

# PamorART

Botim i Galerisë Kombëtare, Tiranë, Viti I, Nr. 1, Mars 1998

**SPECIAL E**  
**ONUFRI**  
**97**

**KALVER**  
**STRAAT**  
**119**

**PËRKUJTIMORE**  
**MUSLIM**  
**MULLIQI**



# PamorART

Revistë e përdymuajshme  
kulturore - shkencore;  
Botim i

Galerisë Kombëtare të Arteve;  
Viti I, Numur 1, 1998;

**Drejtor:** Gëzim Qëndro;  
**Kryeredaktore:** Eleni Laperi;  
**Redaktore:** Ylli Drishti,  
Suzana Varvarica Kuka;  
**Redaktor i ftuar:**

Gazmend Muka;

**Administrator:** Gëzim Panariti;

**Kujdesi gjuhësor:** Sejdim  
Çekani;

**Fotografitë:** Nikolin Pici,  
Albes Fusha;

**Konceptimi grafik:**

Eleni Laperi;

**Kopertina e parë:** Gëzim  
Qëndro;

**Fotot e kopertinës I dhe IV:**  
Albes Fusha

**Redaktore teknike:** Ana Hyso;

**Adresa:** PamorArt

Galeria Kombëtare e Arteve

Bulevardi "Dëshmorët e Kombit"  
Tiranë

Tel: (042) 260 33

Fax: (042) 339 75

**NUMRI I PARË I REVISTES  
"PAMORART" U REALIZUA  
ME MBESHETJEN  
FINANCIARE TE SHTEPISE  
BOTUESE "TOENA"**

Rr. "Muhamet Gjollështa"

K. Postare 1420

Tiranë;

Tel.: (042) 401 16; 401 17

Tel-Fax: (042) 272 32

E-mail: toena @ icc.al.eu.org

EDITO  
RIAL

3

KRONIKË  
E NJË LINDJEJE TË PARALAJMËRUAR

5

PËRSHËNDETJE REVISTËS PAMORART

ONUFR  
'97

7

EKUIVOKET DHE VLERAT NË ONUFRI '97

13

ONUFR I '97 DHE GJUHA BASHKËKOHORE E  
SKULPTURËS SHQIPTARE

18

FITUESIT E ÇMIMEVE TË PARA NË ONUFRI '97

20

MANIFEST I KOHËS SË HUMBUR

26

IMPAS APO SHPRESË

28

HISTORIKU I KONKURSIT ONUFRI

DOSSIER

29

KALVERSTRAAT 119

32

KRIJIMTARI DREJT HAPËSIRAVE TË REJA

INFOR  
MACION

34

PËR NË ATELIENË E ARTISTIT

35

EKSPOZITA E AKTIVITETE TË GALERIVE

## KRONIKË E NJË LINDJEJE TË PARALAJMËRUAR

**G**aleria Kombëtare e Arteve njofton me gëzim të veçantë farefisën e saj të piktorëve dhe skulptorëve shqiptarë, kudo që ndodhen, si dhe miqtë e saj të shumtë se në mbasditen e datës 5 Janar, në një nga mjediset e Galerisë Kombëtare lindi një revistë.

Për kënaqësinë dhe gëzimin e madh të redaksisë që asistoi gjatë lindjes, revista lindi e shëndetshme; plot tridhjetë e gjashtë faqe dhe bardhezimengjyra.

Atmosfera gjatë lindjes së një reviste, sigurisht, që nuk është aq dramatike dhe e tensionuar sa ç'është gjatë lindjes së një fëmije. Për të krijuar një ide më të qartë për atmosferën që shoqëroi lindjen e revistës, mjafton të them se në vend të mjeteve kirurgjikale redaktorët mbanin në duar lapsa dhe dosje, pinin duhan dhe Coca - Cola (për shampanjë s'na doli hesapi) dhe se gjatë gjithë kohës dëgjoheshin debate dhe shakara. Përveç kësaj, për fat të mirë, redaksia - lehonë s'pati asnjë pasojë nga lindja, ndryshe nga Zeusi, i cili, sipas legjendës, pas lindjes së perëndeshës Athina nga koka e tij, për disa ditë rresht pati dhimbje të forta koke.

