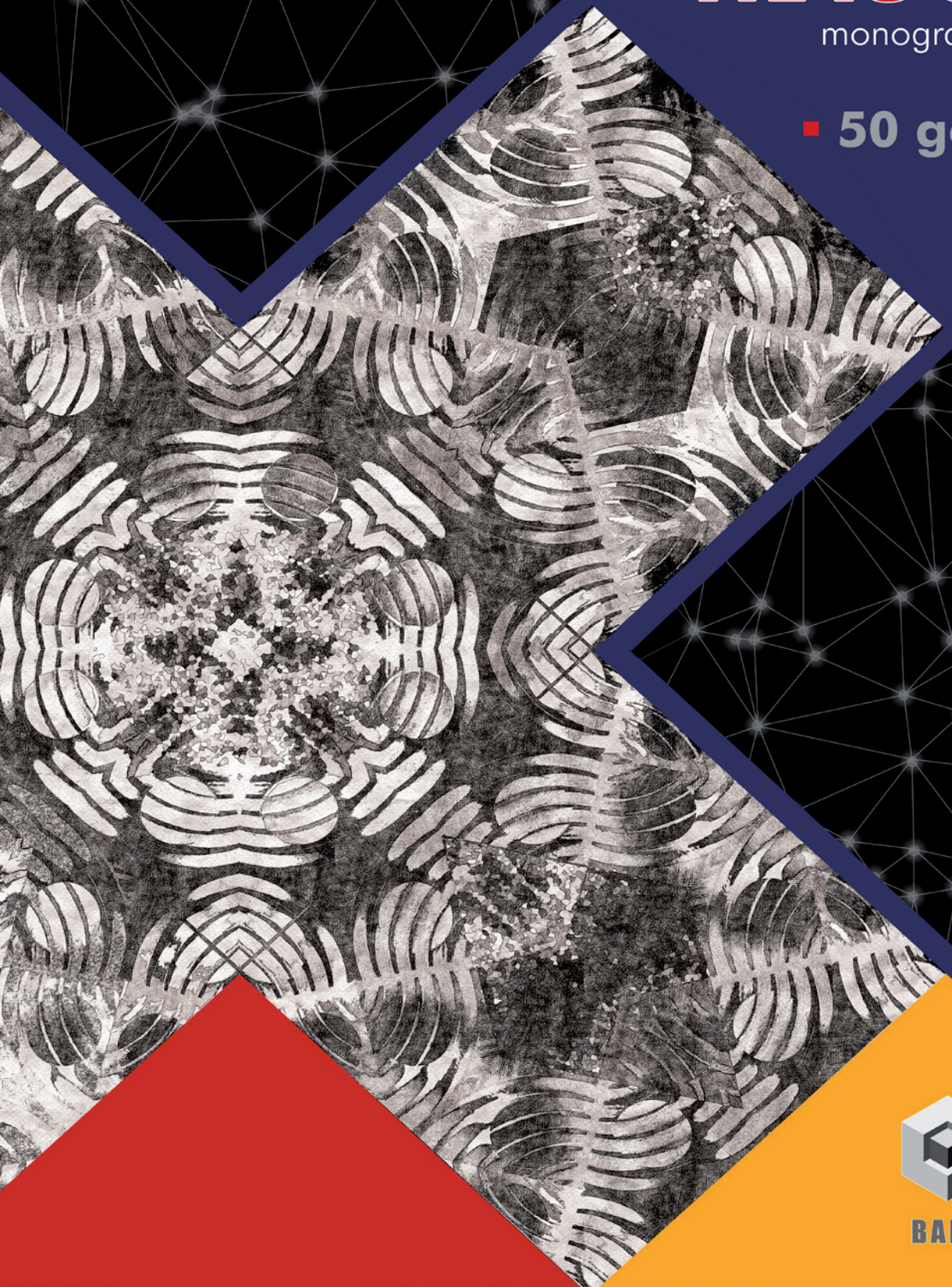
AKŠAMIJA

# TRAGOVI BOSNE

monografija likovnog projekta

## 50 godina poslije



BANU

AKŠAMIJA

# TRAGOVI BOSNE

monografija likovnog projekta

AKŠAMIJA

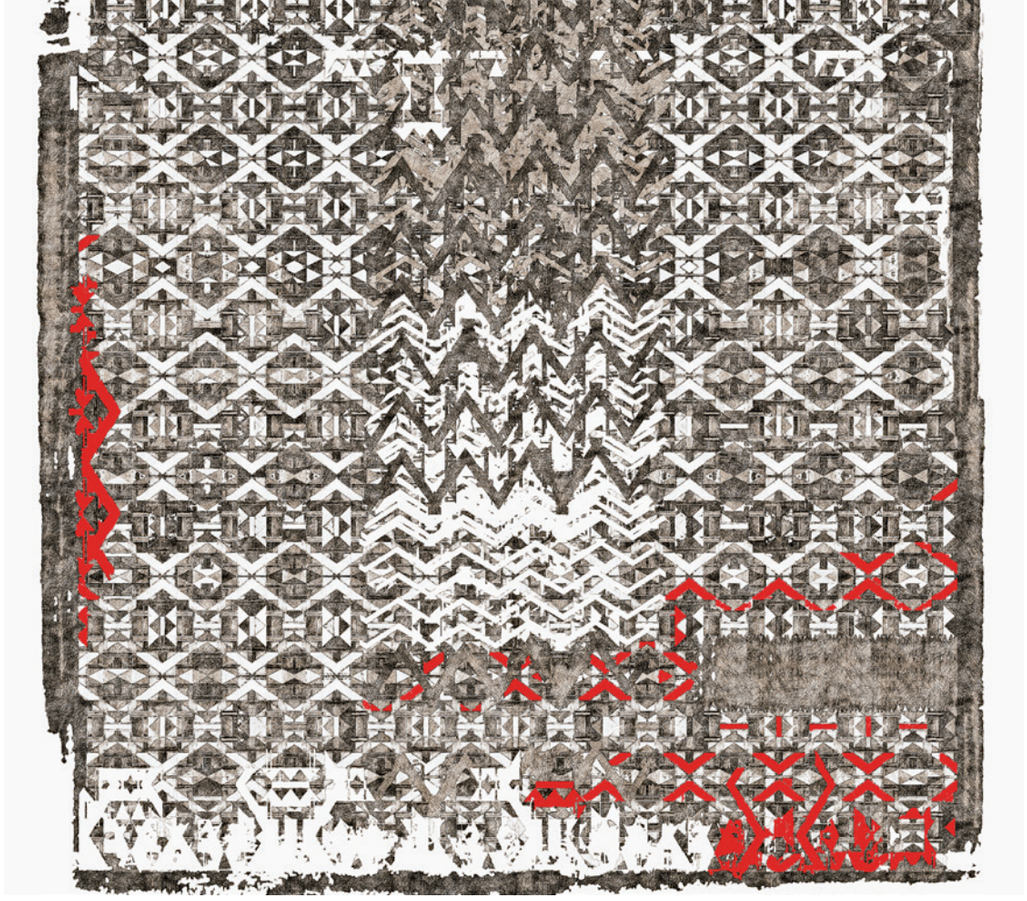
# TRAGOVI BOSNE

monografija likovnog projekta

## ▪ 50 godina poslije ▪

BANU

Bošnjačka akademija nauka i umjetnost
Sarajevo, januara 2025. godine



BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI
Ul. Štrosmajerova br. 1, 71000 Sarajevo
Bosna i Hercegovina

AKŠAMIJA

# TRAGOVI BOSNE

monografija likovnog projekta

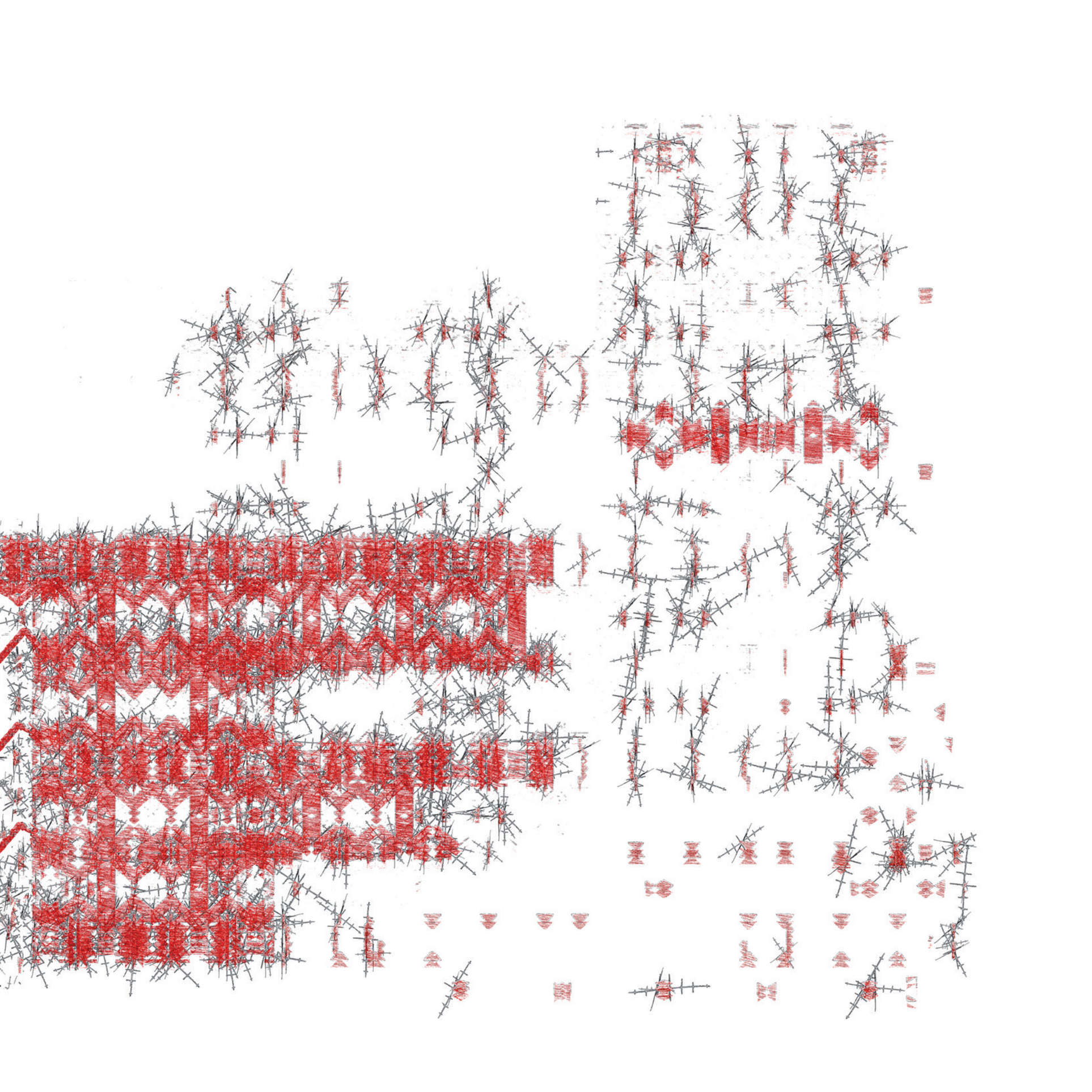
Radi obustave rada Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH
CIP zapis nije momentalno dostupan u COBISS sistemu.
Naknadno će biti evidentiran u COBISS sistem.

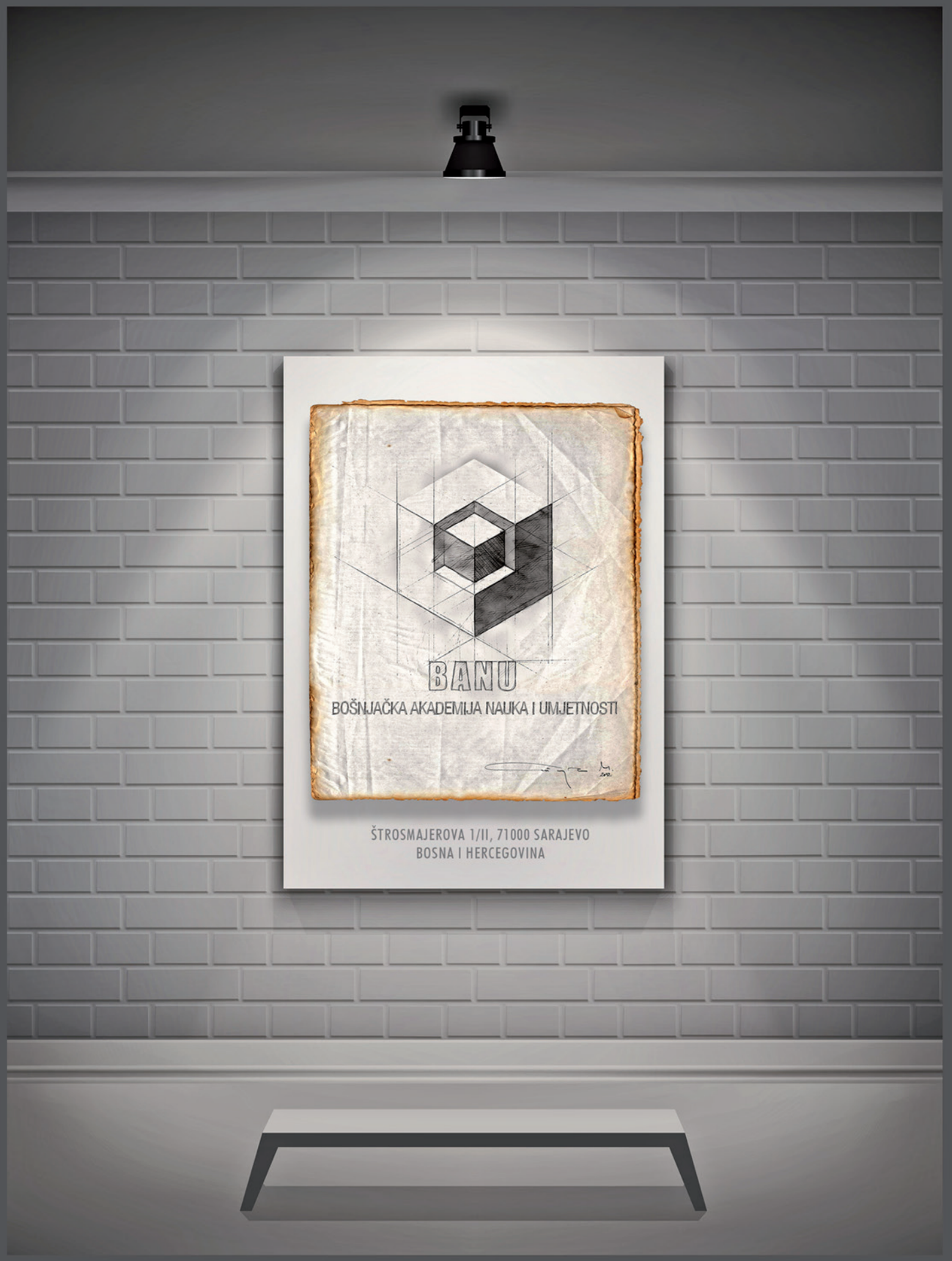
Priređivač i urednik: **Mehmed A. Akšamija**
Za izdavača: **Dr Ahmet HADROVIĆ**

Redakcija: **Dr Hasnija Muratagić-Tuna**
**Dr Šerbo RASTODER**
**Dr Sead Mahmutefendić**

Pisci tekstualnog sadržaja: **Marin IVANOVIĆ, Ugo VLAISAVLJEVIĆ, Jasmin AGIĆ i Jan KŘÍŽ**

Repro foto: **Ammar AKŠAMIJA**




BANU
BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI
ŠTROSMAJEROVA 1/II, 71000 SARAJEVO
BOSNA I HERCEGOVINA

# ▪ 50 godina poslije ▪

povodom pedesete obljetnice kreatvnog djelovanja
akademika Mehmeda A. Akšamije
na polju fiksacije optičke slike / svjetlopisa,
te aktivnog učešća u kontinuiranom praćenju i korišćenju
razvojnih formi transformativnih postupaka unutar ovog medija,
od analognog, preko elktroničkog do digitalnog,
od Višegrada, pa preko Sarajeva, Zagreba, Beograda i Ljubljane do
Praga, Münchena, Kölna, Geneve, Basela, Graza..., te ponovo do Bosne i Sarajeva...

Tim povodom, Bošnjačka akademija nauka i umjetnosti - BANU
upriličila je ovo monografsko izdanje i prateću izložbu radova
iz ciklusa/likovnog projekta "Tragovi Bosne" u
Umjetničkoj galeriji Bosne i Hercegovine.

Dragana ANTONIĆ, Portret prof. Akšamije, Sarajevo 2020.




## Laboratorija magije Mehmeda Akšamije

Kuća u centru Višegrada, u kojoj je decenijama nastajala magija svjetlopisnog pamćenja, danas ničim ne podsjeća na atelje koji je bio znamenit na prostoru cijele Jugoslavije. Danas, u Višegradu, još malo ko zna i za porodicu Akšamija, posebno za oca i sina Aliju i Mehmeda, koji su bili žreci tog magijskog umijeća.

Mehmed Akšamija, profesor emeritus Univerziteta u Sarajevu, sa sijedom bradom i dioptrijskim naočalama, posebno kad govori, pomalo podsjeća na Umberta Eca, a o stvarima o kojima drži "besjedu" govori blagim i uvjerljivim glasom. Svjestan je da je vrijeme, koje su on i njegov otac Alija desetljećima "hvatali" svjetlopisom u Višegradu, izbrisalo uspomenu na njihov magijski rad. Čak i kuća u kojoj su bili laboratorija za svjetlopis i atelje za portretiranje poprima neki sasvim drugi izgled.

"Nažalost, nema nikakvog traga Akšamija i njihove djelatnosti u Višegradu mada je bila jedna inicijativa od nekoliko Višegrađana da se na sam objekat postavi jedna spomen-ploča. Međutim, koliko vidim, nisu uspjeli dobiti saglasnost sadašnjih vlasti, ali nije isključeno da neće biti nekada. Ja sam to htio finanisrati, ali ništa se nije moglo poduzeti. Nedavno sam sreo jednog Višegrađanina i kaže mi da je sadašnji vlasnik objekta srušio krov i vrši nadoziđavanje jednog kata nad ateljeom i laboratorijem."



Mehmed A. AKŠAMIJA, Portret moga oca Alije, Višegrad 1976.

## Očev svjetlopisni laboratorij

A u toj se kući Mehmed Akšamija prvi put susreo s svjetlopisnom magijom. Otad je prošlo mnogo vremena, ali on i danas, kao nedavno ozvaničeni član Evropske akademije nauka i umjetnosti, pamti uzbuđenje kada se prvi put našao u laboratoriji svog oca Alije, gledajući zapanjeno kako iz beživotnog svjetlopisnog negativa nastaje fiksacija optičke slike sa zabilješkom života.

"Otprilike sam sa pet godina ušao u laboratoriju svog oca, ne atelje, i tada sam se prvi put, iskreno govoreći, igrao s otopinama u kojima se pod tamnocrvenim laboratorijskim svjetlom pojavljivala slika. Niz godina je prošao dok sam savladao osnovne tehnološke varijante obrade negativa i pozitiva. Onda mi je bilo omogućeno da uđem u atelje i bavim se portretnom fotografijom, jer je za moga oca to bilo primarno."

Ta strast, kojom je bio inficiran još kao dječak, godinama se razvijala u njemu i, došavši u godine kad mora birati životno zanimanje, donosi jedinu logičnu odluku: počinje grozničavo tragati za školom na kojoj će unaprijediti svoja svjetlopisna znanja i ta potraga odvodi ga na najpoznatiju evropsku školu za fotografiju, film i televiziju.



Laboratorij moga oca Alije, Višegrad 1979.

"Ja sam na neki način bio 'isprovociran' da nastavim dalje da se bavim svjetlopisnom djelatnošću. U želji da studiram fotografiju obišao sam Zagreb i Beograd, ali tamo nije bilo takvog studija. Postojala je jedna američka licenca u Beogradu, ali to je bilo više kao kurs, to nije bila visoka škola, a moja je želja bila da upišem fakultet i da se ozbiljnije bavim tim djelovanjem. U Beogradu sam saznao da postoji fakultet u Pragu, FAMU – Fakultet za filmsku i televizijsku umjetnost, na kojem djeluje Odsjek za fotografiju, gdje postoji studij za kreativnu fotografiju i gdje profesor Jan Šmok, kao šef odsjeka, predaje grupu predmeta."

## Naukovanje u Pragu

Odlazi u Prag okušati svoje znanje sa znanjem još 600 kandidata iz cijele Evrope. Uspijeva se upisati na fakultet nakon mnogo administrativnih peripetija i malo sreće, a nakon što mu Emir Kusturica pošalje ispis ocjena iz čehoslovačke prijestonice, odlazi ocu Aliji s namjerom da ga uvjeri da pristane podmiriti visoke troškove školarine.

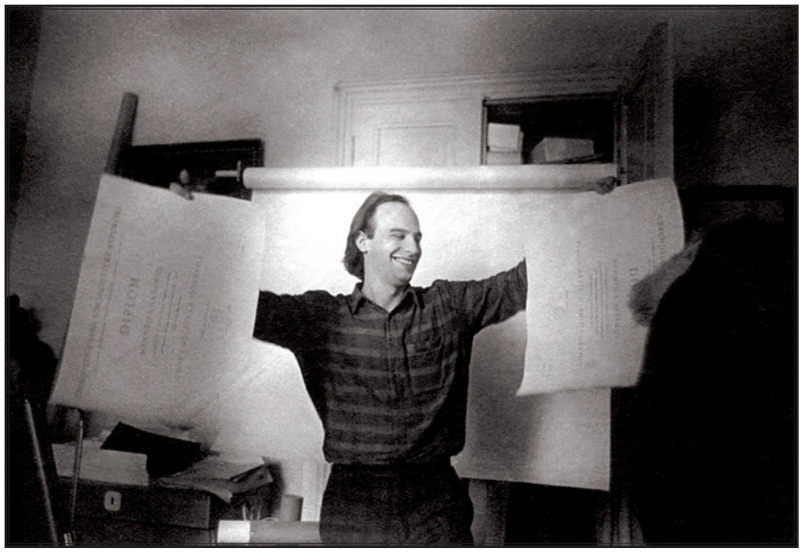
Odgojen u starinskom njemačkom duhu, Alija na početku s podozrenjem gleda papir, sumnjajući da možda dvojica mladića ne izvode neki "marifetluk", ali Mehmed "lomi" njegovo nepovjerenje sa prevodom sudskog prevodioca i Alija pristaje dati novac za školarinu, ali samo pod uvjetom koji je tada zapanjio čaršiju u provinciji, a kojeg se Mehmed i danas sjeća kao "legendarne" anegdote iz života porodice Akšamija.

"Moje ocjene na prijemnom ispitu su bile sve odličan, ali numerički su bile naznačene kao brojevi jedan (1), a jedinica je za mog oca značila negativno, a za njih je to bila najveća ocjena. Tu je bilo problema jesmo li mi to nešto mutili Emir i ja jer, ako piše '*výborně* – odličan', a piše 'jedan', to je mom ocu bilo sumnjivo. Otac je to na kraju prihvatio, tako da je problem plaćanja mog studija bio riješen sa statusom stranca. Tada je Jugoslavija tretirana kao i "sve ostale druge kapitalističke zemlje", pa je studij koštao 9.500 dolara po semestru – samo troškovi školarine.

Bio sam presrećan jer ću od oca dobiti novac da se studij plati, ali uz jedan dodatni uvjet. Naime, imao sam ugovor s ocem ovjeren na sudu gdje je bilo precizirano da će on platiti školarinu ukoliko budem odličan, a ako sam vrlodobar da moram vraćati 80 posto, a ako sam dobar, vraćam sto posto, a ako sam dovoljan, prekida se plaćanje."

## Stipendija koja je 'spasila' studij

Već na prvom semestru studija mlađi Akšamija pokazuje talent, dobija samo najbolje i najviše ocjene, pa, uz preporuku univerzitetskog osoblja, dobija visoko cijenjenu međunarodnu stipendiju sa plačenom školarinom. U Pragu nastavlja školovanje radeći kao jedini stranac asistent na fakultetu. Ubrzo magistrira i doktorira te se vraća u Sarajevo, koje nakon neuspjeha da se zaposli na Akademiji likovnih umjetnosti napušta, odlazeći živjeti u Švicarsku. No, kad je napokon otvoren konkurs na Akadmiji u Sarajevu, javlja se da bude dio nastavnog kadra, biva primljen i otad je živio i radio u Sarajevu kao zaposlenik Akademije likovnih umjetnosti.



Pavel ŠTECHA, Kabinet prof. Jana Šmoka - sa proslave Akšamijine diplome dokrora filozofije u Pragu 1984.




MAGISTARSKA IZLOŽBA, GALIRIJA "RAPID", PRAG 1981.
Prof. Jan Šmok (u sredini sa kravatom), Doc. Jaroslav Rajzik (iz njaga), Mirek Vojtehovski (pored njega), prof. Pavel Štecha (iza), Ana Farova (u koračanju), prof. Brusil (desno u dugom kaputu), prof. Jaroslav Prcak (iza prof. Brousila)...

Miroslav HUCEK, Izložba radova po odbrani magistarskog rada na FAMU u Galeriji Rapid u Pragu 1981.

Za Mehmeda Akšamiju baviti se fotografijom nije značilo imati uobičajeno građansko zanimanje. To je strast i posvećenost koja se ne može opisati riječima, kaže dok objašnjava kako se u umjetničkom i akademskom radu, između ostalog usmjeravao na izučavanje muzeološke i arhivske fotografske građe, koju pažljivo analizira, a zatim i izvodi sociološke zaključke. (Projekat realiziran pod pokroviteljstvom Univerziteta u Bazelu.)

"Fotografija je vrlo širok medij i moguće je koristiti u različitim usmjerenjima. Projekti na kojima sam momentalno radio su projekti, odnosno sociološke studije, gdje koristimo restauriranu građu iz starih arhiva da bismo pokazali ili dokazali određena historijska kretanja ili pojavne vrijednosti koje čak ni historija nije zabilježila. Bitno je baviti se analizom vizualiziranog i onda saznanja pretočiti u dati historijski koncept, te definirati zaključke. Na osnovu muzeoloških arhiva vadite segmente i onda sklapate određenu sliku, a na osnovu dobijenih informacija donosite određeni komparativni historijski sud i moguće sociološke zaključke."



Dio arhivirane građe pronađen poslije granatiranja ateljea u Velešićima, Sarajevo maja 1992.

## Rogatica, Sarajevo, Višegrad

Ljubav prema crno-bijelim svjetlopisima i arhivama Akšamija je naslijedio od oca, a arhiv njegove porodice jedan je od najobimnijih i najbogatijih na ex jugoslavenskim prostorima. Nažalost, veliki dio tog arhiva danas je izvan Bosne i Hecegovine, a čak će i onaj koji je još u zemlji jednog dana biti dio nekog stranog fundusa.

"To je ogroman arhiv koji je imao 750.000 negativa. Prvo je sve trebalo obraditi i arhivirati po standardima struke, pa zaštititi od vlage i oštećenja i naći prostor s optimalnom temperaturom. Jedan dio arhive već se nalazi u Zagrebu i Grazu (Austrija), jer u Sarajevu niko to nije želio preuzeti kada sam to nudio. Mislio sam da je to opće dobro i da mi kao porodica nemamo pravo sami baštiniti. Jedan dio se još nalazi kod nas mada ćemo i njega vrlo rado prebaciti u Basel u Švicarskoj. Bitno je da je arhiv 'živ i zdrav' i da može da opstane negdje gdje će se o njemu voditi računa."




Prvobitni prostor ateljea u Višegradu 1953. i nešto kasniji objekat ateljea sa laboratorijem do 1989. godine.

Akšamije su iz Rogatice, priča Mehmed, govoreći kako je njegov otac bilježio život Višegrada zapravo po "direktivi socijalističkih vlasti". Alija je prije preseljenja u Višegrad živio u Sarajevu, ali su vlasti naložile da se preseli u Višegrad jer je varoši trebao fotograf kako bi se zadovoljavale redovne administrativne potrebe. Osnovni zadatak Alije Akšamije u Višegradu bila je izrada fotografija koje će stanovništvo i vojska koristiti prilikom izrade dokumenata za identifikaciju i tada rijetkih pasoša.

Otišao je sam i doputovao u Višegrad, donoseći magiju kakvu je Melkiades donio u Macondo, a za njim je doputovala trudna supruga, koja je 1954. na svijet donijela Mehmeda. Alija je bilježio život Sarajeva, Rogatice i Višegrada u određenim njihovim neponovljivim mijenama, nehotice usađujući istu strast prema svjetlopisu i u svog sina, čijem je umijeću evropska zajednica umjetnika odala najveće formalno priznanje.

Jasmin Agić

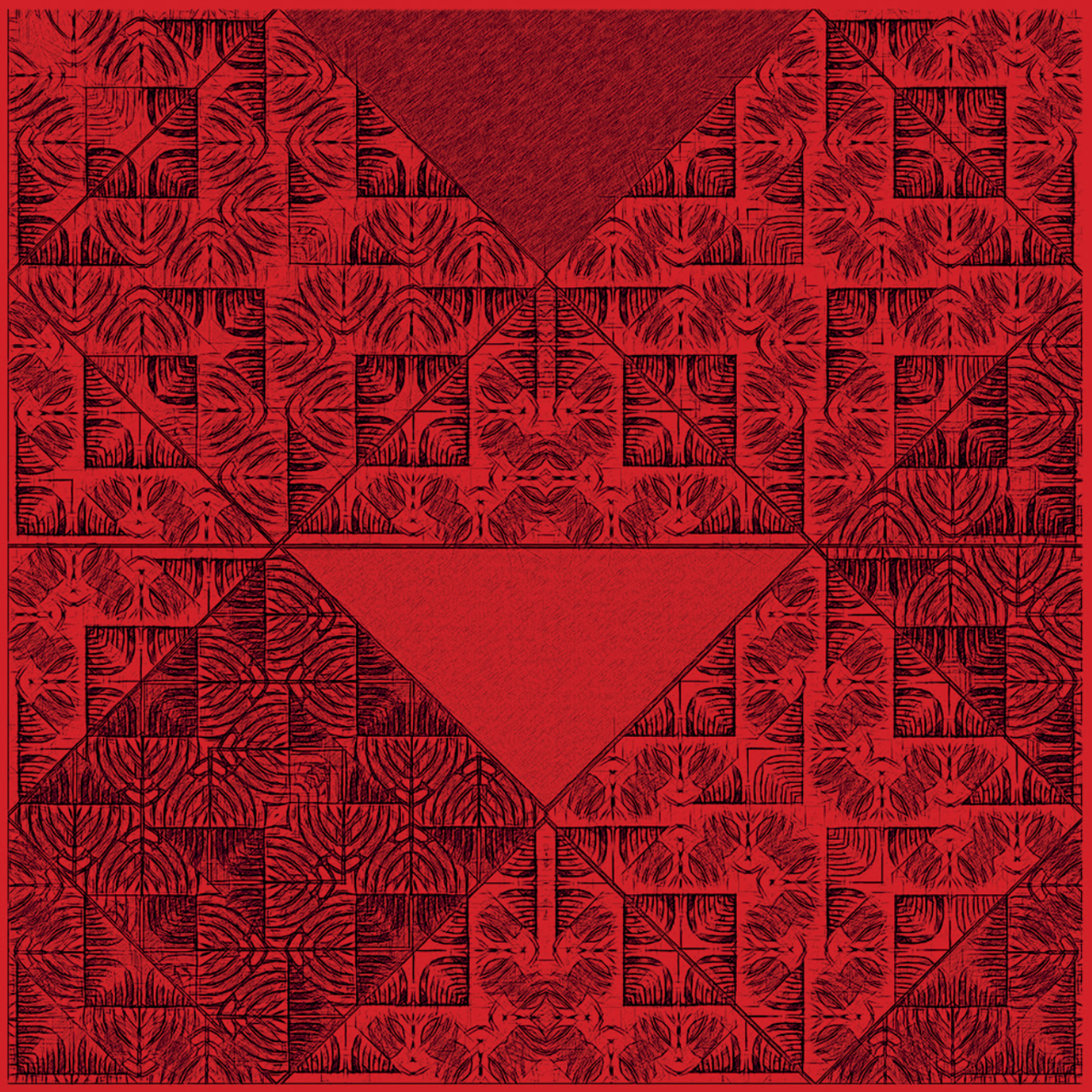


Dan po rođenju u višegradskoj bolnici.




Maturant 1973
Šejh Ahmed Zaki Jamani i Ibrahim Chabbouh 1994
Hajrudin Šiba Krvavac 1973
Praški student 1976
Alija Isaković 1994
Emir Kusturica 1975
Obitelj Tahmiščija 1999
Direktor ART Instituta ALU 1998
Petar Tausk 1981
Milan Mile Štrljić i Miško Milojević 1976
Dana i Zlatko Trenk
Sa Range Roverom 1996
Čola Mersad i moja malenkost 1986
Goran Bregović 1992
Zdravko Grebo 1999


Atelje "Sutjeska filama" 19
Sa snimanja vježbe 1976
Momir Ilić, Farima Torbati i Zdravko Pošta 1975
Nina Vlahović
Emir Kusturica 1975
Obitelj Vranješ 2004
Pero Dragičević 1996
Manastir Studenica 1982
Lordan Zafranović 2017
Nas dvoje 1996
Berti Golštajn 1995
Ugo Vlaisavljević, Dunja Blažević i Nisret Pašić 1997
Kum Mićo Bjelić i kuma Snježa 1987
Za Novu godinu kod Goge 1990
Gordan Marjanović
Naš sin Ammar 1997
Obiteljski u Ljubljani 1995
Mirek Vojtěchovský u Šmokovom kabinetu 1977



Marin IVANOVIĆ

# Ciklus „Tragovi“
## Mehmeda Akšamije

Suvremeni stvaralački procesi izmiču preciznim kategorizacijama, s jedne strane zbog svoje mutabilnosti, odnosno autorove mogućnosti da paralelno koristi različite medije s istom svrhom, a s druge strane poradi širokog raspona namjera, to jest ideja s kojima autor ulazi u proces, u njemu se kreće i zaključuje ga. One obuhvaćaju nepregledan dijapazon tema, širok koliko i cjelokupno ljudsko znanje, ali i emocije pa, opisujući umjetnička djela i njihove autore, možemo govoriti o intelektualnim provokacijama i kulturnim referencijama, ushitu i melankoliji, društvenoj angažiranosti i ekološkoj svijesti, povijesnim stilovima, dopadljivosti, aktualnosti, citatnosti, interaktivnosti i tako dalje do u beskraj. Posljedično, vrijednost djela najvećim dijelom leži u kvaliteti autorske ideje i odlikama njene izvedbe.

Ornamentalnost, geometrizacija, simetrija i koloristička jarkost na slikama Mehmeda Akšamije, promatrača bi mogle zainteresirati svojim dekorativnim potencijalom, ali njihovo počelo ne leži u estetici, nego u promišljenom i vrlo elaboriranom problematiziranju identitetā. Kao sin briljantnog i povijesno važnog fotografa Alije Akšamije, nije trebao (a možda niti mogao) daleko ići za svojim poslanjem – fascinaciju fotografijom, njenim tehničkim i estetskim aspektima – samo je trebao dodatno ustaviti, odnjegovati, školovati. Već u samom tome opredjeljenju vidimo tragove njegovog *ukorijenjenja*, cjeloživotne potrage za stalnošću koja nudi sigurnost, mirnu luku, čvrstu bazu iz koje se onda čovjek upućuje u svijet, u traganja i sukobe, u neizvjesnost i promjenjivost. Tko nema sigurnosti u životu, postaje površan. Tko, pak, ne žudi za promjenom, gubi kreativnost.

## *Trag* označava *prisutnost*

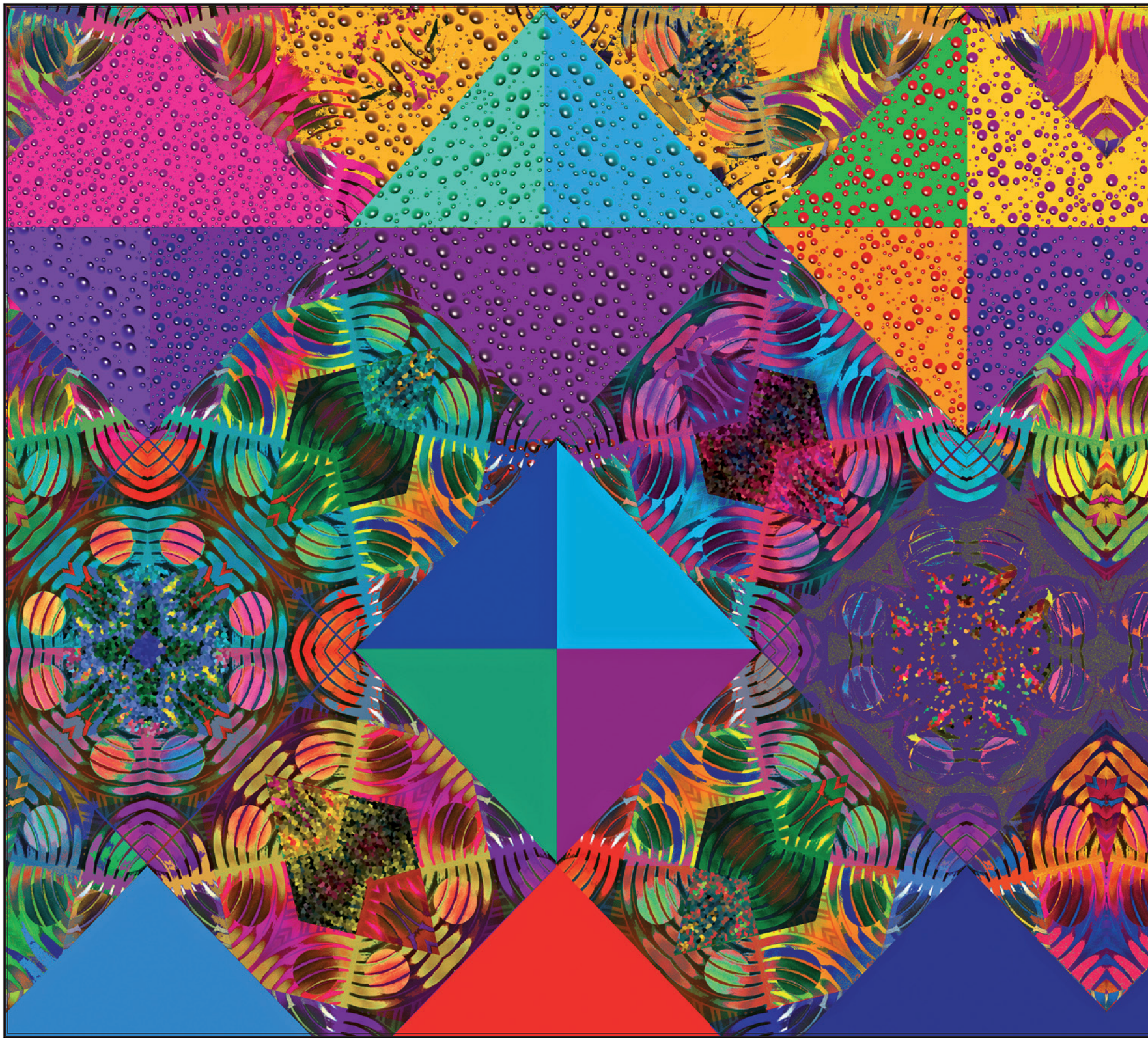
U ovom djeliću svijeta, na Balkanu, diskontinuiteti država i njihovih poredaka pravilo su, a ne iznimka; netko dugovječan s početka dvadesetog stoljeća mogao je do početka 1990-ih živjeti u šest država ne maknuvši se s mjesta. Za koje se onda kolektivne narativne držimo? Najčešće samo za aktualne političke i trajne religijske, koji od teorije do realizacije uglavnom dožive groteskne deformacije. Stoga u zemlji – ne kao tlo, nego kao domovina – tražimo svoje korijenje, čeprkamo po memoriji i tradicijama, nastojimo pronaći kontinuitete naših vlastitih egzistencija. Ni Mehmed Akšamija nije u tome iznimka; on je, štoviše, skoro izgubio to svoje *tlo pod nogama* provevši sedam godina u Pragu na školovanju i u radu. Vratio se svojim korijenima, svojoj zemlji, ali ona nije više ista, unakažena je „novìnama". Kroz čitavo se njegovo stvaralaštvo provlače ili bivaju prioritetom teme iz vlastitih sjećanja i iskustava te one kolektivne u kojima on ne želi samo participirati, nego želi biti *prisutan*, želi ih „popraviti", redefinirati.

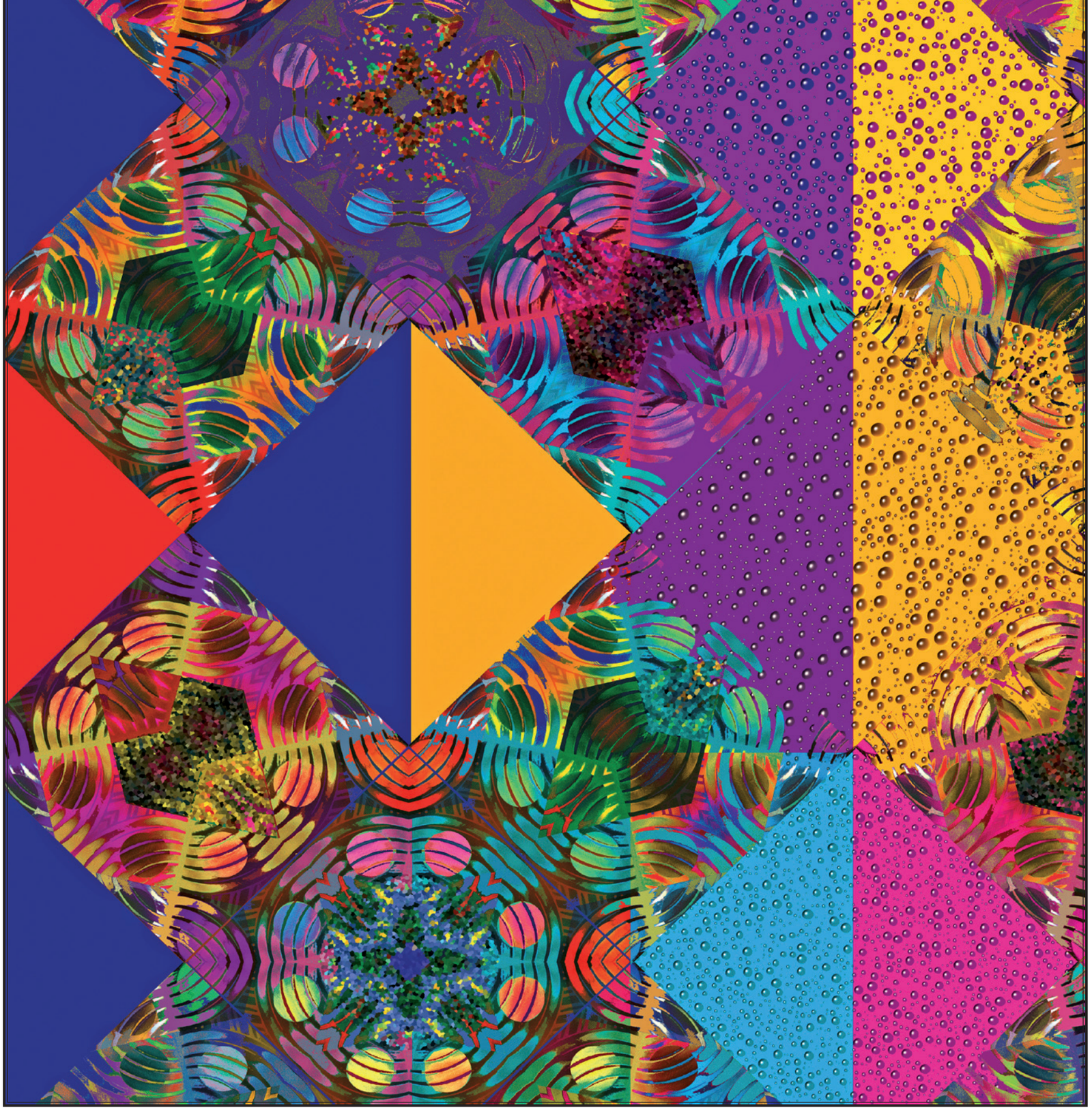
U ovome konkretnom ciklusu „Tragova", već smo leksički upućeni na *trag* koji znači *prisutnost*, na bivanje u nekom prostoru i nekom vremenu. U formalnom je smislu riječ o grafikama koje preinačuju i multipliciraju motiv trokuta, ostvarujući mnogobrojne varijacije u formi, kompoziciji i koloristićkom registru. Trokut je „izrastao" iz nekog okrajka stola što ga je autor fotografirao, dakle iz osobnog iskustva koje je potom uopćeno u geometrijski znak. Iako nam je geometrijska apstrakcija – u ovom slučaju krajnji rezultat, slika – poznata iz razdoblja zrele moderne, Akšamijin postupak je duhovno postmodernistički. Za tu je tezu najvažnije protumačiti djela iz ovog ciklusa kao evokacije tradicionalne islamske umjetnosti koja u velikoj mjeri počiva na ornamentu. Autor, dakle, poseže za svojim korijenima i njihove oblikovne značajke transformira u suvremeni likovni jezik. Pri tome koristi i suvremenu tehnologiju, naime grafike ispisuje iz računalnog programa na grafički papir, a taj mu pristup omogućuje posvemašnju preciznost. Tu dolazimo do još jednog (ne sasvim neočekivanog) obrata. Nakon uloženog velikog truda u kreiranju vizualnog predloška u virtualnom okruženju, autor intervenira rukom, ispunjavajući pojedine šare bojom, ljudski nesavršeno, ali vrlo osobno. To djelovanje u slici nije presudno za njeno formalno oblikovanje, štoviše je gotovo i nevidljivo dok promatrač ne zna što treba tražiti, ali je sasvim neophodno za autorovu *prisutnost* u slici, za njegov vlastiti *trag*. Poput perzijskih tkalaca tepiha koji bi na kraju svoga posla hotimično napravili kakvu grešku, što se tradicionalno interpretira

njihovom željom da priznaju vlastitu nesavršenost, a savršenstvo ostave Bogu, ali iz suvremene perspektive je važnije primijetiti da tim činom nedvosmisleno upisuju i „autorsku“ grešku, odnosno svoju individualnost, tako i Akšamija namjerno ostavlja „stroju strojevo“ i uzima „autoru autorovo“ – ponajviše pravo da voljna intervencija bude svakakva dok je god samo njegova. Tako da djela iz ovoga ciklusa možemo labavo definirati kao monotipije s intervencijom, ali još je važnije da nam ova eksplikacija pomogne razumjeti identitetsku problematiku koju smo spomenuli na početku, a od koje je intelektualna podloga „Tragova“ sazdana.

## Elementarnost i emocionalnost

Iako se i praktično i teoretski bavi islamskom umjetnošću, te smo ustvrdili kako u njoj leži vizualni kôd ciklusa „Tragovi“ (konačno, potpuni naziv ciklusa je „Tragovi Bosne“ pa je njegova umještenost jasna da jasnija ne može biti), misaoni sustav Akšamijin, njegova profesionalna edukacija i formacija, a u ovom kontekstu najvažnije – njegov likovni govor – po svemu su zapadnjački i izviru iz europske i američke moderne pa je u tim vizualnim izrazima potrebno tražiti njegovo mjesto. Naime, kada je Akšamija u svojim dvadesetim godinama, dakle 1970-ih godina, svoje visoko obrazovanje sticao u Pragu, radeći u tada najnaprednijim laboratorijima za fotografiju i elektoničku, a nešto kasnije i digitalnu sliku, ujedno je raslo i njegovo oduševljenje za tehnički postupak i savršenstvo preciznosti. Minimalizam geometrijske umjetnosti, koloristička linija, ploha čiste boje, proporcije i usmjerenje likovnih oblika kakvo su prakticirali primjerice Sol LeWitt, Frank Stella ili Dan Flavin, preko noći je postalo globalno poznato i utjecaj minimalističke umjetnosti nikoga nije mogao ostaviti ravnodušnim. Ona je „dijagnosticirala“ elementarnost svijeta, svodeći sve vidljivo na liniju i čiste geometrijske forme. Boja je bila sirovo čista, bez tonskih prijelaza i nije oblikovala formu, nego je na nju jednostavno bila *nanesena*. Najvažnije, boja nije bila opisna, nije služila ničemu, nije imala utilitarnu ulogu, već je bila samo jedan od *elemenata slike*, očitujući u tome spomenutu *elementarnost slikarstva*. S obzirom na to da je ova knjiga zapravo pregled ciklusa koji je nastajao skoro pedeset godina, vidimo kako se Akšamija u tim prvim radovima vodio istim načelima pri oblikovanju slike. Međutim, njemu je, za razliku od spomenutih američkih slikara, bila draga nesavršenost pa nije zaglađivao, popravljao, maltretirao sliku, nego je, štoviše, prvobitnost poistovjetio s *elementarnošću* pa je sliku ostavljao da bude kakva jest.





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/49 - detalj/detail** - 1978. realizacija/realization 2010.

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

Tu podcrtavamo i najvažniju razliku u ovoj maloj povijesnoj komparaciji – u *racionalni* skup čimbenika koji tvore minimalističku sliku, Akšamija uvodi *emocionalni*, izvanjski utjecaj kojim sliku formalno razlikuje od svojih prethodnika. Nešto slično nalazimo, primjerice, kod Ivana Picelja koji robotsku repetitivnost svojih radova „razbija" emocionalnom grafičkom mapom „Remember" ili kod Aleksandra Srneca u koloristićkim, organičkim svjetlosnim igrama koje nalikuju gestualnim akvarelima. Rekli bismo da neki damar struji dubokim korijenjem Balkana koji nam brani da budemo samo racionalni, kojega osjećamo u svojoj krvi kao strast, kao divljenje nesavršenosti, kao slobodu nonšalancije, kao gorčinu pomiješanu s inatom. Sterilnost slikarskih laboratorija „preko bare" sasvim je oprečna onom šarmu neurednih i memljivih europskih ateljea koji obiluju pričama i omaglicom cigaretnog dima. *Elementarnost* likovne forme može objasniti svijet u jednom njegovom segmentu, kao što to radi matematička formula ili kemijski broj, ali njena krajnost, kao u eksperimentu o valnoj ili čestičnoj prirodi svjetlosti, nužno podrazumijeva nematerijalno – svijest i emocionalnost.

## Porijeklo oblika

U umjetnosti od početka 20. stoljeća, posebno apstraktnoj umjetnosti i pri svođenju likovne forme na jednostavnije gradivne elemente, konačan oblik nerijetko može podsjećati na neki drugi kojega smo već vidjeli. Iz toga je proizašla i ova poredba Akšamijinog slikarstva s minimalističkom estetikom američkih autora. Možda nas Mondrianovi kvadrati podsjećaju na slikarstvo Josefa Albersa, Piceljevi krugovi na Vasarelyjeve, cjevaste skulpture Vjenceslava Richtera na željezne kugle Dušana Džamonje, Skokina „Mjera mora" na „Oltar domovine" Kuzme Kovačića, Trebotićeve „Bijele slike" na bijele slike Cyja Twomblyja i tako redom. Uopće nije iznenađujuće da kvadrat podsjeća na kvadrat, a da krug asocira na krug. Također ćemo se složiti da se svaki oblik može svesti na geometrijsku simplifikaciju, odnosno da od geometrijske skice započinje, primjerice, složeniji crtež realističnog portreta. Pored *forme* i *sadržaja* koji su tradicionalni binom promatranja likovnog djela, vrlo je važno definirati i *porijeklo* te forme, odnosno analizirati i objasniti put koji je taj oblik prešao da bi bio konačan. Supstancijalno je različita pojavnost Mondrianove geometerije koja je, metodom redukcije, evoluirala iz prikaza stabla, naspram Albersovog kvadrata koji se slučajno pokazao kao najbolji oblik za njegova istraživanja o bojama. Isti ili slični oblici mogu predstavljati sasvim različite ideje. Konačno, povijest nam je pokazala kako premreženost kolektivne svijesti i ravnomjerna evolucija čovječanstva mogu dovesti do istovremenih otkrića, kao što

je primjerice diferencijalni račun Leibniza i Newtona, a takve radikalne primjere možemo naći i u povijesti likovnih umjetnosti: austrijski kompozitor Arnold Schoenberg navodno je autor prvih apstraktnih slika, odnosno prije Kandinskog, a onda smo otkrili da je švedska slikarica Hilma af Klint istovremeno, u tajnosti, ostvarila nevjerojatno kompleksan i opsežan ciklus sasvim apstraktnih slika. U suvremenoj je umjetnosti mnogo lakše zakoračiti u sličnost jednostavno stoga što su bezbrojne likovne pojavnosti već obznanjene i nitko ne kreće sasvim od početka, depriviran od onoga što kao civilizacija znamo o evoluciji likovnosti.

Dakle, kada analiziramo slikarstvo Mehmeda Akšamije, ne smijemo zaboraviti definirati njegovo porijeklo. Već smo spomenuli kako je oblik trokuta „pronašao“ pogledom na neki stol, odnosno kako je za apstraktnu geometriju imao konkretan materijalni predmet, a nepravilnosti na radovima iz 1970-ih i 1980-ih, posebice u bordurama, možemo pripisati tehničkim zadatostima fotografije i posljedično njenoj estetici. Formalna poredba njegovog djela s iskličnim opusima 20. stoljeća bila nam je nužna kako bismo objasnili tezu njegove ukotvljenosti u zapadnu tradiciju visokog modernizma. Korak dalje bila bi definicija njegovog slikarstva kao *fraktalne umjetnosti* koja proizlazi iz repeticije, rotacije, segmentiranja, umnažanja u ritmu, oslonjena na algoritme i osnažena tehničkim mogućnostima kompjuterskih alata koji su mu bili dostupni tijekom visokog obrazovanja, a svoj su vrhunac u svjetskoj umjetnosti doživjeli 1980-ih godina. Analizom konteksta umjetničkih pojava u razdoblju u kojemu se Akšamija formirao, kao i komparacijom s neizbježnim utjecajima koje je američko slikarstvo od 1960-ih godina imalo na globalnu umjetnost, uspostavljamo razlikovnu specifičnost Akšamijinog opusa kroz porijeklo njegovih oblika. Upravo nam porijeklo oblika, koje svoju evoluciju duguje autorovom neposrednom okoseblju, vezujući se također na baštinu ornamentalnog slikarstva, potvrđujući time njegovu *prisutnost* u slici, daje zaključiti kako je Akšamijin ciklus „Tragovi“, formom u tradiciji visoke moderne, a sadržajno postmodernistički.

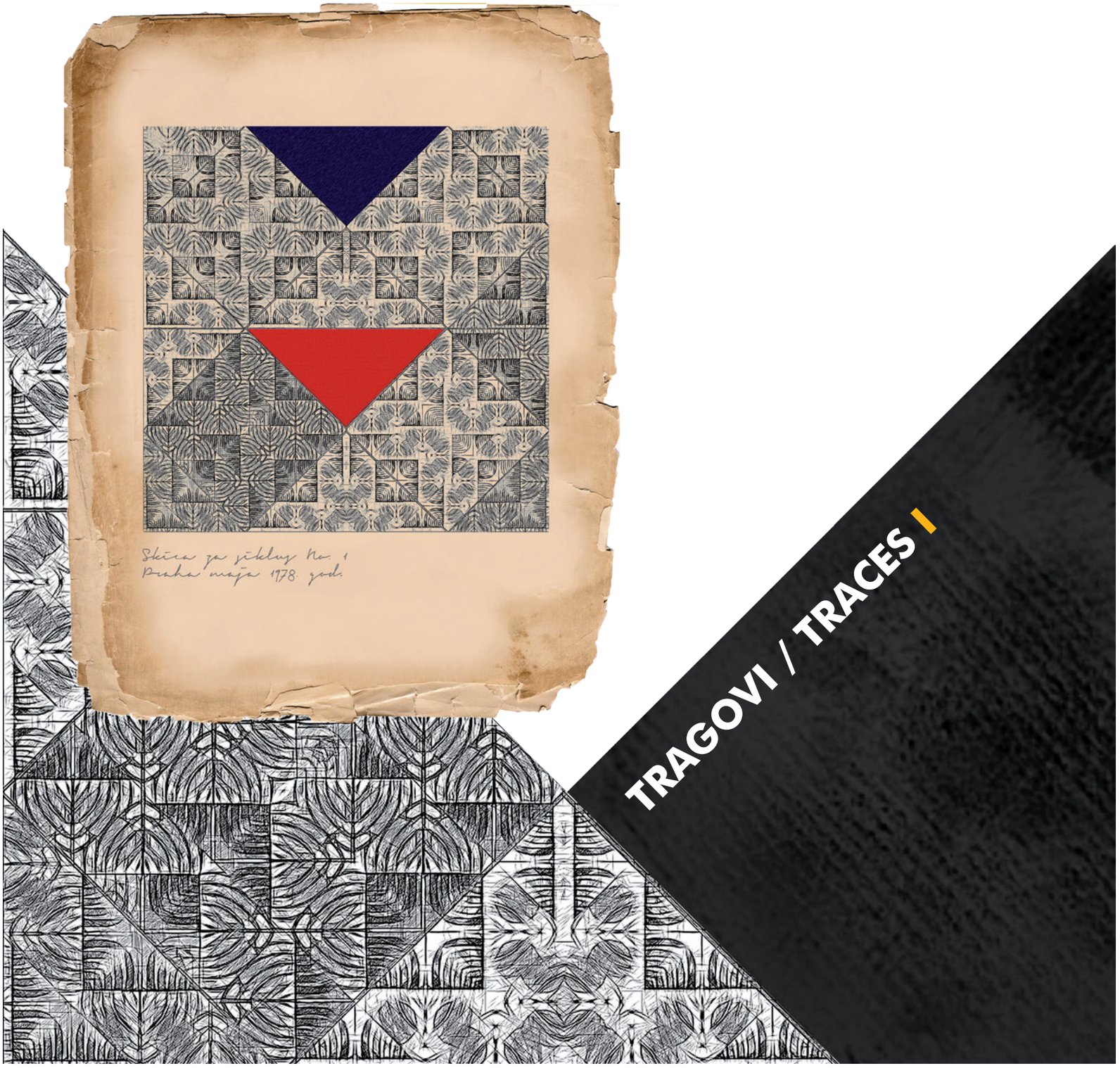
Okupiran idejama o tome kako smo postali ono što jesmo i kako to nastaviti biti, Akšamija nudi čitav niz odgovora baziran na uopćavanju individualnih iskustava i personaliziranju kolektivnog naslijeđa. U tome je doista akribičan istraživač pa ciklusi poput ovoga ne izlaze iz ateljea godinama dok ne zadovolje izvrsnost njegovog autorskog aršina. Upravo je strogošću i pomnjom u kreiranju likovnih djela, vrednovanjem procesa jednako kao i konačnog rezultata, strpljenjem koje iziskuju dugi periodi bavljenja jednom temom i čistoćom ideje od začetka do svršetka, izgradio svoj koordinatni sustav samostalnih vrijednosti. Time je ujedno okopao svoju *zemlju*, nahranio korijenje i učvrstio svoje postojanje.

# TRAGOVI I-V

Akšamijina kreativna istraživanja u okviru likovnog projekata – ciklusa "**Tragovi Bosne**" (definiran podciklusima ***Tragovi/Traces*** od I do V) u samom početku rada bila su realizirani tehnikom foto kolaža korištenjem Cibachrome-a materijala, također poznatog kao Ilfochrome, jednog od najstabilnijih procesa fotografskog ispisa u boj (1976.-1993.). Desetak godina kasnije (od 1993.), posredstvom digitalne tehnologije koristi ispise na ručno pravljenim papirima Fabriano (70x50 i 100x70cm) i slikarskom platnu (40x40, 80x40 i 140x100cm), kao i originalnim EPSON-ovim papirnim podlogama u roli i arku visokog kvaliteta  i različitih formata.

Ciklus sadrži preko 400 realiziranih dijela u raznim oblicima ispisa, od skica do gotovih unikatnih monotipijskih formi, sa intervencijama u tehnici akrilika. Nažalost, granatiranjem očevog i njegovog ateljea u Velešićima (Sarajevo), 22. jula 1993. godine, znatan dio radova je zauvijek uništen. Kreativno djelovanje na ovom ciklusu traje od 1976. godine do danas.

U tehnološkom smislu, na samom početku rada na ovom ciklusu primjenjivan je klasični svjetlosni zapis u boji, koji je printan na standardnu formu svjetlopisa u boji. Zatim je korišten diapozitiv materijal u boji za bilježenje svjetlosnog zapisa posredstvom zatvorenog elektronskog lanca za proizvodnju i stilizaciju svjetlosnog zapisa, koji je zatim printan na Cibachrome materijal i kolažiran. Pojavom digitalnih medija digitalizirani su dotadašnji radovi i svjetlosni zapisi iz arhive, te uz korišćenje računala i plotera sa Epsonovim pigmentiranim tintama nastaviljena je uporaba novih izražajnih mogućnosti unutar već definiranog vlastitog autorskog rukopisa.




# TRAGOVI / TRACES



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/14** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES 1/26** - 1978.

Foto kolaž, 80x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 80x40cm; printing on Cibachrome material.





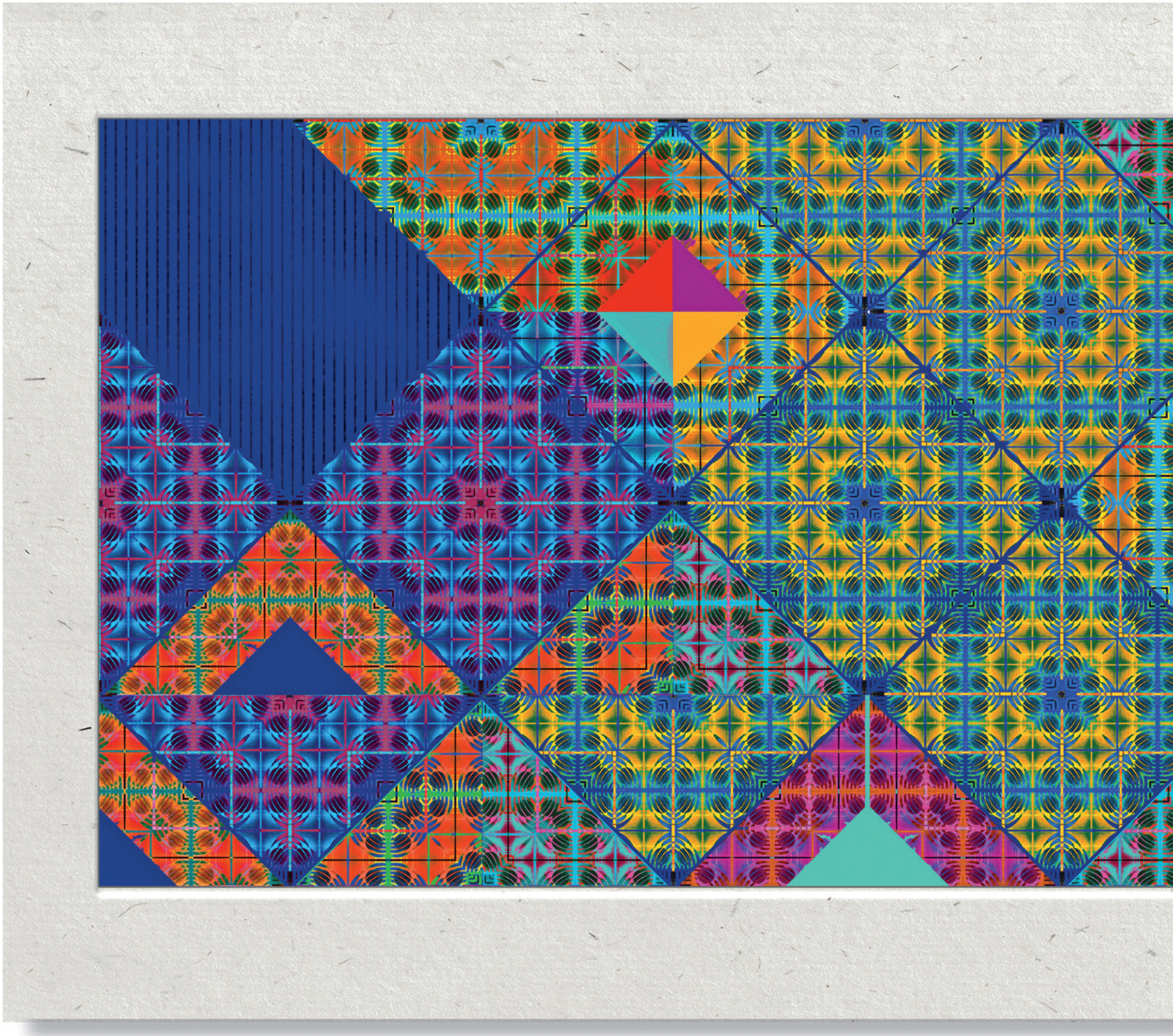
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/57** - 1979.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/9** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.





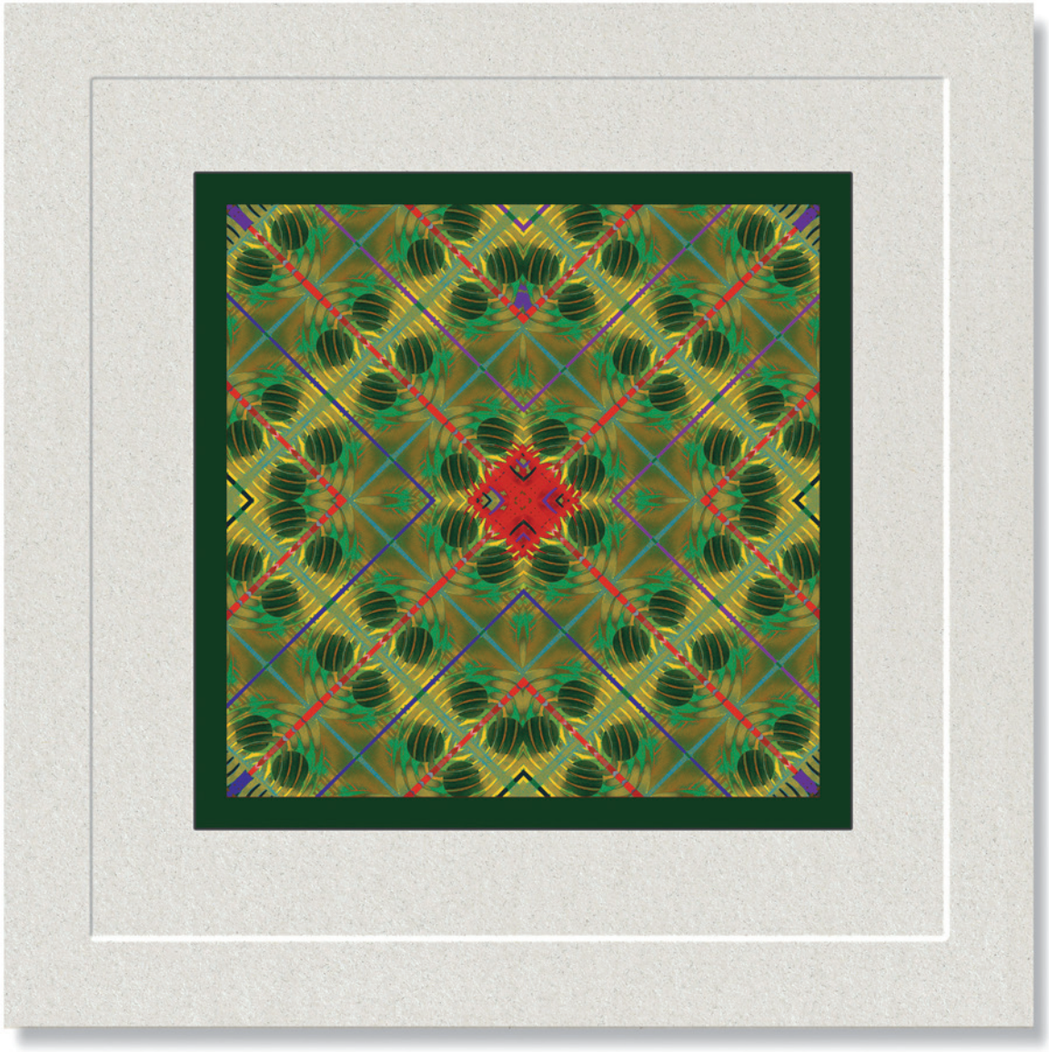
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/32** - 1978.

Foto kolaž, 80x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 80x40cm; printing on Cibachrome material.



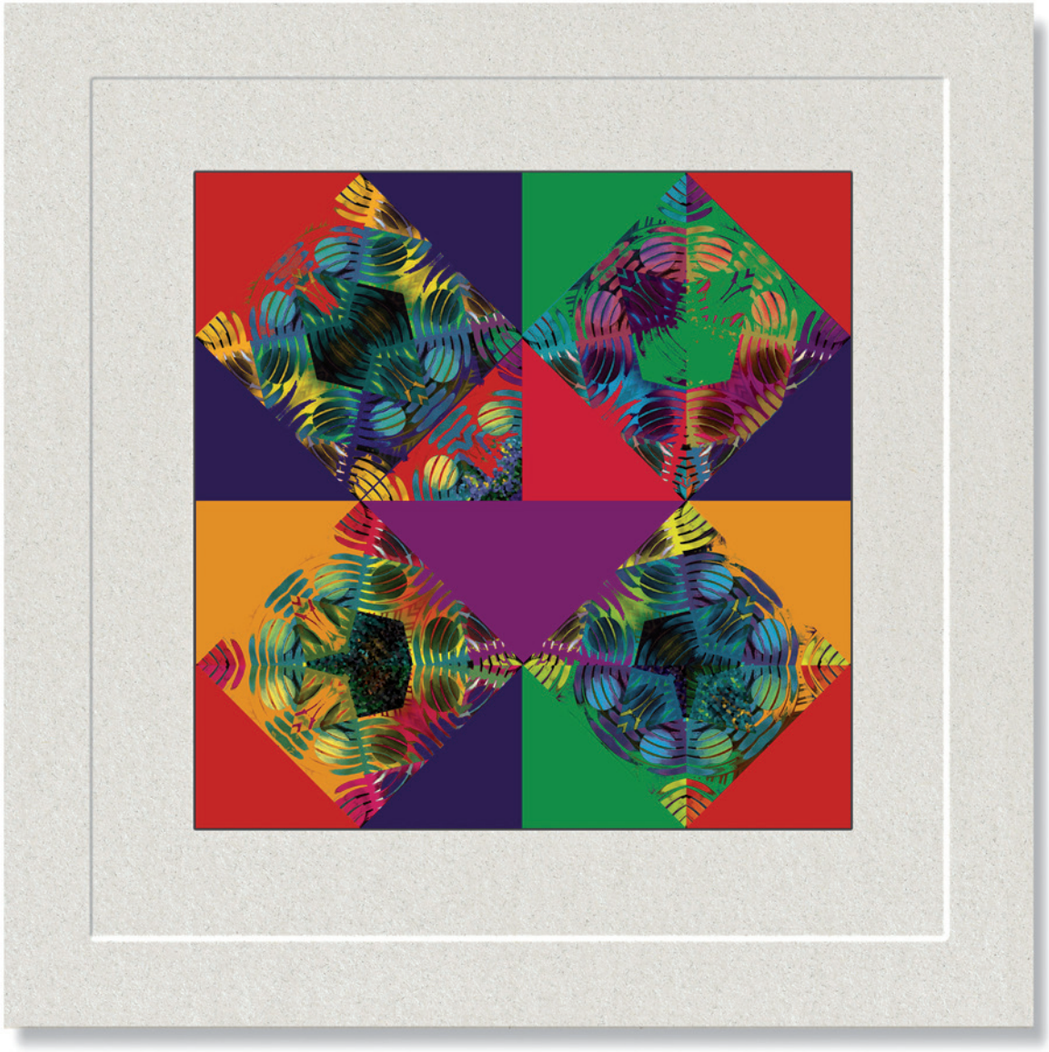
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/36** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/39** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



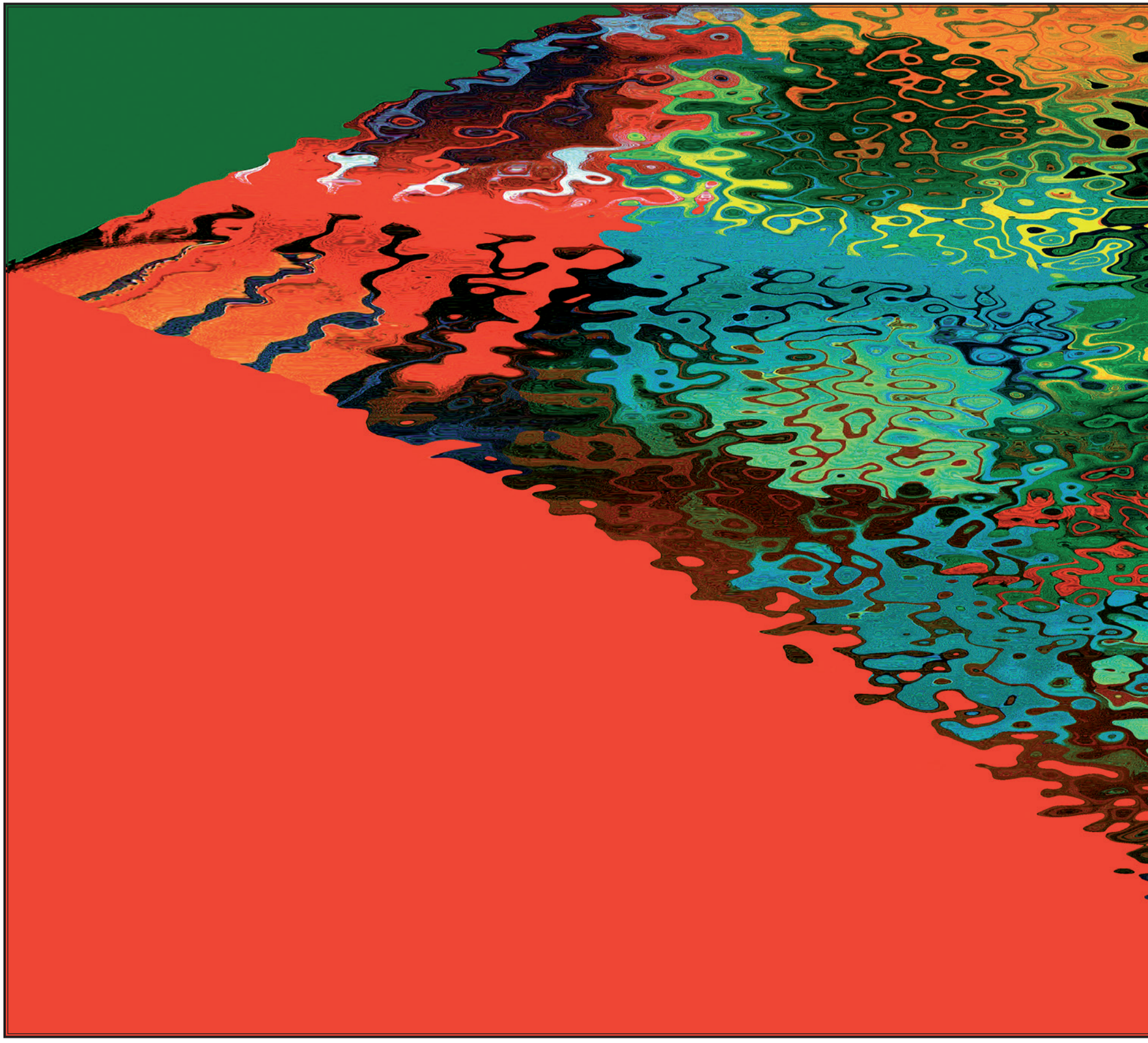
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/48** - 1978.

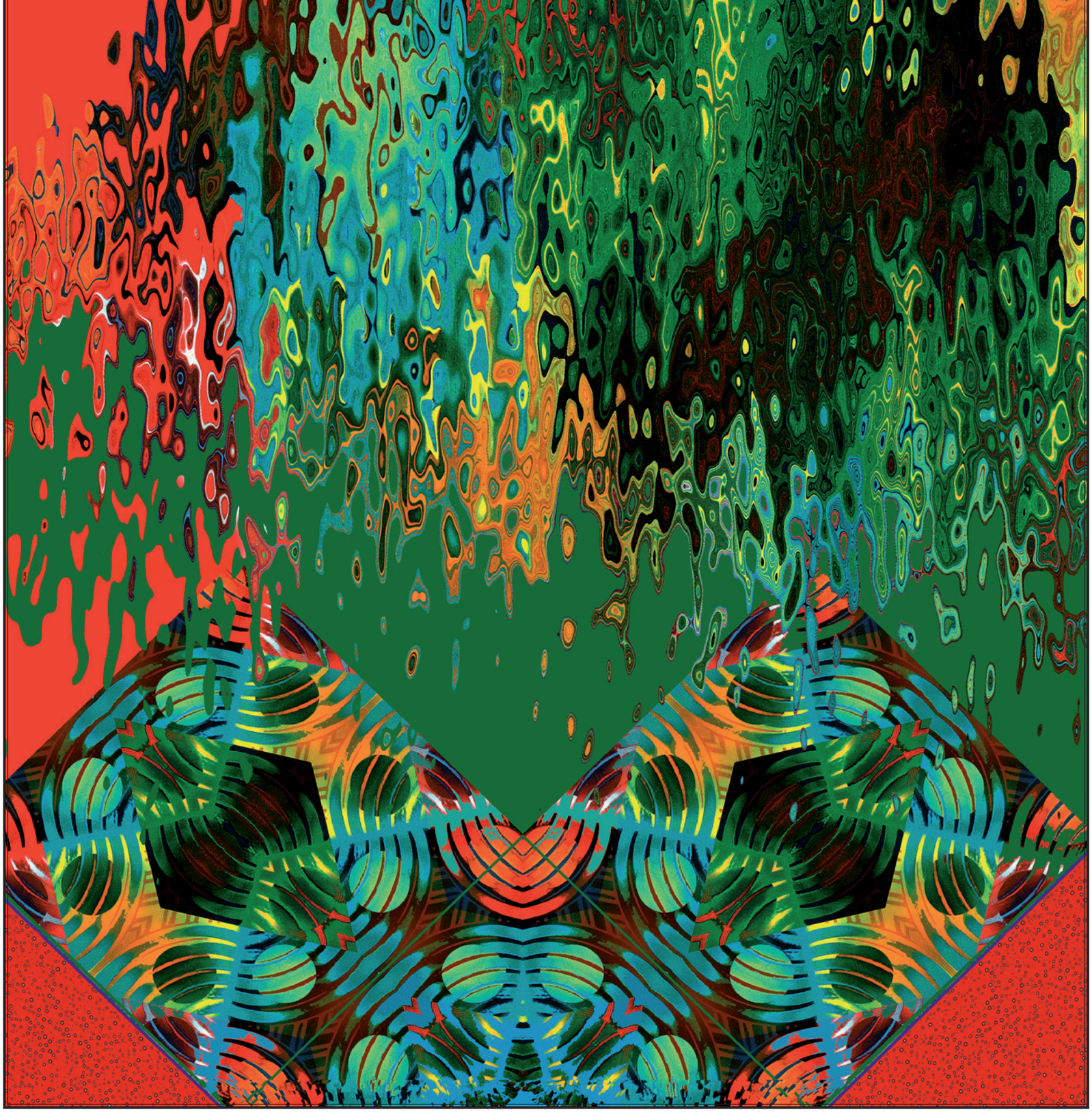
Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES I/54** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/58 - detalj/detail** - 1980. realizacija/realization 2010.

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

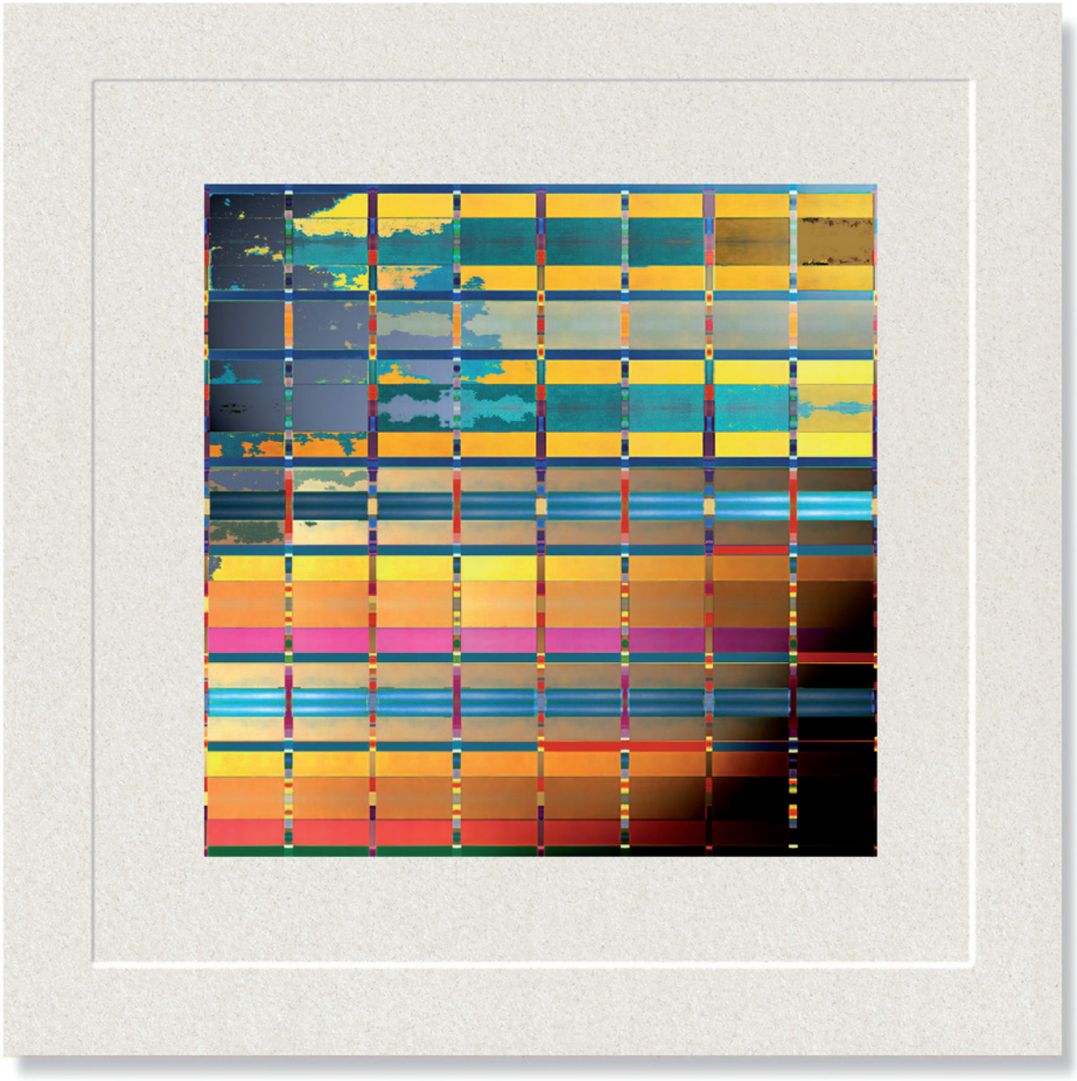



# TRAGOVI / TRACES II



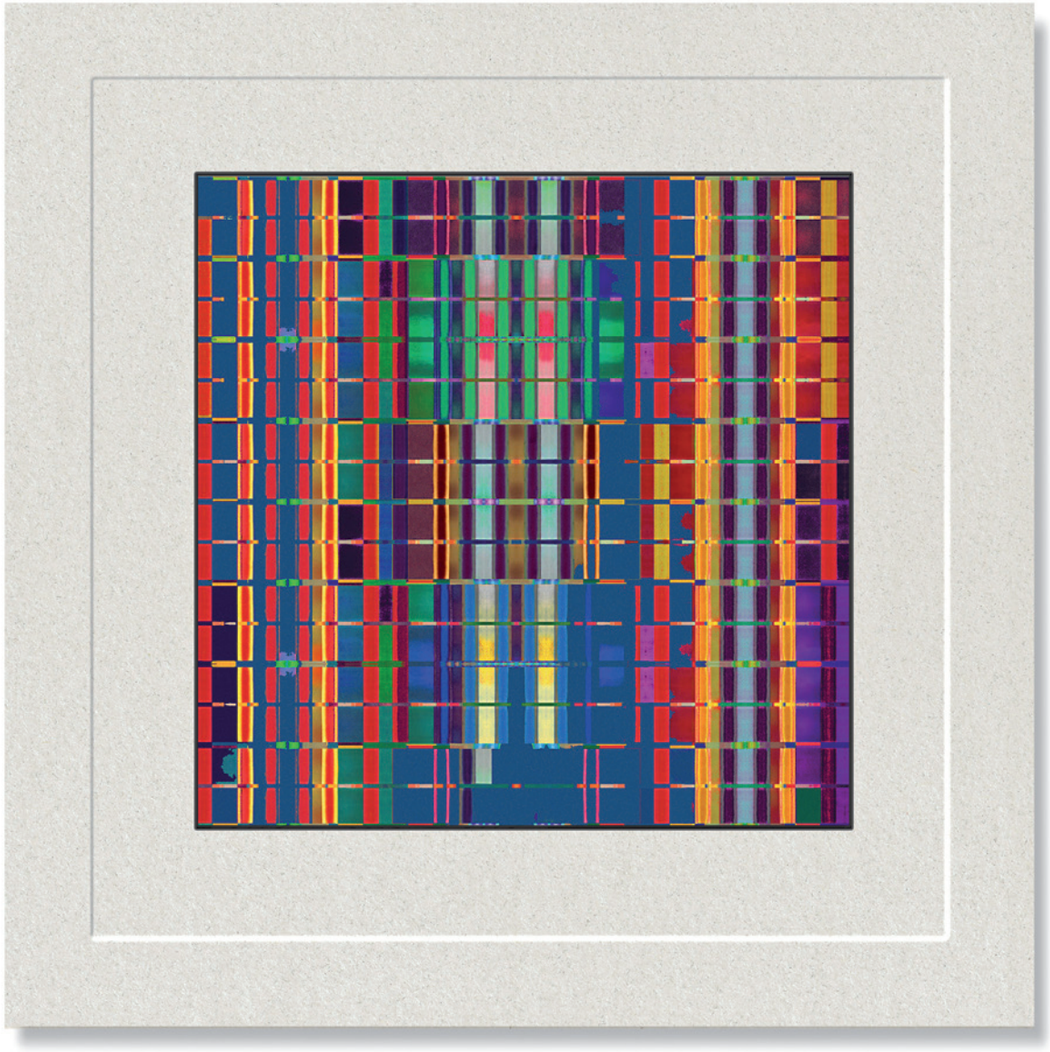
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/64** - 1980.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



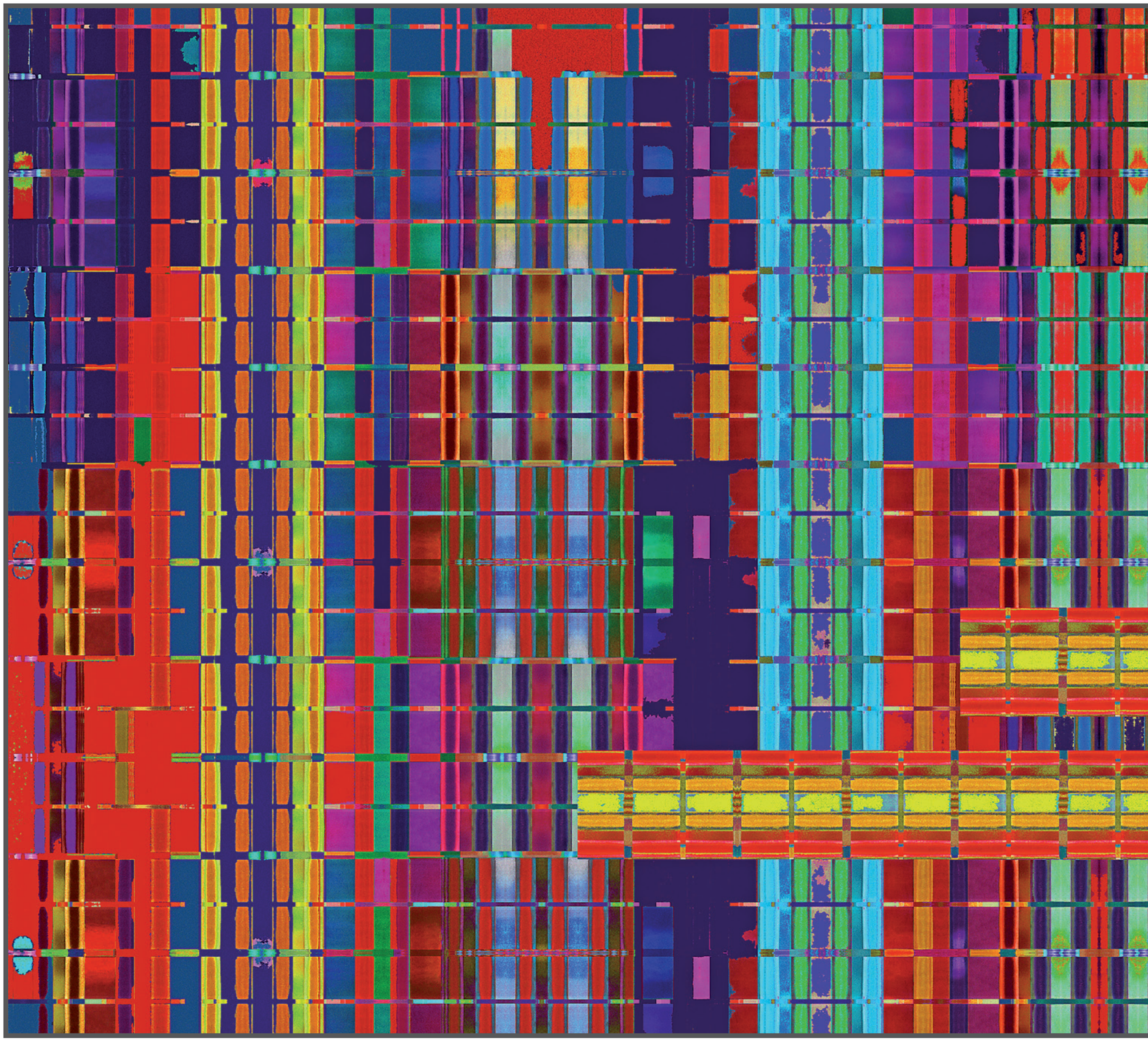
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/79** - 1980.

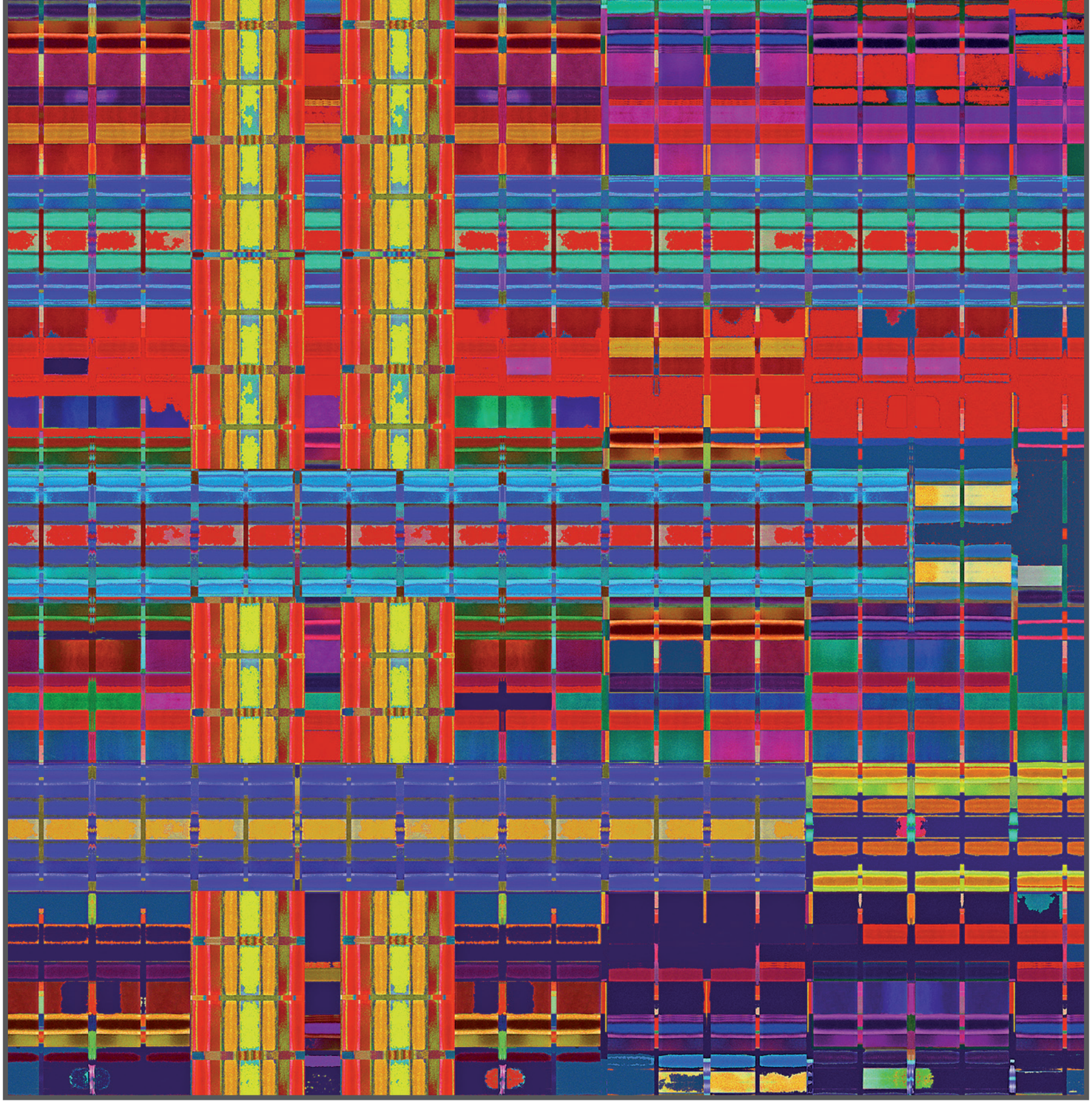
Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/94** - 1980.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.





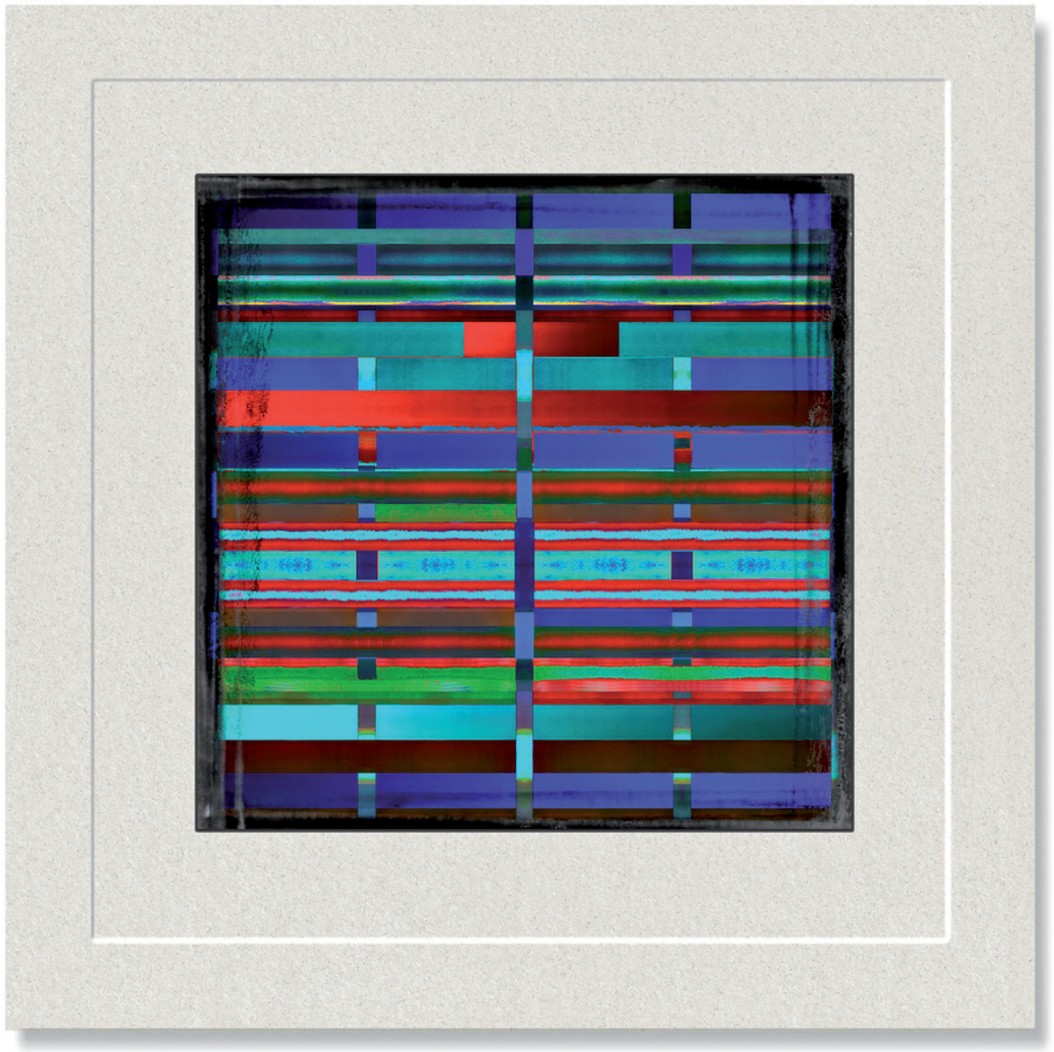
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/96 - detalj/detail** - 1980. (realizacija/realization 2018.)

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



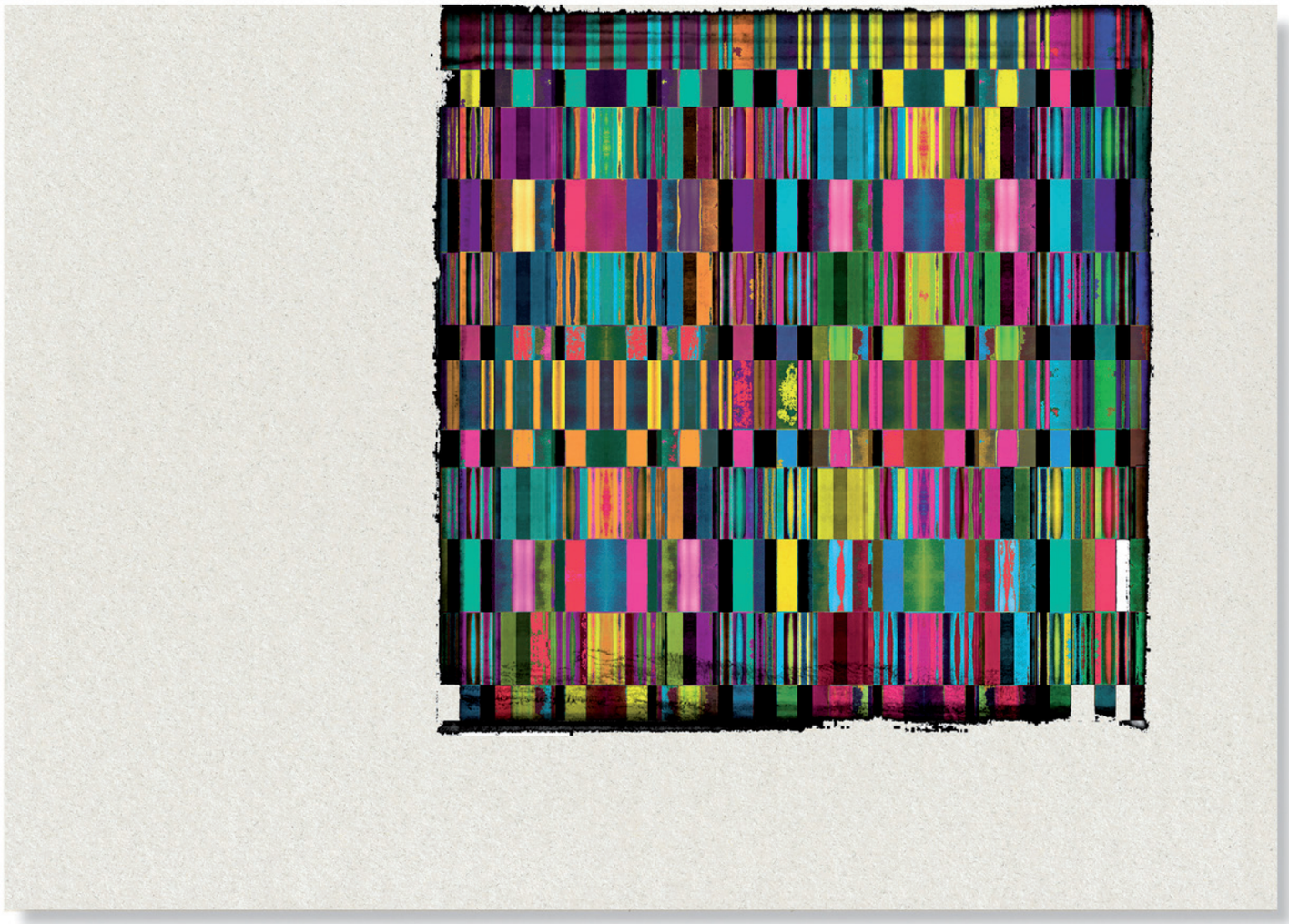
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/104** - 1982.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



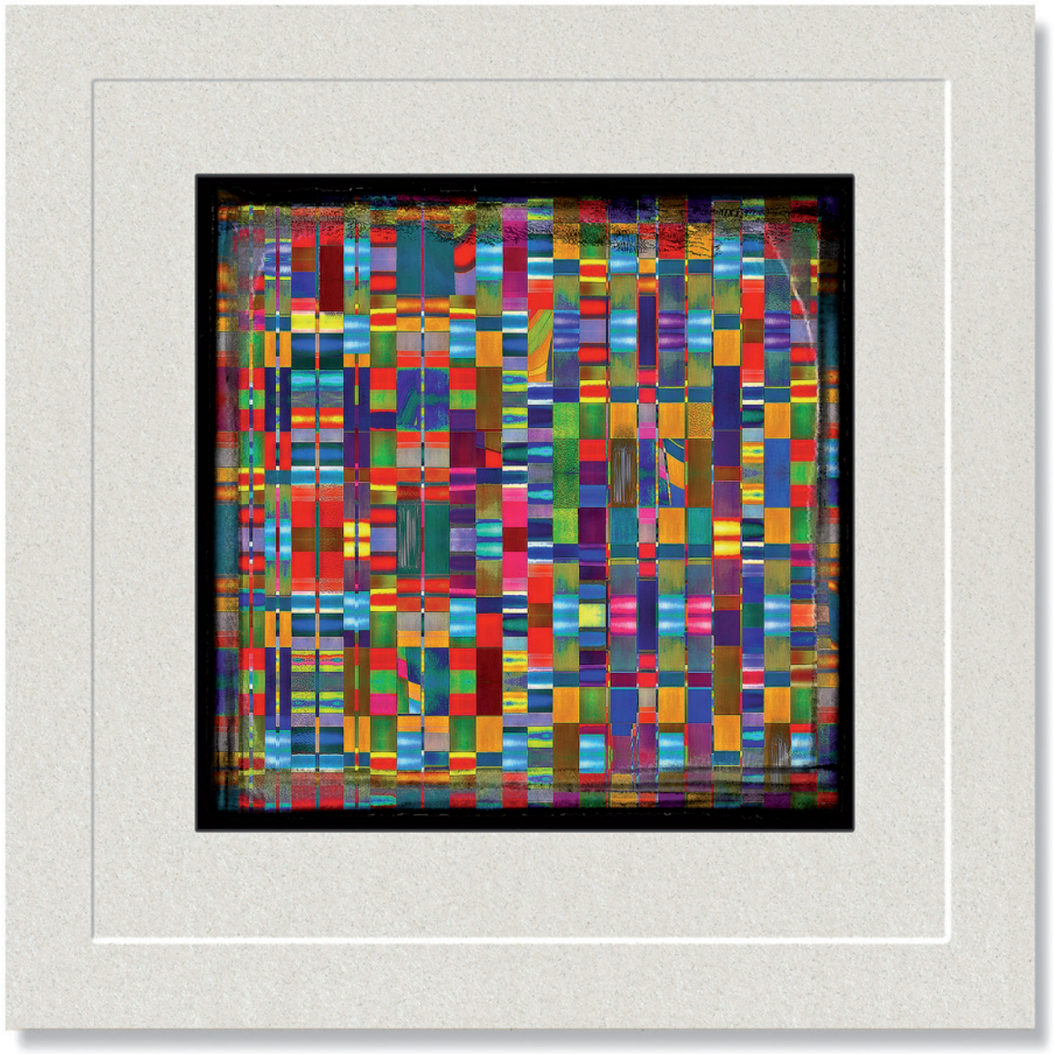
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/109** - 1982.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/43**- 1993.

Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing on an HP printer.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/58** - 1983.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



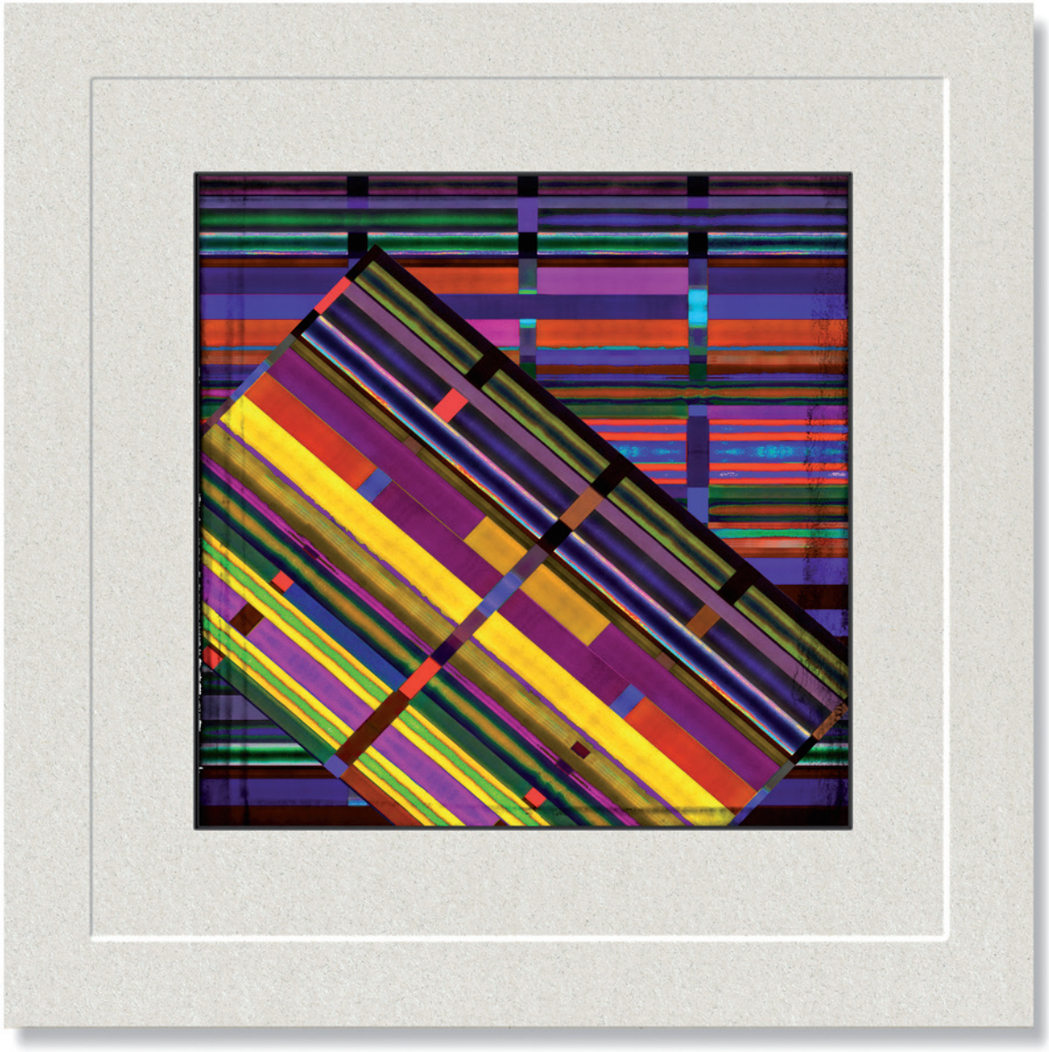
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/84** - 1983.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/93** - 1983.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/101** - 1983.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/109** - 1986.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.





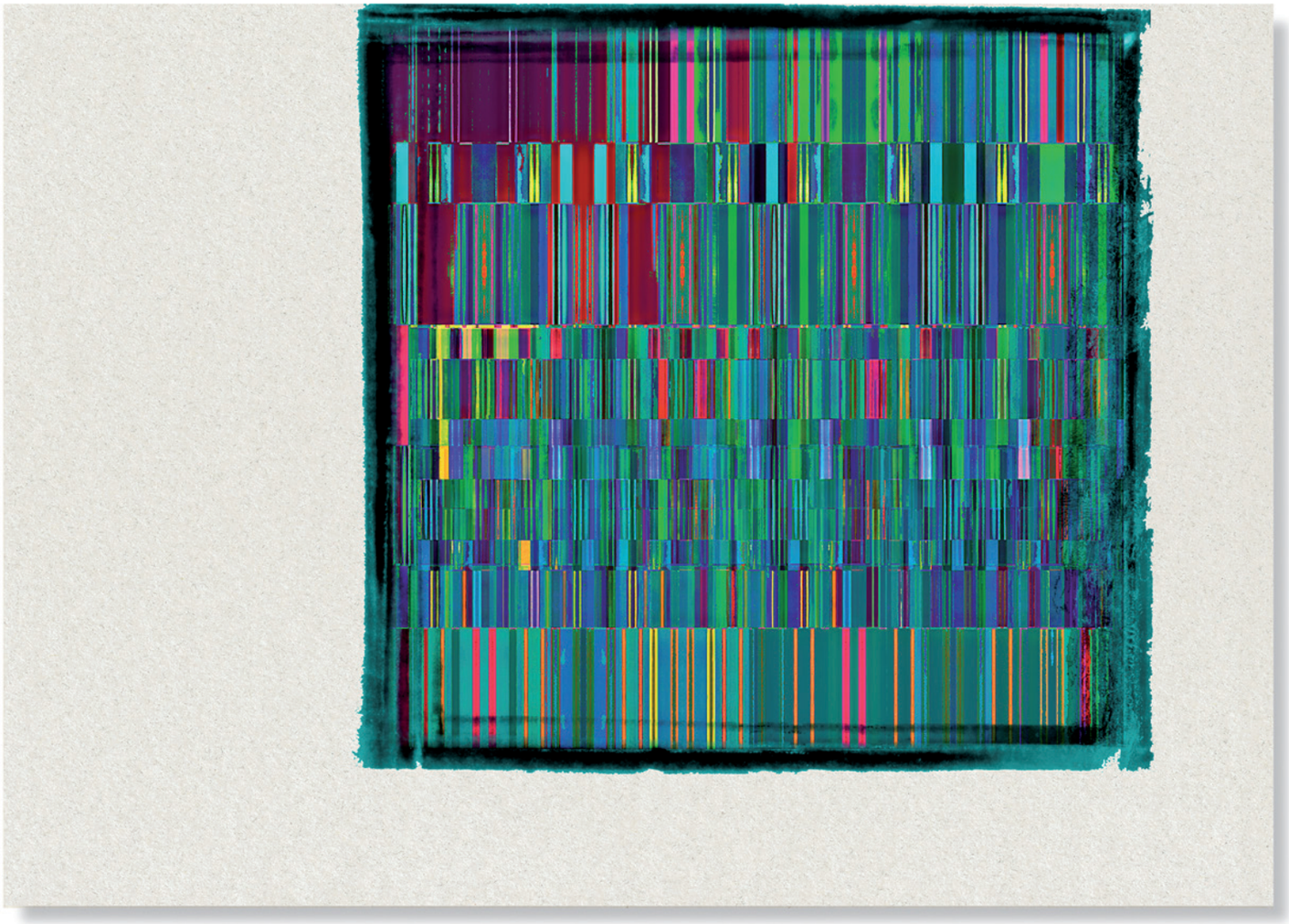
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/134** - 1993.

Papir mat 180gr,m², 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m², 80x40cm; printing on an HP printer..



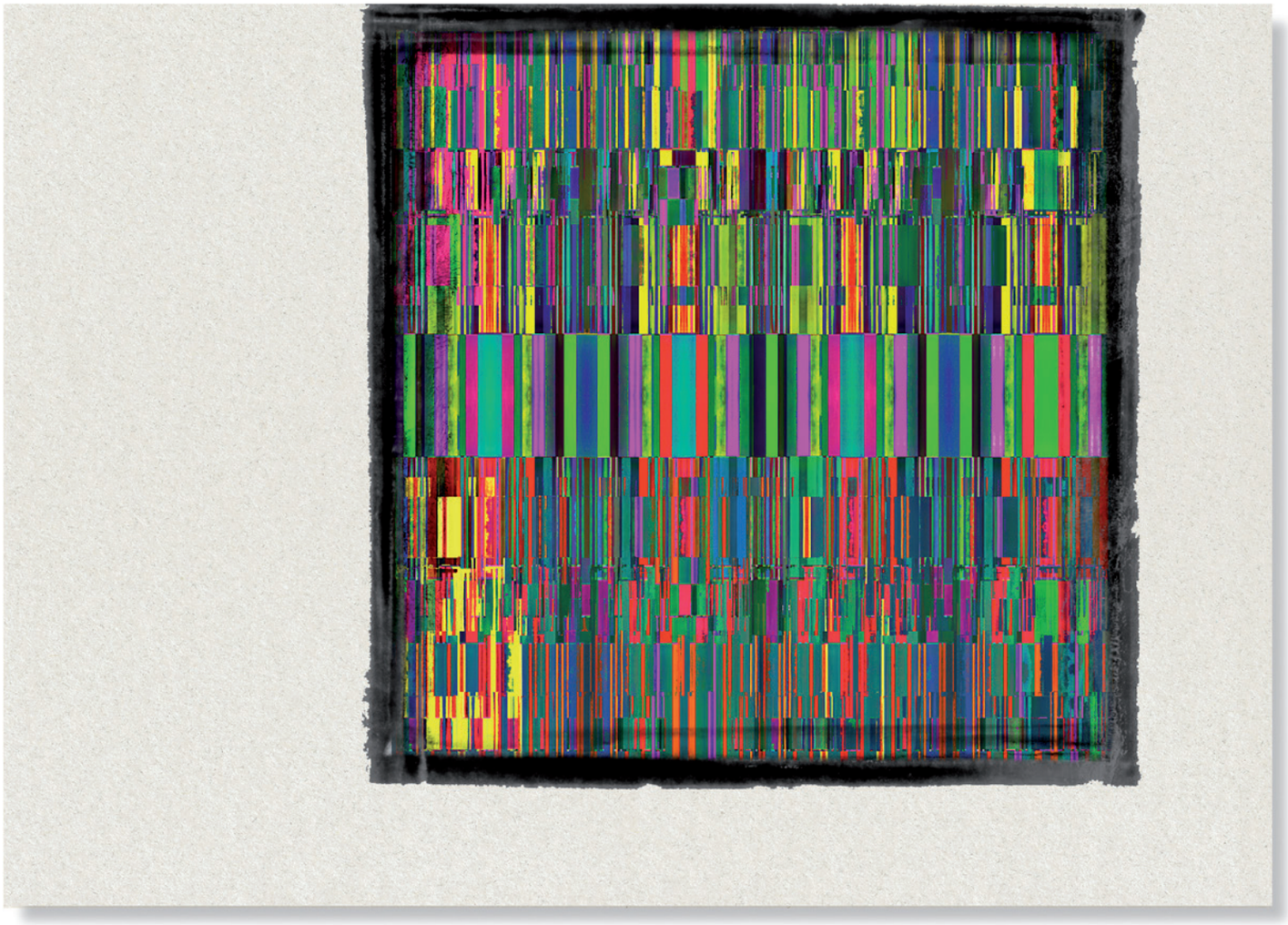
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/137** - 1993.

Papir Fabriano 220gr/m$^2$, 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr/m$^2$, 100x70cm; printing on an HP printer.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/145** - 1993.

Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing on an HP printer.



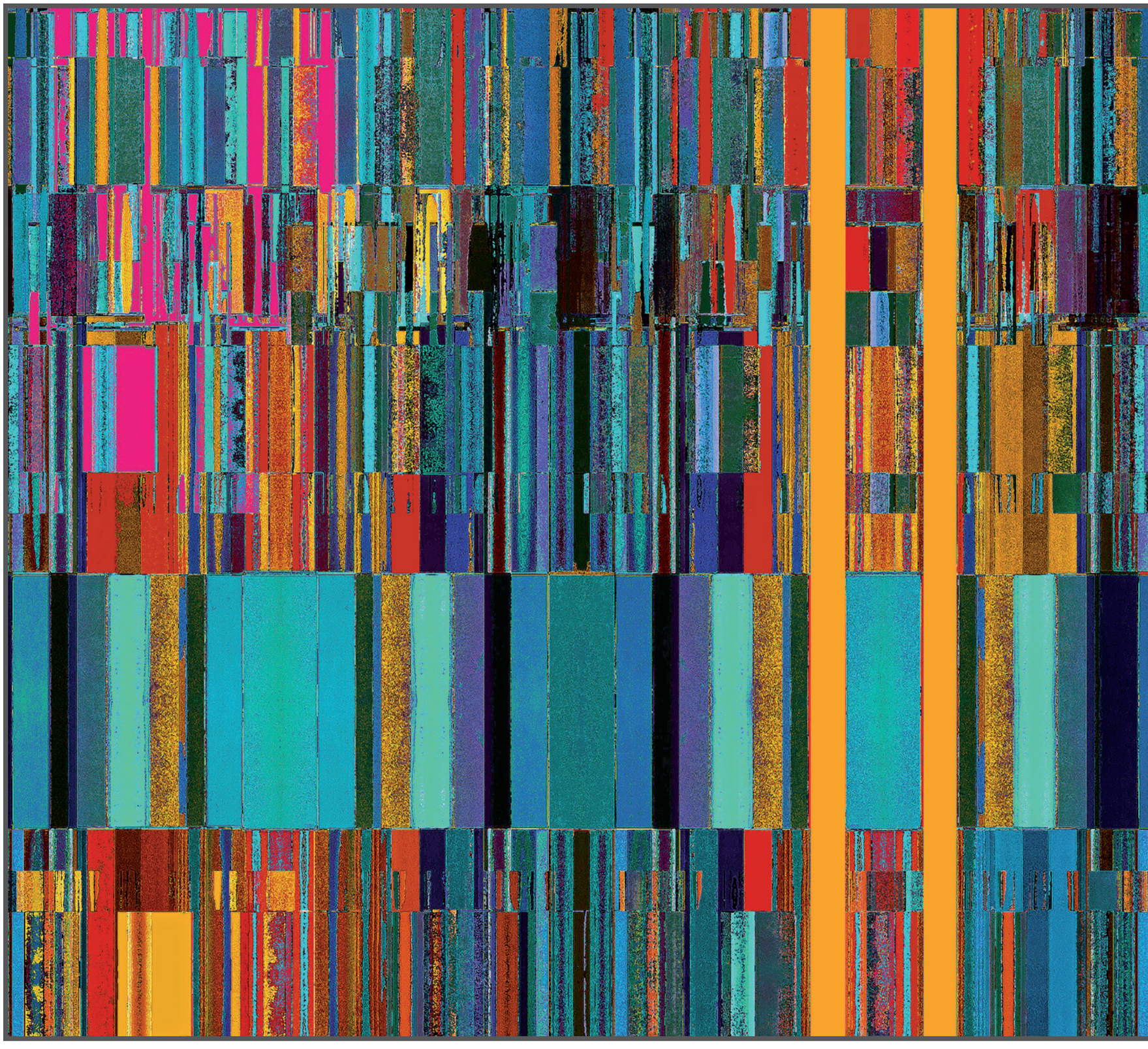
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/149** - 1993.

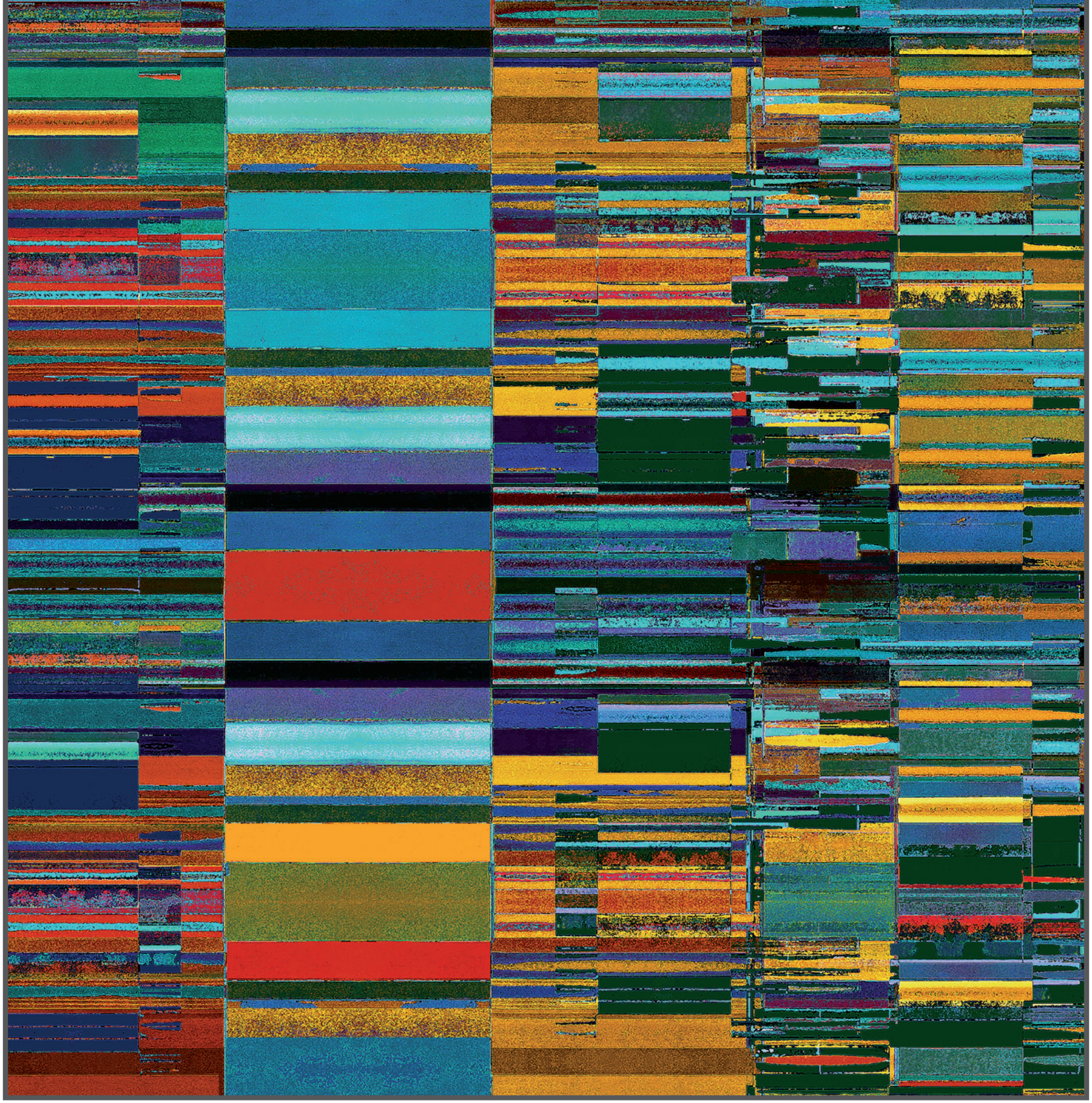
Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing on an HP printer.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/152** - 1993.

Papir mat 180gr,m2, 40x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m2, 40x40cm; printing on an HP printer..





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES II/141 - detalj/detail** - 1993.

Papir mat 180gr m$^2$, 140x90cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr m$^2$, 140x90cm; printing on an HP printer.

# TRAGOVI / TRACES III





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/66** - 1980.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/68** - 1980.

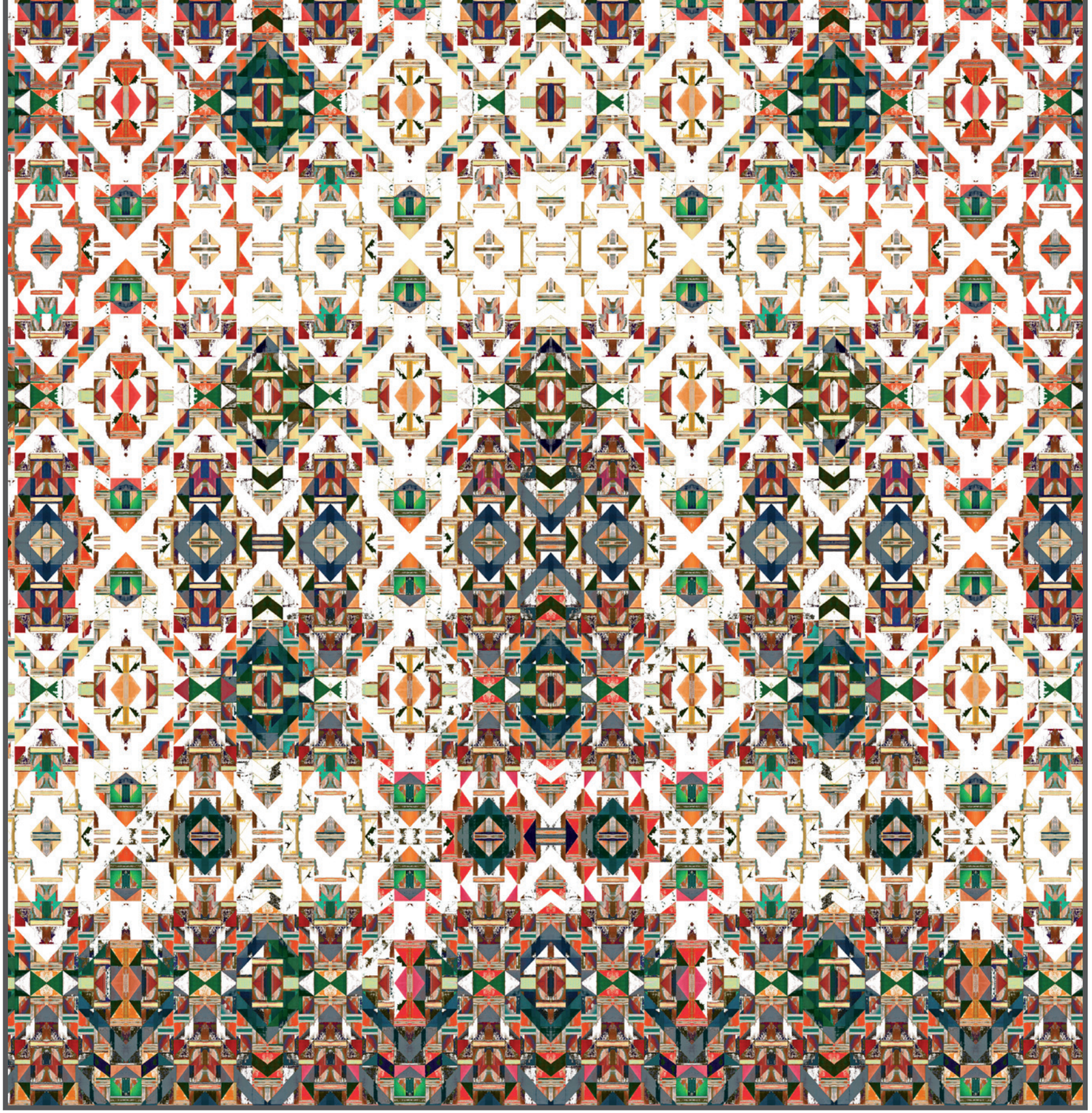
Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/71** - 1980.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/301 - detalj/detail** - 2000.

Digitalna monotipija, 140x100cm; papir Fabriano; Epson Pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; Fabriano paper; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...



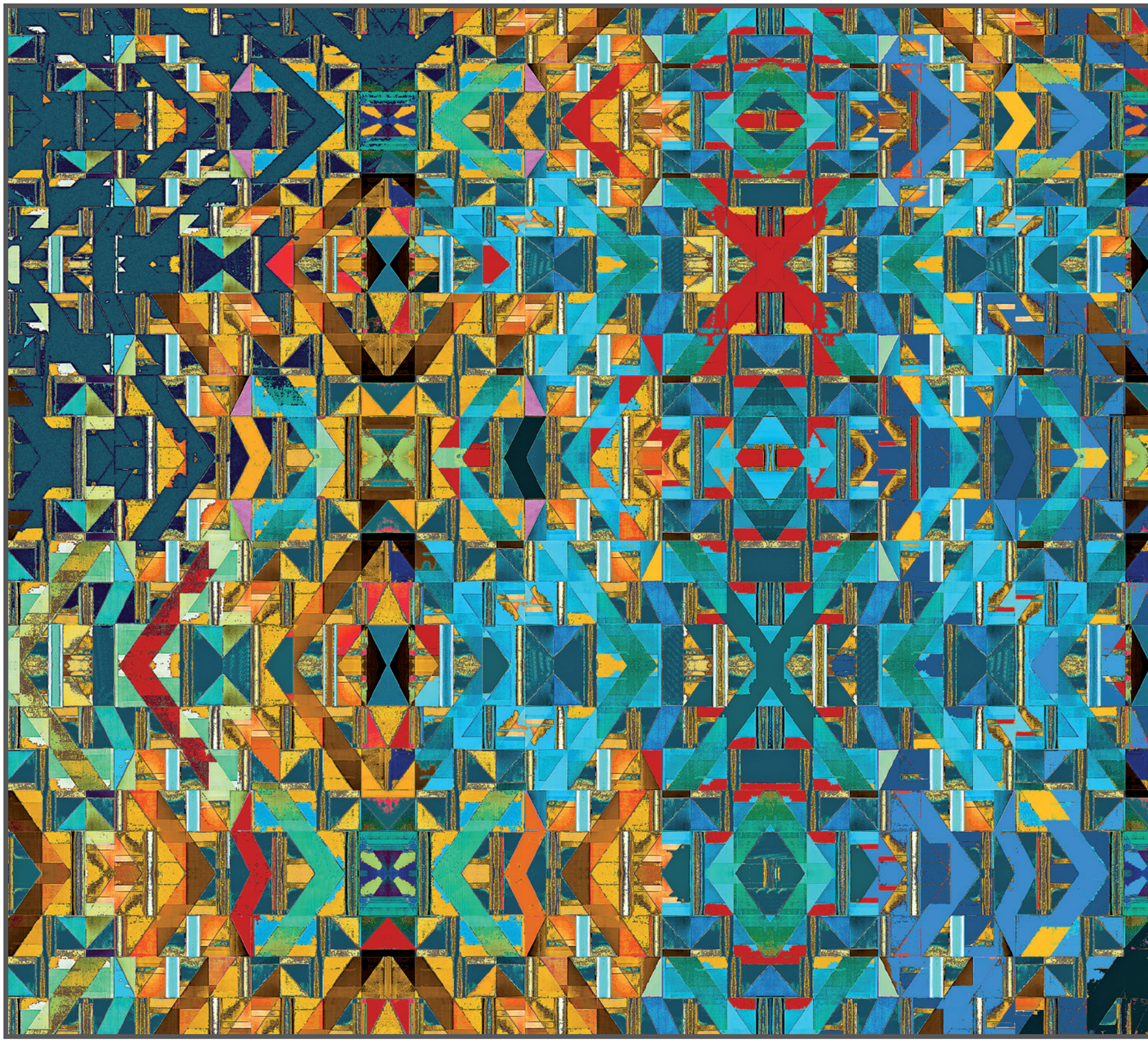
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/154** - 1994.

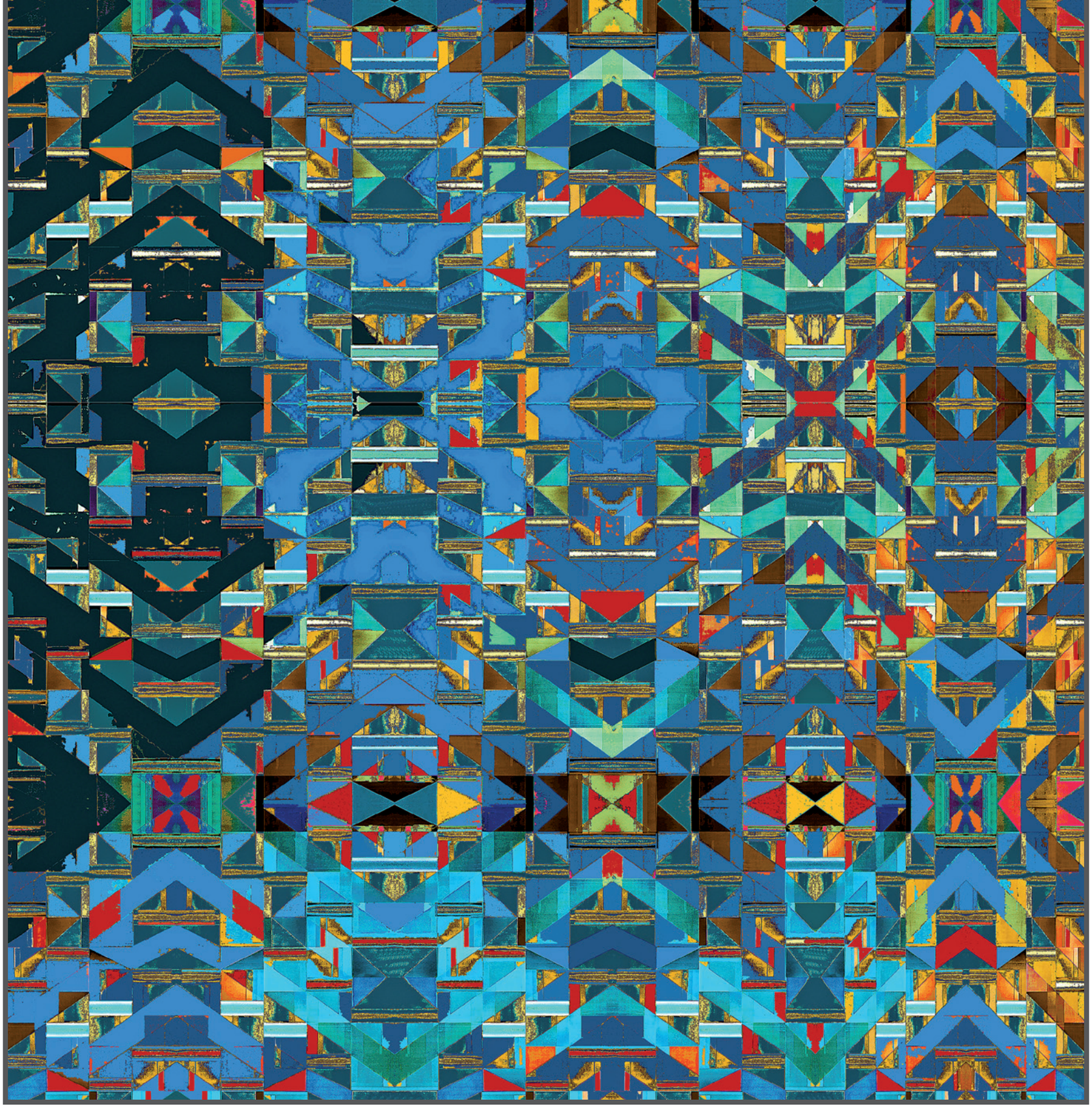
Papir mat 180gr,m$^2$, 40x40cm; ispis na HP printeru
Matt paper 180gr, m$^2$, 40x40cm; printing on an HP printer.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/168** - 1994.

Papir mat 180gr,m$^2$, 40x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m$^2$, 40x40cm; printing on an HP printer.





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/314 - detalj/detail** - 2000.

Digitalna monotipija, 140x100cm; papir Fabriano; Epson Pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; Fabriano paper; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...



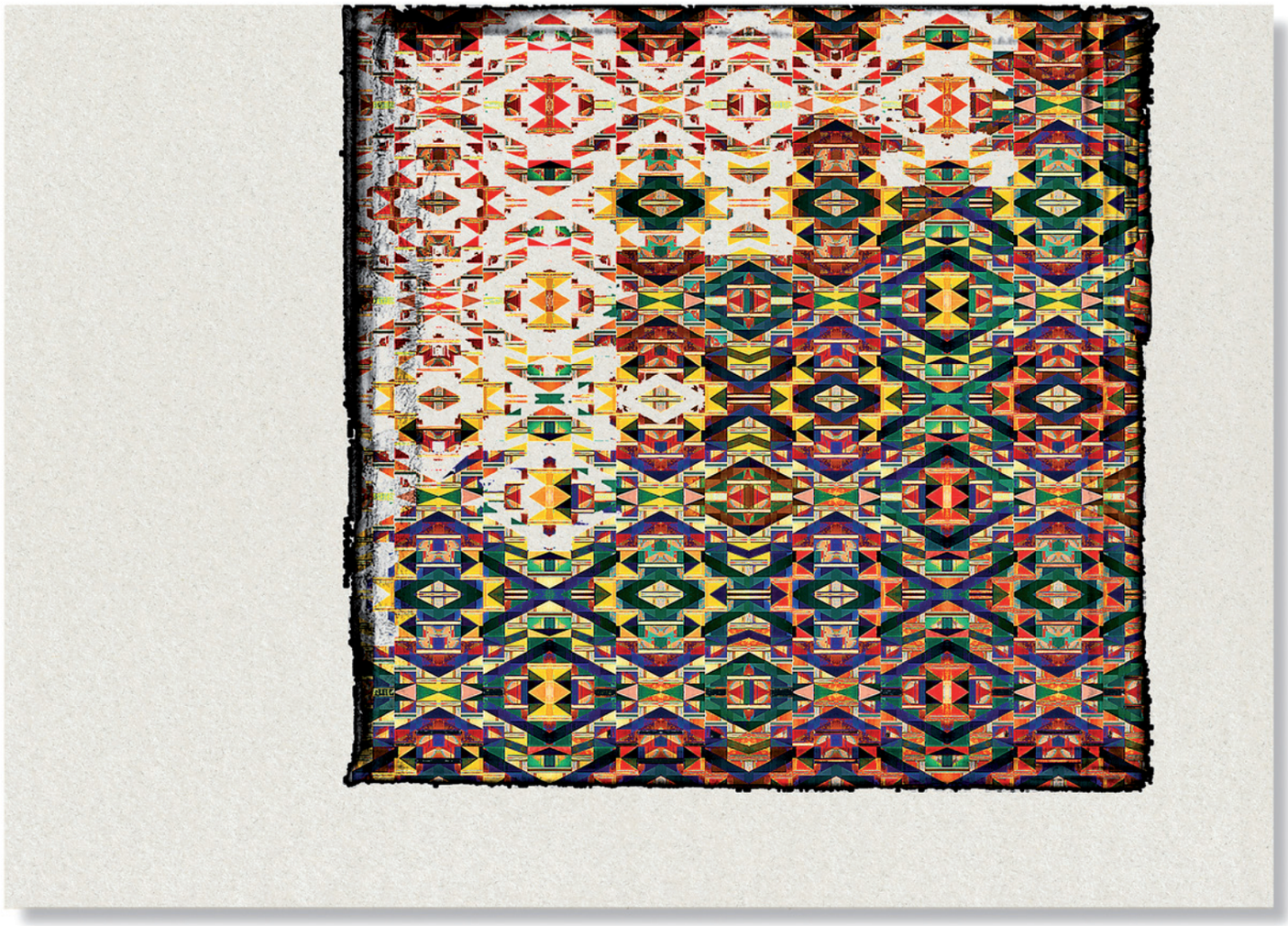
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/18** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



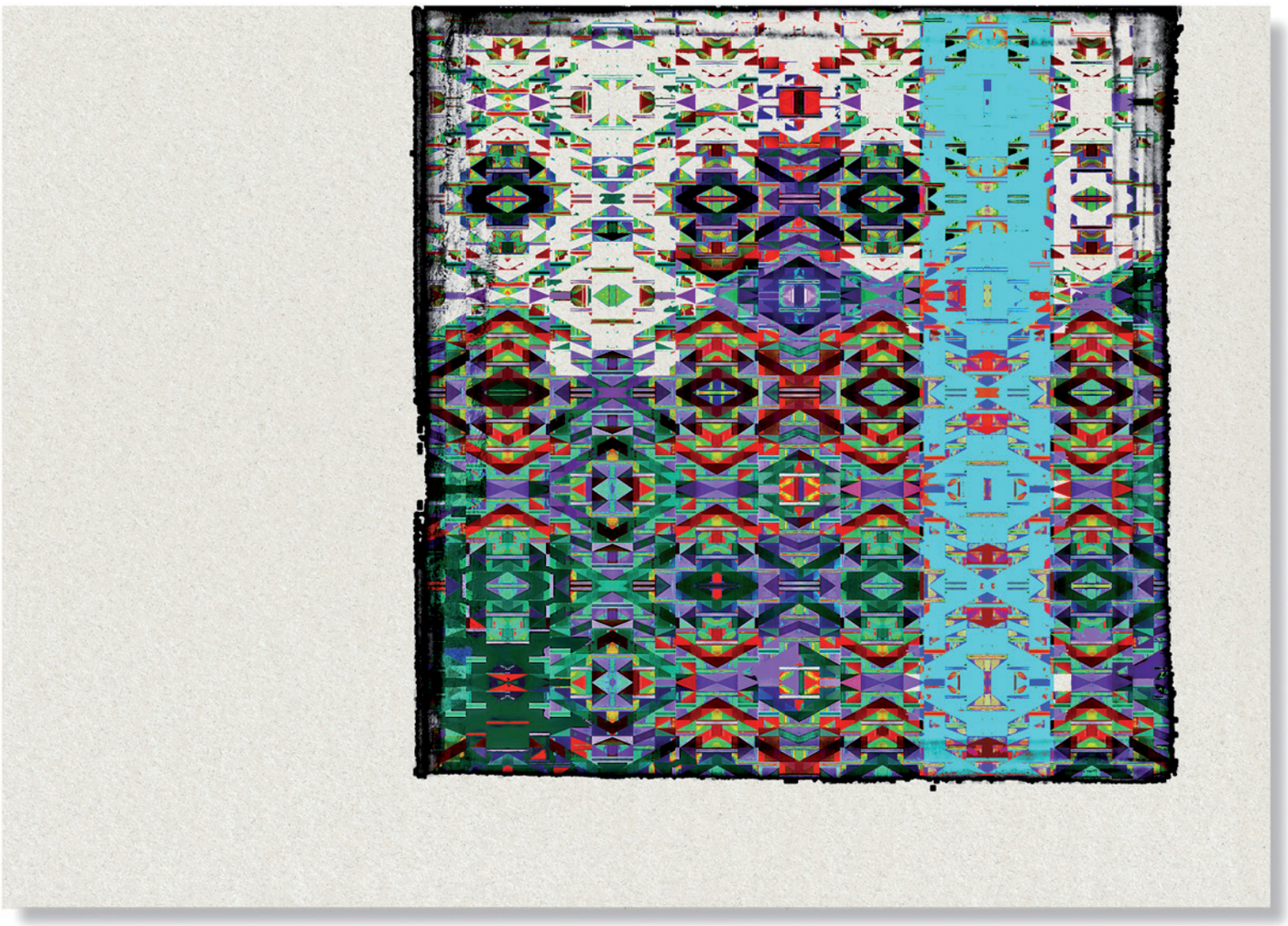
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/62** - 1979. (realizacija/realization 1994.)

Papir mat 180gr,m$^2$, 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m$^2$, 80x40cm; printing on an HP printer.



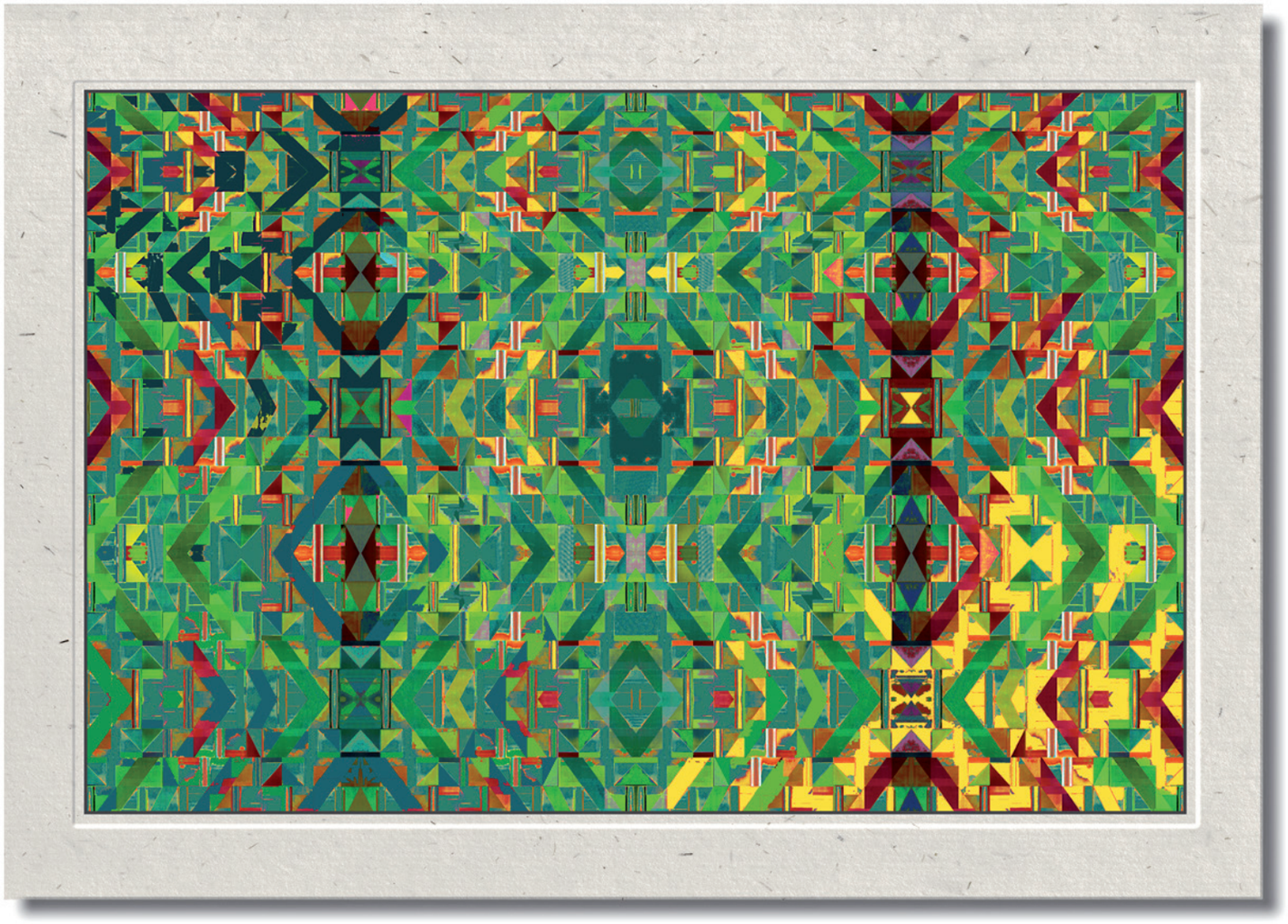
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/59** - 1979. (realizacija/realization 1994.)

Papir Fabriano 220gr,m$^2$, 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr, m$^2$, 100x70cm; printing on an HP printer.



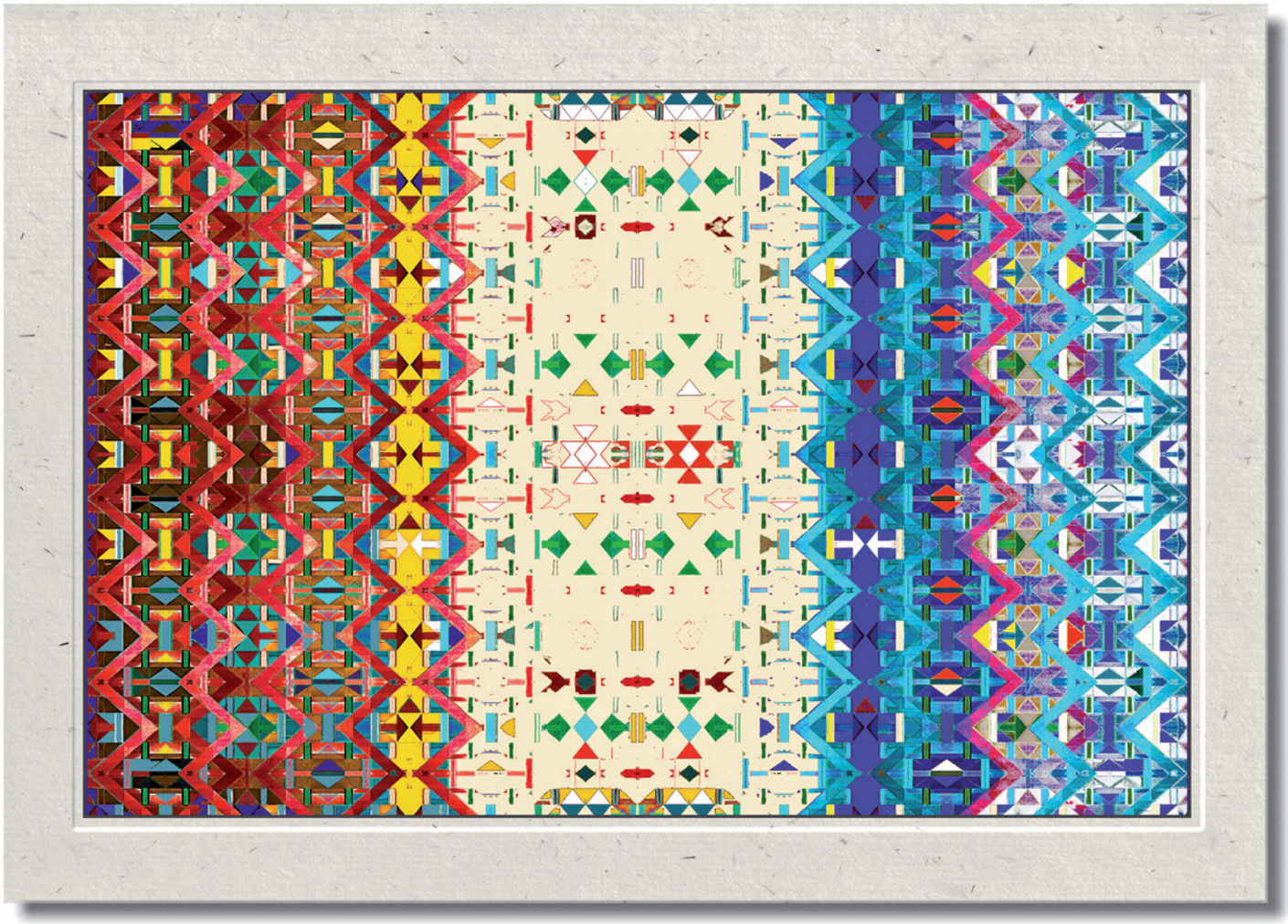
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/60** - 1979. (realizacija/realization 1994.)

Papir Fabriano 220gr,$m^2$, 100x70cm; ispis na HP printeru.
Fabriano paper 220gr, $m^2$, 100x70cm; printing on an HP printer.



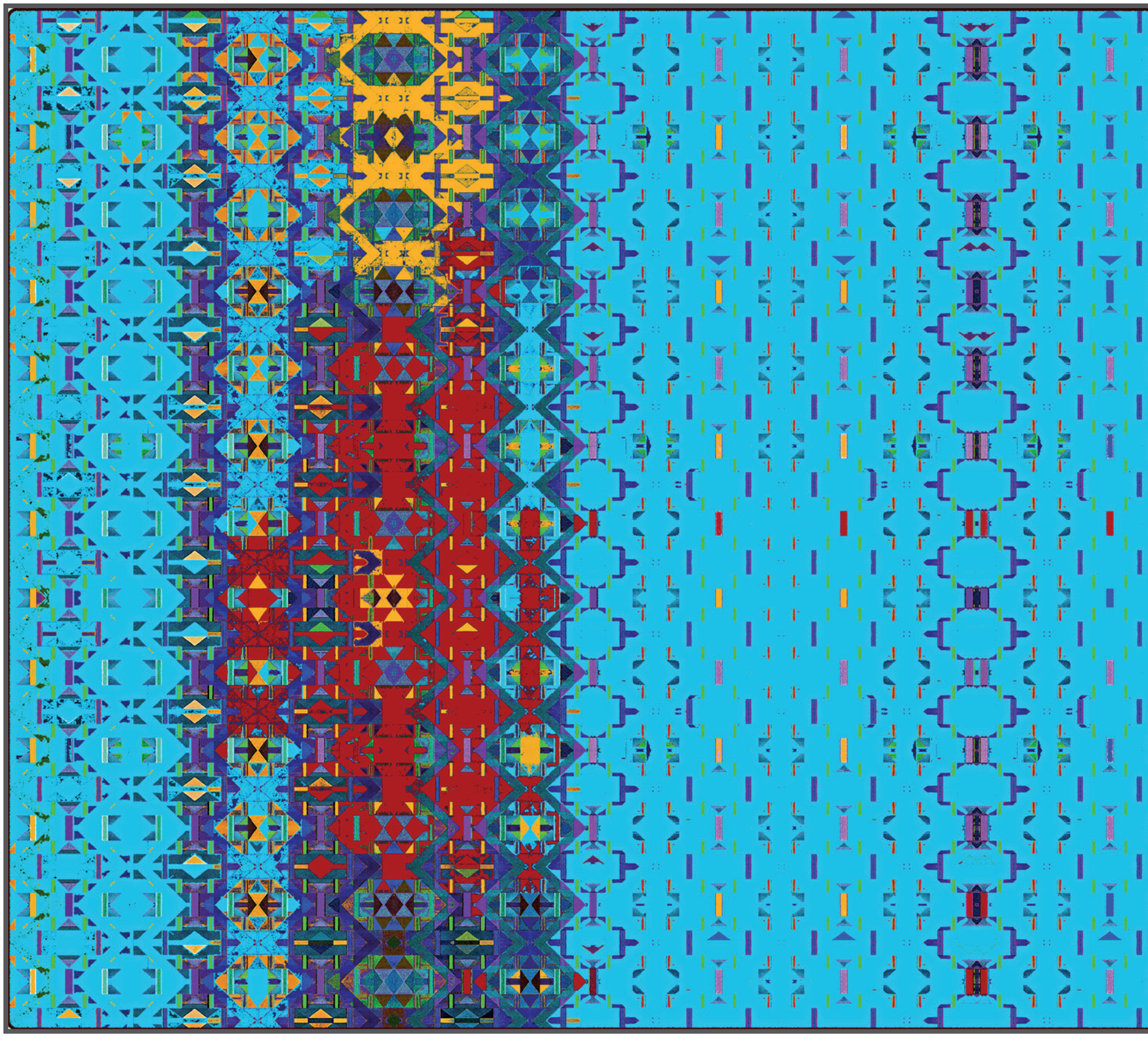
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/121** - 1982. (realizacija/realization 1994.)

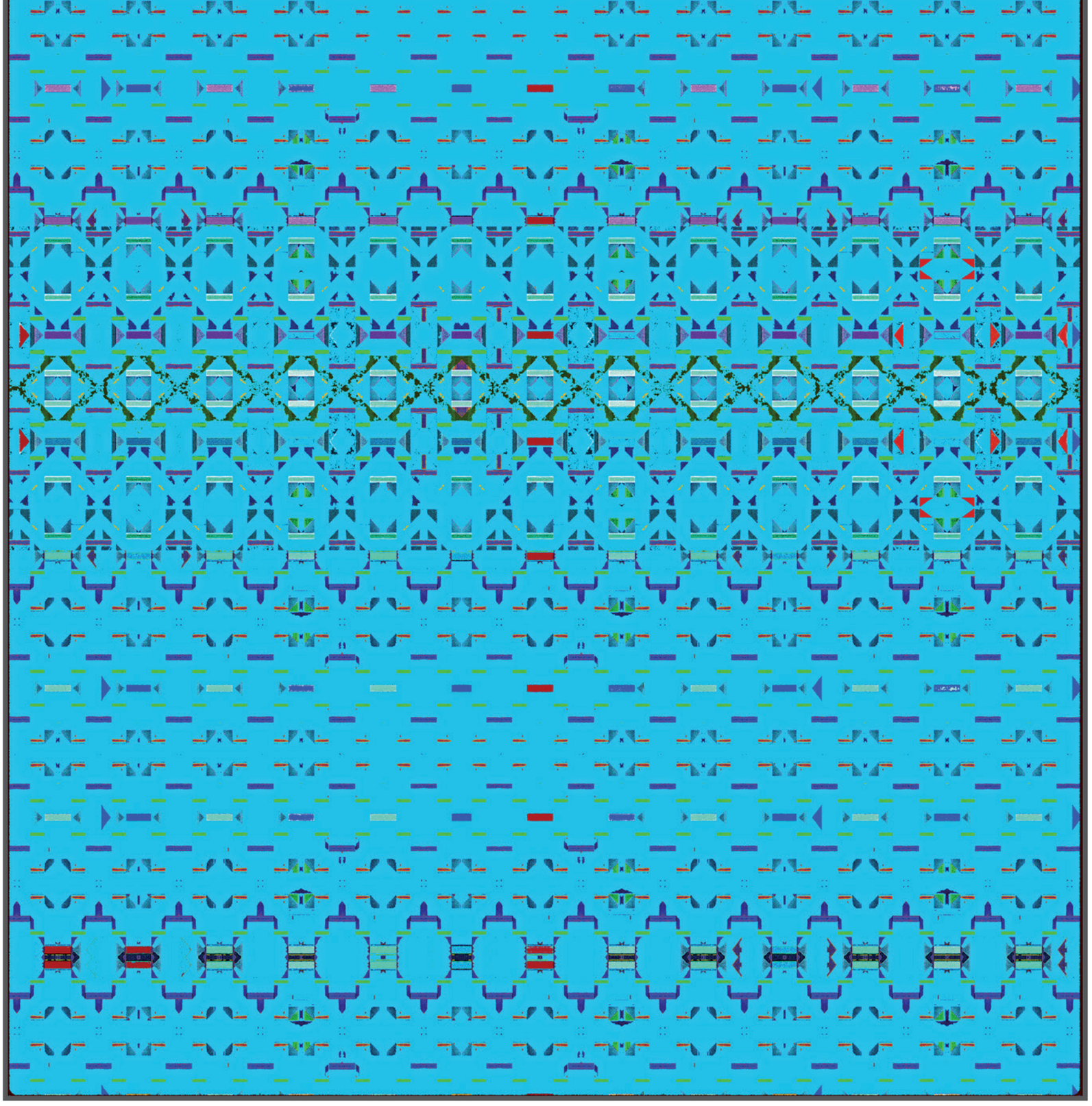
Papir mat 180gr,$m^2$, 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, $m^2$, 80x40cm; printing on an HP printer.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/123** - 1982. (realizacija/realization 1994.)