Dhimbje koke redaksia vërtet s'pati, por sa për kokëçarjet, ato tashmë kishin filluar. Së pari, duhej t'i gjenim revistës një emër. Mbas shumë diskutimesh emri u gjet dhe pasi nun Gazmendi i preu revistës - foshnjë një cullufe bardhezimengjyra, të gjithë e uruam për emrin e ri. E quajtëm PamorArt. Por ajo që e mundi më tepër redaksinë ishte dhënia përgjigje pyetjeve ekzistenciale si: Përse lindi PamorArti, ç'kuptim dhe vlerë do të ketë jeta e tij, a do të besojë në perëndinë Art dhe ç'dhurata do të çojë në tempullin e tij, do të ndjekë me guxim rrugën e vështirë të artit të vërtetë apo do të zilepset pas këngës mashtruese të sirenavë të artit komercial, ç'do ti mësojnë dhe në

Stafi i redaksisë së revistës PamorART

Foto: Albes Fusha ©



shoqërinë e kujt do të rritet? Sidomos kjo pyetja e fundit na shqetësoi më tepër. Dhe jo pa shkak, po të kemi parasysh gjithë këto gazeta politike që vijnë rrotull. Nga shoqëria me to, PamorArti i parratur nga jeta do të mësonte fjalorin më bashkëkohor të sharjeve dhe fjalëve të papërgjegjshme, do të gjykonte bardhë e zi dhe ta bënte të bardhën të zezë, do të mësonte të fliste me gjuhën e intolerancës dhe urrejtjes, por më e keqja është se gazetaret do ta mësonin të merrej me politikë. S' duhet lejuar qoftë edhe një herë të vetme që PamorArti ynë të ndajë artistët në miq dhe armiq, duke shfaqur një mentalitet primitiv që i gjykon artistët jo sipas nivelit të vlerave që sjellin në artin vizual shqiptar, por sipas ngjyrës së bindjeve të tyre politike. PamorArtin duhet ta mësojmë që të dallojë vetëm ngjyrat mbi telajo apo tavloc dhe jo ngjyrat e flamujve partiakë.

T'i mësojmë gjithashtu, të dojë dhe nderojë Galerinë Kombëtare të Arteve, shtëpinë e tij dhe të gjithë artistëve vizualë shqiptarë kudo që ndodhen brenda apo jashtë kufijve të Shqipërisë. T'i mësojmë të përulet me respekt përpara veprave të artistëve tanë të traditës dhe të mos lejojë që pluhuri i harresës të bjerë mbi emrat e tyre, duke shkruar për ta në raste përvjetoresh apo ekspozitash retrospektive.

T'i bëjë të njohura publikut aktivitetet e Galerisë Kombëtare, duke e ndihmuar kështu të bëhet epiqendra e veprimtarisë së arteve vizuale dhe të luajë rolin që i takon si institucioni më i kompletuar për të mbajtur gjallë jetën artistike në fushën e arteve vizuale.

Të ndihmojë për të ndezur përsëri debatin për probleme të artit vizual, duke i bërë të njohur publikut opinionet e emrave më në zë të pikurës dhe kritikës shqiptare për këto probleme.

4 PamorArti mund të ndihmojë në mbushjen e boshllëkut të krijuar tek artistët dhe publiku shqiptar nga vetizolimi i gjatë dhe absurd, të japë ndihmesën e tij në sqarimin e mjaft keqkuptimeve që ekzistojnë në rrethet artistike dhe më gjerë mbi raportin traditë - art bashkëkohor, për mënyrën se si arti realist i është përshtatur dhe është integruar në rrjedhat bashkëkohore të artit të epokës post-moderne. Gjithashtu mund t'u paraqesë artistëve dhe publikut personalitetet e shquara dhe mjeshtrat që lanë gjurmë në historinë e artit botëror dhe të mendimit filozofik mbi artin. Ballafaqimi me këtë informacion, padyshim, do të zgjerojë dhe thellojë njohuritë e artistëve shqiptarë dhe do t'i ndihmojë të nxjerrin konkluzionet e duhura.

S'e kam të vështirë ta përfytyroj PamorArtin të mbajtur në duar nga studentët e Akademisë së Arteve dhe nga nxënësit e Liceut Artistik, duke u ardhur në ndihmë me informacionin që do t'ju japë atyre, që të përgatiten për karrierën e gjatë dhe të vështirë të artistit.