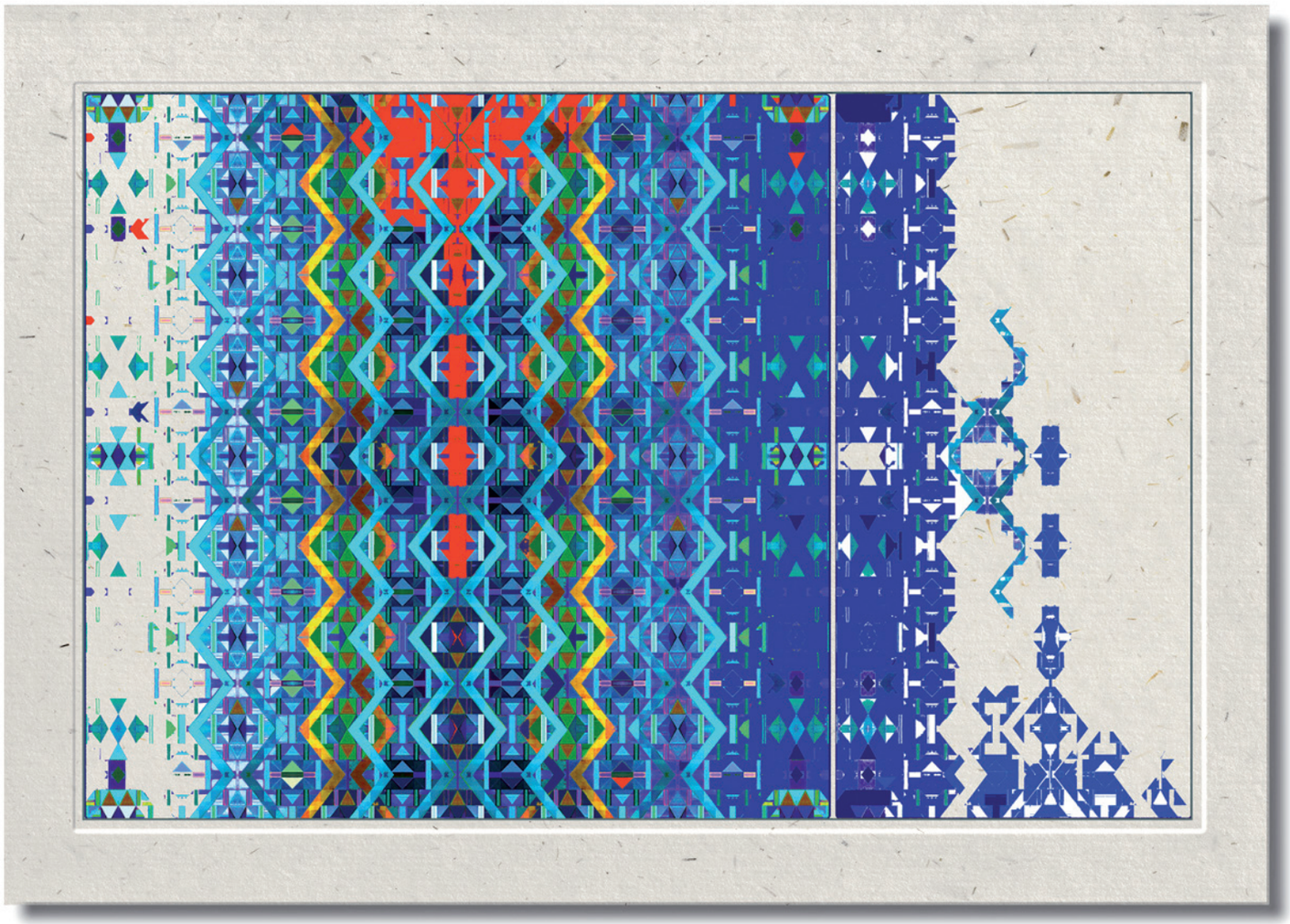
Papir mat 180gr,m$^2$, 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m$^2$, 80x40cm; printing on an HP printer..





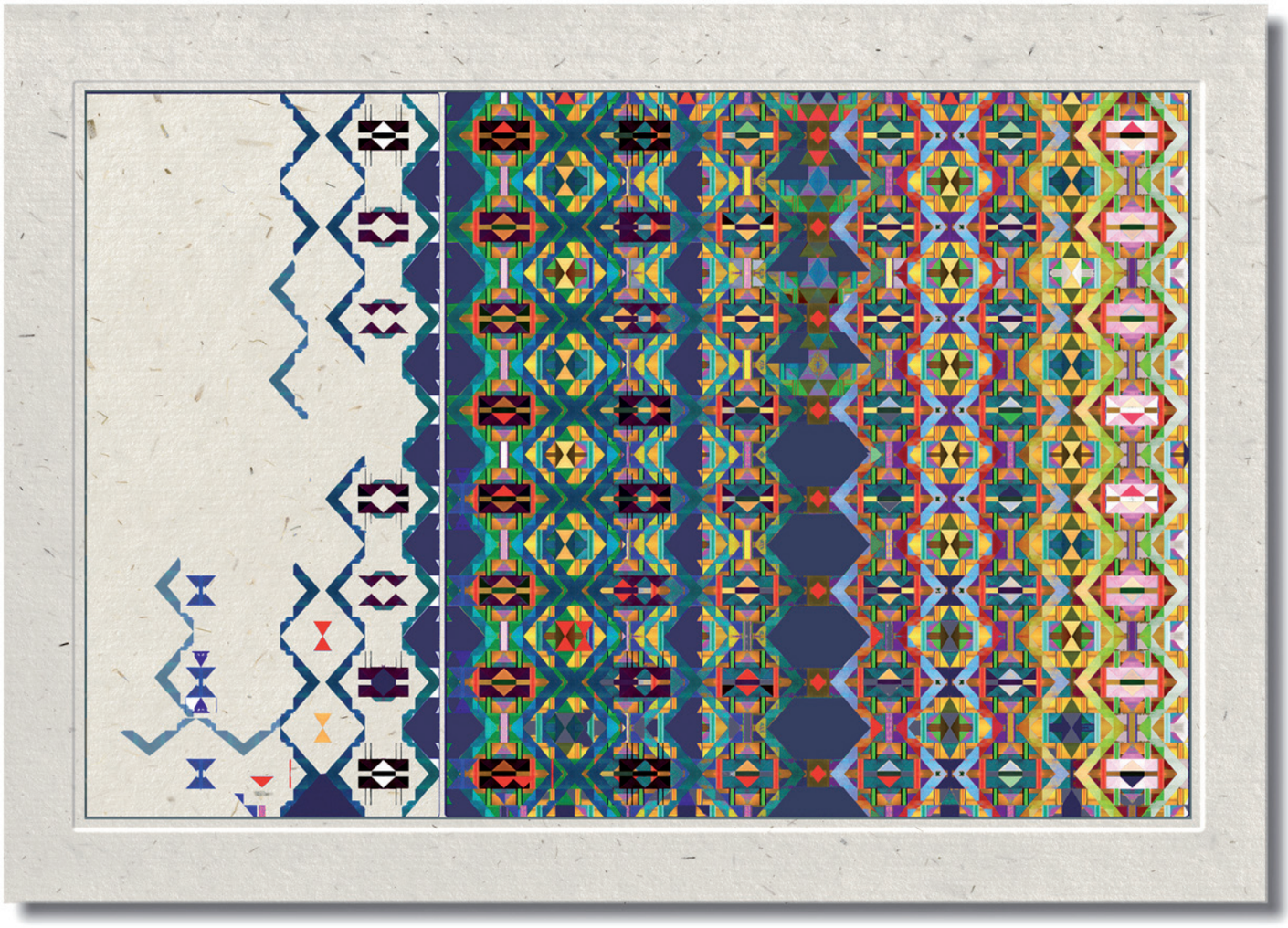
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/328 - detalj/detail** - 2000.

Digitalna monotipija, 140x100cm; papir Fabriano; Epson Pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; Fabriano paper; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...



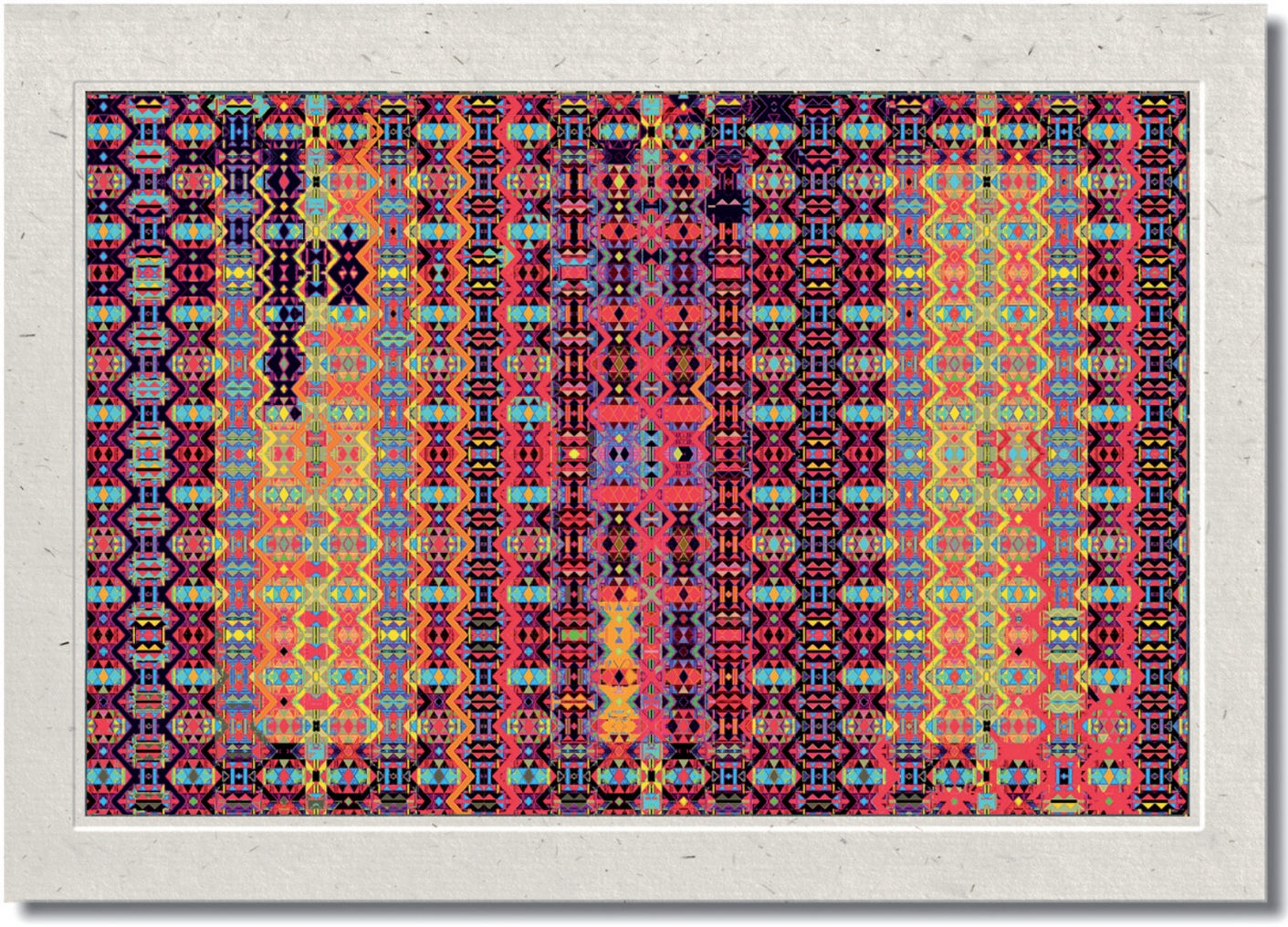
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/126** - 1986. (realizacija/realization 1994.)

Papir mat 180gr,m$^2$, 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m$^2$, 80x40cm; printing on an HP printer..



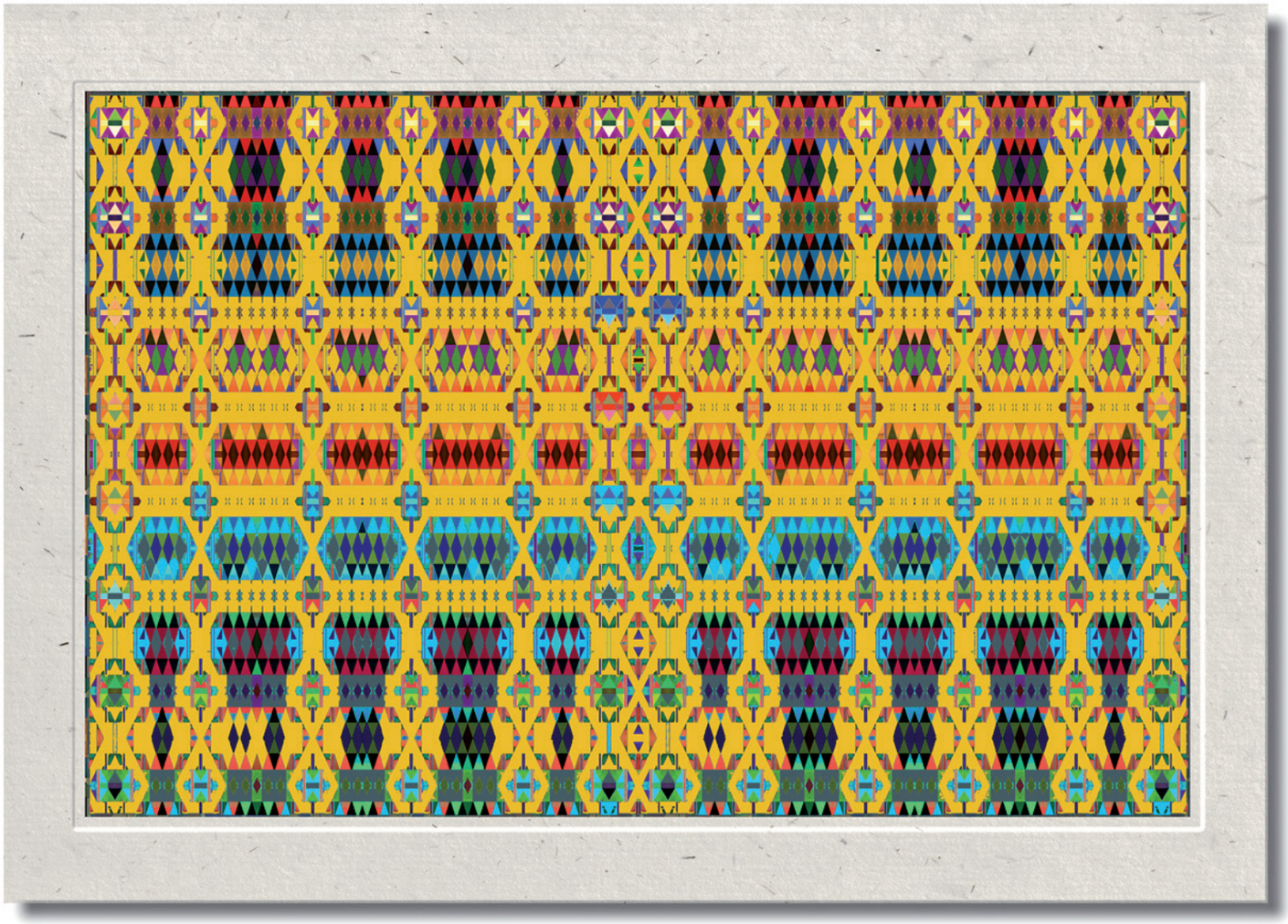
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/128** - 1986. (realizacija/realization 1994.)

Papir mat 180gr,m$^2$, 80x40cm; ispis na HP printeru.
Matt paper 180gr, m$^2$, 80x40cm; printing on an HP printer.



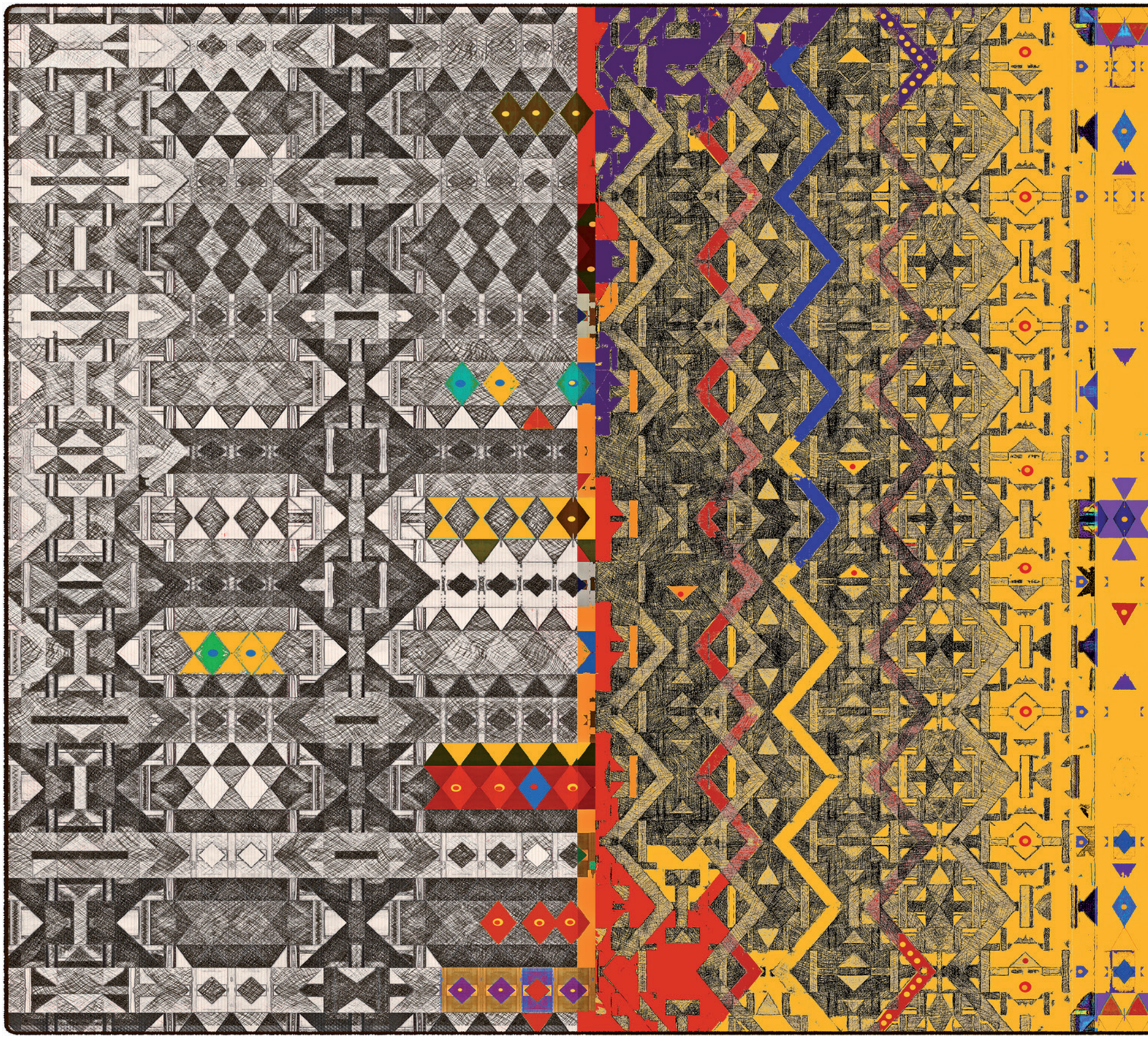
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/176** - 1994.

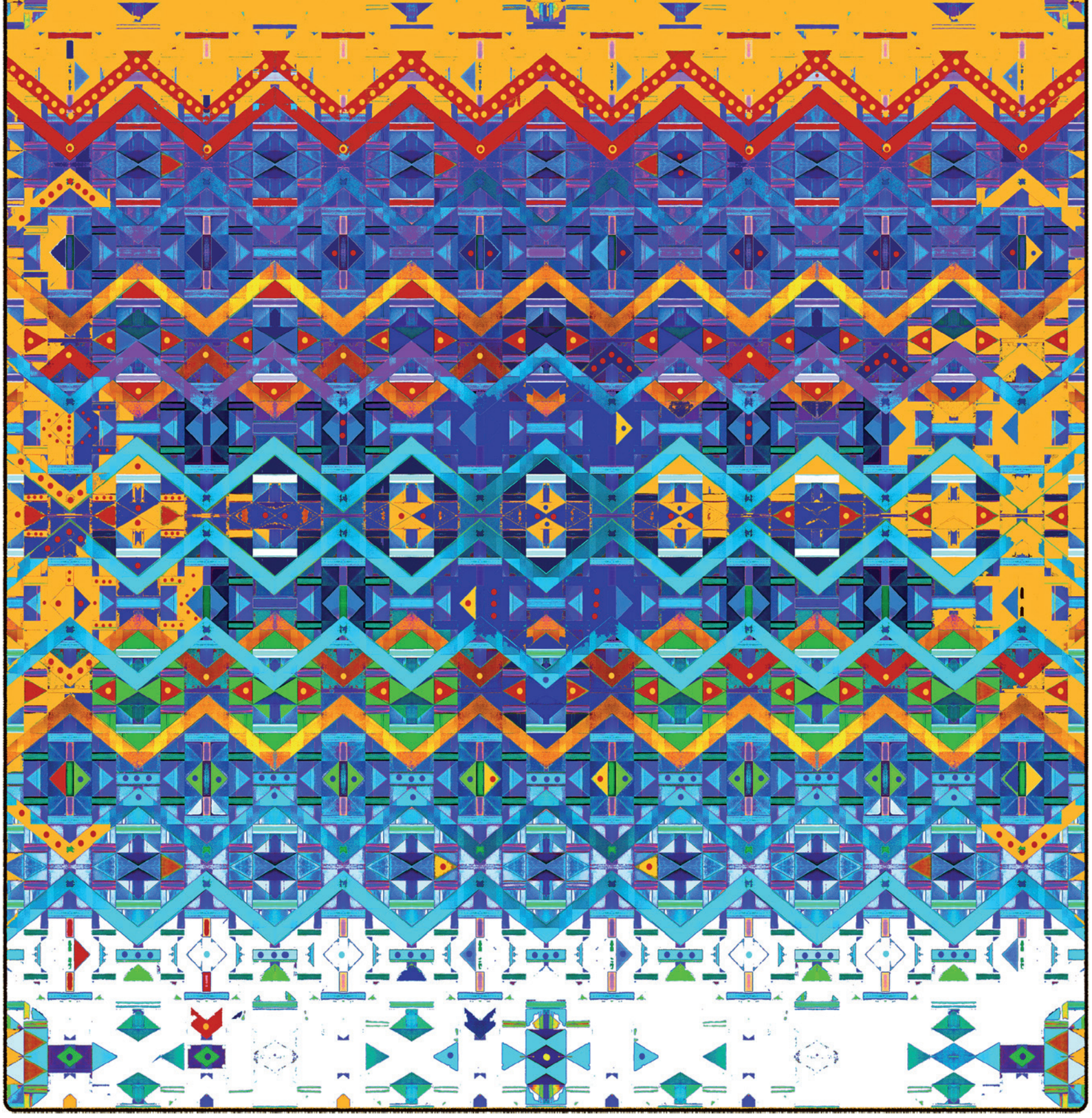
Digitalna monotipija, 80x40cm; papir Fabriano; Epson Pigmentirana tinta.
Digital monotype, 80x40cm; Fabriano paper; Epson pigmented ink.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/181** - 1994.

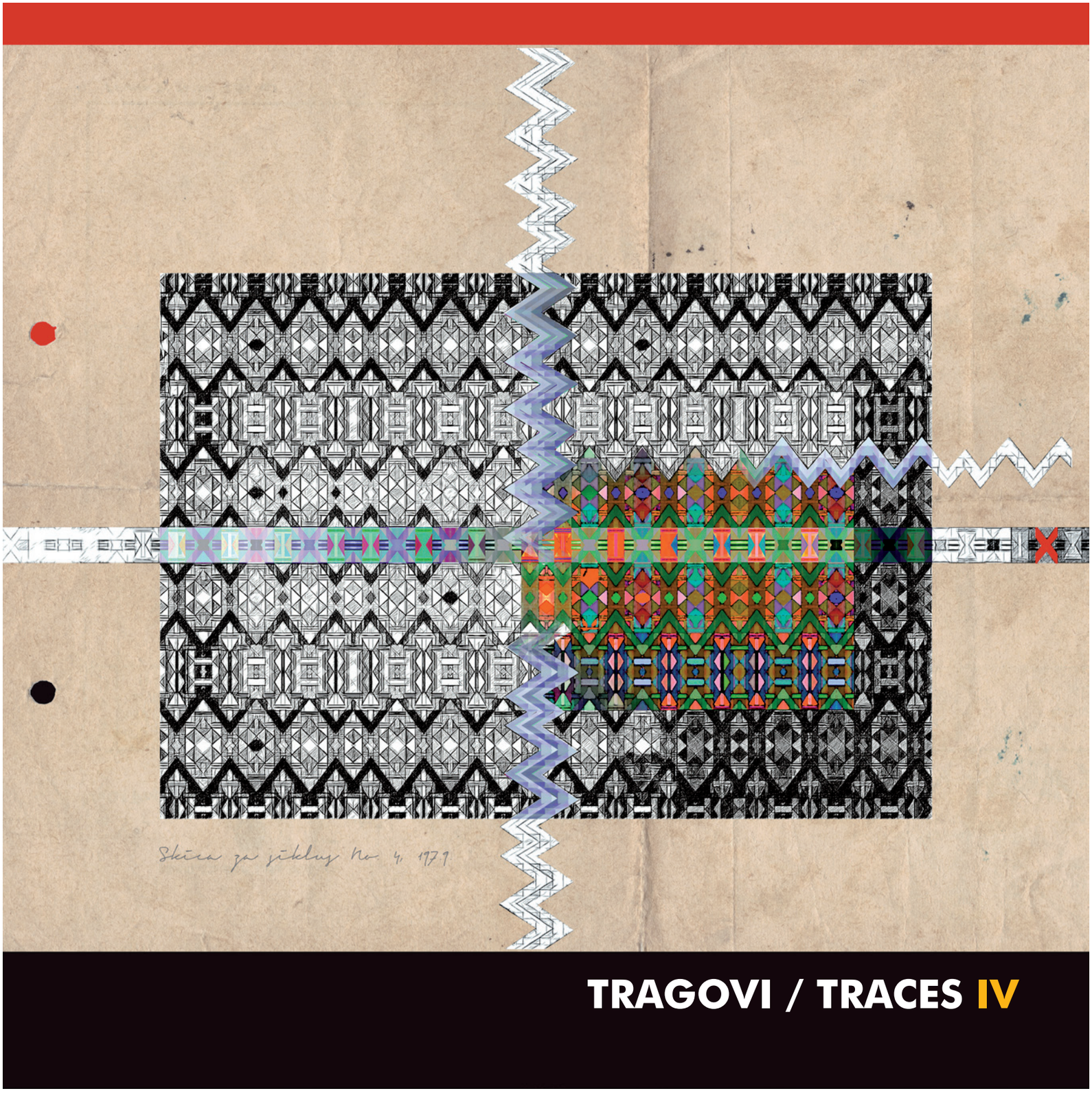
Digitalna monotipija, 80x40cm; papir Fabriano; Epson Pigmentirana tinta.
Digital monotype, 80x40cm; Fabriano paper; Epson pigmented ink..





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES III/512 - detalj/detail** - 1996. realizacija/ realization 2010.

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


Skica za ciklus No 4, 1979
TRAGOVI / TRACES IV



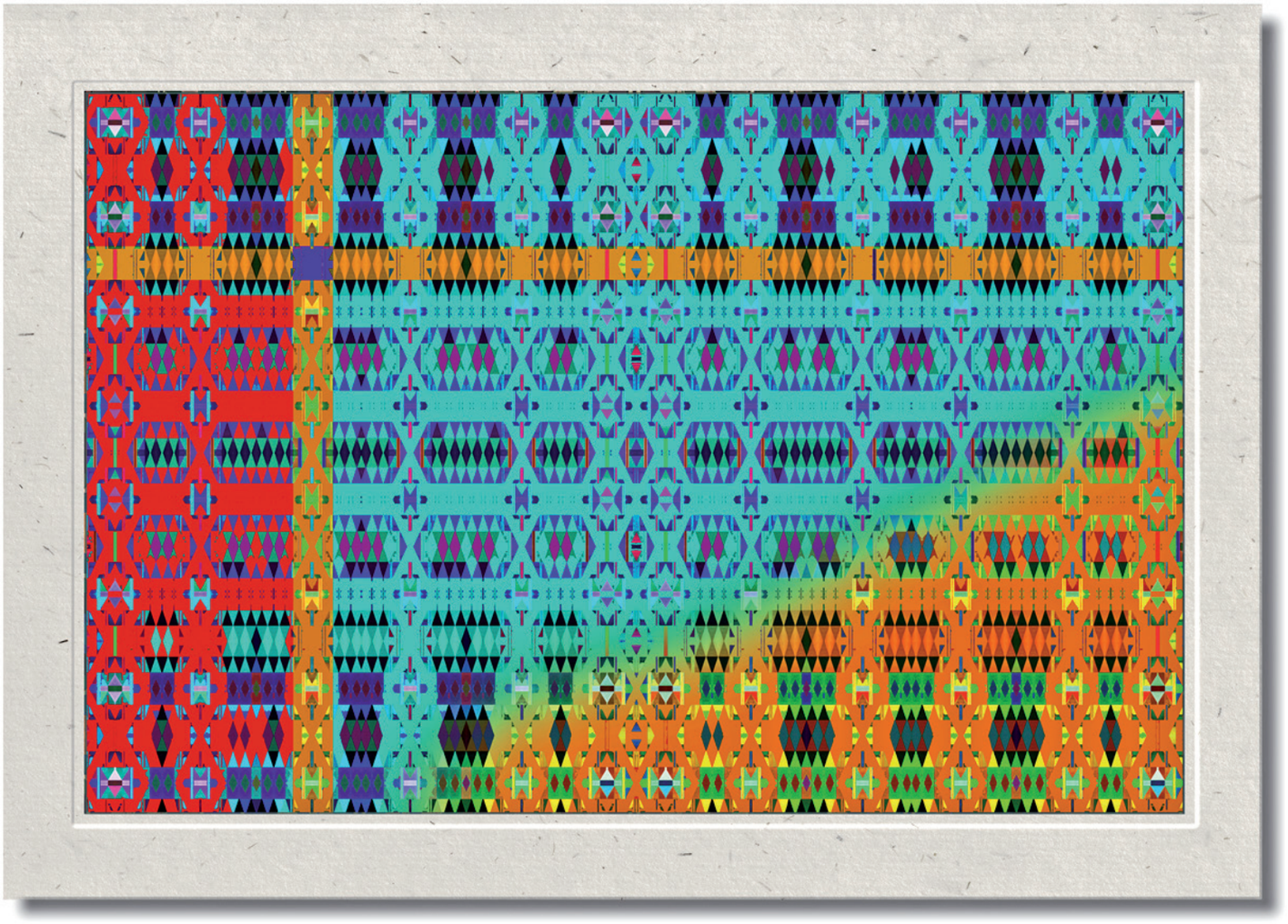
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/20** - 1978.

Foto kolaž, 40x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 40x40cm; printing on Cibachrome material.



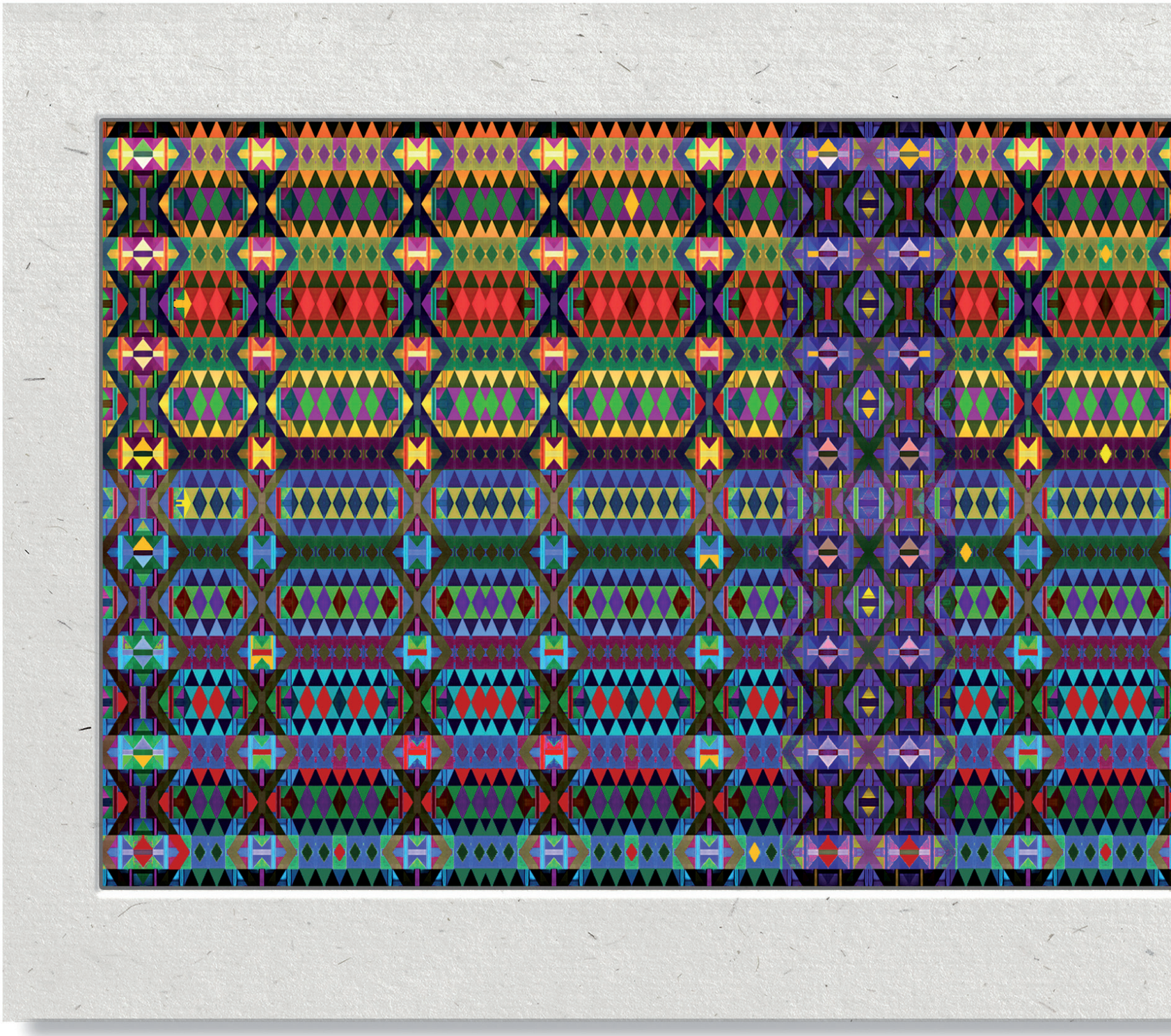
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/188** - 1994.

Digitalna monotipija, 40x40cm; papir Fabriano 220gr/m$^2$; Epson Pigmentirana tinta.
Digital monotype, 40x40cm; Fabriano paper 220gr/m$^2$; Epson pigmented ink.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/202** - 1994.

Digitalna monotipija, 80x40cm; papir Fabriano 220gr/m$^2$; Epson Pigmentirana tinta.
Digital monotype, 80x40cm; Fabriano paper 220gr/m$^2$; Epson pigmented ink.





Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/63** - 1979.

Foto kolaž, 80x40cm; ispis na Cibachrome materijalu.
Photo collage, 80x40cm; printing on Cibachrome material.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/231** - 1994.

Papir Fabriano 220gr/m$^2$, 100x70cm; ispis: Epson Pigmentirana tinta.
Fabriano paper 220gr/m$^2$, 100x70cm; printing: Epson pigmented ink.



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/XX** - 1974. (realizacija/realization 1994.)

Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis: Epson Pigmentirana tinta.
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing: Epson pigmented ink.



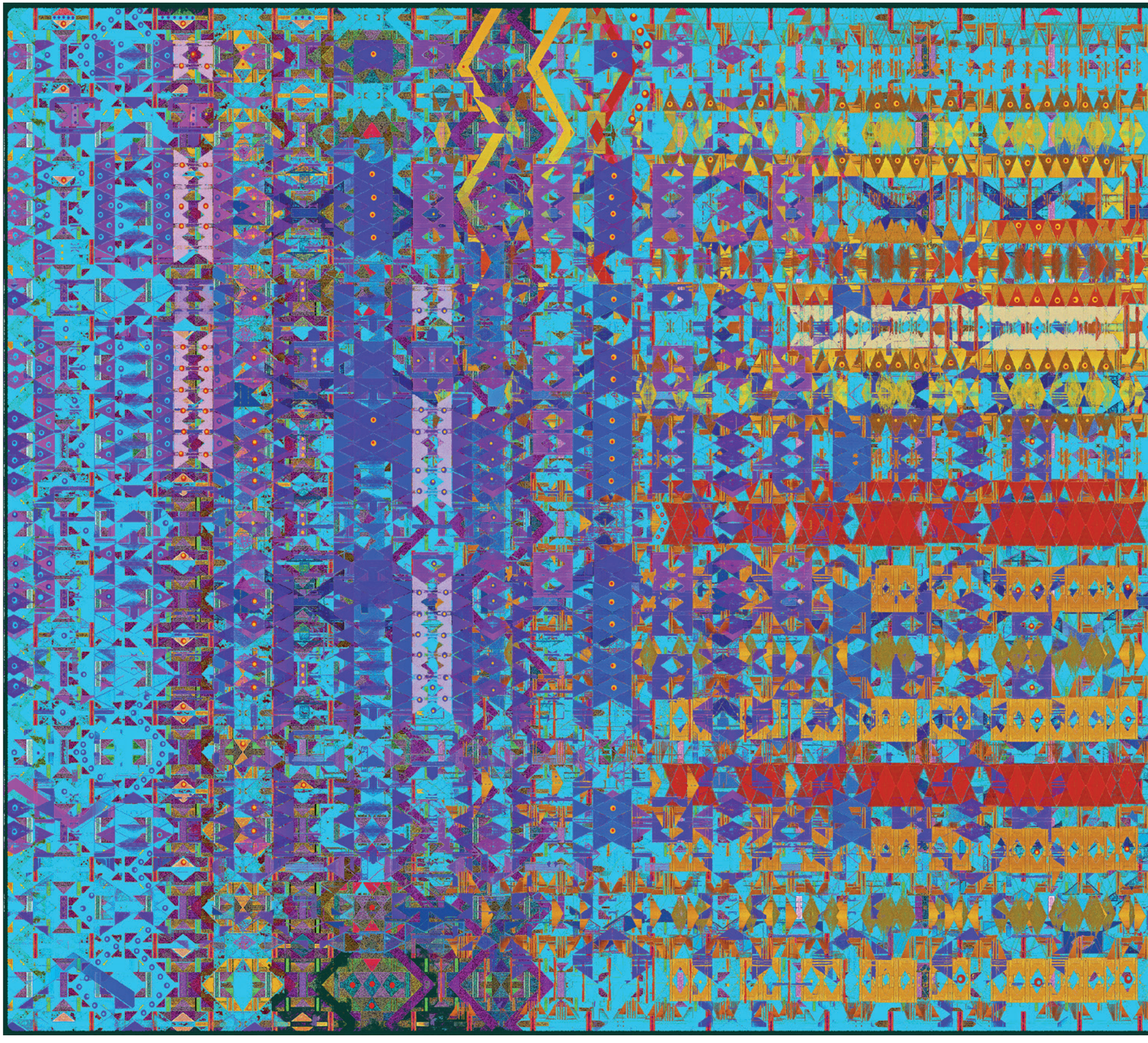
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/251** - 1994.

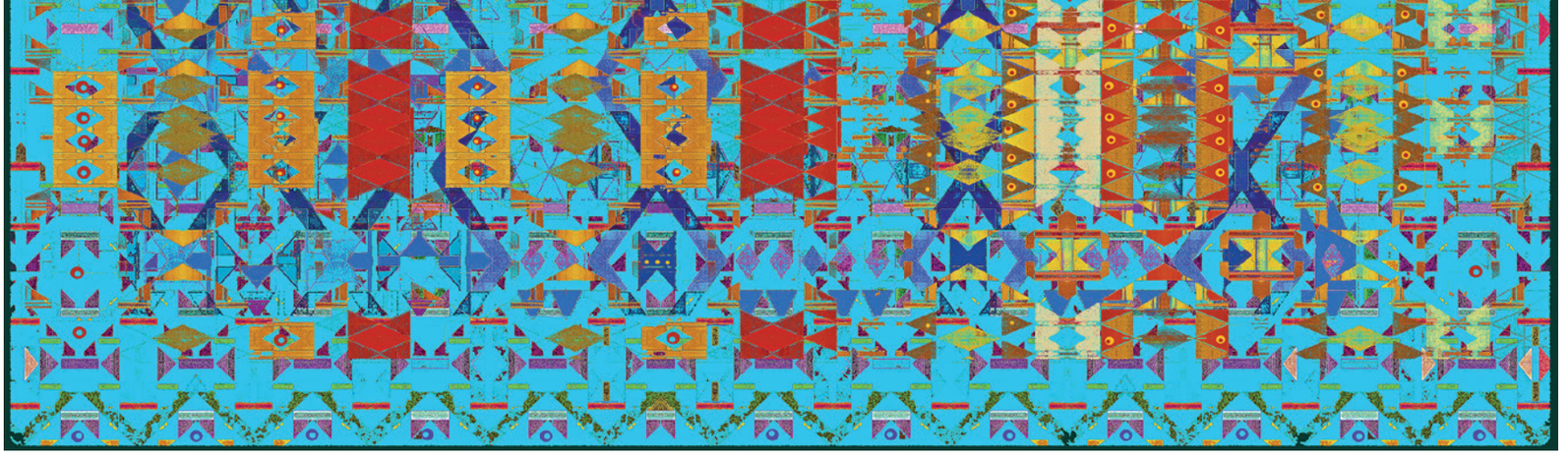
Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis: Epson pigmentirana tinta
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing: Epson pigmented ink

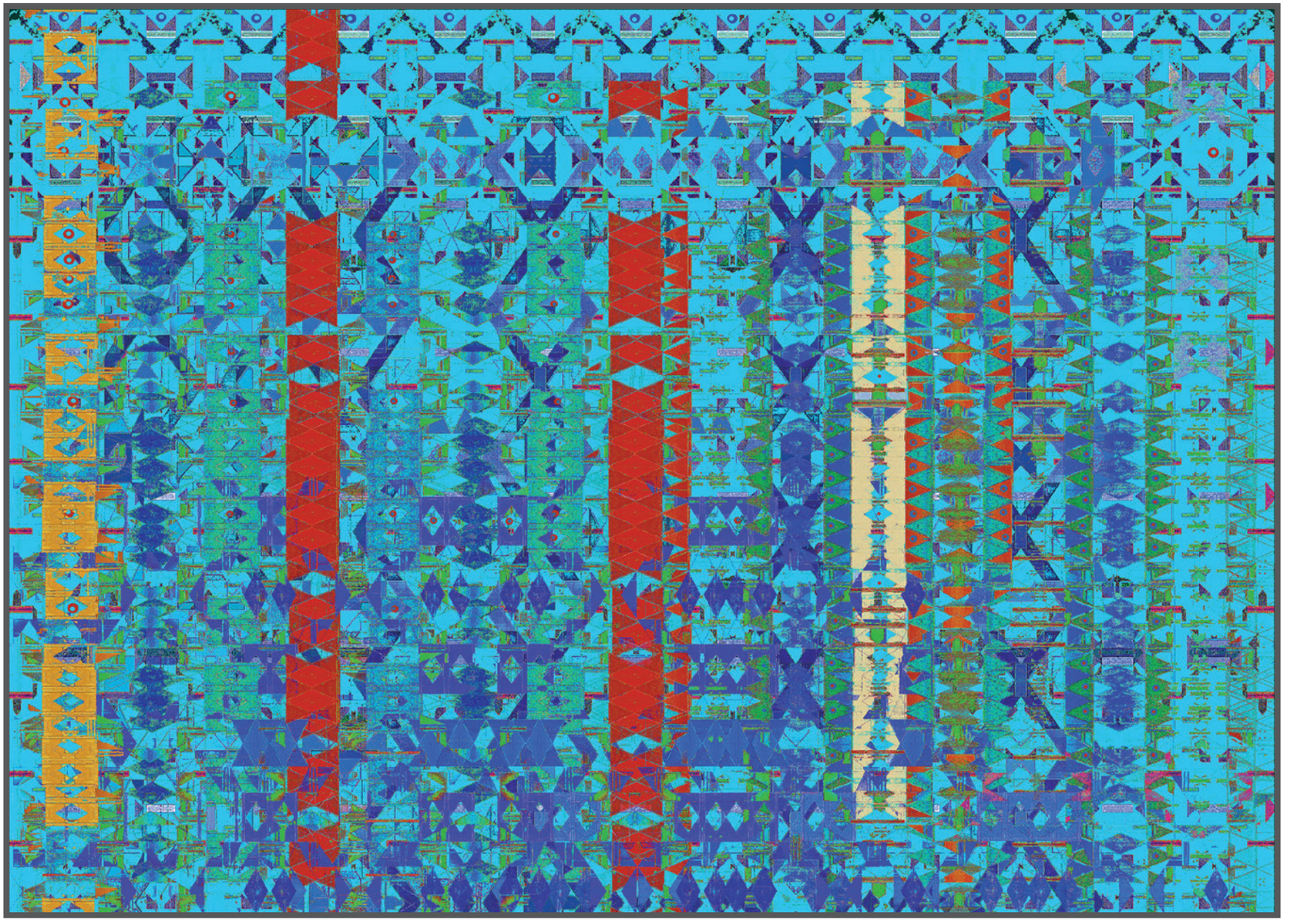


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/258** - 1994.

Papir Fabriano 220gr/m², 100x70cm; ispis: Epson pigmentirana tinta
Fabriano paper 220gr/m², 100x70cm; printing: Epson pigmented ink







Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES IV/526** - 2013.

Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...

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

(Tekst je pvobitno objavljen u katalogu izložbe "Tragovi/Traces" - Mostar, juna 2022.)

### 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.

## 2. Ornamentalni uzorak: cik-cak crta

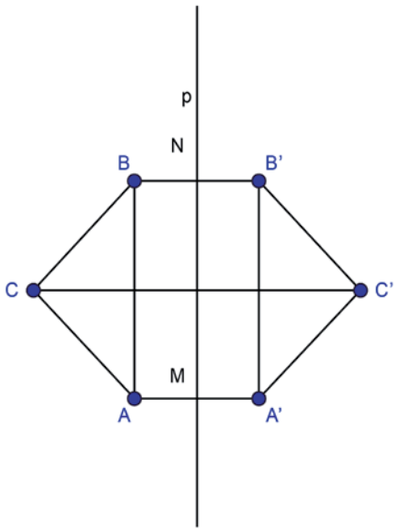
Međutim, iako Akšamija u svakom svom radu operira s ograničenim brojem najprostijih geometrijskih likova, ipak nijedna sličica, pa makar imala i najjednostavniju strukturu, ne može biti uzeta za uzorak i matricu ornamentalnih varijacija, nego je uvijek tek jedna od već ostvarenih varijacija. No, ako 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 mašte 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.

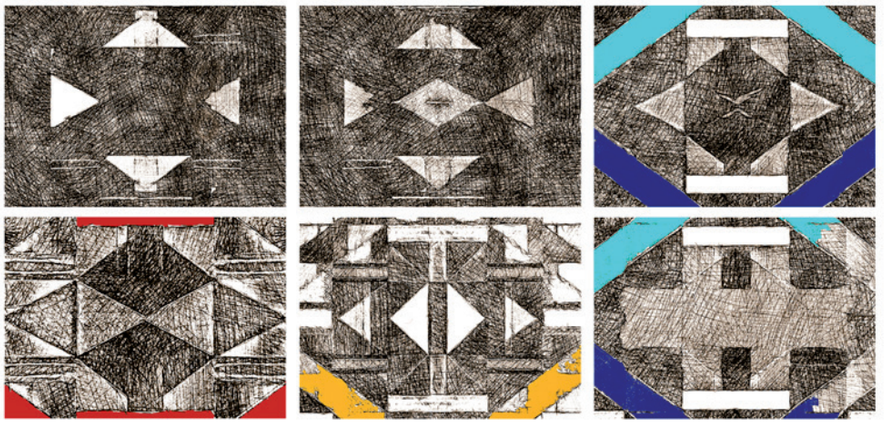
U našem nedavnom razgovoru autor to ovako formulira: "Šta je za mene praobrazac svih ornamentalnih formi? Ćošak stola, paspartu plohe stola, obrazac moje stolice…"

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.

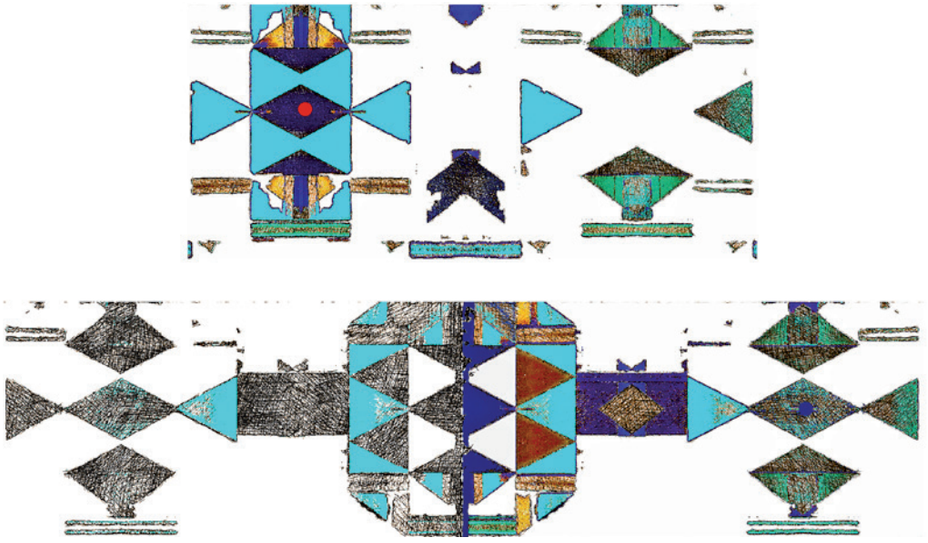
Trokuti kao najjednostavniji element gradnje se kombiniraju kroz istosmjerne i protusmjerne izometrije, a već je i četverokut stvoren kao učinak ove potonje izometrije.



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

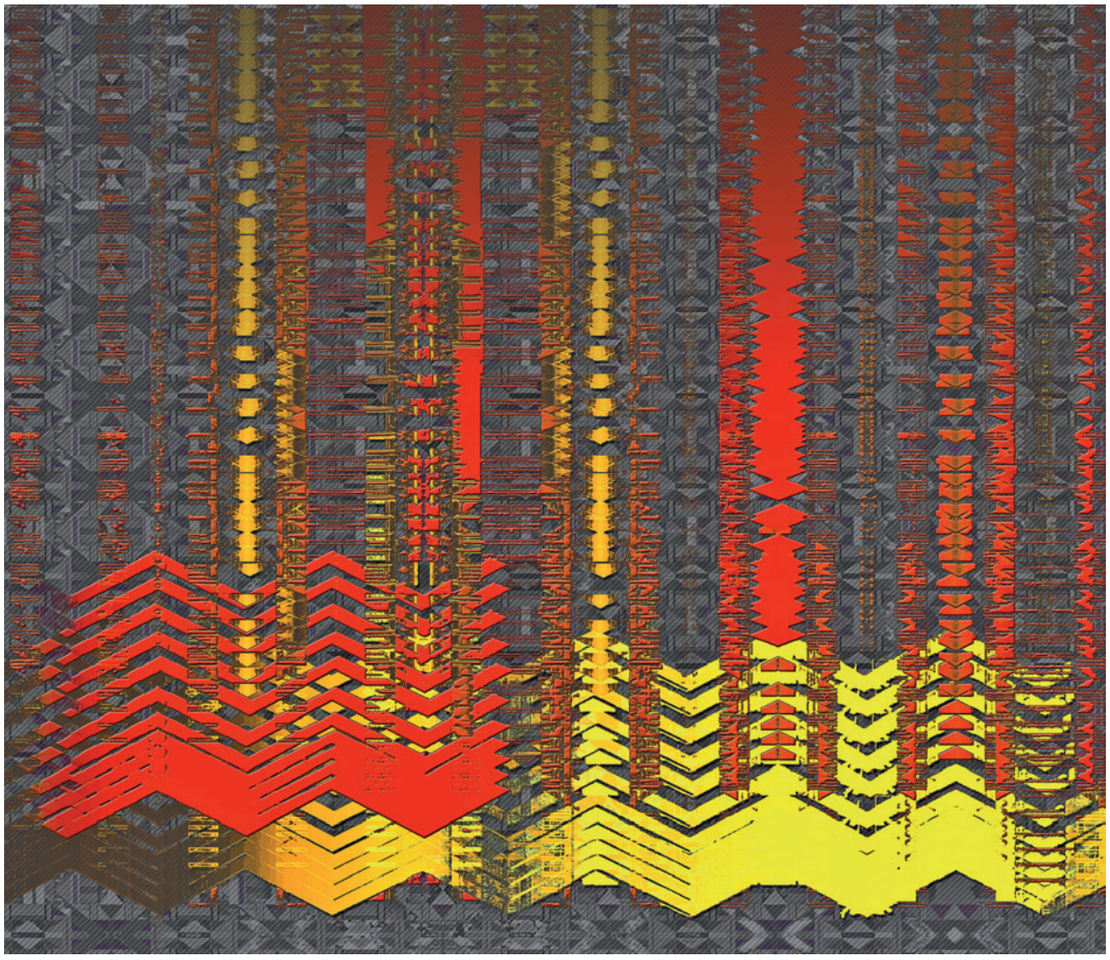
Odvažna kombinacija najnaprednije tehničke reprodukcije i drevne ornamentalne repeticije, što je glavna formula cjelokupnog opusa ovog umjetnika, uvodi tumača njegovih radova u obzor najaktualnijih pitanja suvremene ontologije umjetničkog djela. Takvo je pitanje originala ili onoga što prethodi reprodukciji 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.



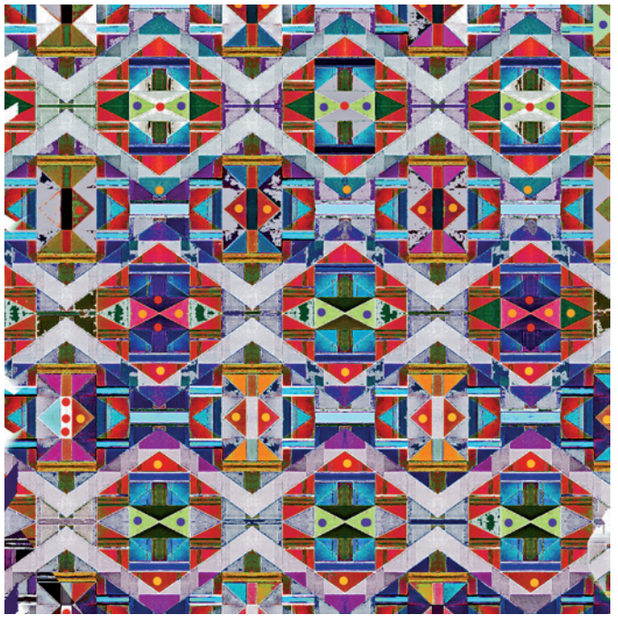
## 4. Sintetizirajuća funkcija ornamentalne šare

Hoće li doista biti da nema uzorka kao takvog, cik-cak crte upisane u mozaičkim pločicama?

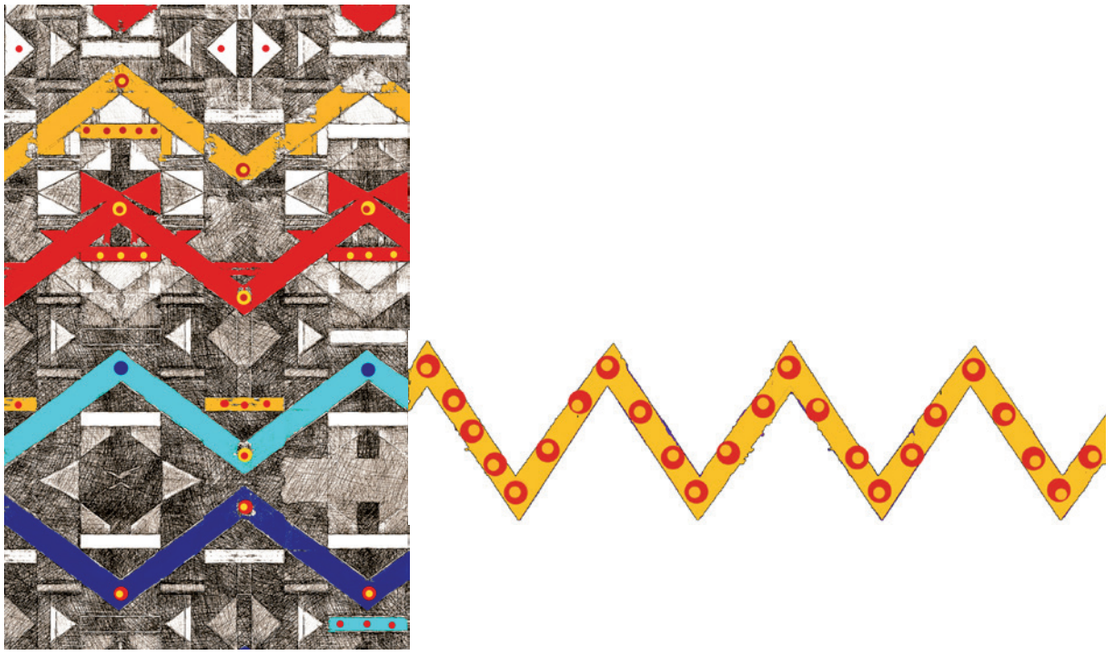
U stvari, prije će biti da je njeno upisivanje čini nevidljivom jer iščezava u samom geometrijskom liku kojeg tvori. Drugim riječima, nije ništa drugo upisano u najelementarnije prizore nego cik-cak crtice. Ako ih tražimo, naći ćemo ih u svakom liku, čak nekad i podcrtane (pretvorene u izduženi paralelogram 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.





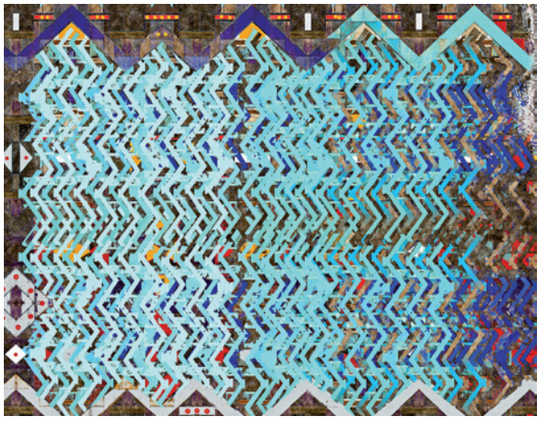


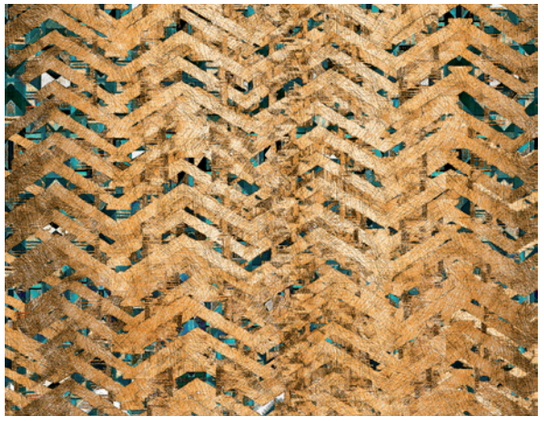
Međutim, tek na kraju procesa stvaranja pojedinog djela sam ornamentalni obrazac izranja na vidjelo. Matrica ponavljanja i reprodukcije, koju na početku možemo samo nazrijeti, postaje najvidljiviji dio rada. Početak je odložen za sam kraj. Cik-cak šara se upisuje u euklidsku ravan preslikavanja kao posljednji 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.



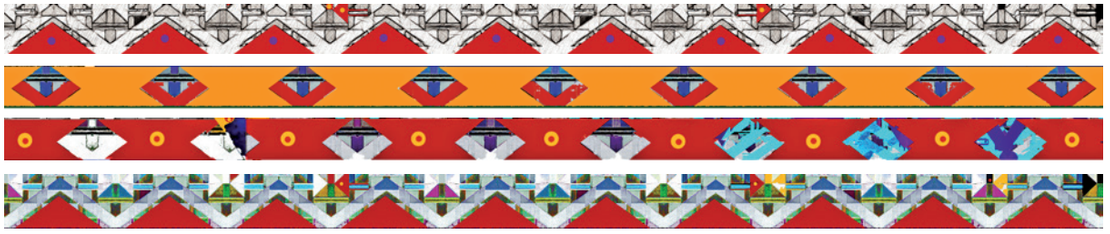
Kontrapunktalno nadograđivanje se postiže ne samo jačim bojama nego tupljim ili oštrijim kutovima posljednjih, sintetizirajućih šara tako da je njihov cik-cak pregib (kut krakova) širi ili uži od pojedine mozaičke pločice. Isti rezultat se postiže i tijesnim gomilanjem šara. Funkcija konačnog povezivanja 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.

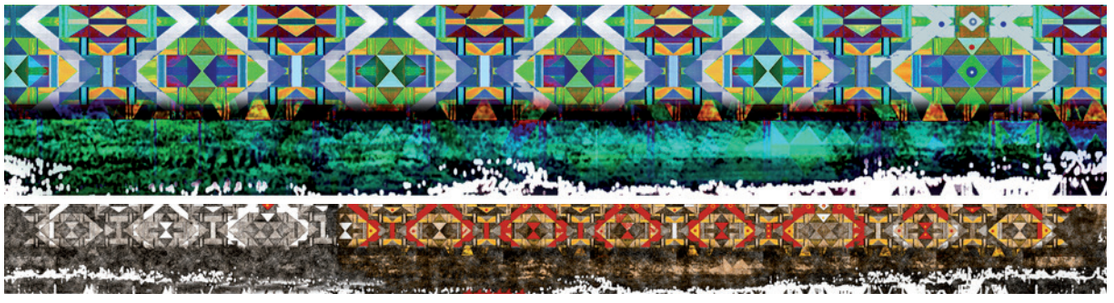




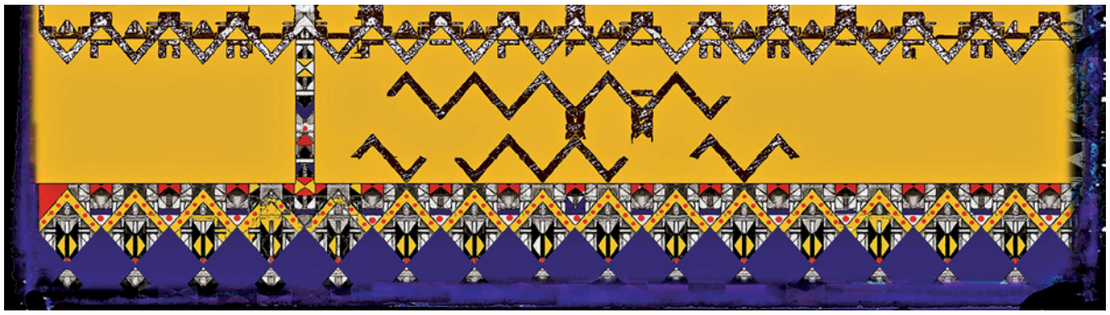
U svakom svom upisivanju cik-cak šara se pojavljuje kao rubna šara, kao bordura, te stoga funkcionira kao okvir. Dakako, Akšamija će i bordure reproducirati i umnožavati, pretvarajući ih u središnji likovni sadržaj – pogotovo kada su one gusto tkane – koji onda sa svoje strane nalaže uokvirivanje i traži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

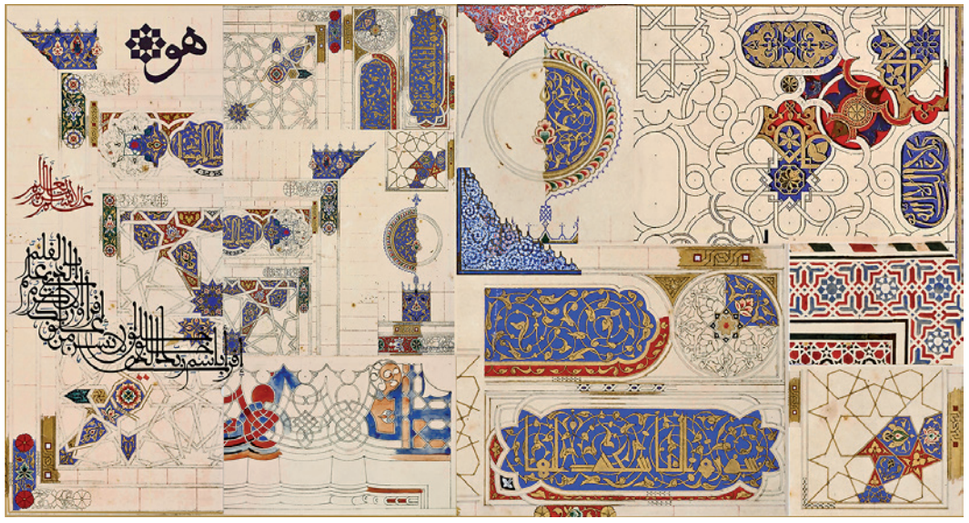
*Sada već davnih 80-ih godina prošlog stoljeća obilazeći antikvarnice u Zlatnom Pragu, kako bi Česi kazali: 'majci svih gradova', susreo sam se sa relativno obimnom građom iz islamske kulture, posebno onog dijela koji je vezan za islamsku umjetnost ornamentalnog i figurativno-ilustrativnog. Po povratku 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.*

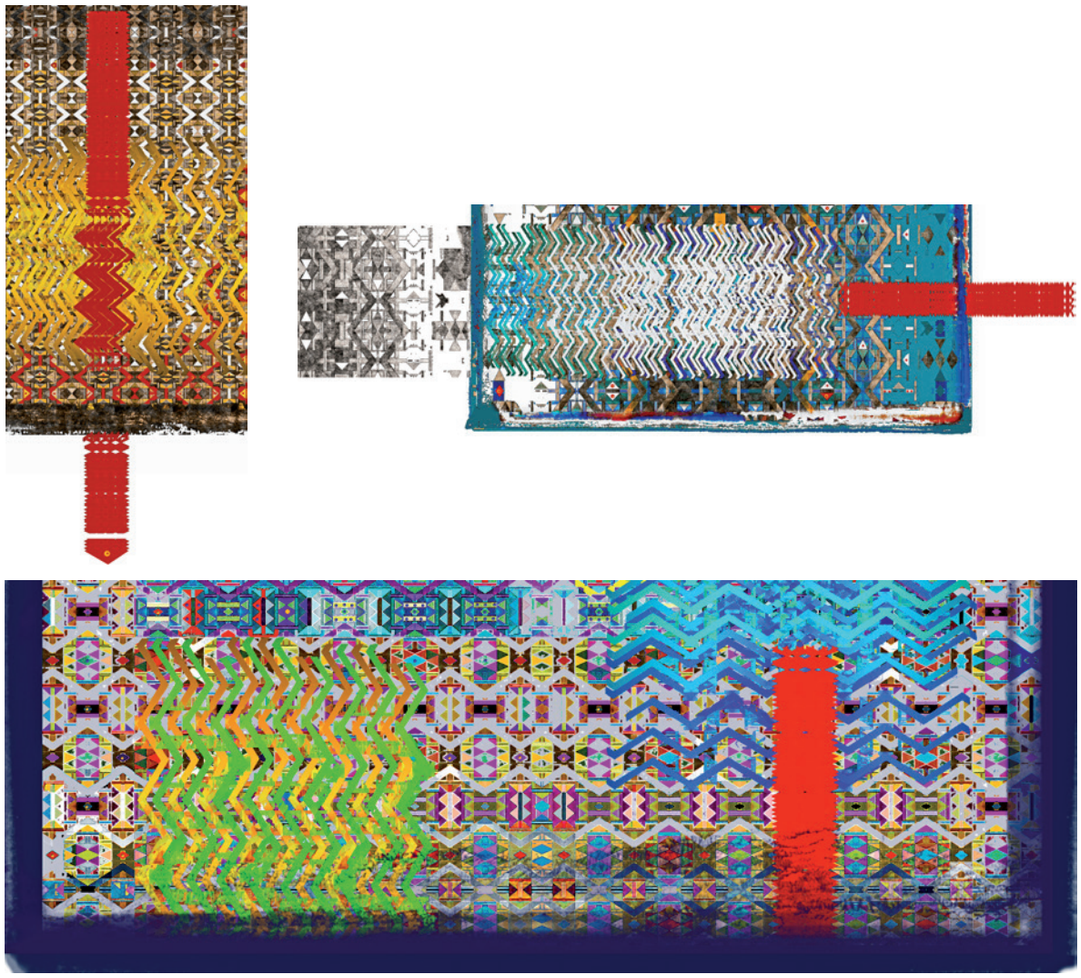
Cik-cak crte nikada ne ispisuju euklidske ravnine bez ostatka i prekoračenja, pa stoga Akšamija kompozicijsko strukturiranje svojih pojedinih radova oslanja na koloristički sklad. Samo bojenje, čak i onda kada se vrši ručno na digitalno printanu podlogu, ostaje podređeno prethodno upisanim geometrijskim 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

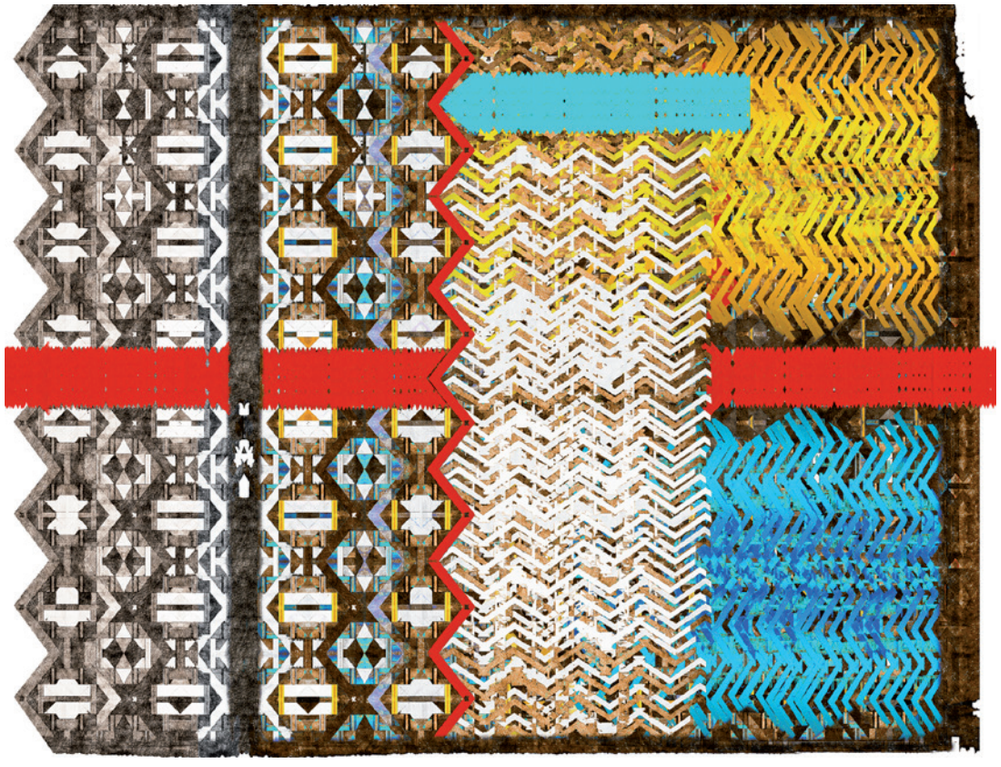
Međutim, ima i u dimenziji boje i dvoslojnog bojenja izvjestan eksces kod Akšamije koji njegovom digitalnom orijentalizmu daje sasvim modernu notu. To je ona jarko crvena i prilično široka pruga koja se ne uklapa u postavljenu rastersku mrežicu i koja poput ogromnog užarenog svrdla remeti figurativno 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.

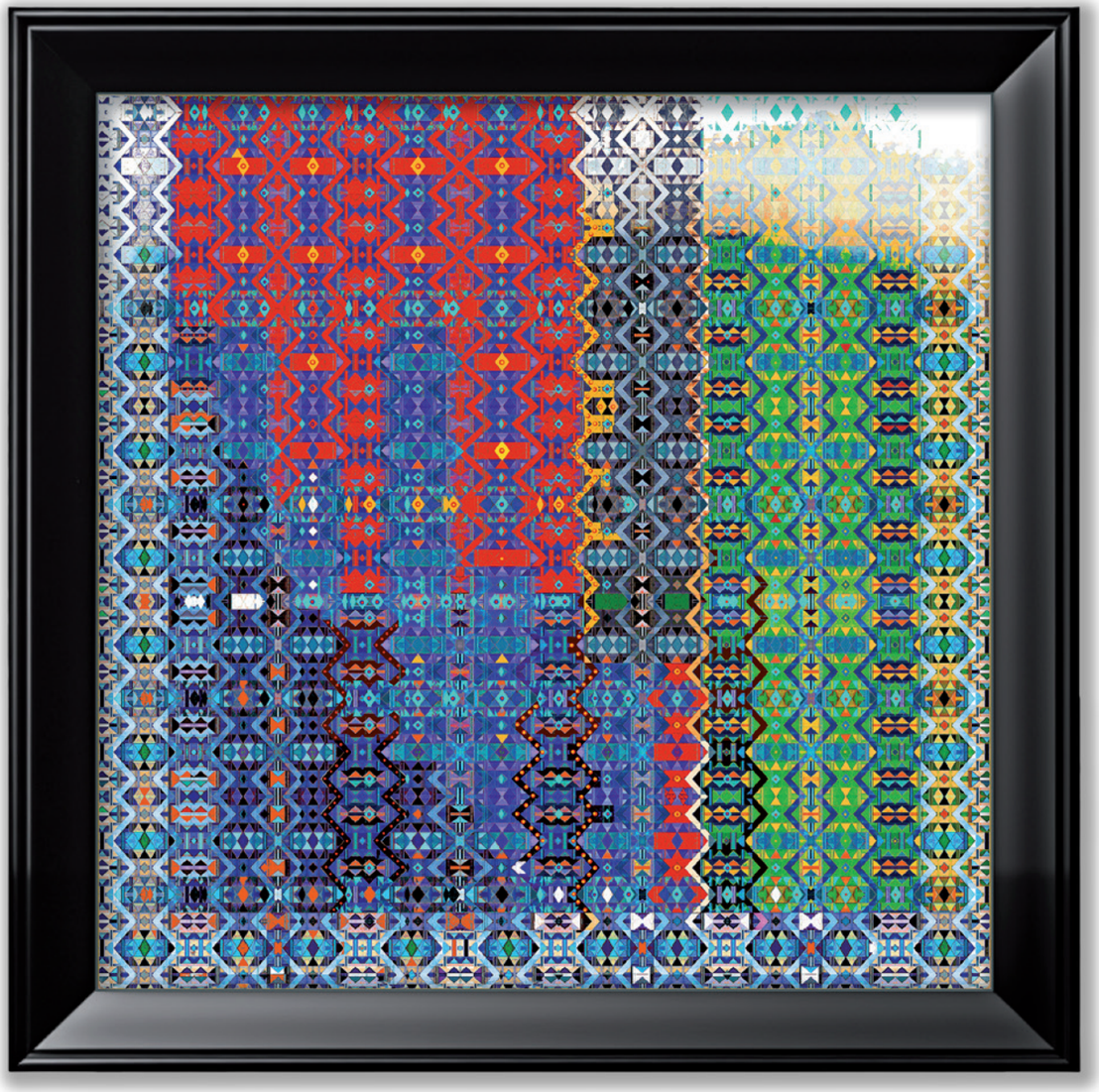
Ako digitalno printanje prenosi virtualne kompozicije u realnost tjelesnih stvari, onda posljednji sloj akrilnih boja, kao gusti nanos boje, tu realnost čini opipljivom. Boje su nešto što se na ovim radovima može osjetiti dodirom. Ono što bi bio *final touch* Akšamijinog kreativnog postupka, ima takav 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*.

Ugo VLAISAVLJEVIĆ, Ph.D.



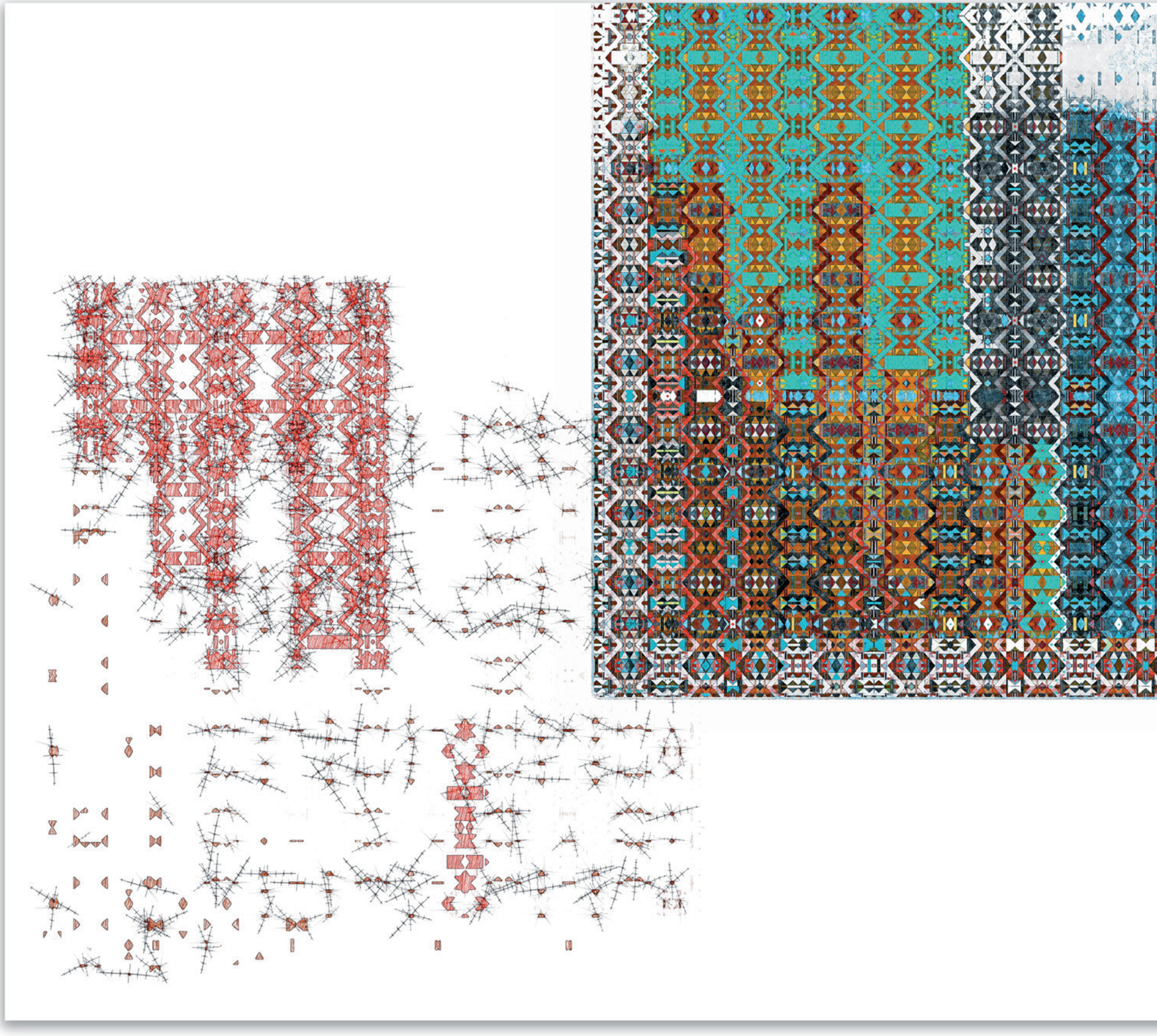


# TRAGOVI / TRACES V

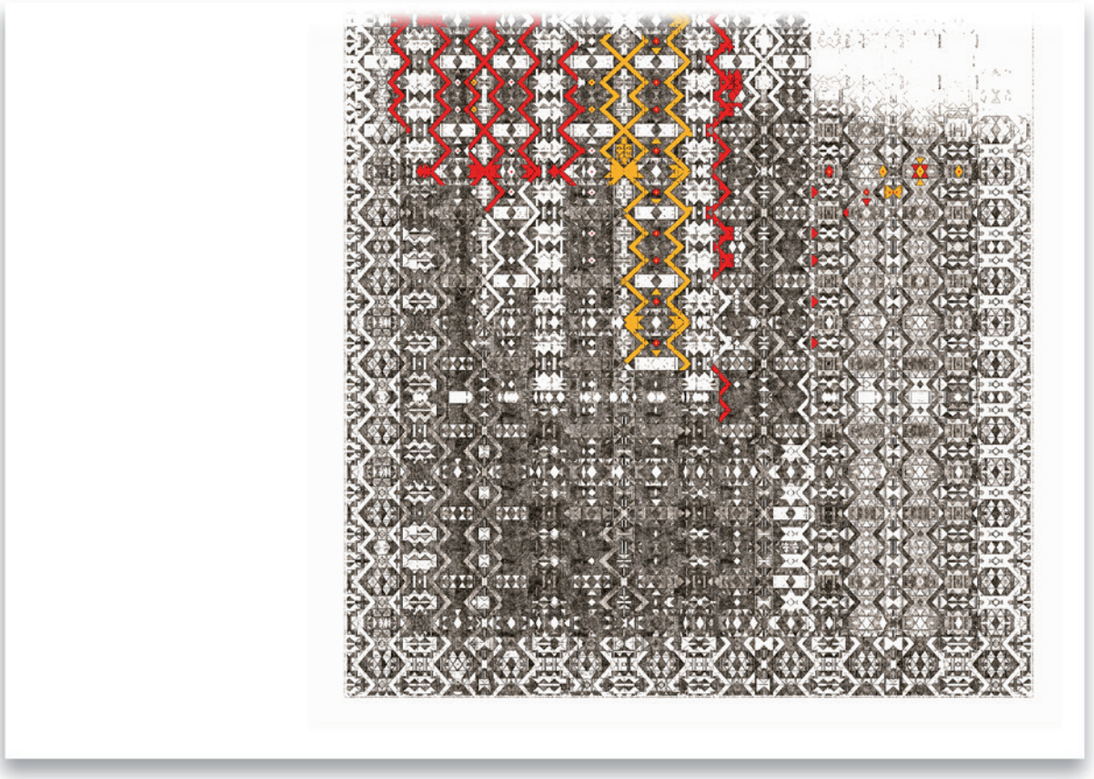


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/411** - 2003. (realizacija/realization 2018)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...







Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/412** - 2003.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...

Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/419** - 2003.

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmentirana tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmented ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/554** - 2002. (realizacija/realization 2016.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



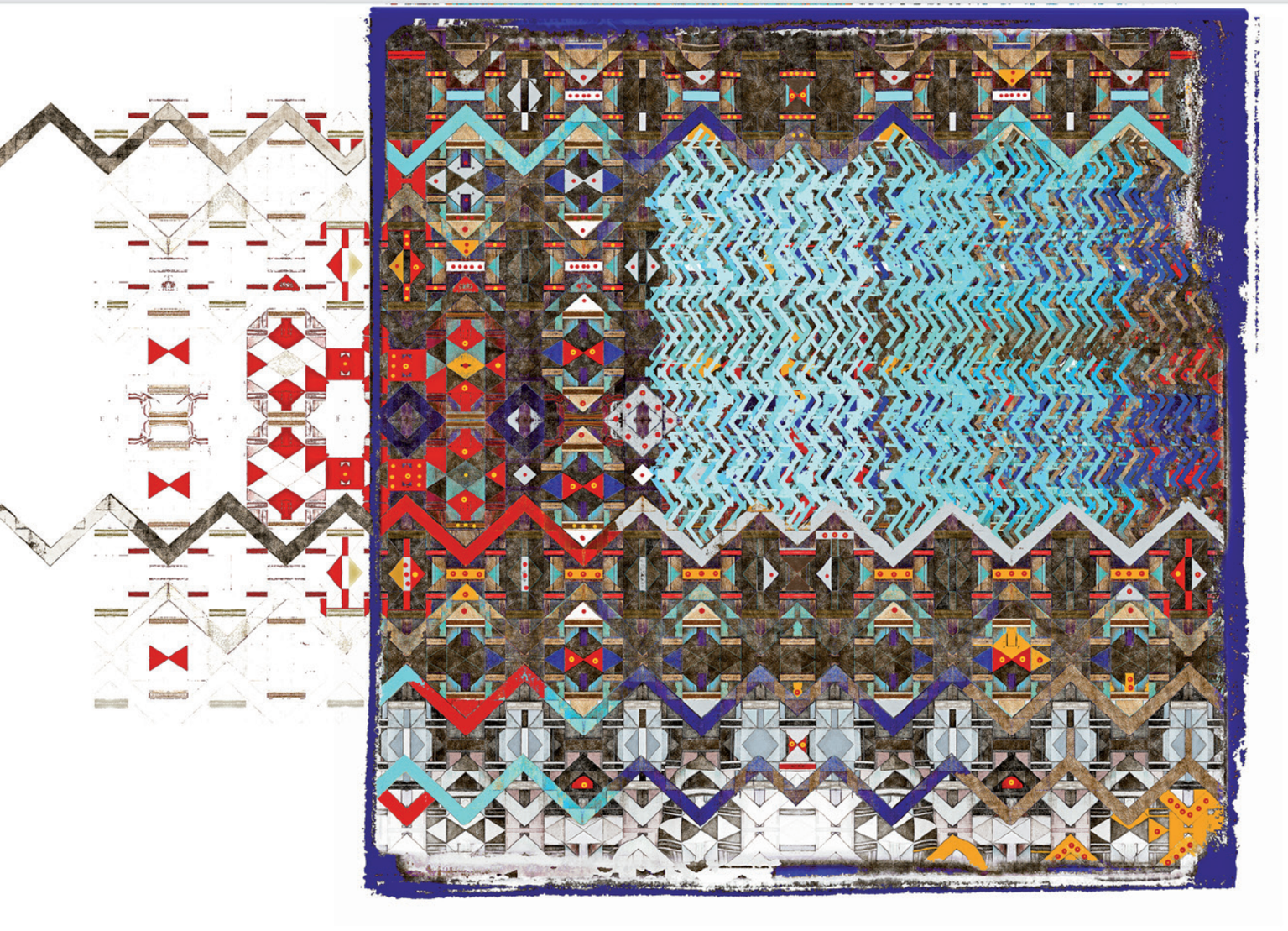
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/558** - 2002. (realizacija/realization 2016.)

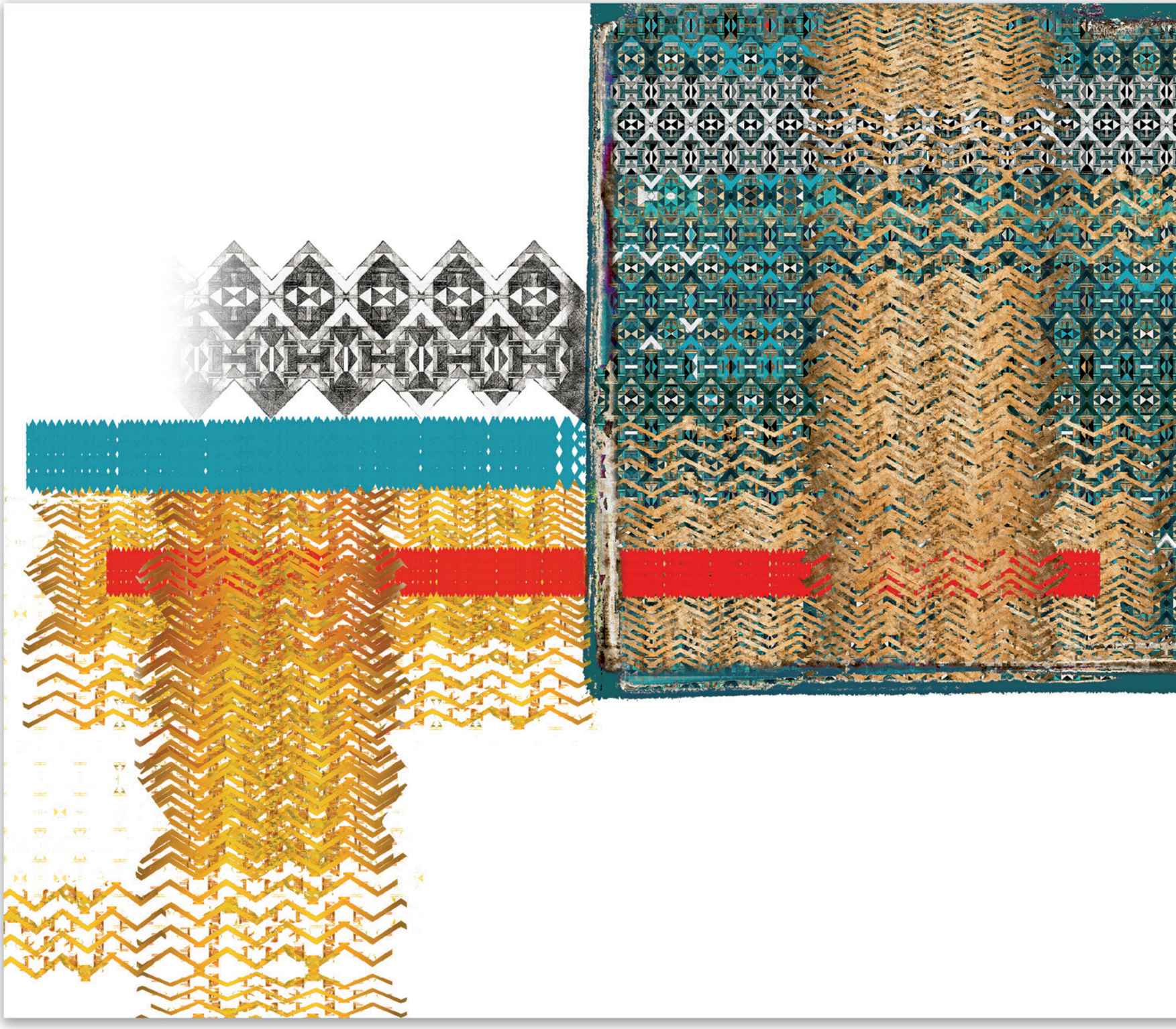
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/560** - 2002 (realizacija/realization 2016.).

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...









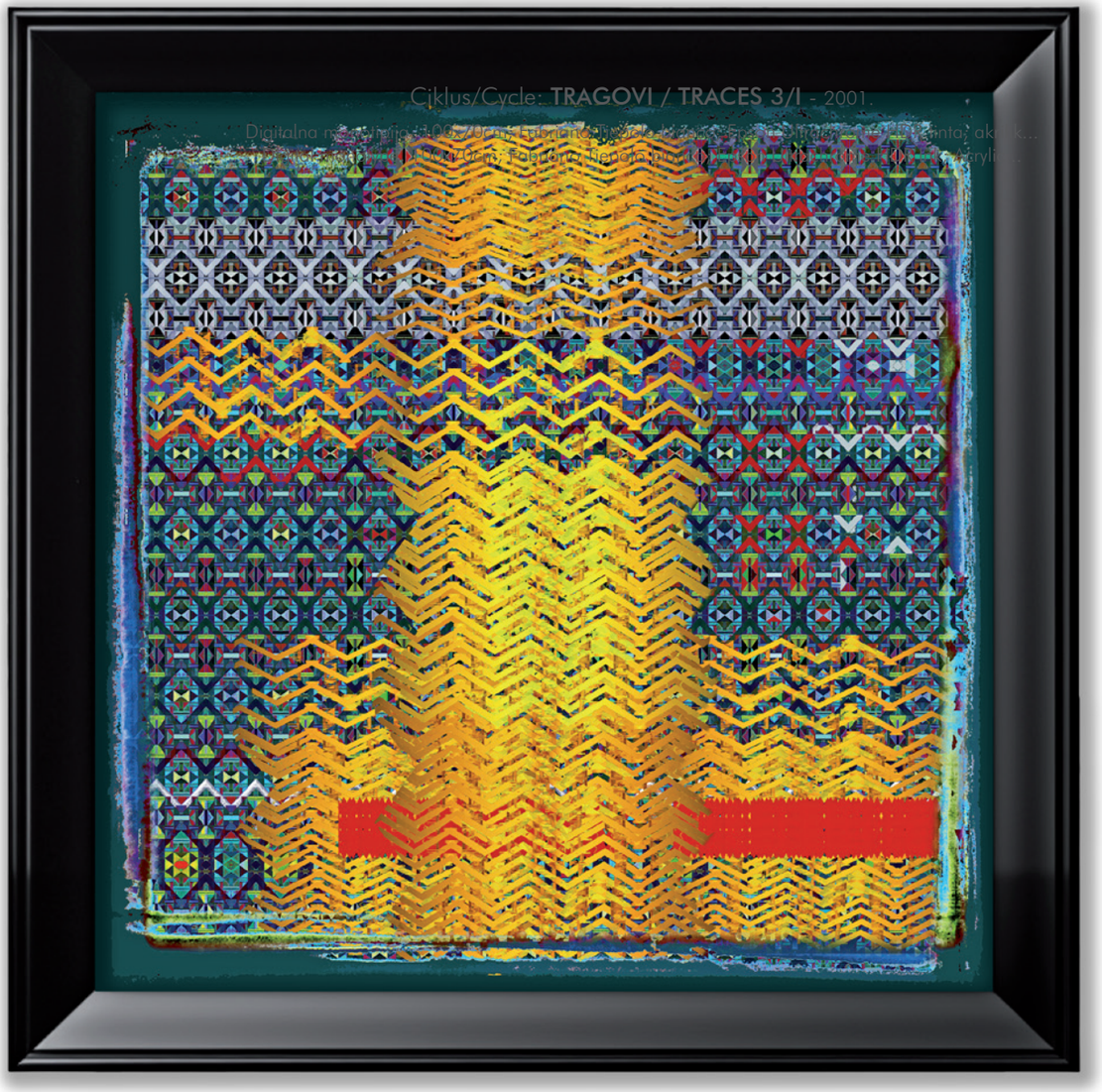
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/573** - 2002. (realizacija/realization 2018.)

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



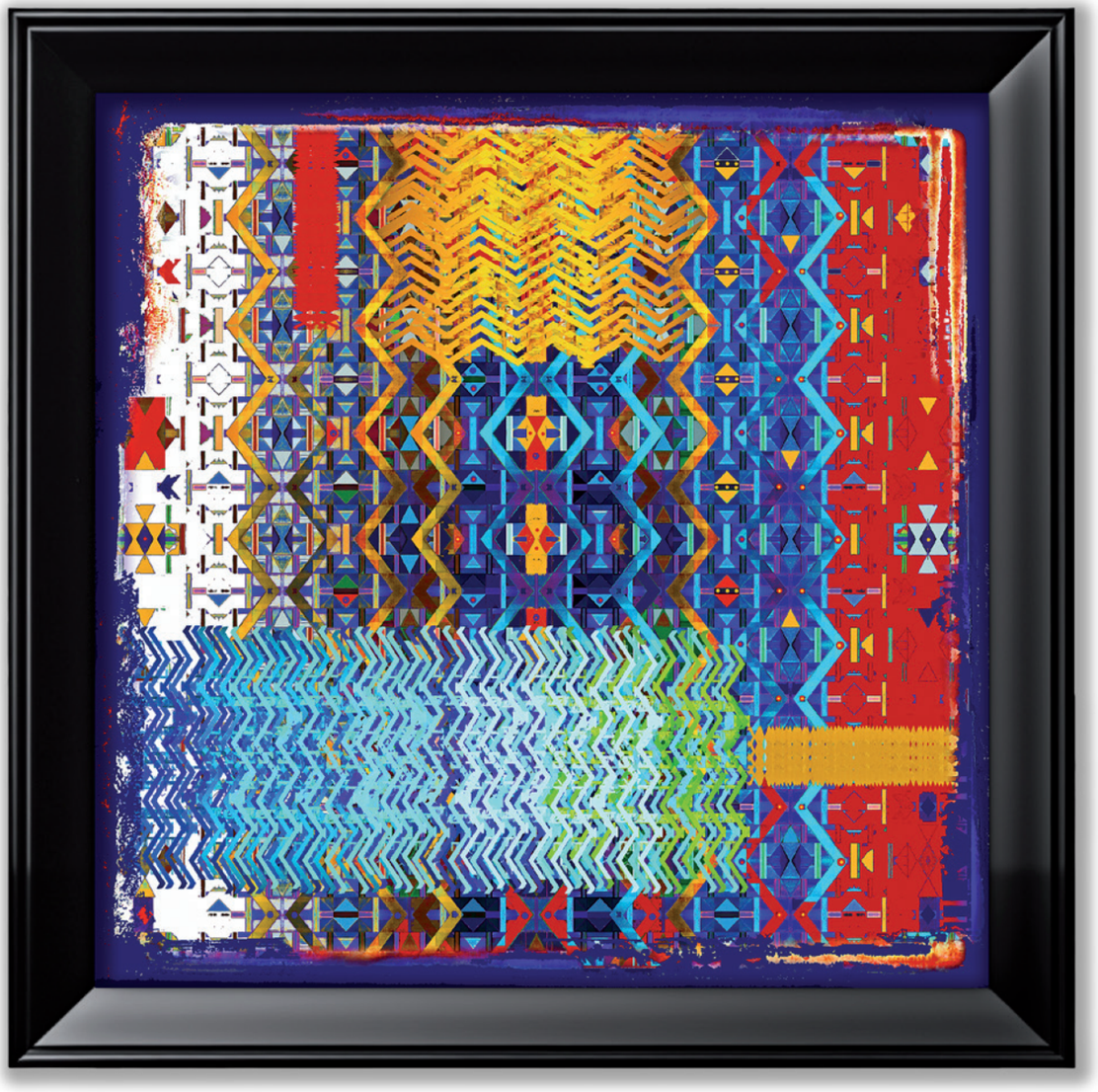
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/577** - 2001. (realizacija/realization 2018.)

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...



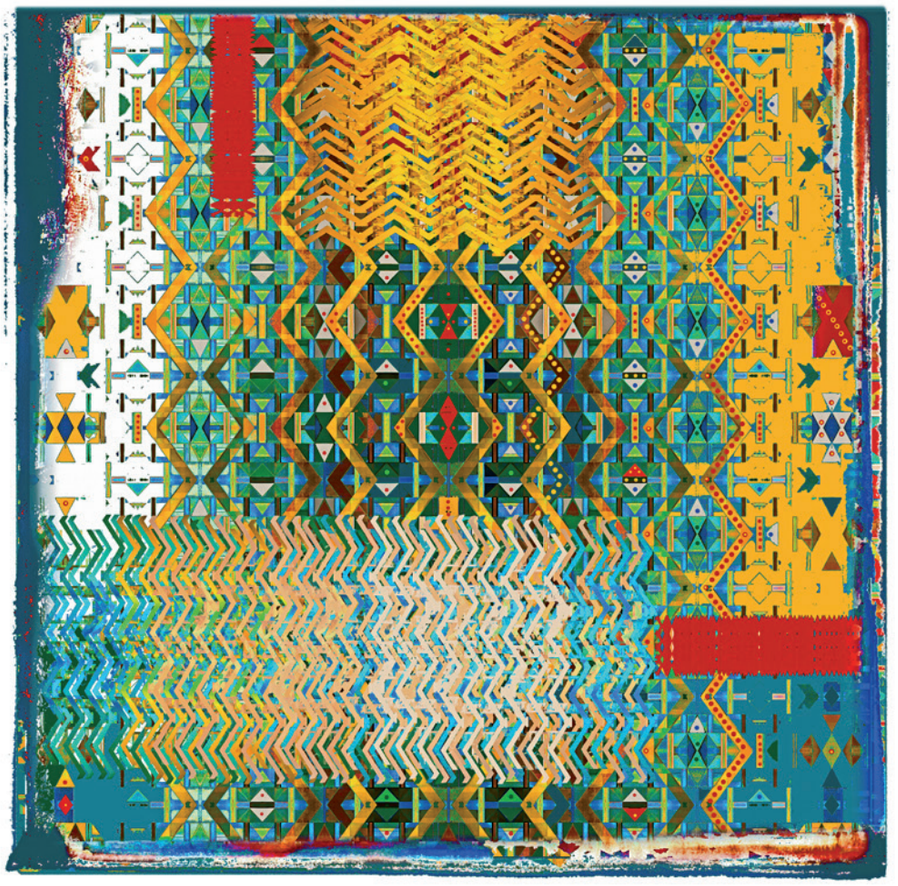

Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/578** - 2001. (realizacija/realization 2018.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



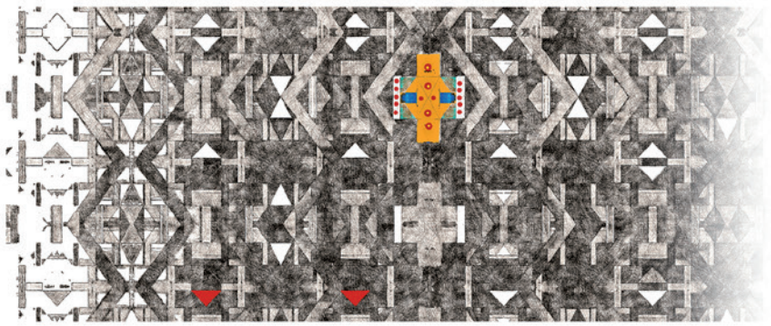
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/428** - 2003. (realizacija/realization 2018.)

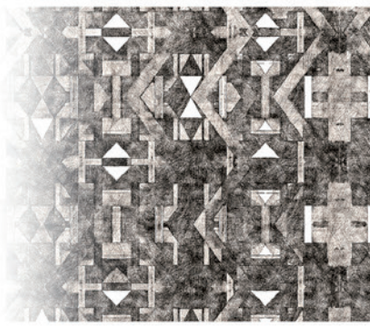
Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/431** - 2003. (realizacija/realization 2018.)

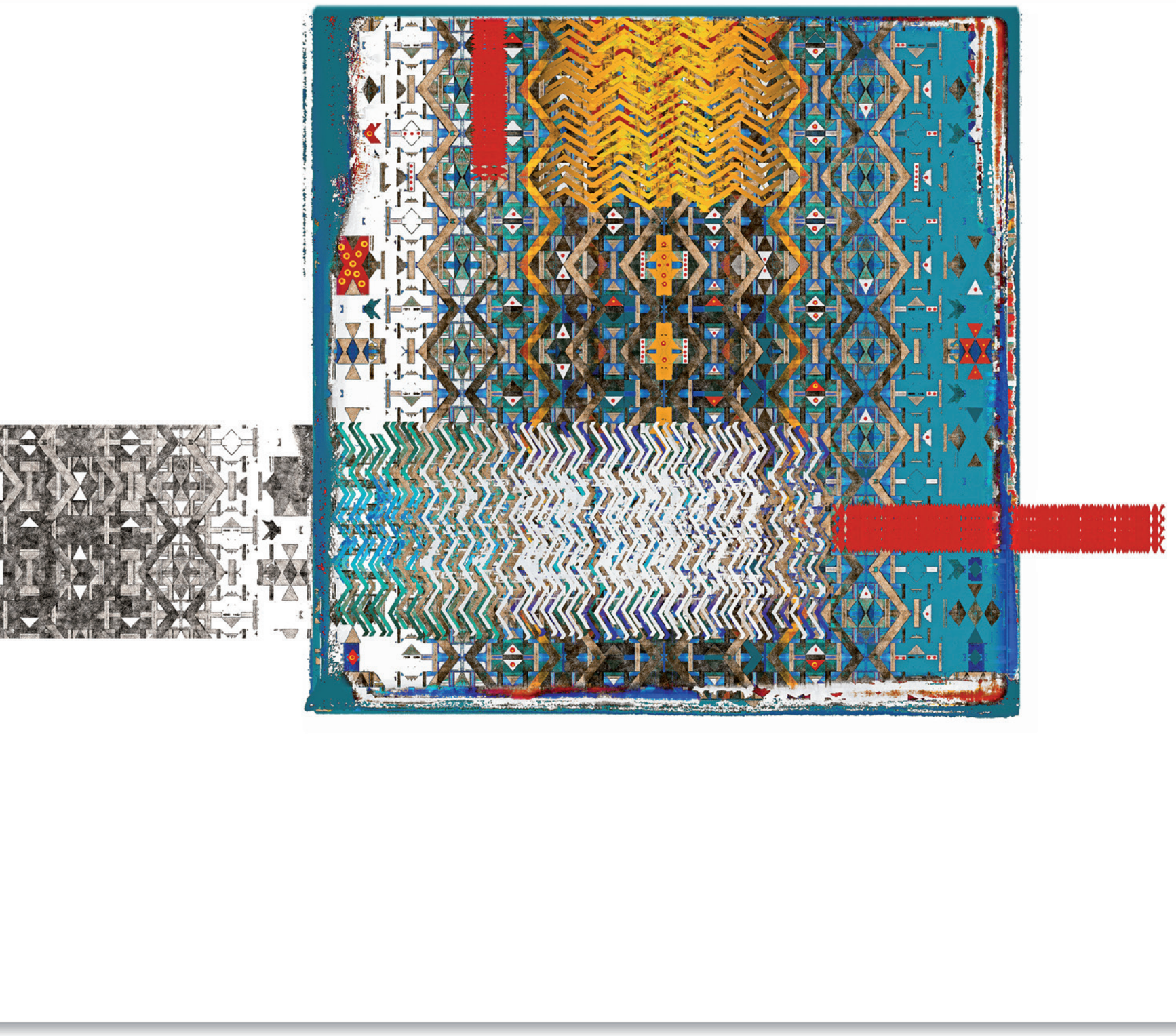
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



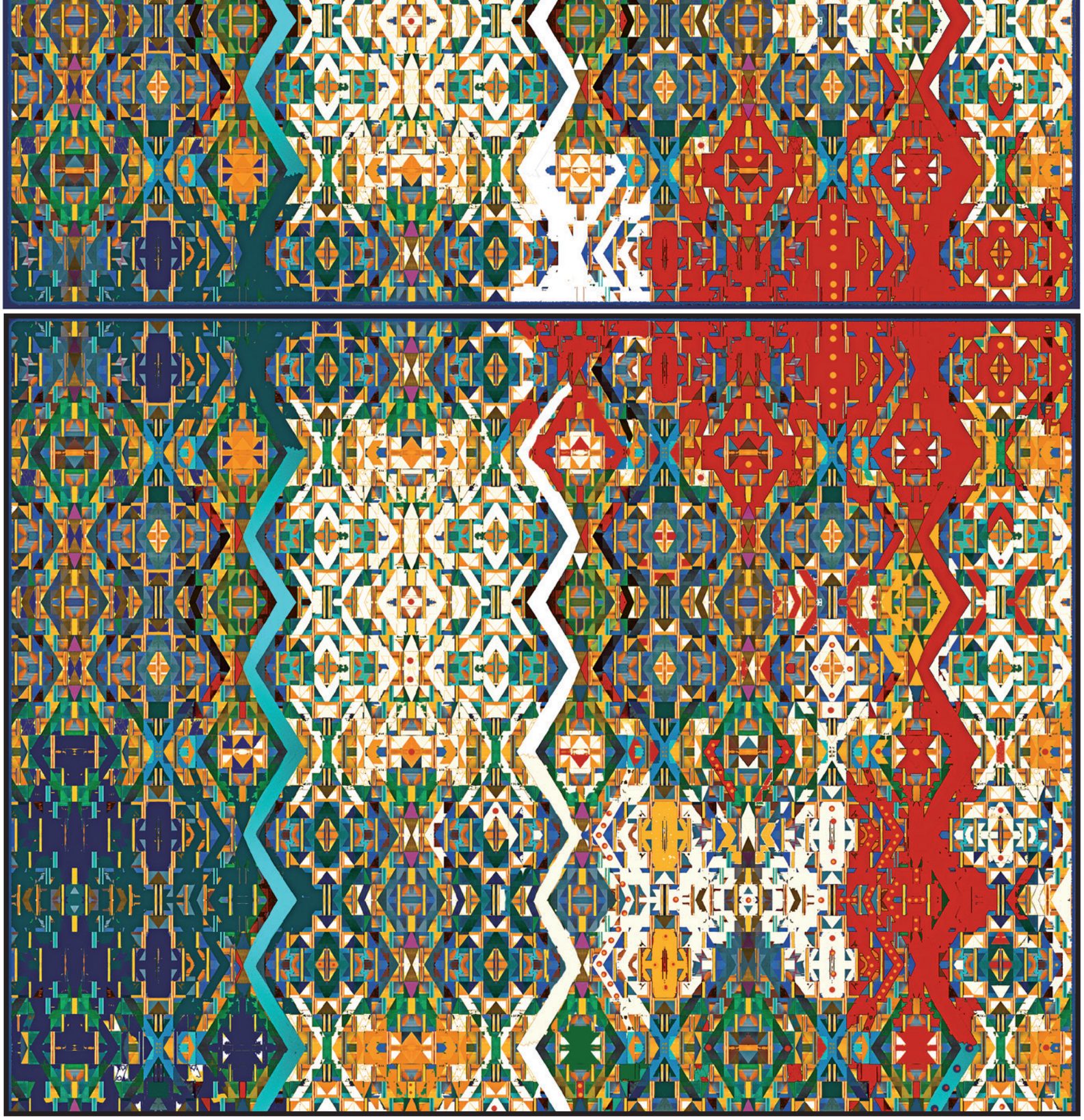


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/433** - 2003. (realizacija/realization 2018.)

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...

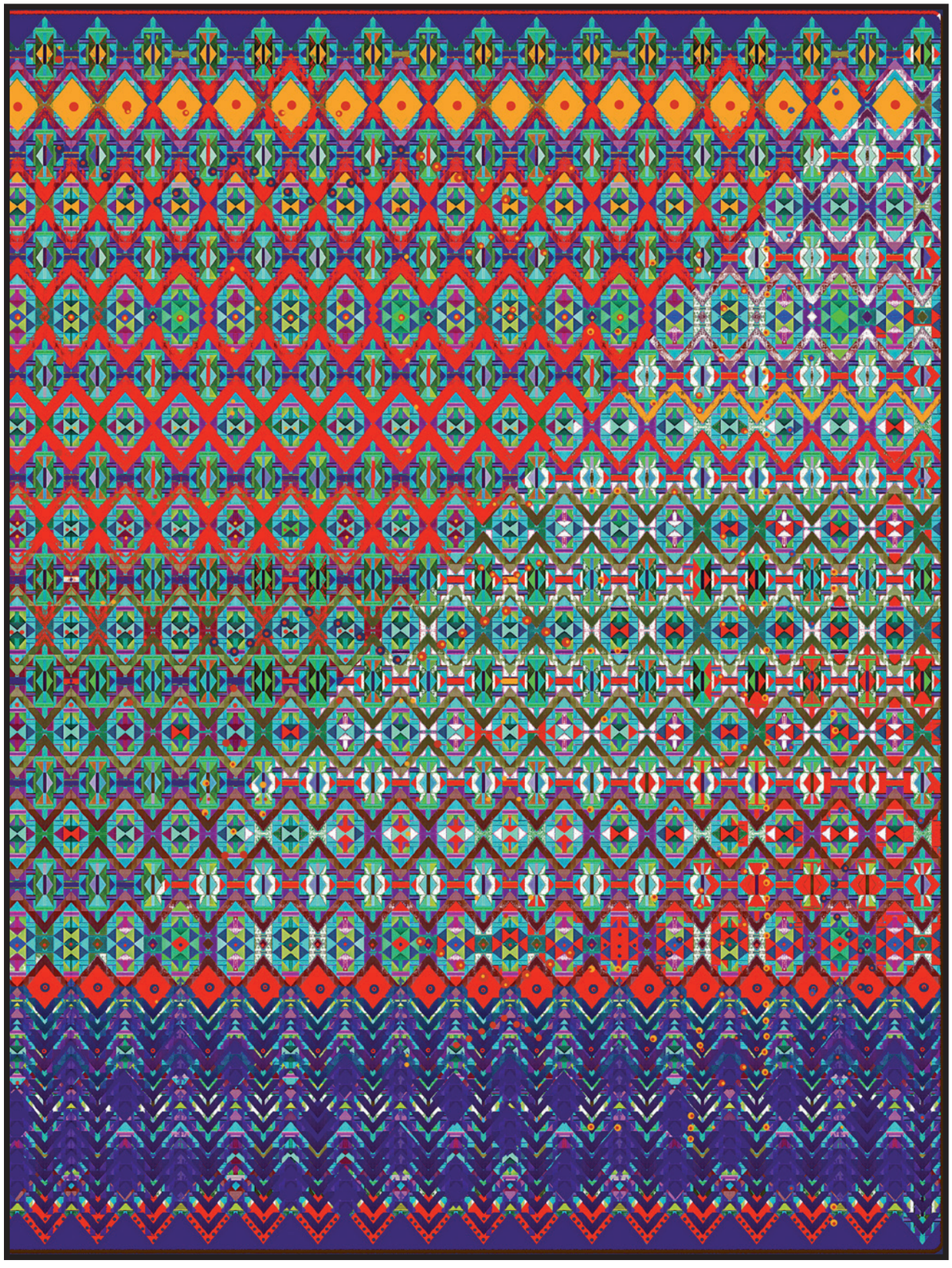


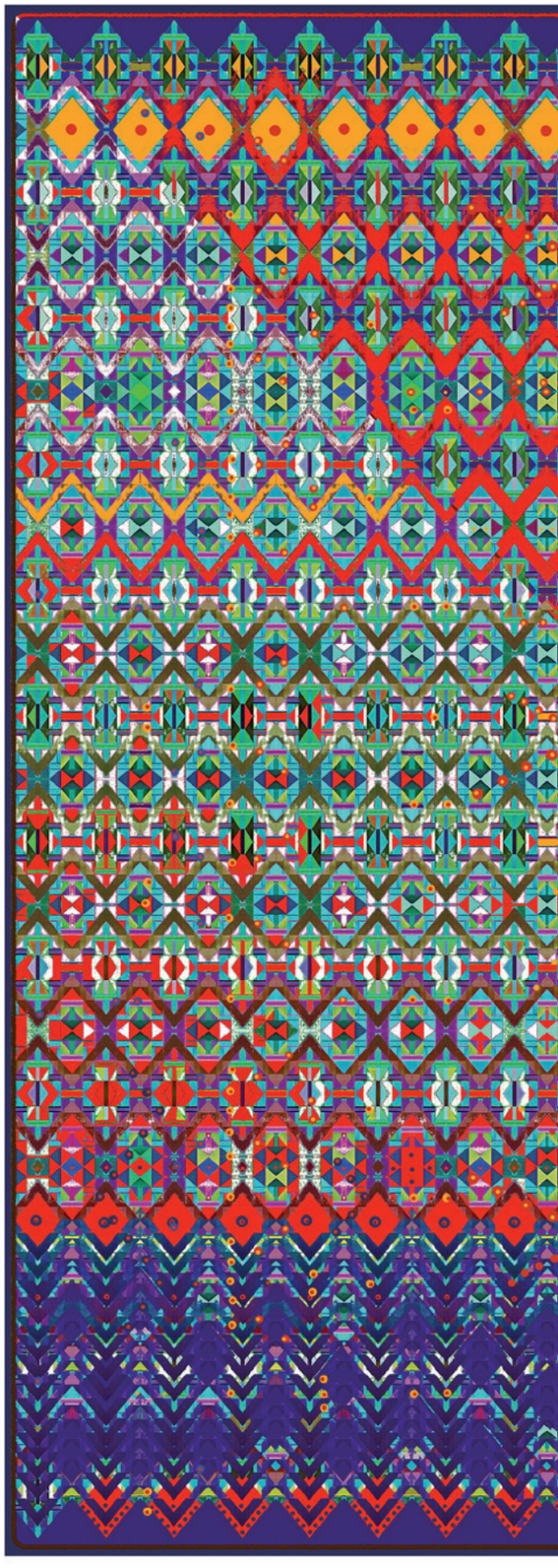


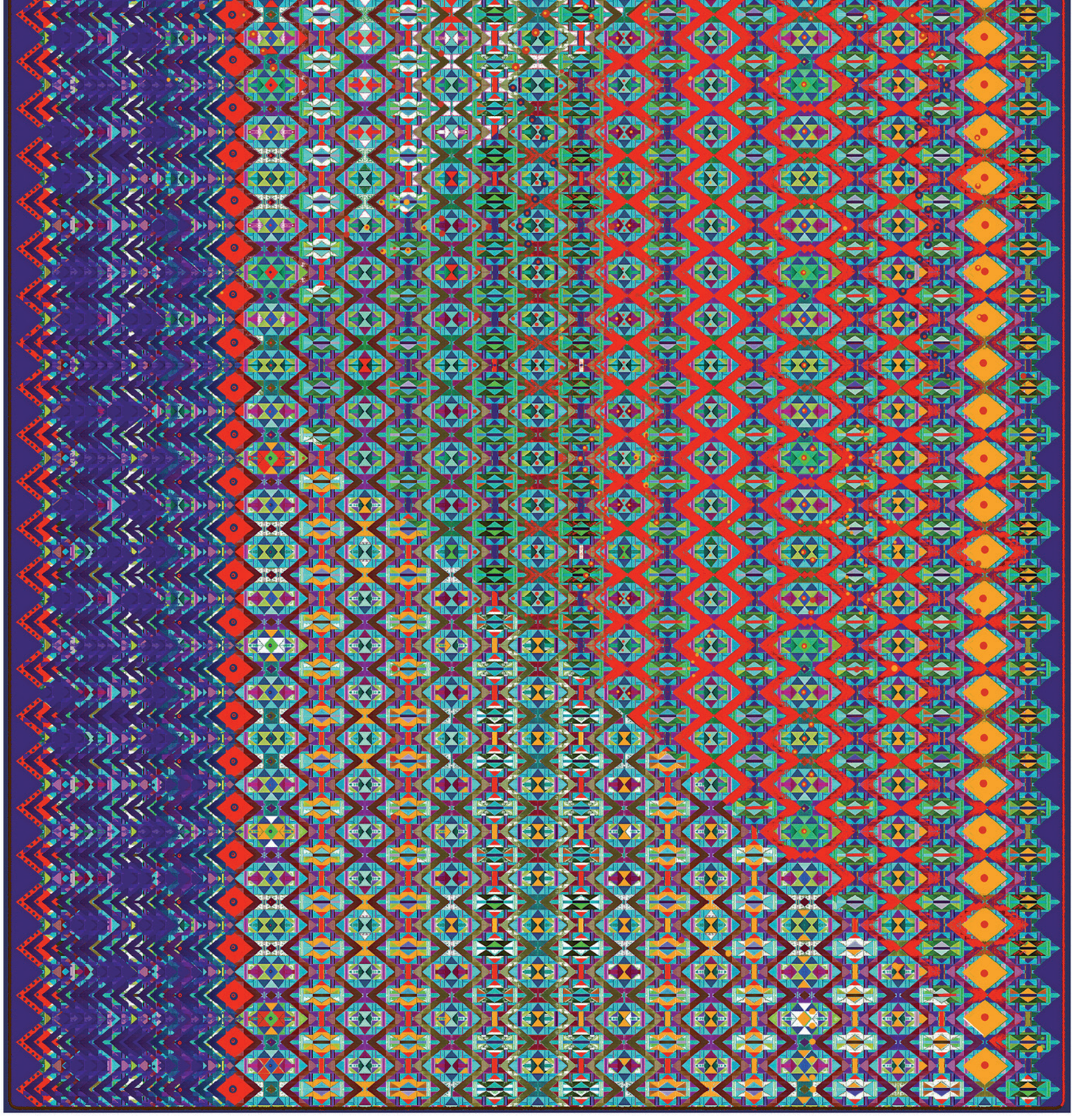


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/265** - 1998. (realizacija/realization 2018.)

Digitalna monotipija, 210x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 210x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...

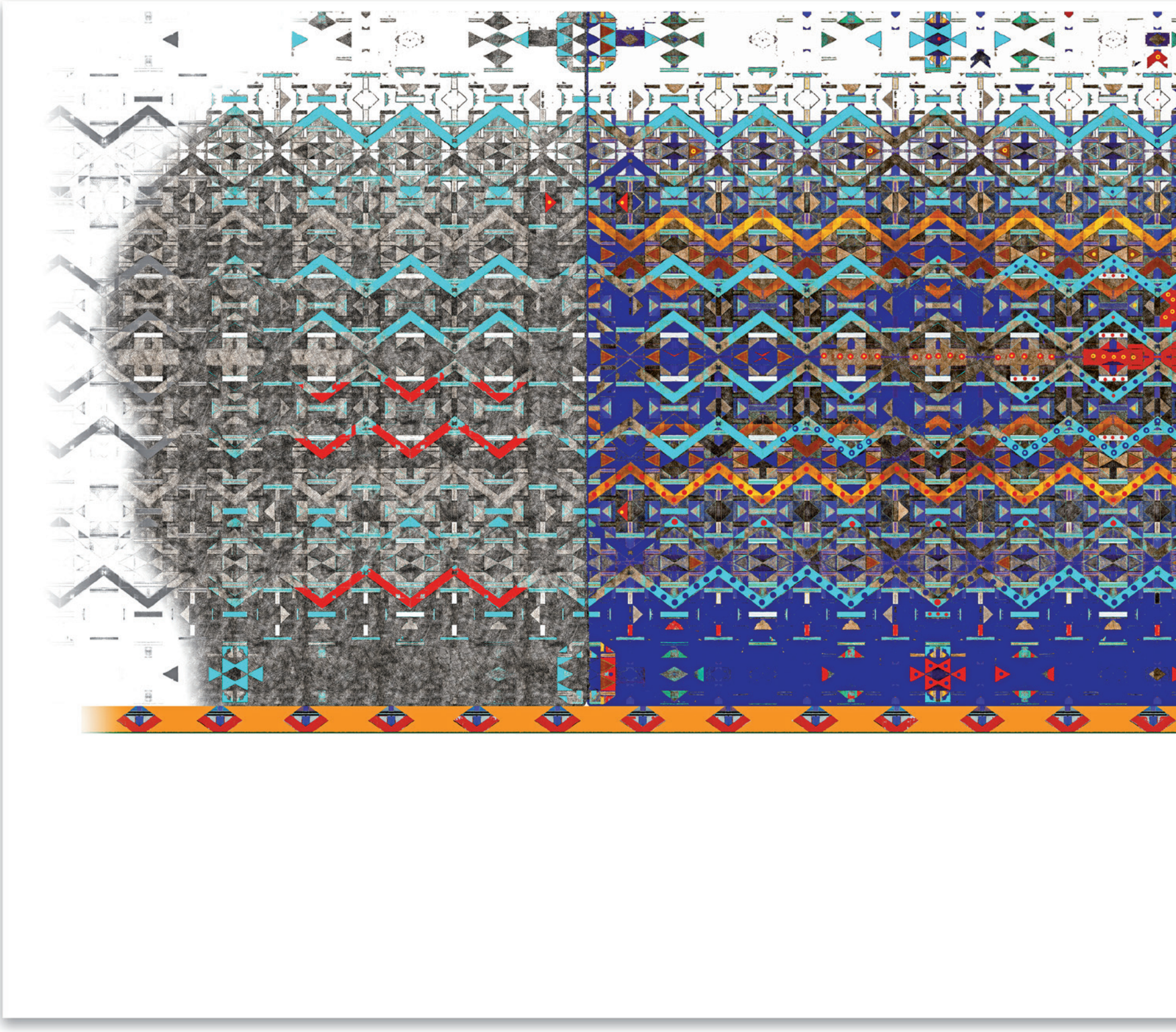


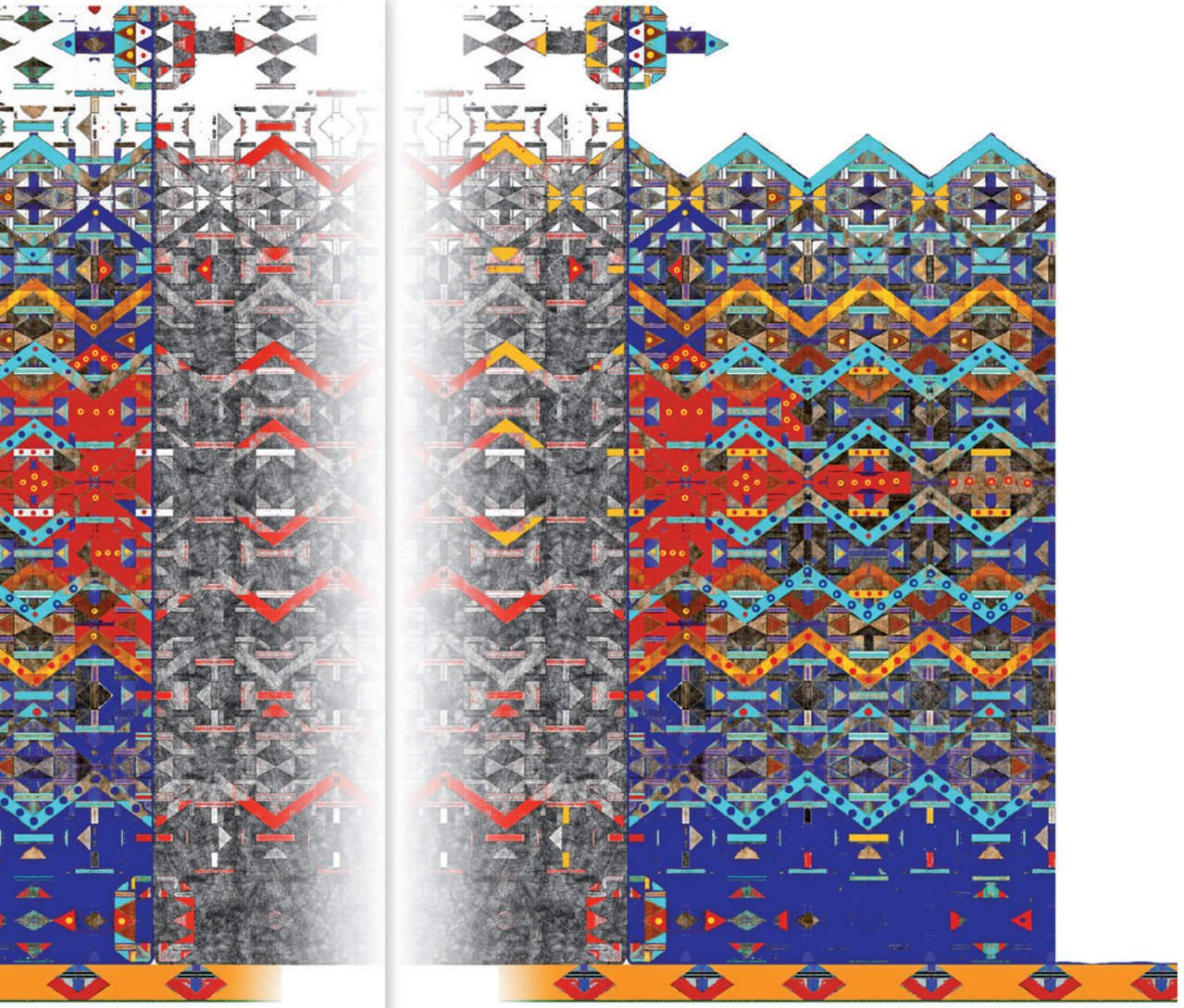




Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/341** - 2000. (realizacija/realization 2018.)

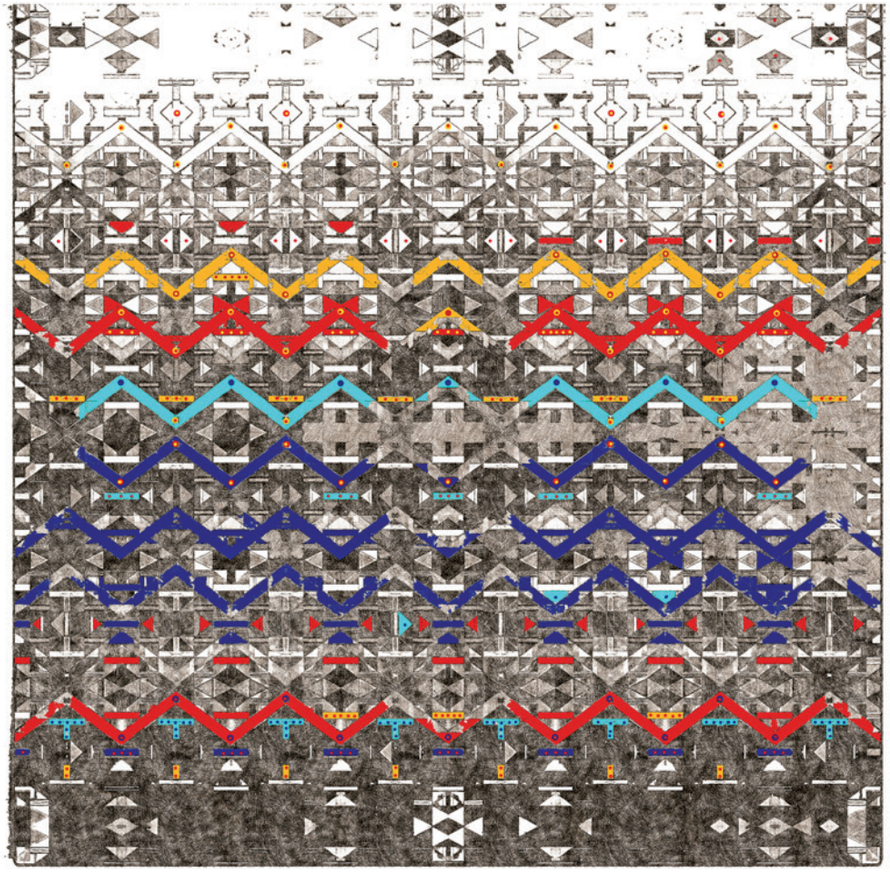
Digitalna monotipija, 140x100cm; platno; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 140x100cm; canvas; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...





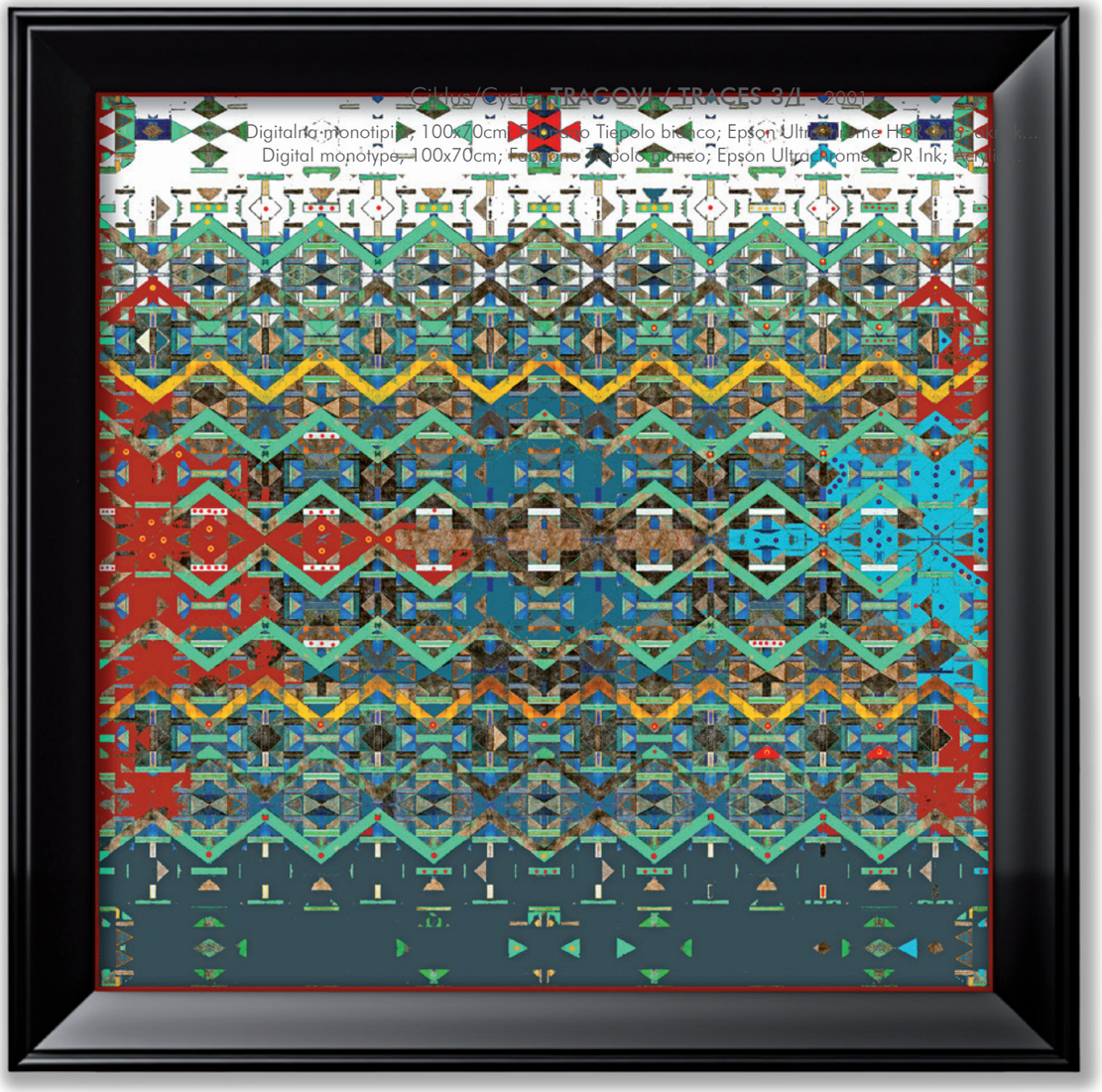
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/449** - 2003. (realizacija/realization 2016.)

Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmentirana tinta; akrilik...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson pigmented ink; Acrylic...



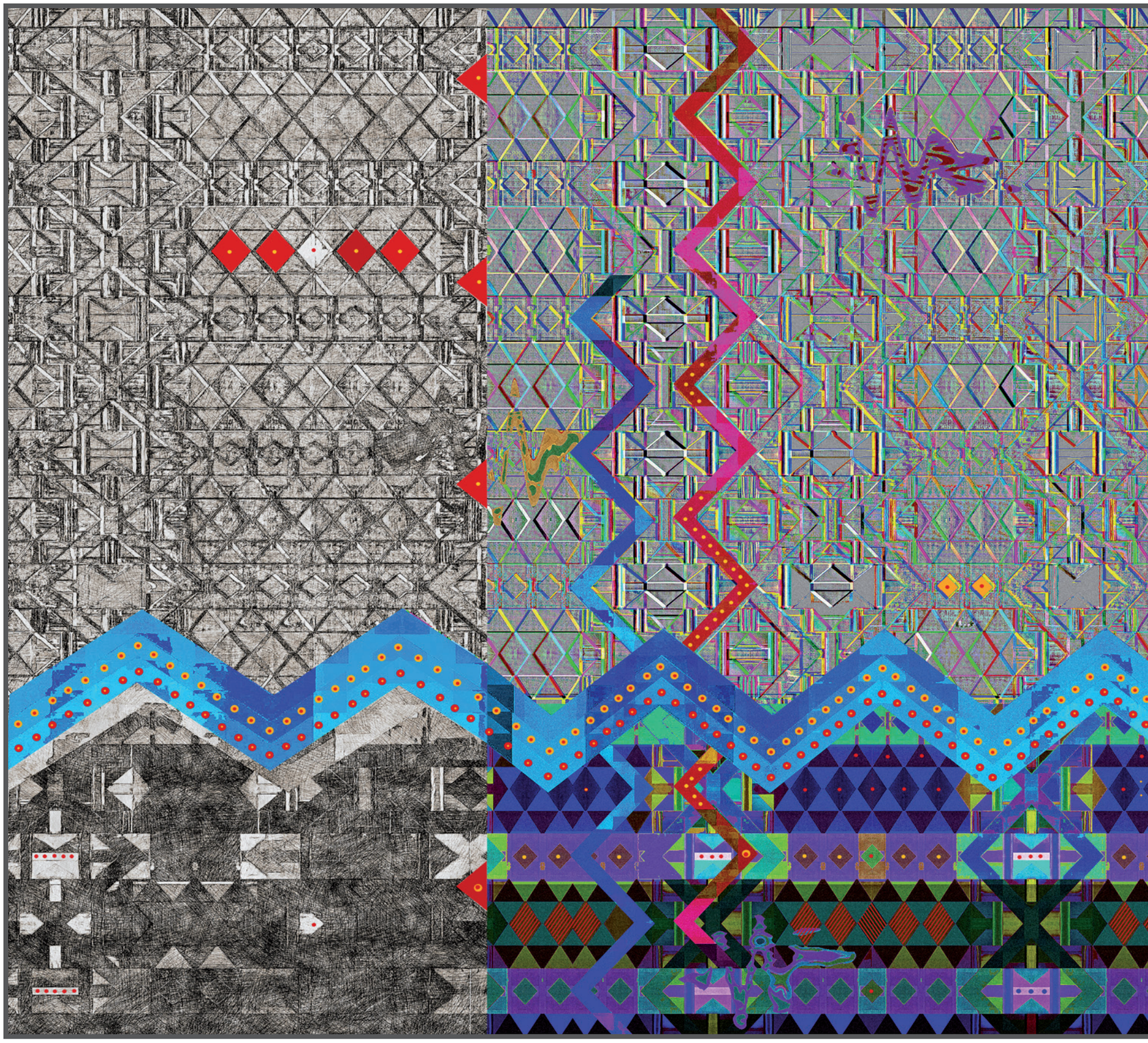
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/349** - 2000. (realizacija/realization 2016.)

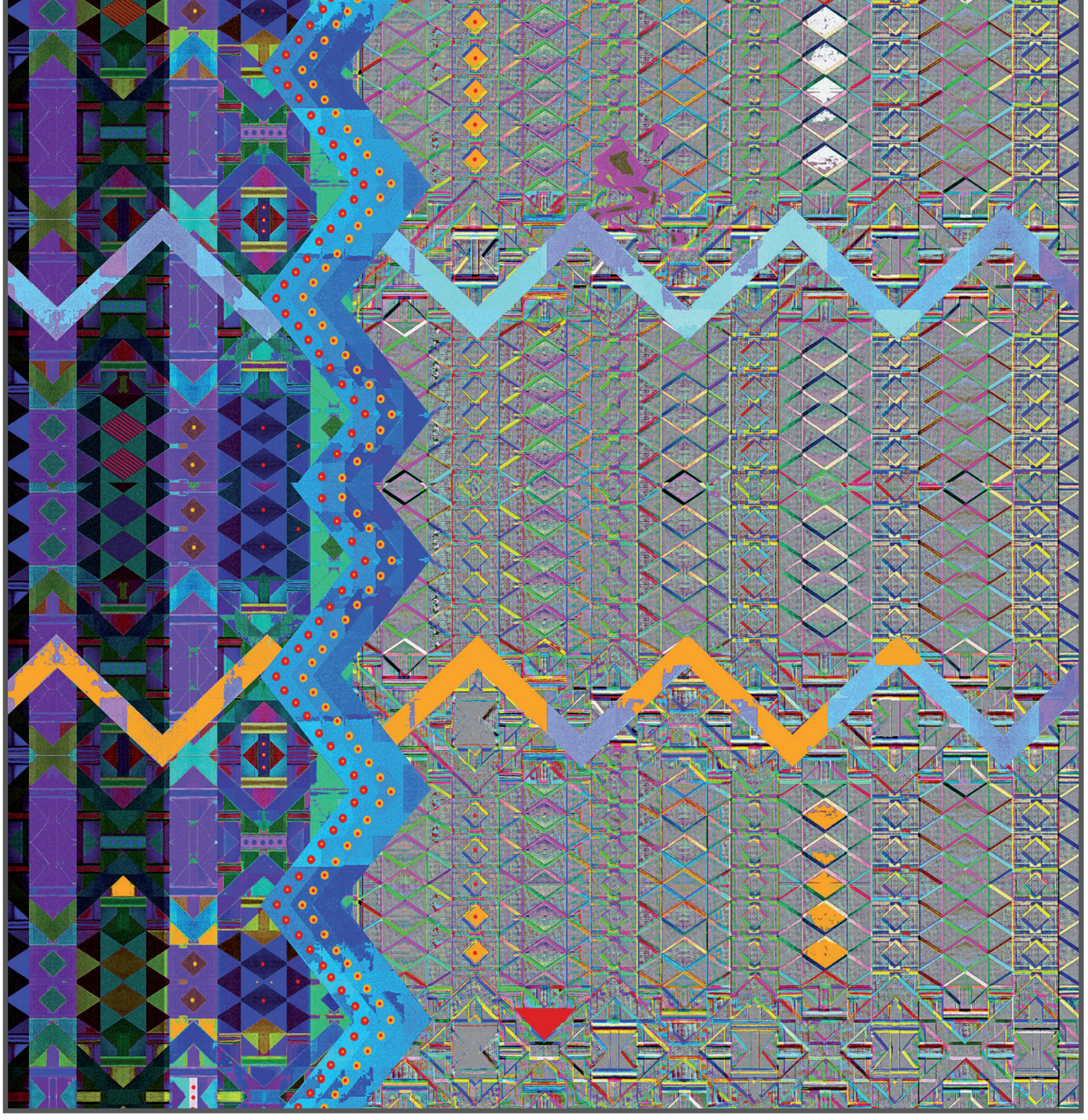
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Tiepolo bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...




Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/342** - 2000. (realizacija/realization 2016.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...





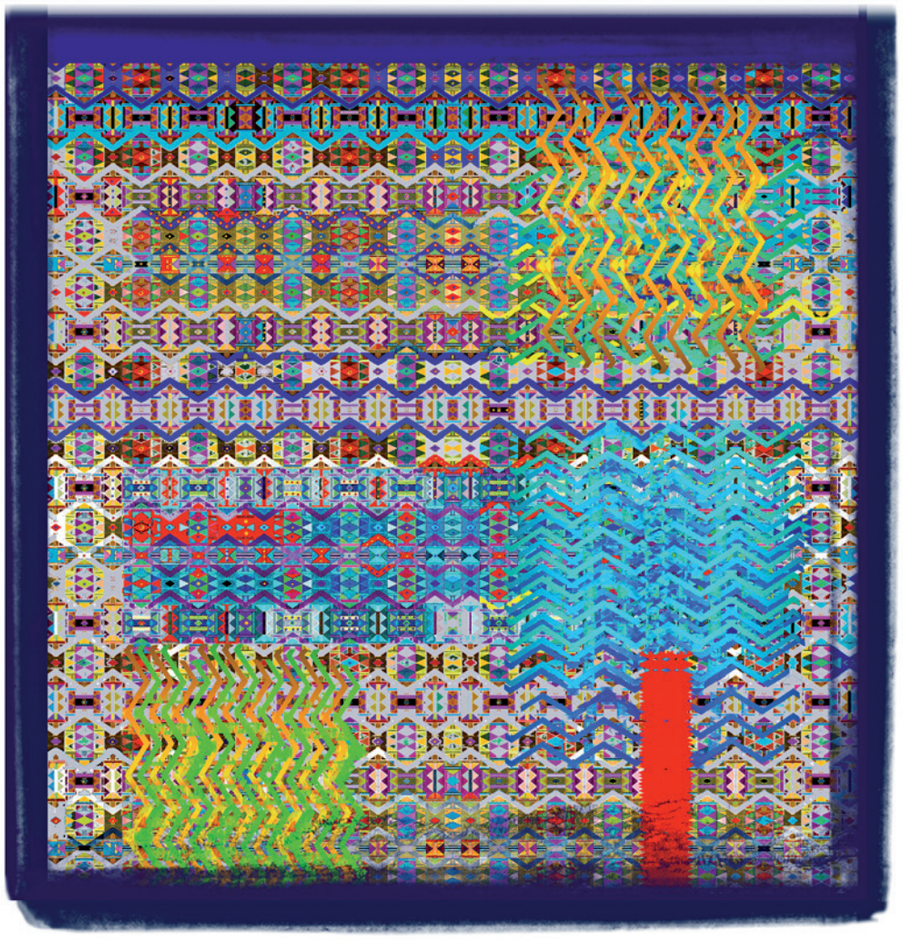
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/701 - detalj/detail** - 2020.

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 V/352** - 2000. (realizacija/realization 2016.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/355** - 2000. (realizacija/realization 2018.)

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...

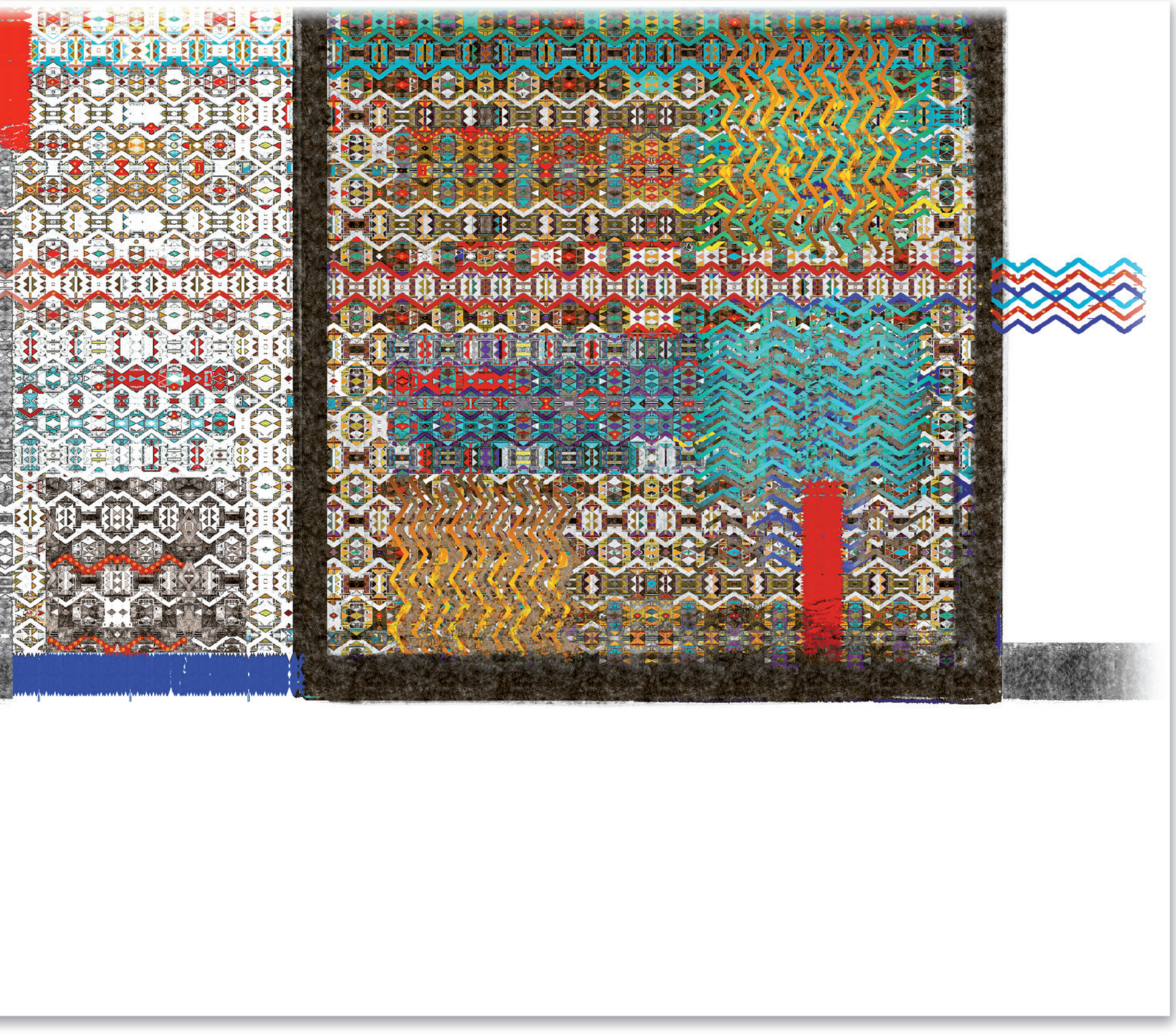


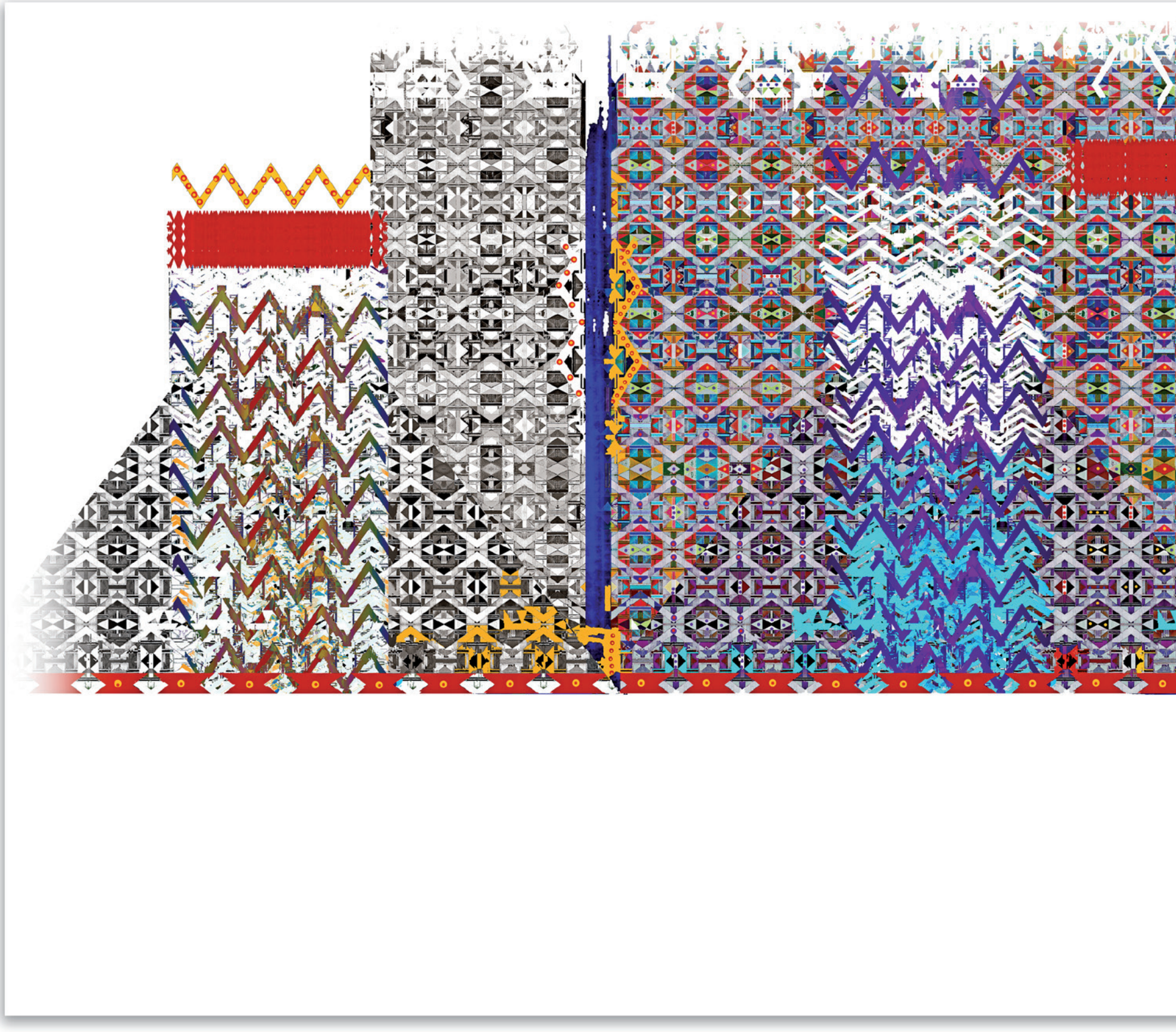


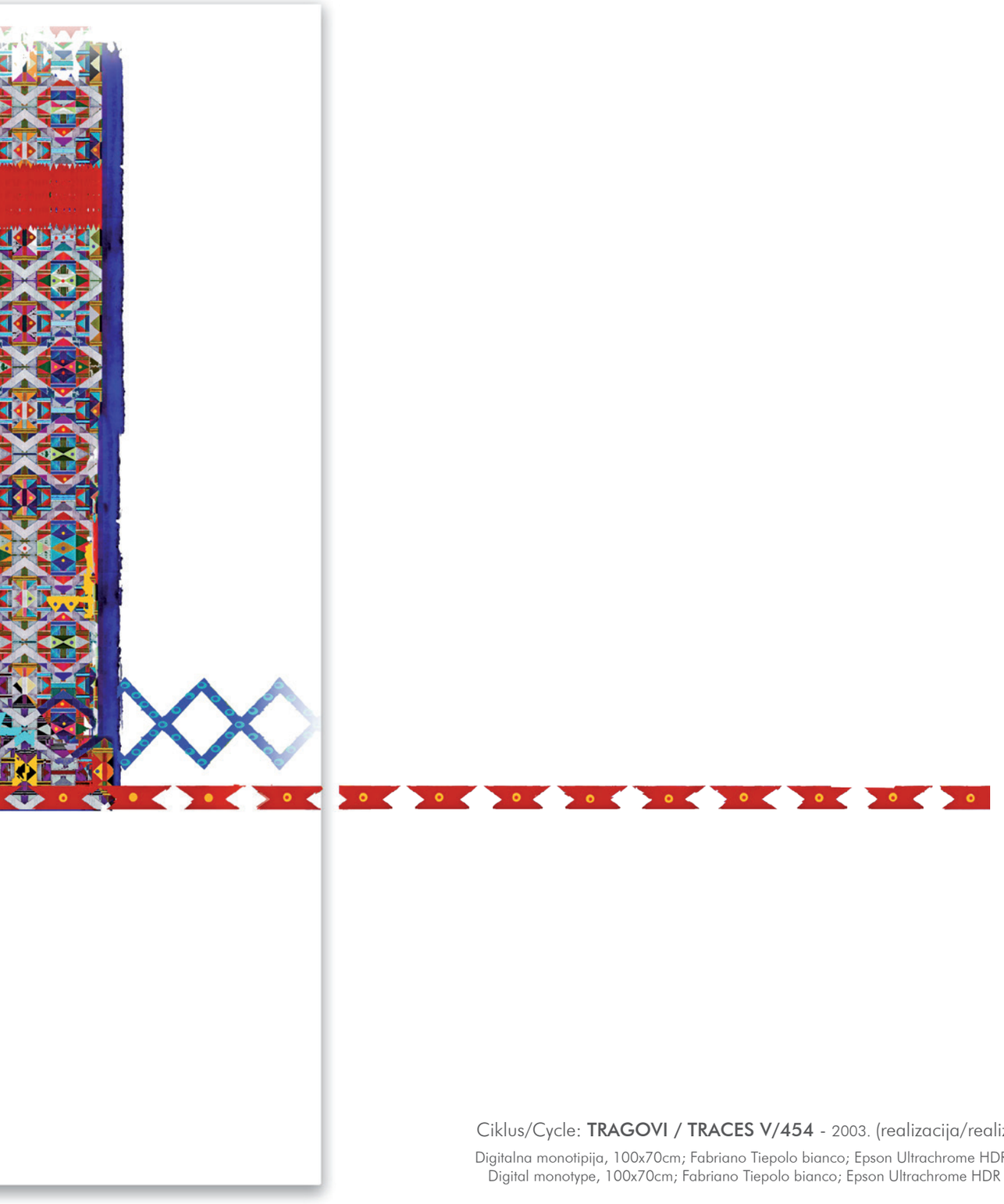


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/2** - 2000. (realizacija/realization 2016.)

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 V/454** - 2003. (realizacija/realization 2018.)

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



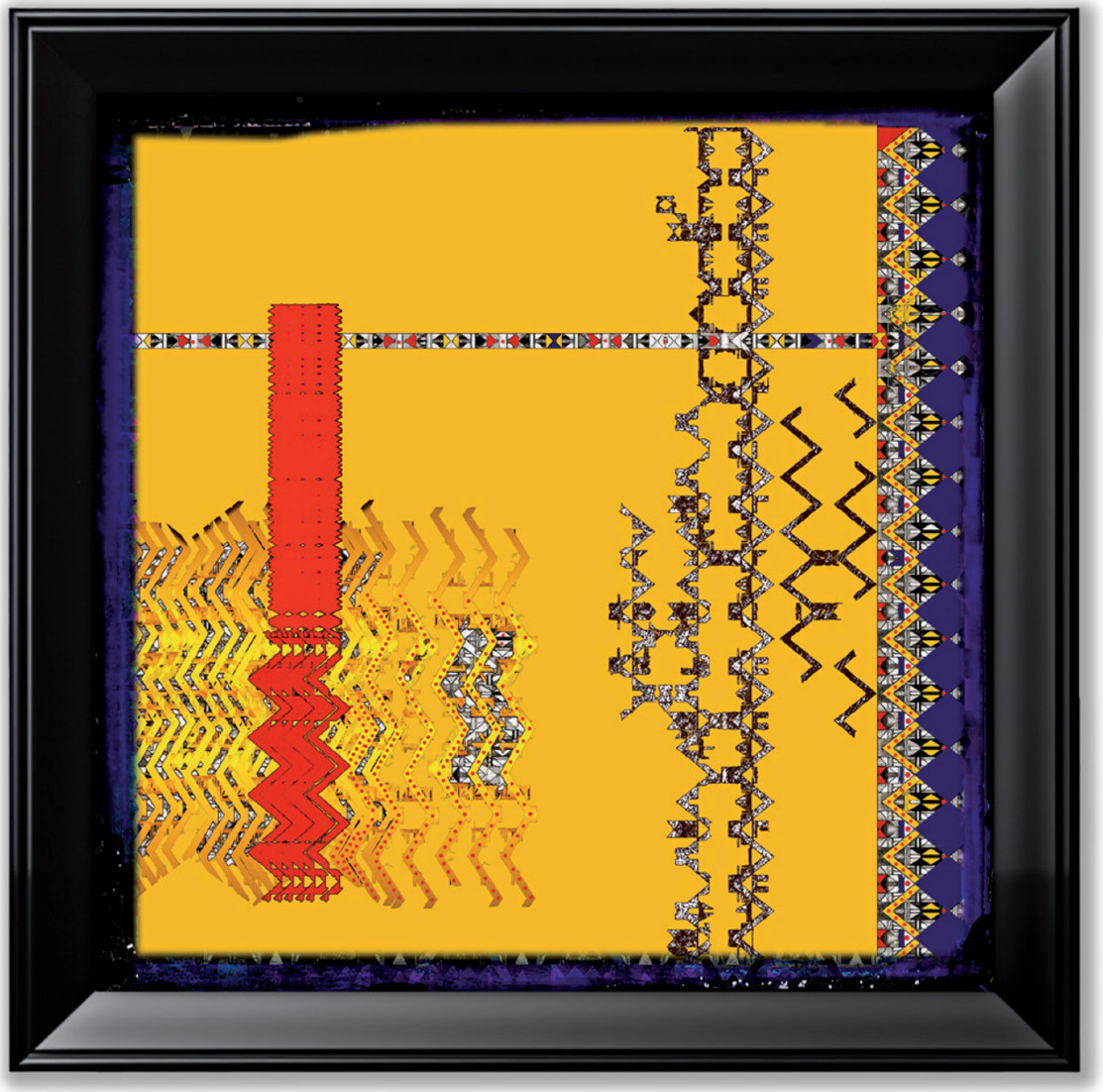
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/285** - 1999. (realizacija/realization 2018.)

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...



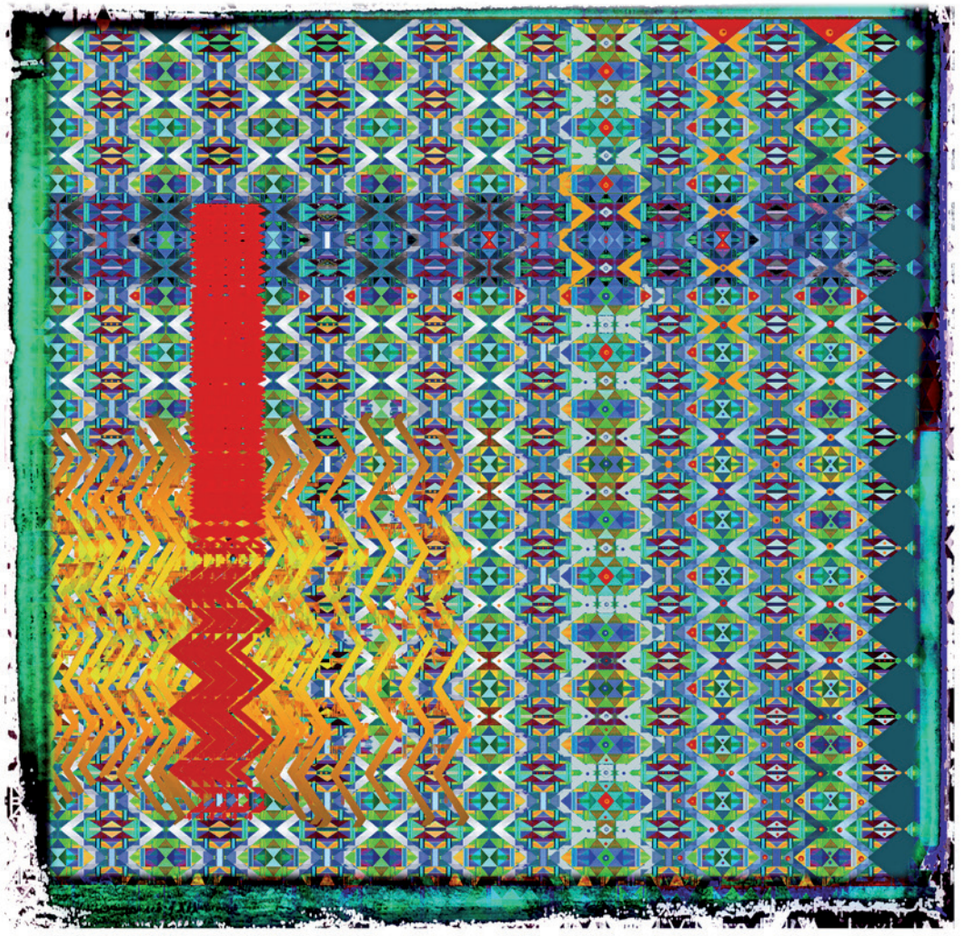
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/286** - 1999. (realizacija/realization 2018.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/466** - 2003. (realizacija/realization 2018.)

Epson prirodno mat platno; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Epson Canvas Natural Matte; 40x40cm; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...



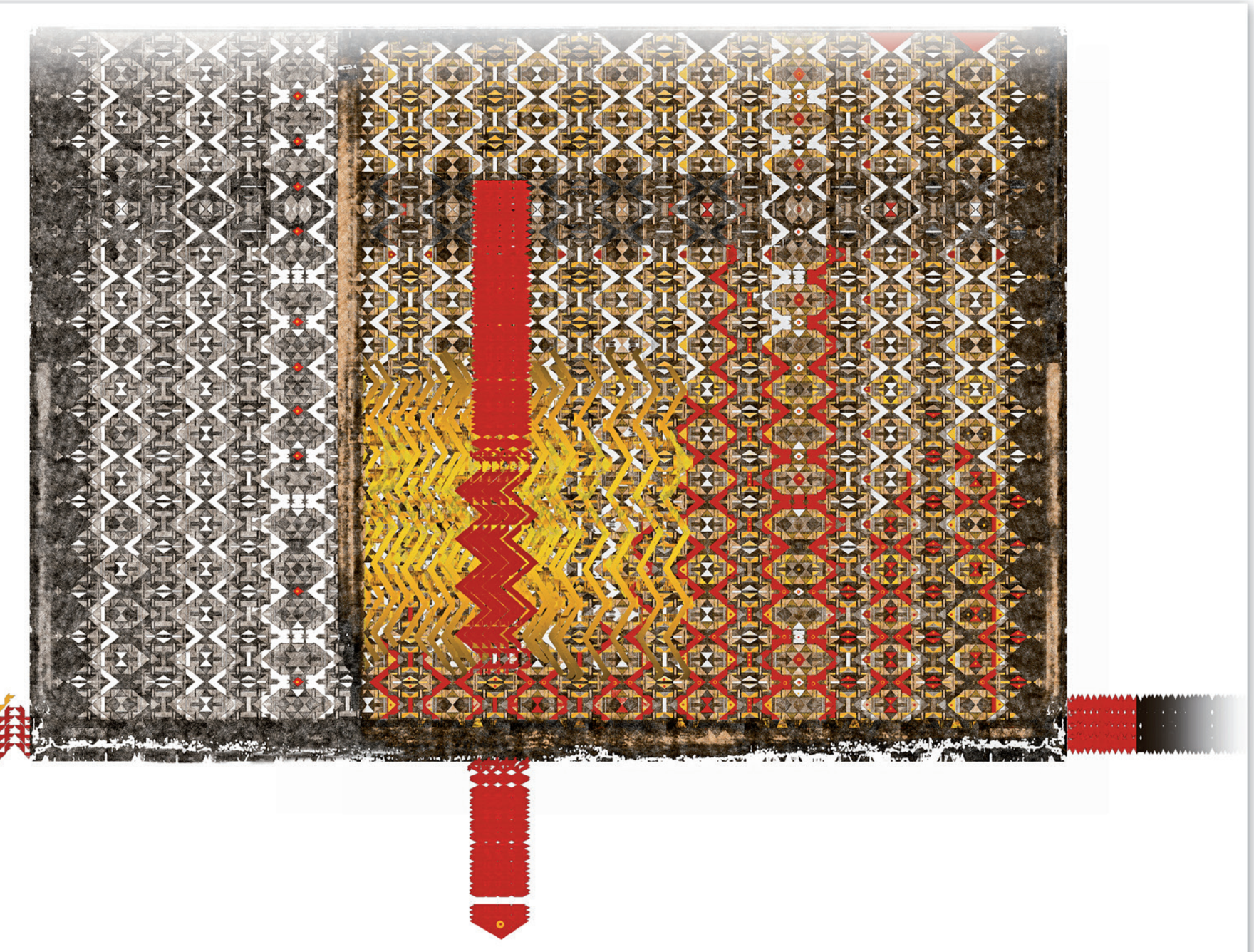
Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/268** - 1998. (realizacija/realization 2016.)

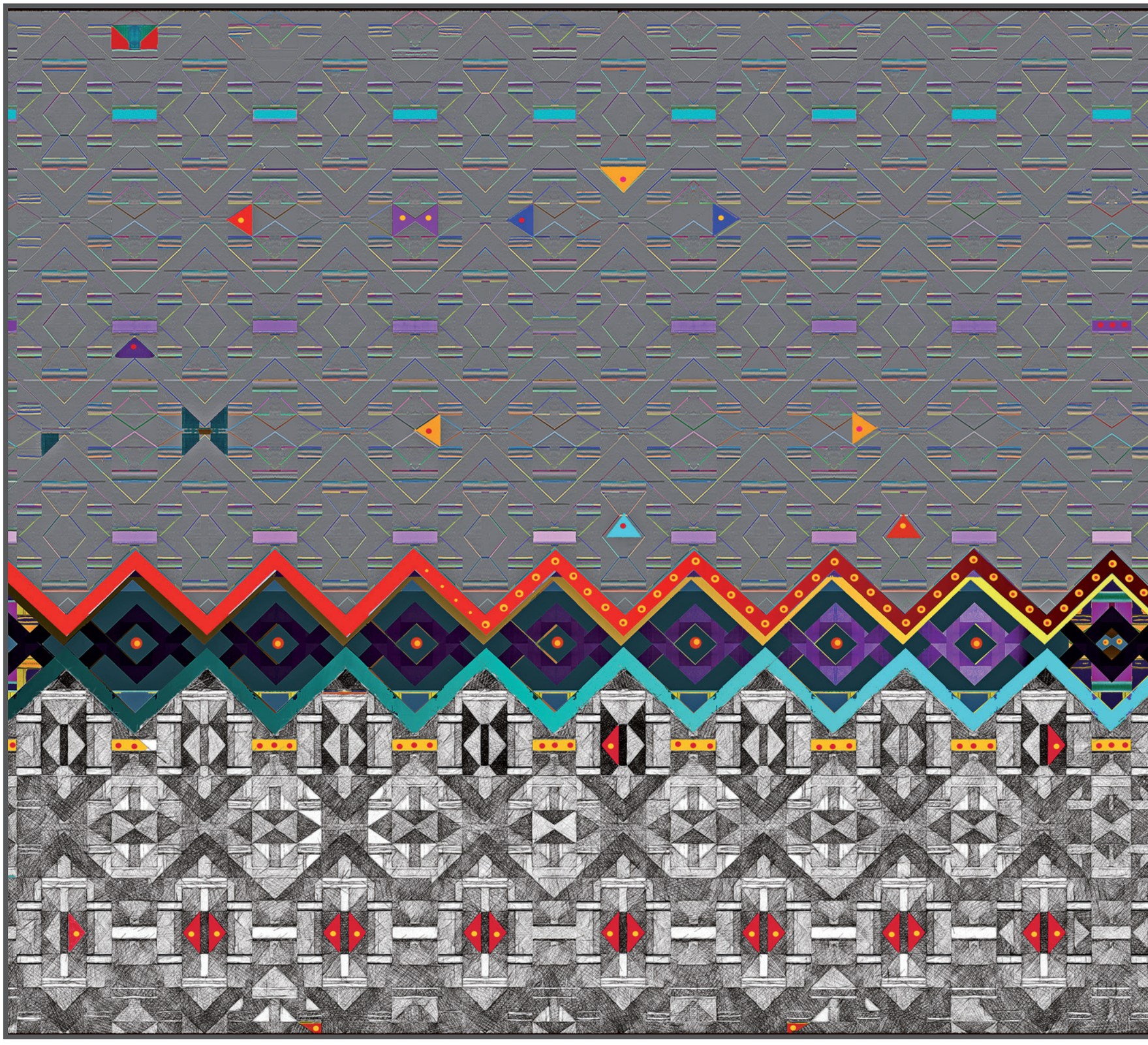
Digitalna monotipija, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR tinta; akrilik; marker...
Digital monotype, 100x70cm; Fabriano Rosaspina bianco; Epson Ultrachrome HDR Ink; Acrylic; Metallic marker...

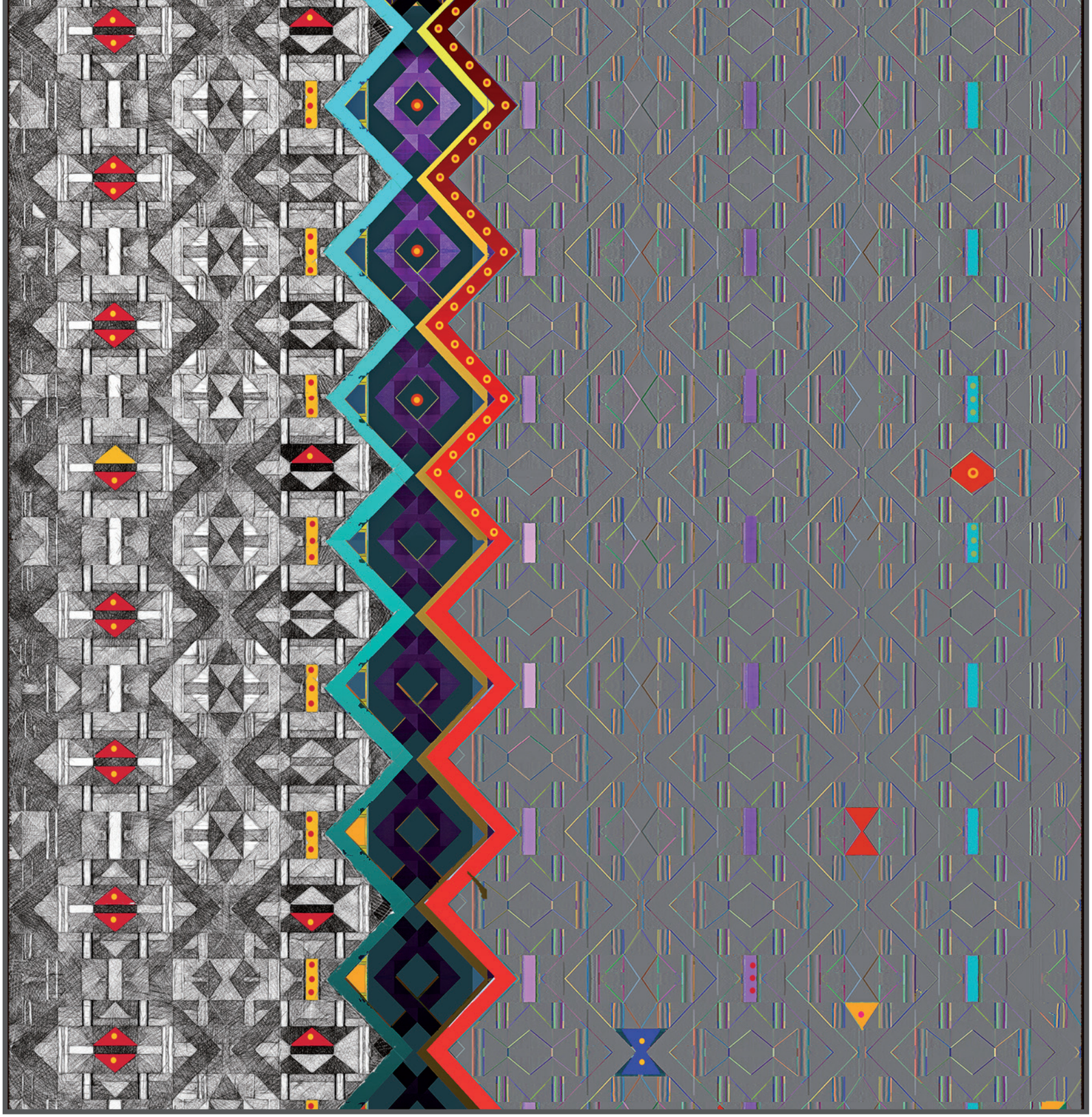


Ciklus/Cycle: **TRAGOVI / TRACES V/266** - 1998. (realizacija/realization 2016.)

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 V/706 - detalj/detail** - 2020.

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 punih pedeset godina (1974-2024). kritika je njegovo kreativno djelovanje okarakterizirala jedinstvenim korištenjem specifičnih izražajnih sredstava i mogućnosti medija svjetlopisa, digitalne grafike i dizajna, kao i kreativnom "simbiozom" svjetlopisa i klasičnih likovnih disciplina 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 **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 ...

U POVODU 70-TE GODIŠNJICE SARAJEVSKOG UNIVERZITETA, REKTOR PROF. DR. RIFAT ŠKRIJELJ JE NA ČAST PROFESORA EMERITUSA UNIVERZITETA U SARAJEVU PROMOVIRAO PROF. DR. MEHMEDA AKŠAMIJU, PENZIONIRANOG REDOVNOG PROFESORA AKADEMIJE LIKOVNIH UMJETNOSTI UNIVERZITETA U SARAJEVU (2022.).

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 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 BAVIO DIGITALNOM GRAFIKOM MONOTIPSKE FORME. U RAZDOBLJU OD 1974. DO 2024. GODINE IMAO JE DVADESET I DEVET 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 elektroničkog 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 "tragovi bosne" (1978-2024), "tragovi od i-v" (1978-2018) 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 sarajevskih 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... prema riječima likovne kritike, 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..."

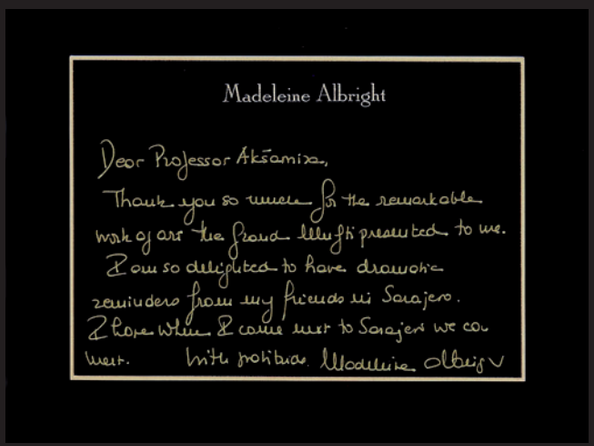
SVA DOSADAŠNJA KREATIVNA ISTRAŽIVANJA UMJETNIKA AKŠAMIJE IMAJU FORMU LIKOVNIH PROJEKATA – CIKLUSA KOJI SADRŽE IZMEĐU 10 I 233 RADA. KREATIVNI RAD NA POJEDINAČNIM CIKLUSIMA TRAJAO JE OD 3 DO 40 GODINA. CIKLUSI "TRAGOVI BOSNE" (1978-2024), "HEROJI" (1995-2000), "ZAPISI NA ASFALTU" (2000-2007). "POSTIRANI I VELIKI UMJETNICI U POSTIRAMA NA BRAČU" (2018-2021), KAO I "RUZINAVI BRODOVI" (2020-2024) IMAJU FORMU DIGITALNE MONOTIPIJE (UNIKATNI DIGITALNI ISPISI) NA RUČNO PRAVLJENIM PAPIRIMA FABRIANO.

GODINE 2005. PREZENTIRAO JE IZLOŽBU DIGITALNIH MONOTIPIJA "SARAJEVSKI DNEVNIK '92-'95". OVAJ CIKLUS SE SASTOJAO OD RADOVA NASTALIH U KOMPJUTERSKI GENERIRANOJ SVJETLOPISNOJ TEHNICI NA RUČNO PRAVLJENIM PAPIRIMA "FABRIANO". "DNEVNIK" JE OBUHVAĆAO TRI CIKLUSA ("BROJEVI" 1994-2005, "PROZORI 2" 1995-2005 I "ZIDOVI II" 1997-2005), A NASTAO JE KAO IZRAVAN ODGOVOR NA PRETHODNO GRANATIRANJE NJEGOVOG ATELJEA U SARAJEVU, KADA JE BIO UNIŠTEN VEĆI DIO DO TADA POHRANJENOG AUTORSKOG OPUSA 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 U FORMI MONOTIPIJE (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.

JAN KŘÍŽ, PH.D.



Madeleine Albright

Dear Professor Aksamija,

Thank you so much for the remarkable work of art the Board Gift presented to me. I am so delighted to have drawn the reminders from my friends in Sarajevo. I hope when I come next to Sarajevo we can meet. With gratitude, Madeleine Albright

# PREZENTACIJA REALIZIRANIH (BITNIJIH) CIKLUSA

## CIKLUS „PLOVILA"

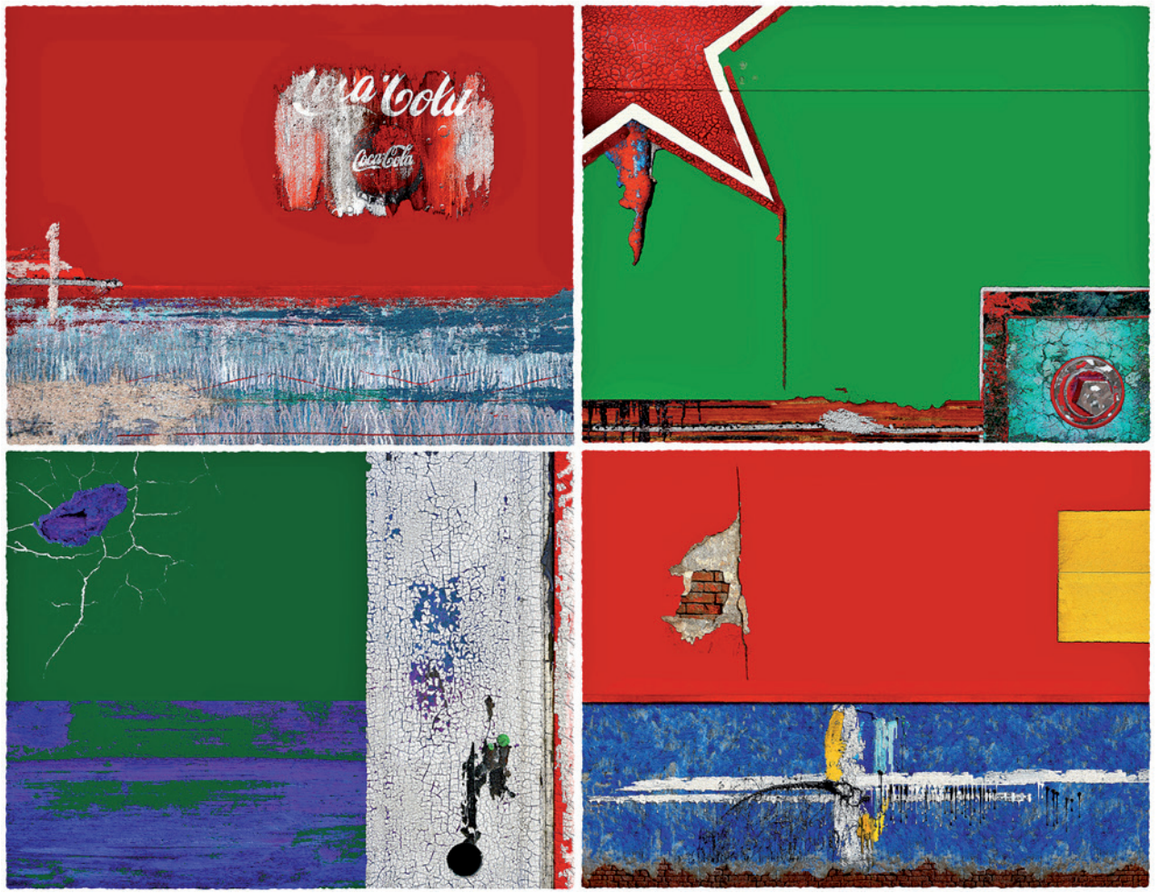
Ciklus je nastao u periodu od 1975. do 1980. godine. Sadrži 33 unikatna rada, formata 33 x 40 cm, realizirana tehnikom fiksacije optičke slike foto-hemijskim postupkom sa diapozitiv materijala na materijal Cibachrome. Tematika obuhvata različite figurativne vrijednosti detalja morskih plovila i okruženja u mogućoj transformativnoj plošnoj fomi sa akcentiranjem prisutnog kolorita.

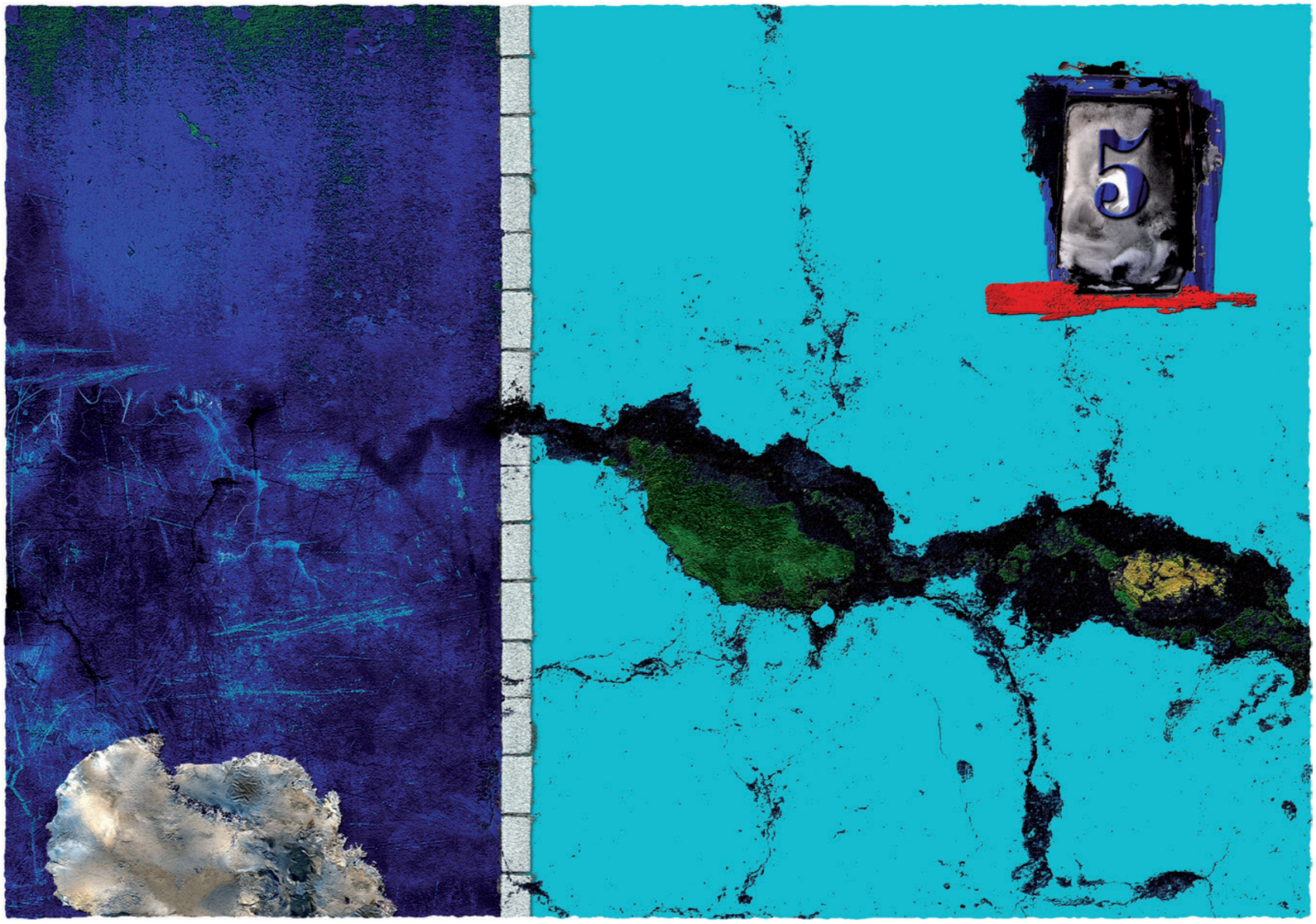



42

## CIKLUS „PLOŠNA RJEŠENJA"

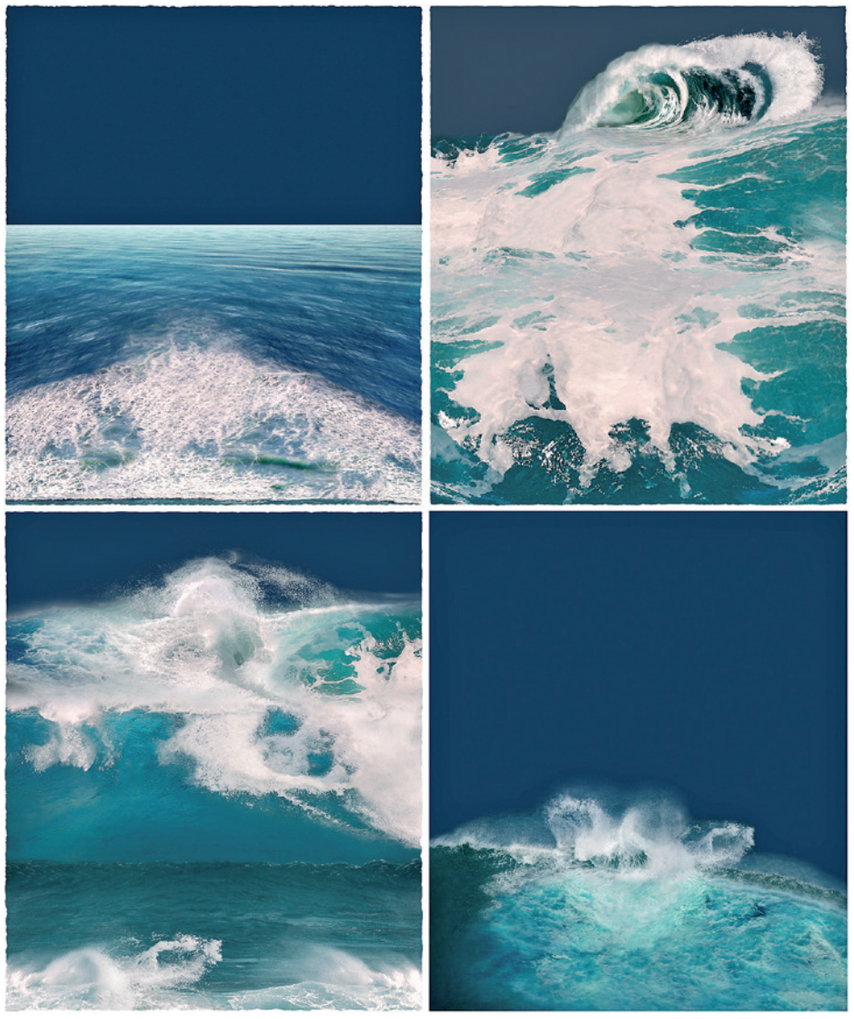
Ciklus je definiran u periodu od 1976. do 1979. godine. Sadrži 133 unikatna rada, formata 50 x 38 cm, realizirana tehnikom fiksacije optičke slike foto-hemijskim postupkom sa diapozitiv materijala na materijal Cibachrome. Autorska ideja sadržana je u komunikaciji sa segmentima minimalne figurativne i koloristične plošne stvarnosti, koju je pronalazio za vrijeme studija u Pragu, na suprot realne aktualne "sive" i bezbojne realnosti u kojoj je živio. U ovom ciklusu vidljivi su pokušaju svjetlosnog bilježenja određenih identifikacijskih vizuelnih segmenata koji su karakterisali tadašnja vremena (logotip Coca Cole, petokraka…), kao i čistih ploha (uglavnom detalja zidova) sa likovnim karakterom apstraktne kolorističke forme. Po pravilu, uvijek je to uravnotežen i direktan kontakt u smislu ne postojanja vertikalne i horizontalne destrukcije predmetnih vrijednosti. Ovakav oblik likovnog djelovanja, u smislu direktog kontakta sa objektom – predmetnom stvarnošću bez bilo kakavog prisustva elemenata moguće stilizacije, zadržan je do danas i na drugim ciklusima.




5

## CIKLUS „MORE"

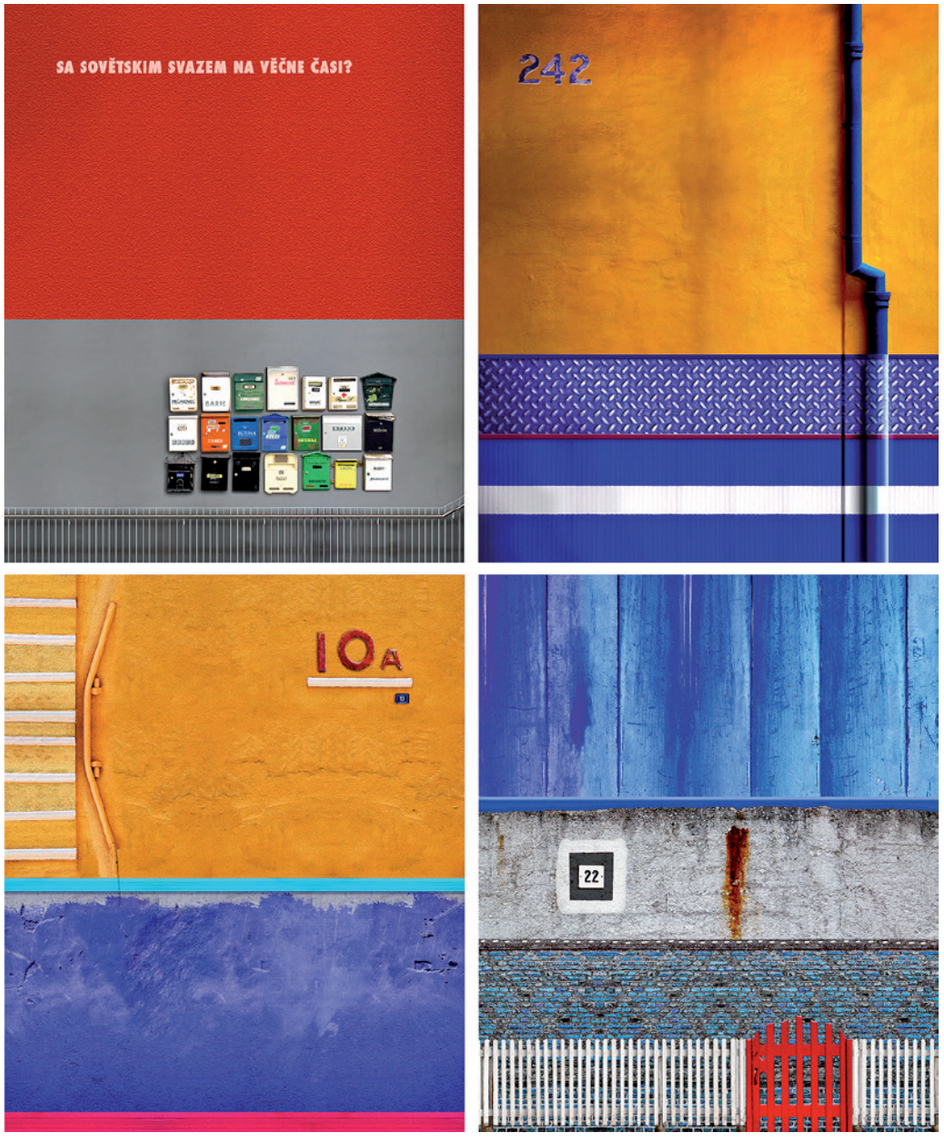
Kreiran je u periodu od 1976. do 1979. godine i sadrži 33 unikatna rada, formata 50 x 38 cm, realizirana tehnikom fiksacije optičke slike foto-hemijskim postupkom sa diapozitiv materijala na materijal Cibachrome. Ideja autora je sadržana u tome da minimalno kretanje morskih valova svjetlopisno bilježi kamerom velikog formata (Sinat P, 9x12 cm) na visoko kvalitetni Kodak Ektachrome diapozitiv materijal i da, posredstvom gigantskog uvečavanja minimalne stvarnosti koja se nalazila ispred objektiva, dobije novu realnost. U ovom ciklusu je eksperimentirano sa dvije i više ekspozicija na jedan te isti repro materijal, u cilju dobijanja efekata realno irealne stvarnosti. Ovakav postupak autorskog djelovanja je veoma zahtjevan, kompliciran i u, tehnološko konstruktivnom principu, ne predvidiv.

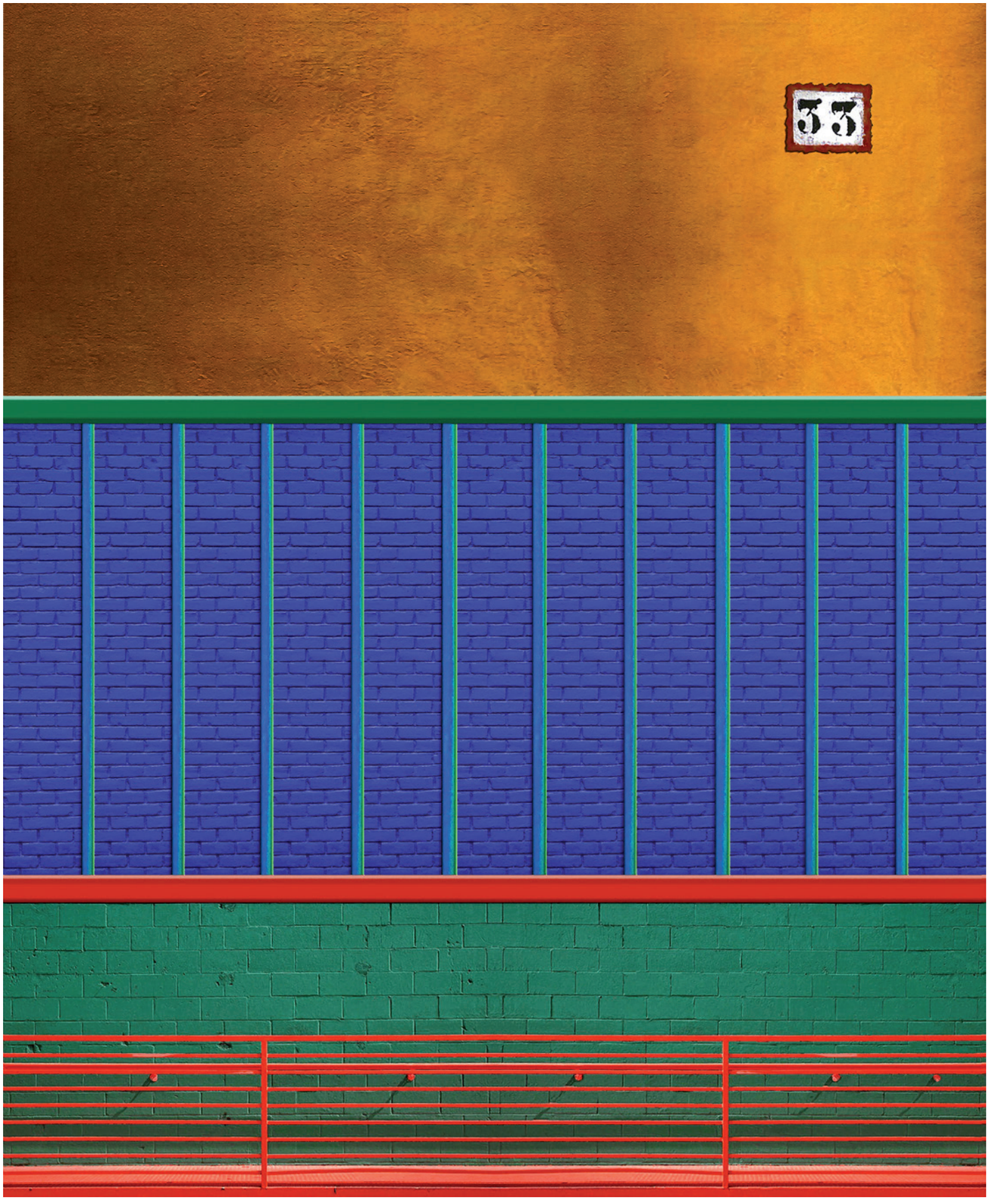




## CIKLUS „PRAŠKE USPOMENE SA ZIDOVA"

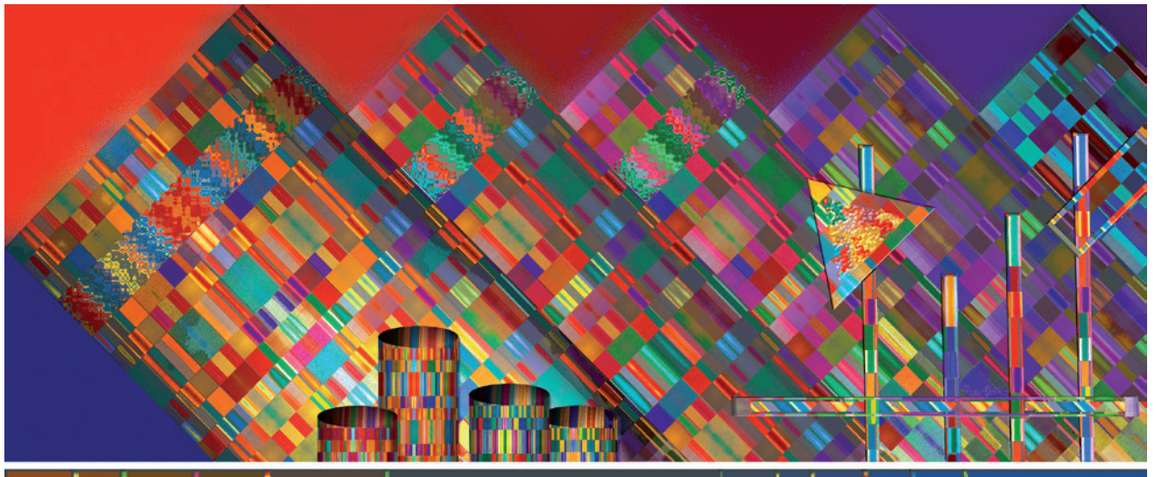
Ciklus je uspostavljen u periodu od 1978. do 1981. godine i također sadrži 33 unikatna rada, formata 50 x 60 cm, realizirana tehnikom fiksacije optičke slike foto-hemijskim postupkom sa diapozitiv materijala na materijal Cibachrome. Ovaj ciklus se, u vizuelnom smislu, nadovezuje na ciklus "Plošna rješenja" s tim da akcentualnu formu autor vodi u dva smjera: prema ispisanim ili postavljenim numeričkim vrijednostima, kao i određenim natpisima – sloganima koji su bili aktuelni a karakteriziraju period sovjetske političke i vojne dominacije nad narodima Češke i Slovačke.

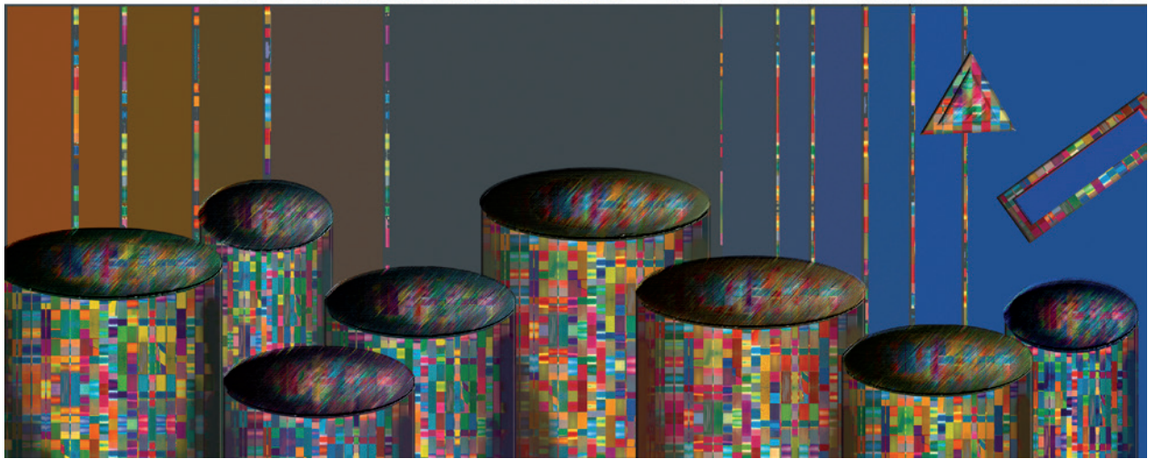


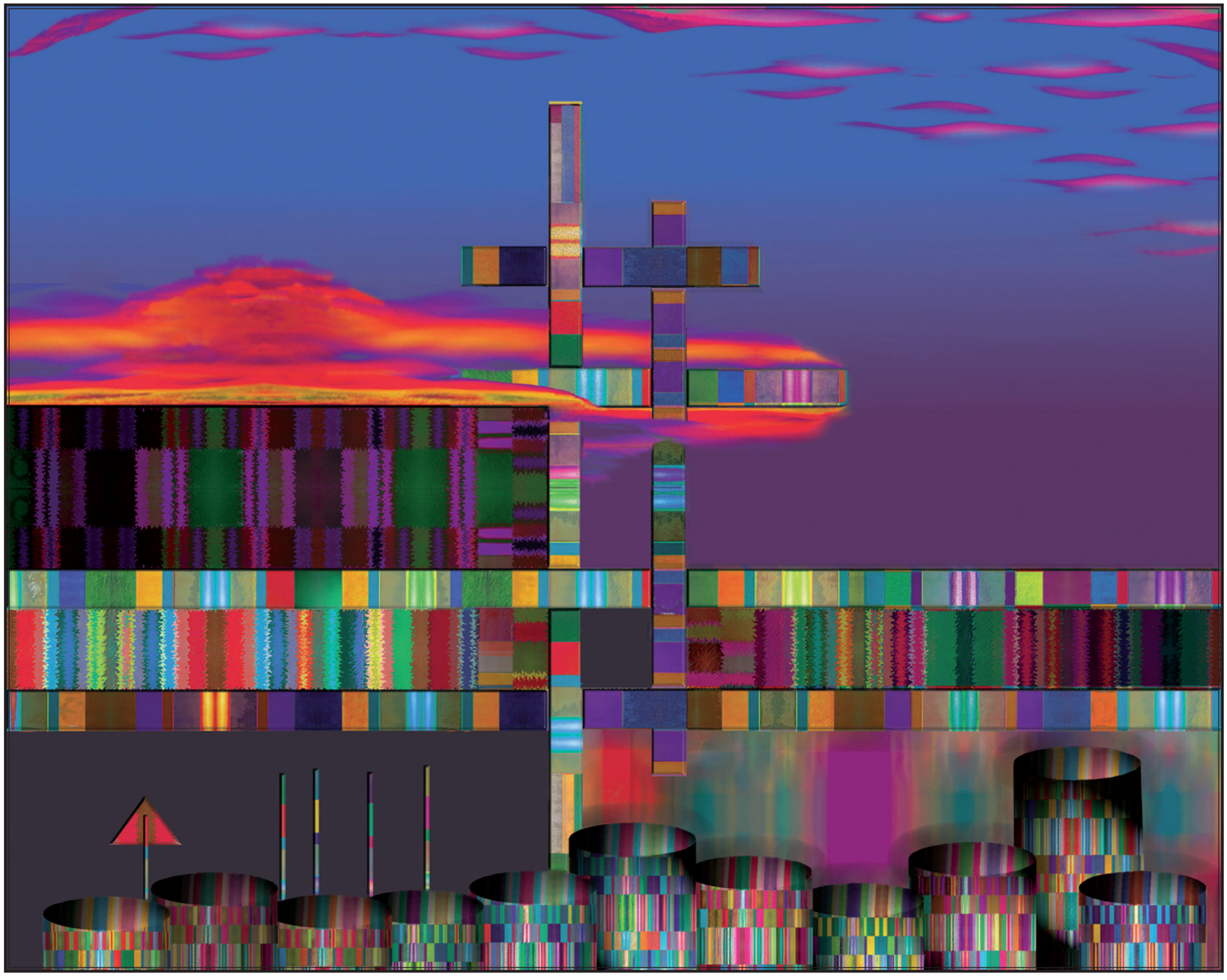

33

## CIKLUS „ZNAKOVI PORED PUTA"

Načinjen je u tperiodu od 1991. do 1993. godine. Sadrži 13 unikatnih digitalno-monotipijskih listova, formata 228 x 91cm i 228 x 180cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom. U okviru ovog ciklusa autor kombinira klasični foto-hemijski zapis plošnih formi sa dodatnom digitalnom obradom i akrilik intervencijama. Ustvari, nastavlja se rad započet u ciklusu "Tragovi", samo su to veliki galerijski formati unutar nove tematskej cjeline, s tim da su ovdje pored koloristićkih varijacija određenih predložaka vidljivi i određeni efekti koji su karakteristični za korištenje softverskog paketa Photoshop u okviru digitalne obrade slikovnih elemenata. Interesantna je tehnološka dovitljivost prof. Akšamije kako i na koji je način dolazio do ovako velikih formata i, samim tim, originalnih fajlova s obzirom na vrijeme nastanka ovog ciklusa i tehničko-tehnoloških mogućnosti hardversko-siftverske opreme iz tog perioda.







## CIKLUS „SARAJEVSKE USPOMENE SA ZIDOVA"

Kreiran je u periodu od 1992. do 1995. godine. Sadrži 33 unikatna rada, formata 50 x 70 cm, realizirana tehnikom fiksacije optičke slike foto-hemijskim postupkom sa dodatnom digitalnom obradom i akrilik intervencijama. Ovaj ciklus se, u vizuelnom smislu, nadovezuje na ciklus "Praške uspomene sa zidova", s tim da likovnu sadržajnost radova autor vodi u smjeru istraživanja određenih devastacija na objektima nastalim u toku agresije na BiH (konkretno grad Sarajevo). Ustvari, zatečenu urbanu destrukciju transformira u apstraktnu likovnu formu.

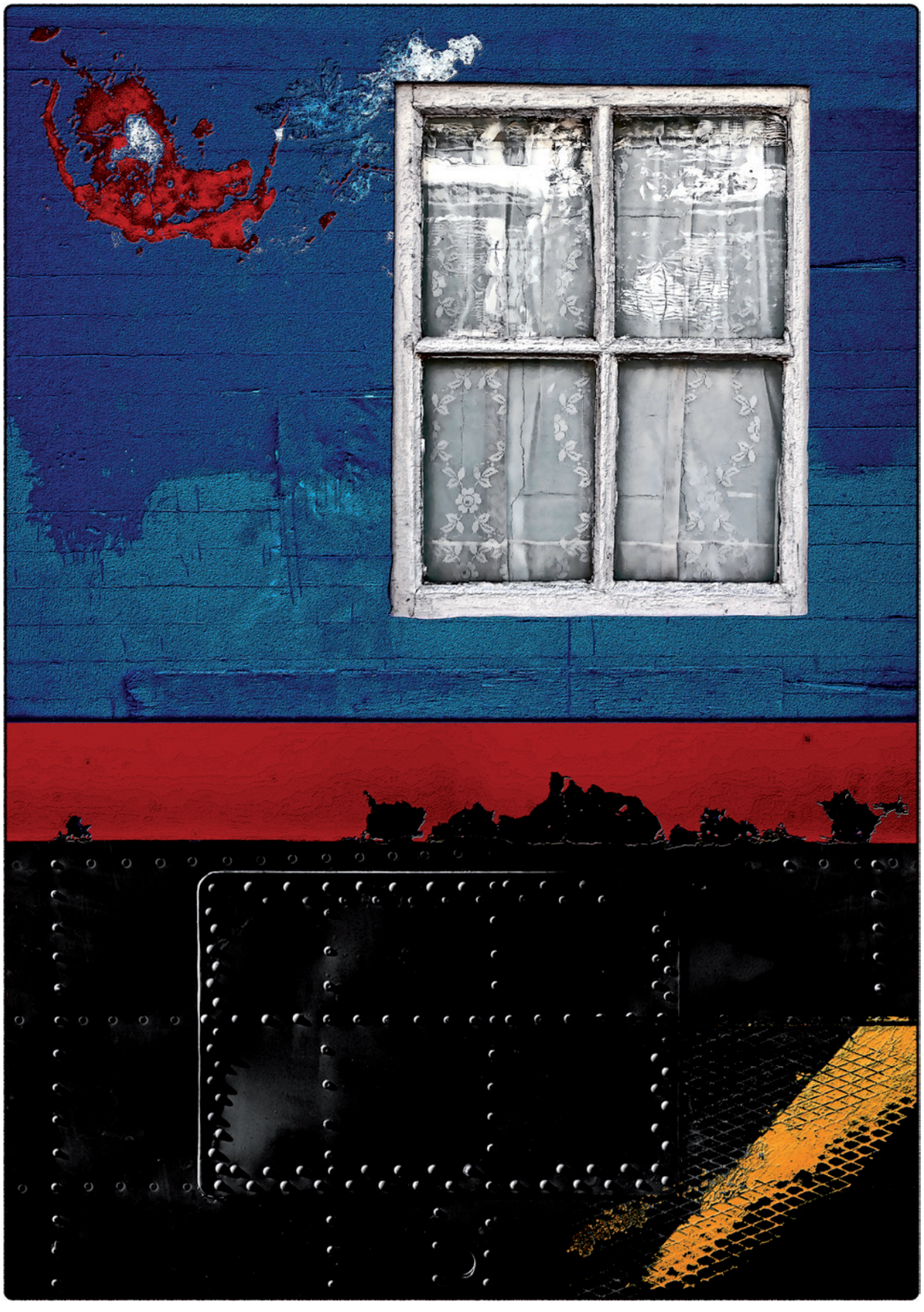




## CIKLUS „PROZORI"

Ciklus je proizišao u periodu 1996. do 2003. godine. Sadrži 33 unikatna digitalno-monotipijska lista, 91,4 x 111,8 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom. Temu predstavljaju zidni otvori - prozori na objektima i njihov odnos prema postojećoj oštećenoj strukturi zida. Nastao je svjetlosnim bilježenjem zatečene obnovljene situacije na području grada Sarajeva poslije ratnih sukoba '92-'95 te bi mogao da ima i dokumentarni karakter.

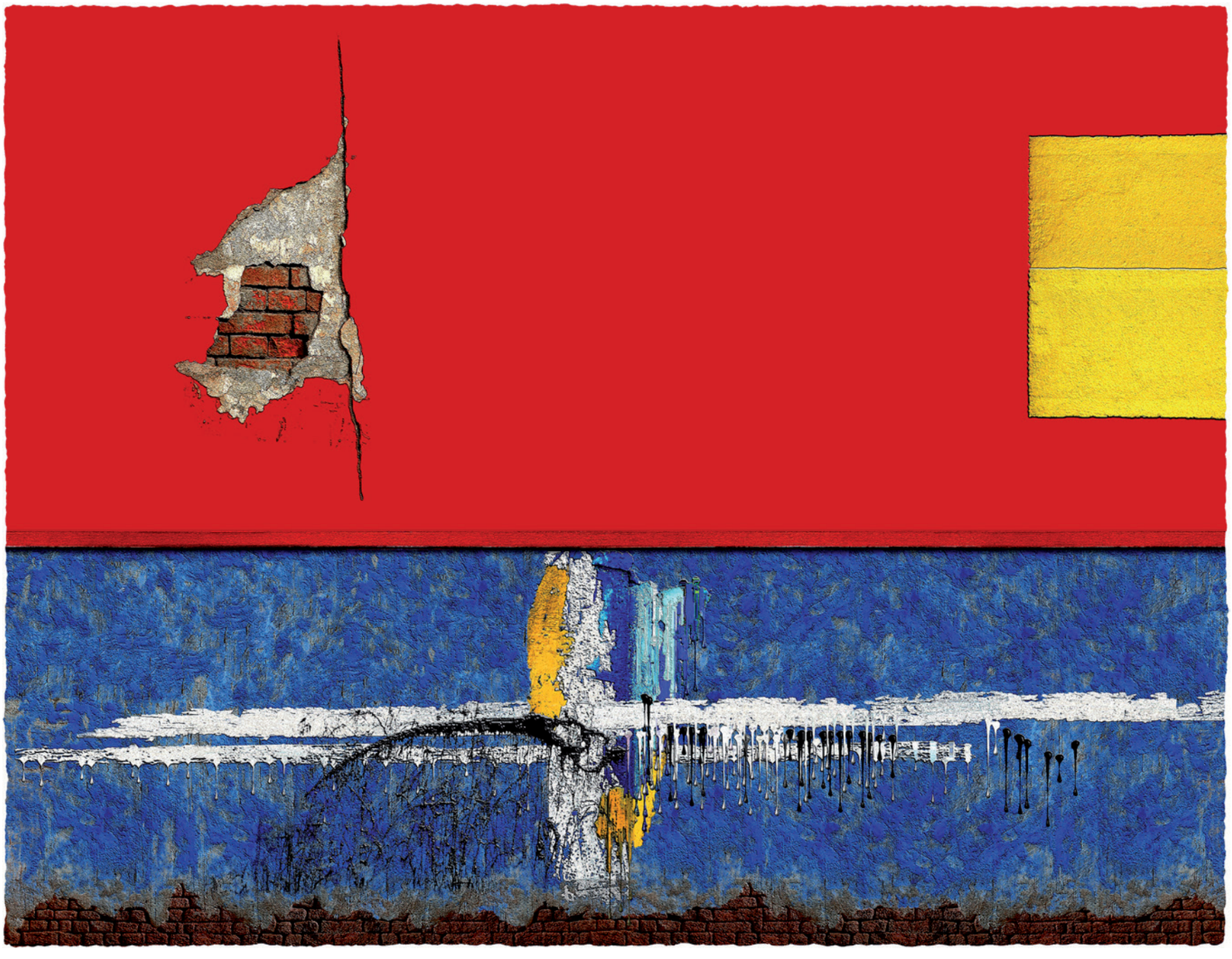




## CIKLUS „PLOŠNA RJEŠENJA 2"

Ciklus je nastao u periodu od 1997. do 2002. godine. Sadrži 33 unikatna digitalno-monotipijska lista, 111,8 x 91,4 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom. Tematski je vezan za prethodni ciklus "Plošnih rješenja" s tim da su unutar ovog ciklusa tretirani dijelovi zidnih površina na kojima je vidljivo minimalno prisustvo ratne destrukcije. Ovaj ciklus karakterističan je po linearnom, horizontalnom i vertikalnom djeljenju kompozicionog prostora.





## CIKLUS „AUTOPORTRETI"

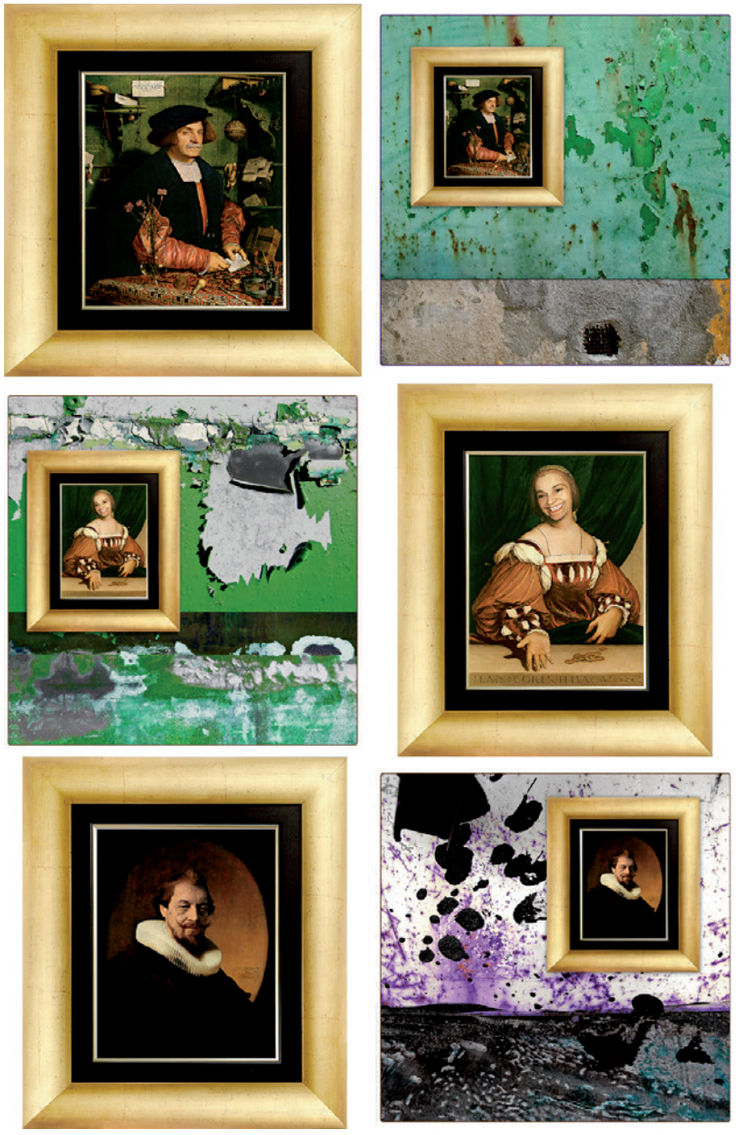
Načinjen je u periodu od 1994. do 2005. godine. Sadrži 10 unikatnih digitalnih monotipijskih listova, formata 130 x 101 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Radovi predstavljaju nadogradnju klasične fotografske reprodukcije poznatog slikarskog djela i sintetičke digitalne slike u formi monotipije. Karakteristično za ovaj ciklus je što u njemu dolazi do repeticije-korištenja određenih likovno-konstruktivnih vrijednosti iz prethodnih ciklusa ali samo u pozadinskoj formi, kao i digitalizirane linearne strukture dijela portreta sa poznatog slikarskog djela koje autor suprostavlja ili objedinjuje u jedinstvenu likovnu vrijednost sa autoportretom urađenim u identičnoj figurativnoj vrijednosti kao kod originalnog djela ali u tehnici "realne slikovne vrijednosti". Na ovaj način autor akcentira idejnu vrijednost negacije u tehnološkom smislu i vrijednost odslika u idejnom smislu sadržajnosti djela.





## CIKLUS „PORTRETI SARAJEVSKIH PRIJATELJA"

Razvoj ciklusa je trajao od 1996. do 2000. godine. Sadrži 10 unikatna digitalna monotipijska otiska na slikarskom platnu dodatno obrađena akrilikom i zaštitnim slojem voska, formata 30 x 33 cm, adjustiranih u klasični zlatni ram i postavljenih na zidnu plohu – monotipijski otisak na papiru, formata 90 x 90 cm, rađen tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Radovi su nastali kao reminiscencija na portrete klasičnog slikarstva sa aplikacijom likova autorovih prijatelja.



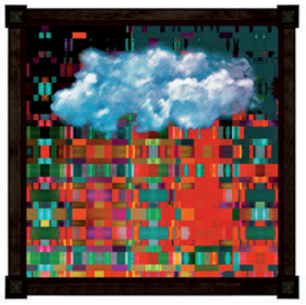

HOLBEIN

## PROJEKAT „EL NINO"

Projekat je realiziran u periodu od 1996. do 2000. godine. Sadrži 33 unikatna digitalna monotipijska printa na slikarskom platnu, formata 91,4 x 91,4 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i segmentalnom doradom u tehnici akrilika. Radovi su nastali kao reagiranje autora na situaciju '92-'95. godine u BiH, a u katalogu ovog ciklusa (koji je sastavni dio projekta) zastupljen je i princip narativne negacije u smislu: "Ovo nije Sarajevo" iako je ona figurativno prepoznatljiva ili "Ovo je London" ali niti jednom figurativnom vrijednošću ne asocira na taj grad već autor koristi reprodukcije klasičnih slikarskih djela koja po svom sadržaju zadovoljavaju određenu idejnu potrebu autorovog viđenja u navedenom kontekstu.





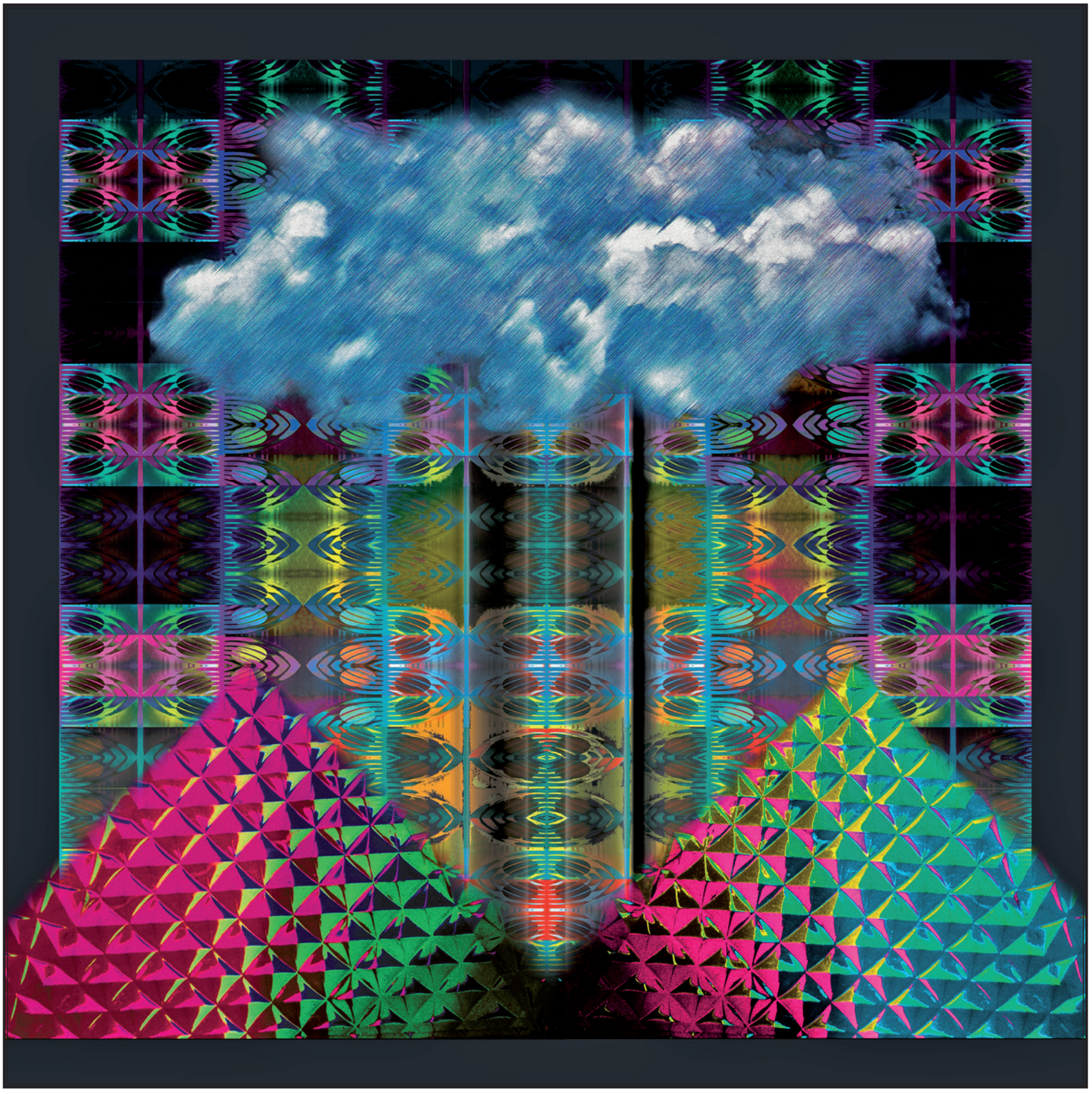


OVO JE PARIZ - THIS IS PARIS



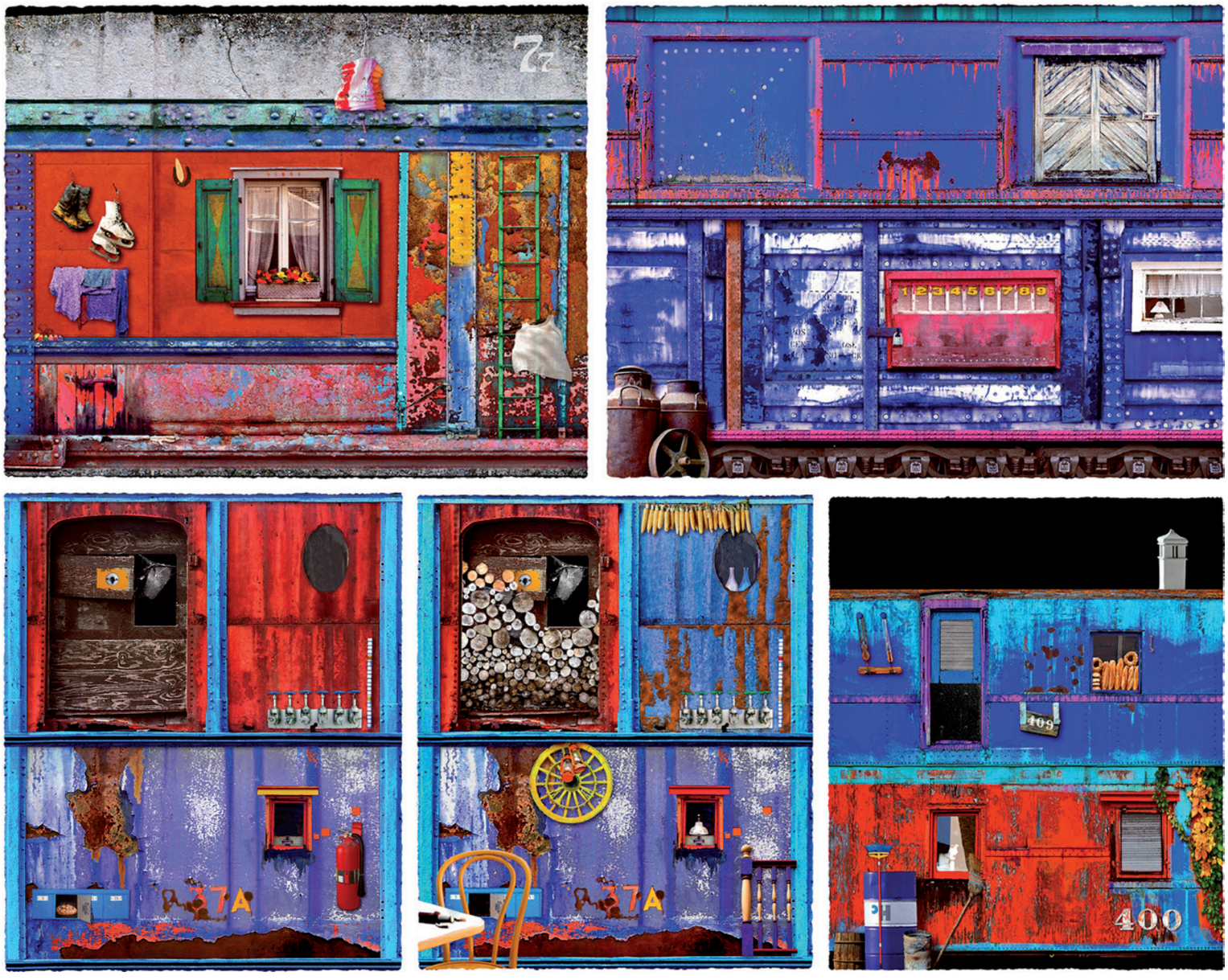
OVO JE LONDON - THIS IS LONDON





## CIKLUS „KUĆE MOJIH PRIJATELJA"

Nastao je u periodu od 1995. do 1997. godine. Sadrži 10 unikatnih digitalno-monotipijskih listova, formata 91,4 x 111,8 cm i 1118, x 91,4 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Radovi tretiraju tematsku cjelinu dijelova eksterijera domova autorovih prijatelja poslije ratnih destrukcija '92-'95 u regiji gradova Sarajeva i Mostara.

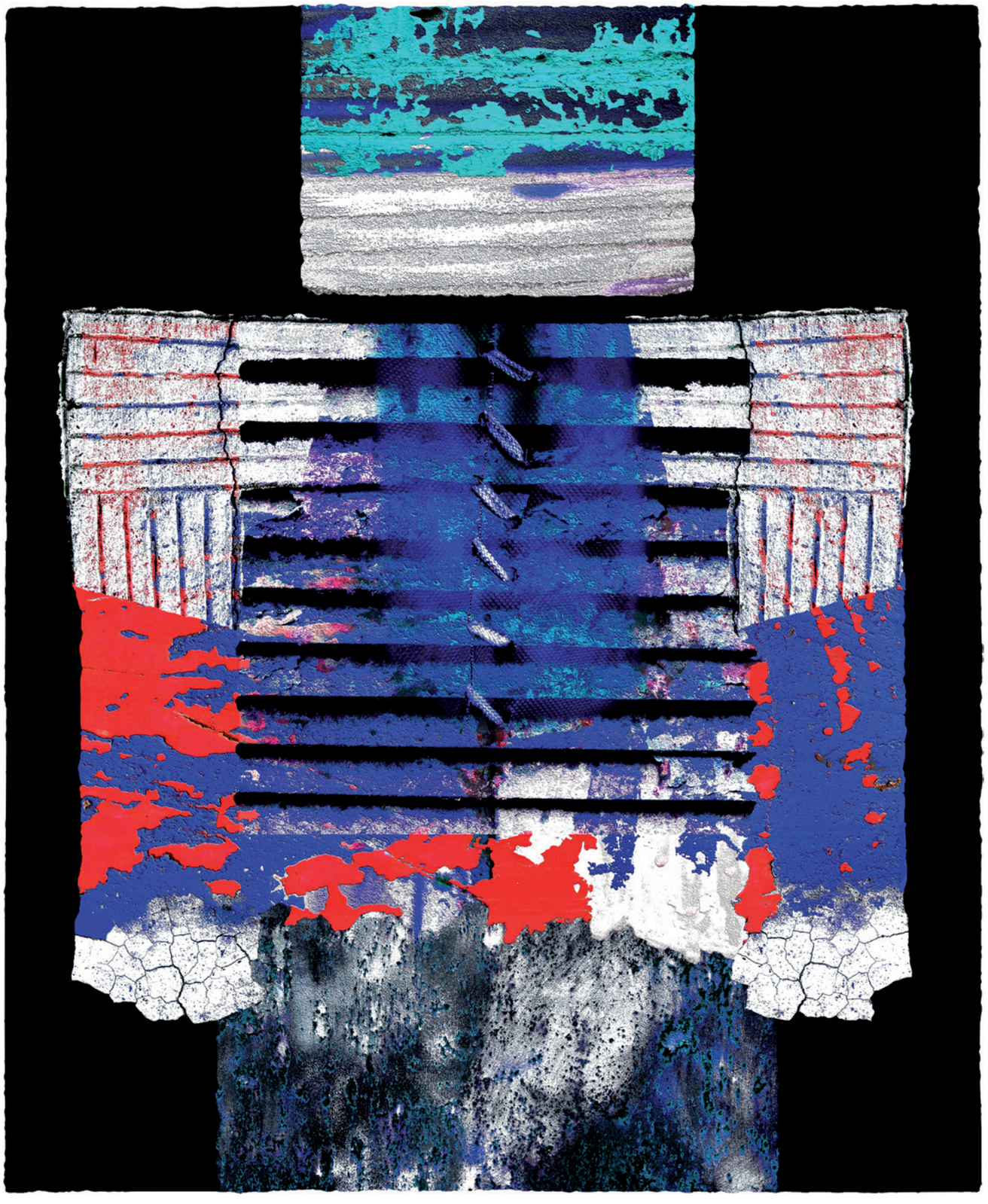



54

## CIKLUS „HEROJI"

Ciklus je definiran u periodu od 1995. do 2000. godine. Sadrži 233 unikatnih digitalno- monotipijskih listova, formata 70 x 100 cm, rađene tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Radovi predstavljaju svjesnu autorsku digitalnu manipulaciju detalja zidnih površina u cilju dobijanja asocijativne vrijednosti portretnih silueta heroja – građana grada Sarajeva na karakterističnoj crnoj pozadini. Ovaj ciklus je posvećen opsadi grada Sarajeva '91-'95 i njegovim građanima.

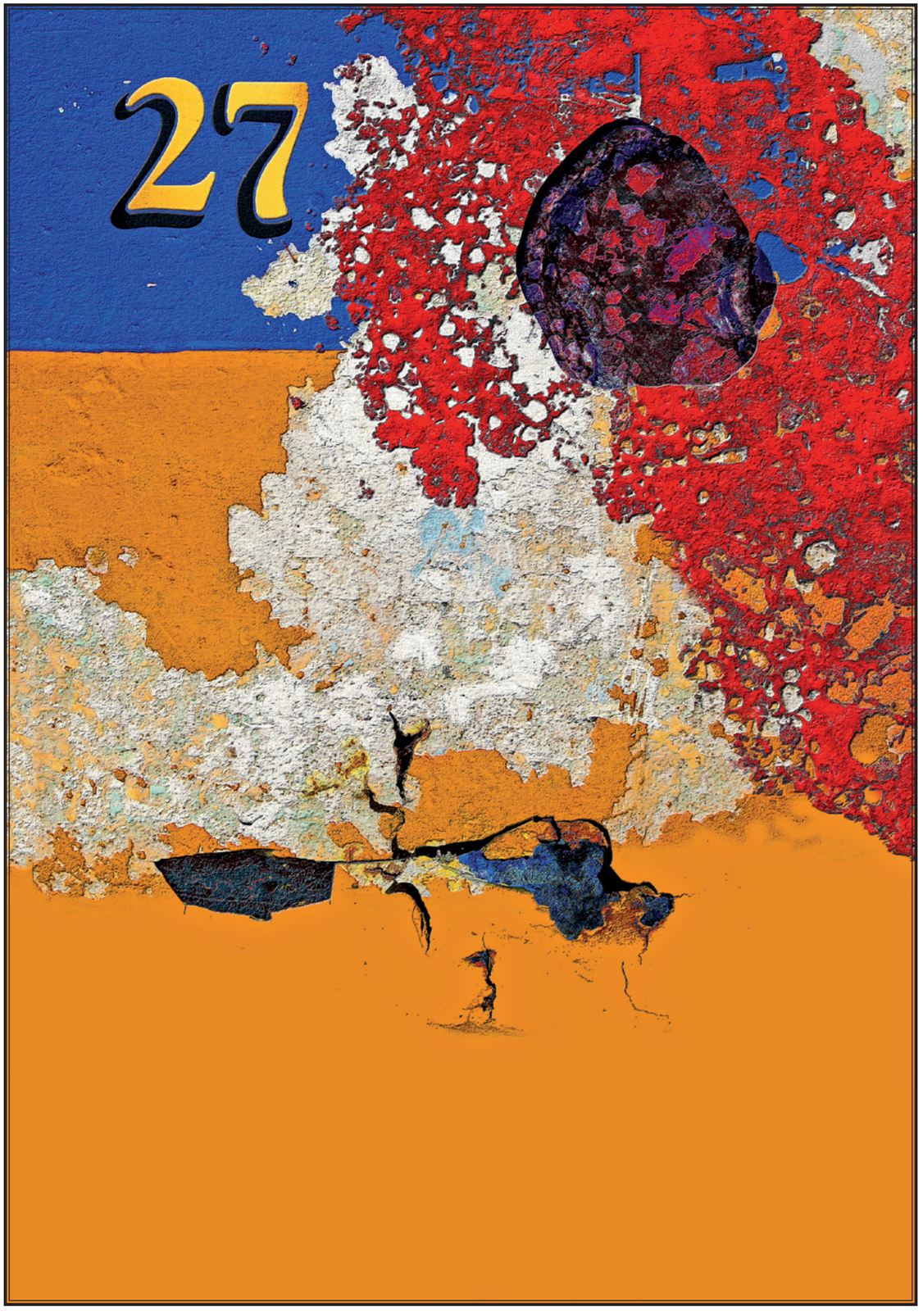




## CIKLUS „BROJEVI"

U periodu od 1994. do 2005. godine definiran je ovaj ciklus. Sadrži 233 unikatna digitalna monotipijska lista, formata 70 x 100 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika na ručno pravljenom papiru Fabriano. Temu predstavljaju numeričke oznake na objektima i njihov odnos prema zatečenoj strukturi zida u ratnom i poslije ratnom gradu Sarajevu. Ciklus predstavlja autorsku etidu posvećenu svim porušenim objektima u gradu Sarajevu, a tematski se nadovezuje na ranije cikluse slične tematike.




27

## CIKLUS „PROZORI 2"

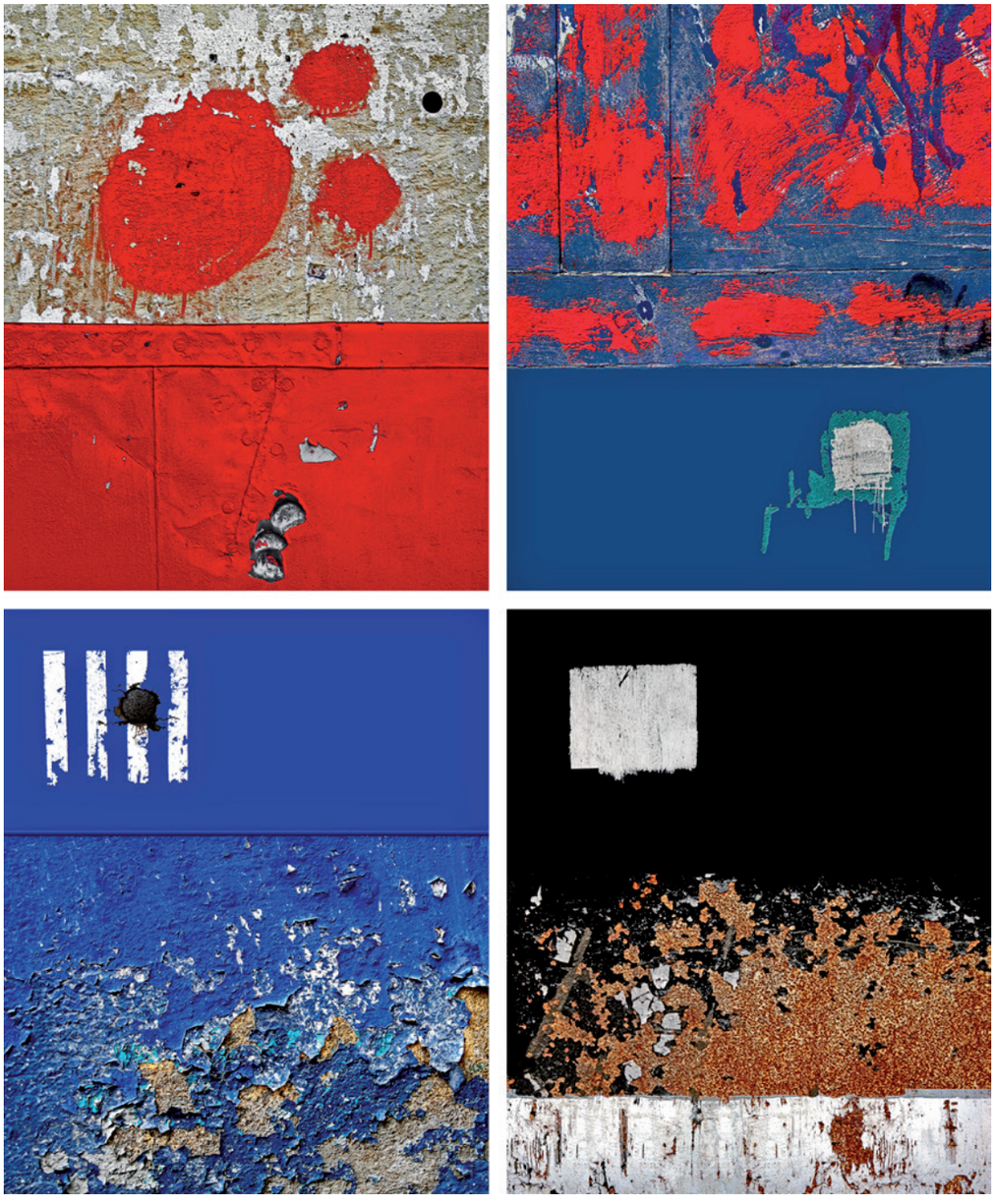
Ciklus je nastao je u periodu od 1995. do 2005. godine. Sadrži 77 unikatnih digitalnih monotipijskih formi na platnu i papiru, formata 41 x 41 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Temu predstavljaju zidni otvori - prozori na djelimično saniranim objektima od ratne destrukcije '92-'95 i njihov odnos prema postojećoj, također djelimično saniranoj strukturi zida.





## CIKLUS „ZID"

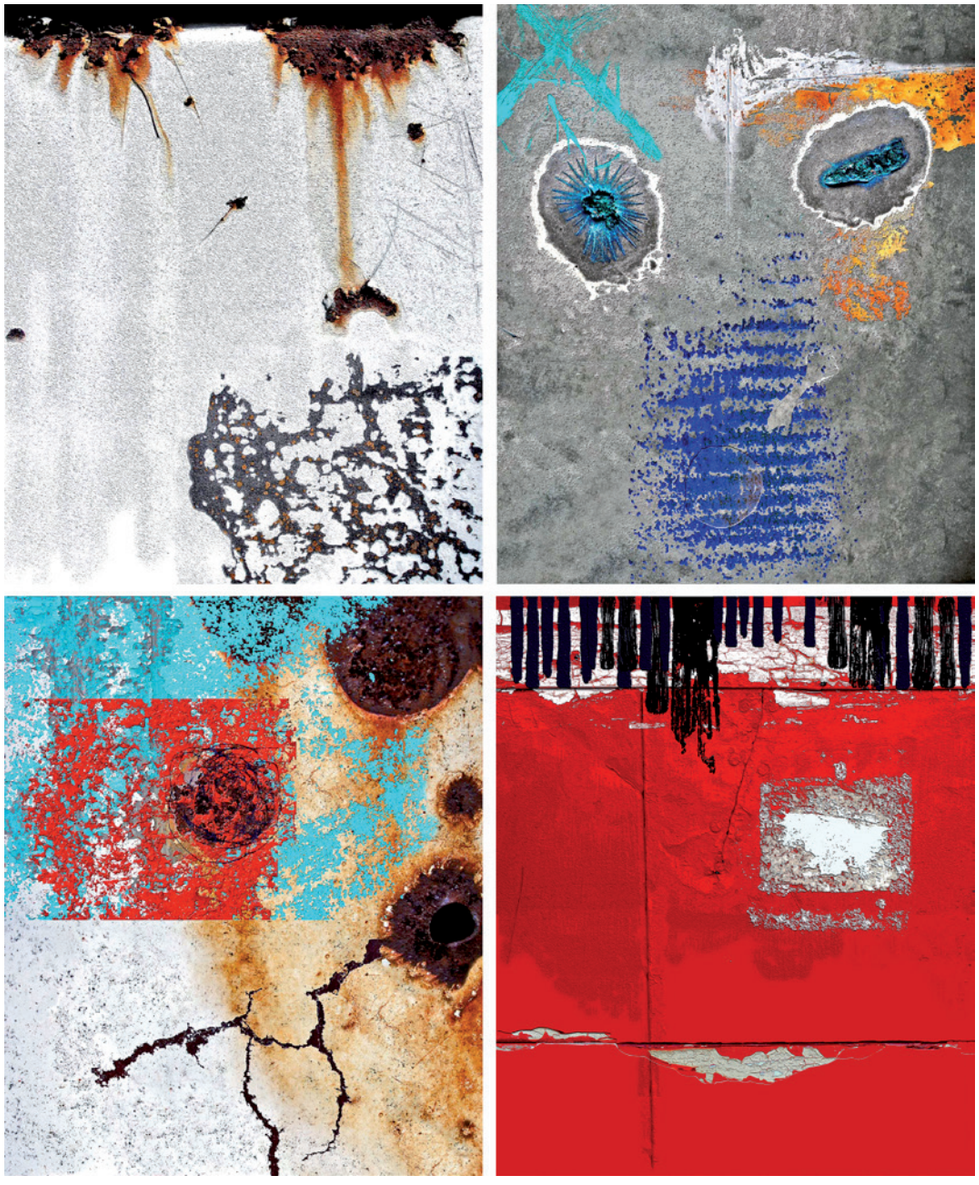
Kreiran je u periodu od 1997. do 2005. godine. Sadrži 233 unikatna digitalno-monotipijska lista, formata 70 x 100 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Unutar ovog ciklusa autor obrađuje detalje zidnih površina akcentirajući kolorističu i strukturalnu vrijednost predložaka.





## CIKLUS „ZID 2"

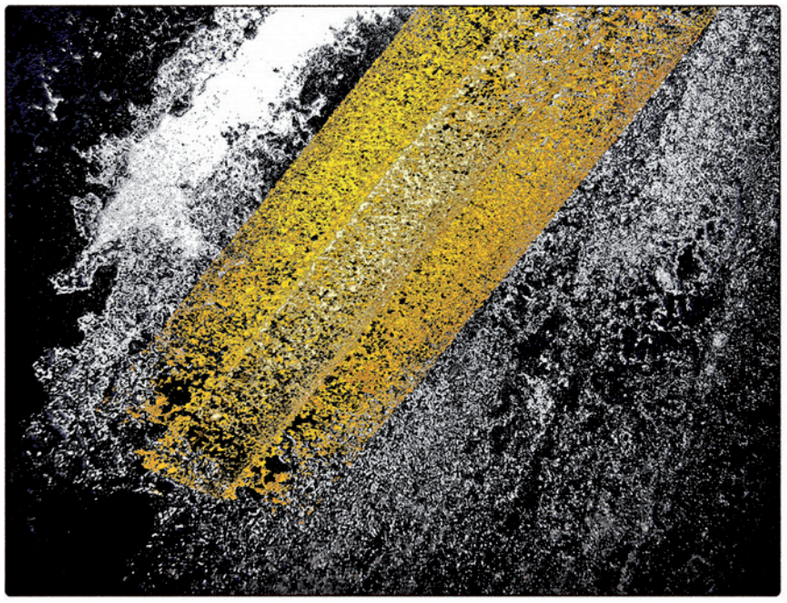
Formiran je, kao i prethodni, u istom periodu od 1997. do 2005. godine. Sadrži 33 unikatna digitalno-monotipijska lista, formata 70 x 100 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Također, i unutar ovog ciklusa autor obrađuje detalje zidnih površina akcentirajući figurativnu vrijednost predloška sa asocijativnim djelovanjem na apstraktnu vrijednost portreta koji se uistinu tu i nalaze.

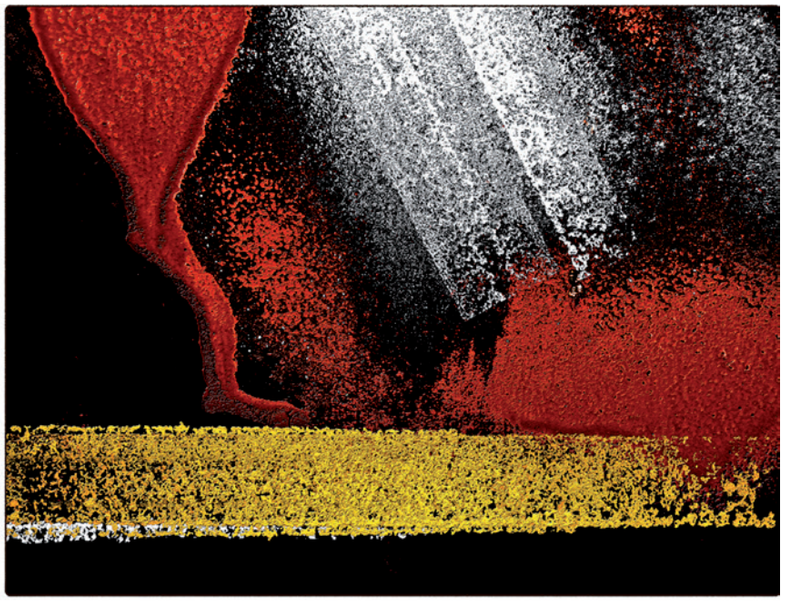


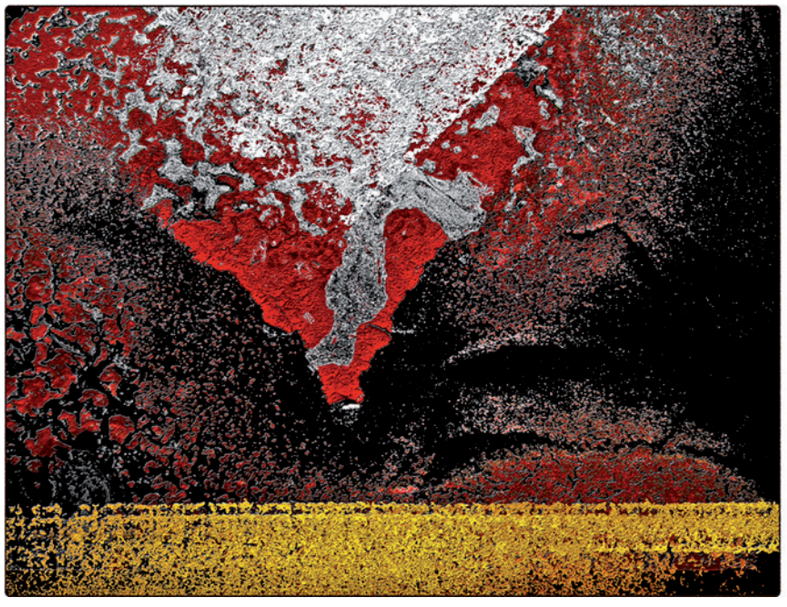


## CIKLUS „ZAPISI NA ASFALTU"

Nastao je u toku 2000. do 2007. godine. Sadrži 55 unikatnih digitalno-monotipijskih listaova, formata 111,8 x 91,4 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom i odgovarajućom doradom u tehnici akrilika. Tematski je vezan za nanešene bijele, žute i crvene trake na asfaltnu podlogu.







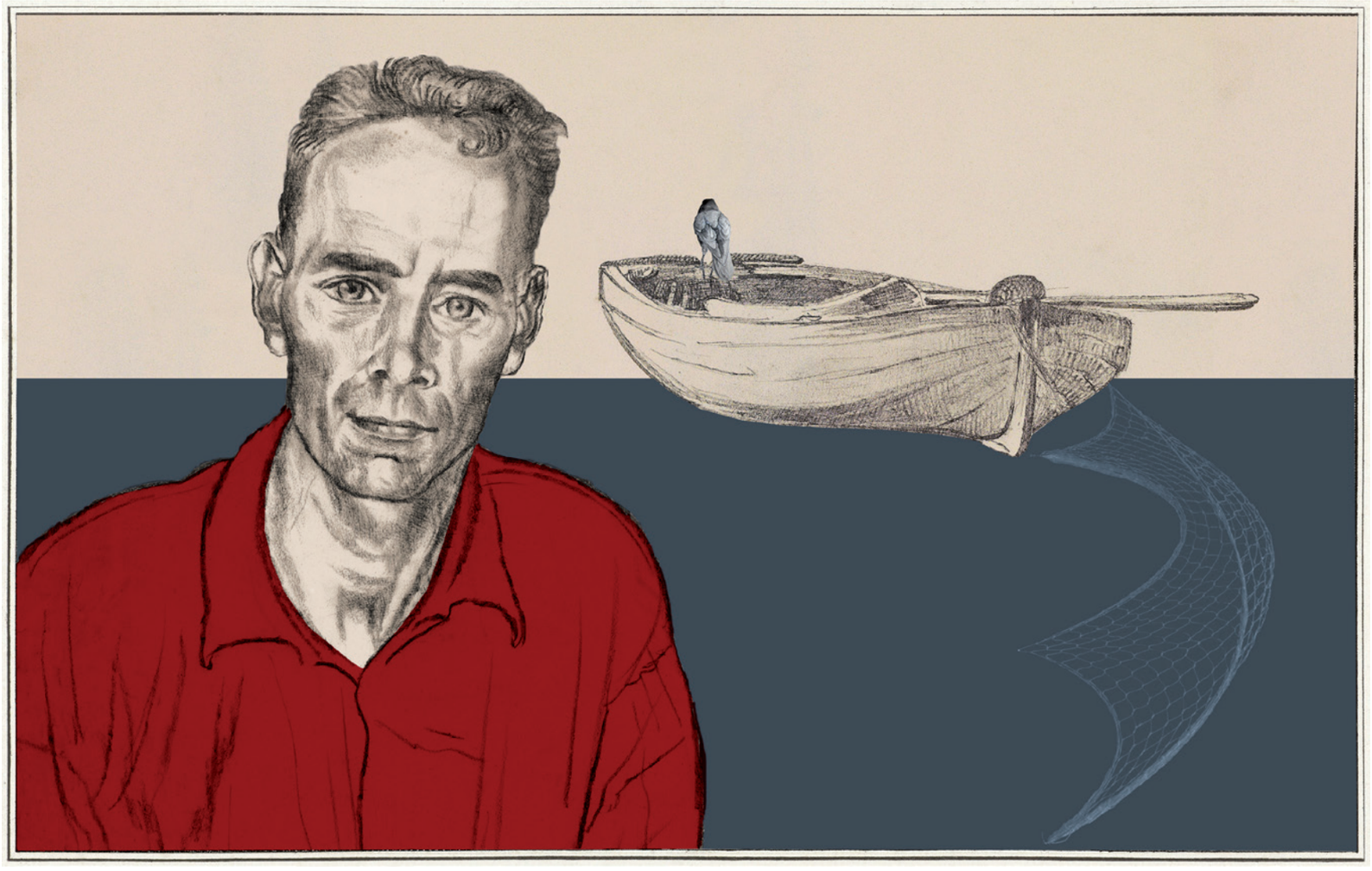




## CIKLUS „POSTIRANI I VELIKI UMJETNICI U POSTIRAMA NA BRAČU"

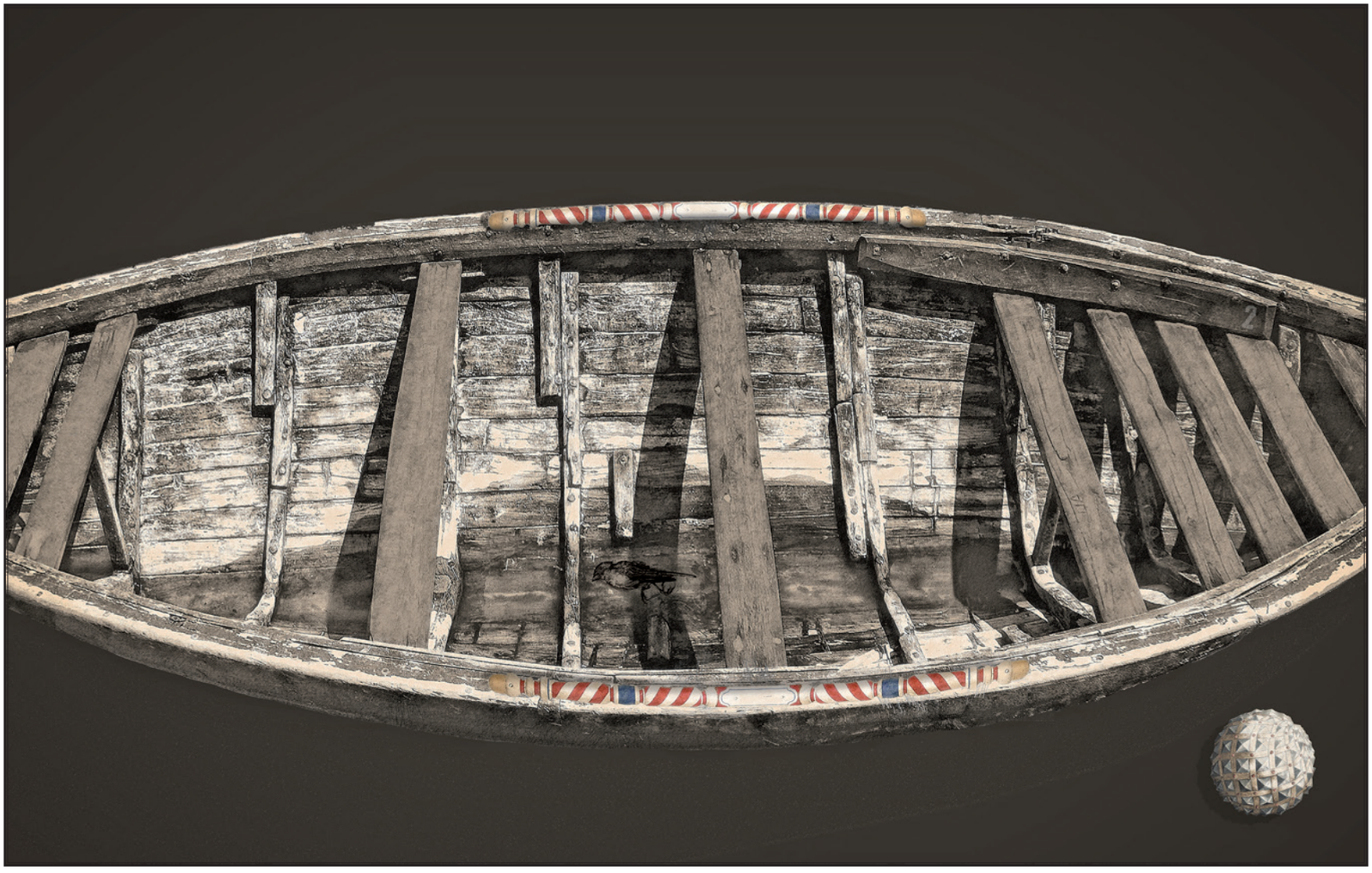
Rad na ovom ciklusu uslijedio je u toku 2010. do 2012. godine. Sadrži 23 unikatna digitalno-monotipijska lista, formata 70 x 50 cm, rađenih tehnikom reproduktivne fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom uz korištenje odgovarajućeg softverskog paketa za obradu. Printan je na ručno pravljenim papirima Fabriano. Tematski je vezan za korištenje reproduciranjih portretnih formi poznatih svjetskih umjetnika i običnih postirana uz popratne forme u backgroundu brodica i događaja iz bračke svakodnevnice.



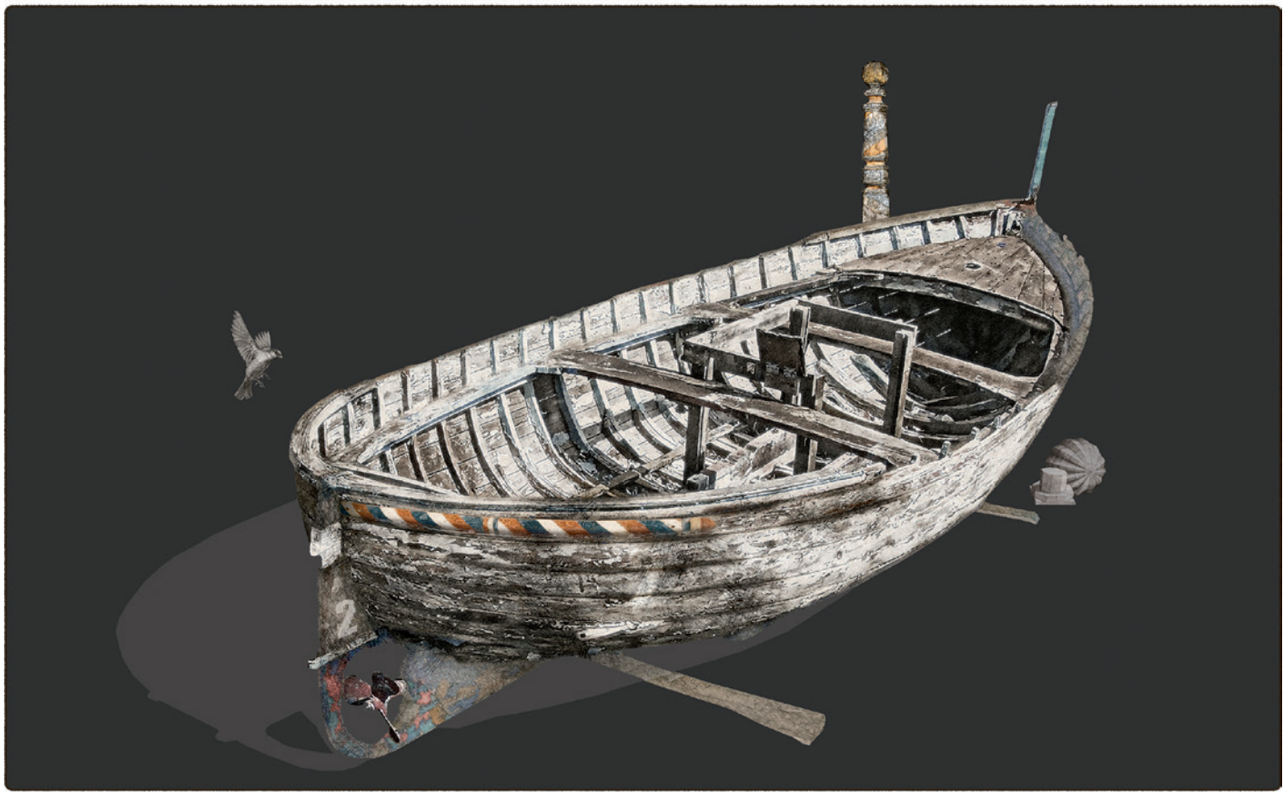


## CIKLUS „BRODOVI NA SUHOM SA PTICAMA"

Nastajao je u toku 2011. do 2018. godine. Sadrži 33 unikatna digitalno-monotipijska lista, formata 100 x 70 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom, te dodatnom digitalnom doradom uz korištenje odgovarajuće softversko-hardverske podrške, a printan je na ručno pravljenim papirima Fabriano. Tematski je vezan za stare brodice sa prisutnim pticama na otocima i Jadrnskom priobalju, koje su bile van osnovne uporabne funkcije.

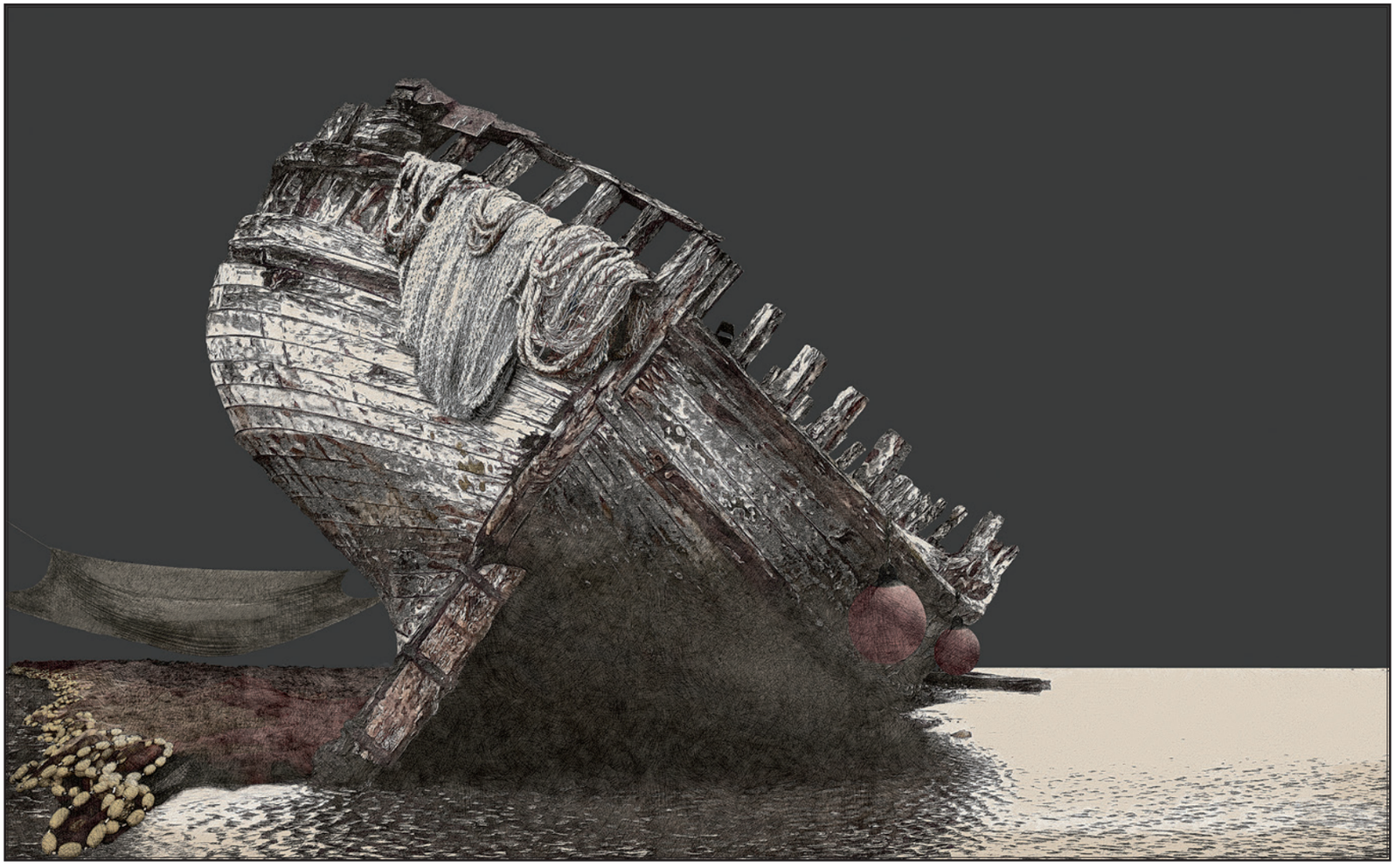






## CIKLUS „RUZINAVI BRODOVI"

Nastajao je u toku 2013. do 2022. godine. Sadrži 66 unikatnih digitalno-monotipijskih listova, formata 100 x 70 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom, te dodatnom digitalnom obradom uz korištenje odgovarajuće softversko-hardverske podrške, a printan je na ručno pravljenim papirima Fabriano. Uglavnom, tematski je vezan za brodice, koje su bile u funkciji objekata za sušenje ribarskih mreža.





## CIKLUS „RIBARSKI PRIBOR"

Kao i prethodni ciklus, nastajao je u toku 2013. do 2024. godine. Sadrži 33 unikatna digitalno-monotipijska lista, formata 100 x 70 cm, rađenih tehnikom fiksacije optičke slike foto-digitalnim postupkom, te dodatnom digitalnom doradom uz korištenje odgovarajuće softversko-hardverske podrške, a printan je na ručno pravljenim papirima Fabriano. Tematski je usmjeren na različiti ribarski pribor, što je korišten za ulov većih količina jadranske ribe.