A do të arrijnë dot shpatullat e njoma të PamorArtit të mbajnë gjithë këtë barrë të rëndë? Kjo mbetet për t'u parë. Mendoj se, në rradhë të parë, kjo do të varet nga profesionalizmi, serioziteti dhe niveli i shkrimeve të tij, nga cilësia dhe aktualiteti i informacionit si dhe nga gama e gjerë e tij, që nga arti tradicional e deri tek arti e eksperimental.

Për të mbijetur acarim e ashpër të realitetit shqiptar, ai ka nevojë për ngrohtësinë, dashamirësinë dhe interesimin e të gjithë të afërmëve të tij piktorë e skulptorë dhe të publikut artdashës.

Po e mbyll këtë editorial duke ju kujtuar një proverb të lashtë taoist: Një udhëtim prej një mijë miljesh fillon me hapin e parë. Le t'i urojmë pra qytetarit më të ri të medias shqiptare, që këtë hap të parë ta ketë hedhur të sigurt dhe në drejtimin e duhur. Le t'i urojmë që në udhëtimin e tij të gjatë, të jetë përherë i shoqëruar nga simpatia dhe urimet e artistëve dhe të dashamirësve të artit, të cilët do të gjejnë tek ai një mik të afërt dhe një shok të pazëvendësueshëm.

Udhë të mbarë!

*P.S. Urimet për lindjen e revistës i presim çdo ditë dhe në çdo orë të ditës. Pranojmë të gjitha llojet e dhuratave, por më e mirëpritur është një fletë abonimi, e plotësuar me emrin dhe adresën tuaj.*

Ju faleminderit!

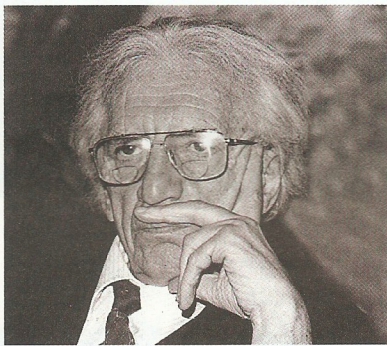
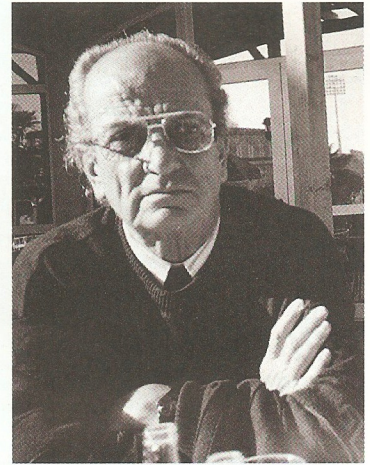
**GËZIM QËNDRO**, Drejtor i Galerisë Kombëtare të Arteve.

## KONTRIBUT NË PROGRESIN E ARTEVE VIZUALE

**D**alja e Revistës "PAMORART", në këtë fillim viti të trazuar 1998, përbën, pa dyshim, një eveniment dhe kontribut në progresin e arteve vizuale. Krijimi i saj përputhet edhe me dëshirën shumë të hershme të artistëve shqiptarë për të patur një revistë të specializuar.

Bashkë me përshëndetjen për këtë nismë të lavdërueshme, shpreh edhe dëshirën e singertë që revista "PAMORART", si shprehëse e mendimit të lirë krijues dhe estetik, në rrethanat e këtij tranzicioni aktual shoqëror, të anashkalojë çdo shfaqje të njëanëshme imponuese, që mund të rrjedhë nga koncepte apo preferenca artistike, ideologjike e, sidomos politike.

Me këtë rast do t'i uroja revistës që, duke respektuar me fanatizëm profesionalizmin cilësor të nevojshëm si dhe objektivat që burojnë nga progresi bashkëkohor i arteve tona, të bëhet njëkohësisht tryezë e afrimit dhe e mirëkuptimit të artistëve shqiptarë, pavarësisht nga bindjet apo drejtimet e tyre artistike. **VILSON KILICA**, *piktor*



## NJË TRIBUNË E SHUMËPRITUR

**G**jithmonë artistët figurativë kanë ëndërruar të kenë një tribunë të tyre, një revistë a një gazetë të specializuar, ku të rriheshin mendimet profesionalisht në fushën e këtij arti. Kjo dëshirë apo ëndërr asnjëherë nuk u bë jetë. Dhe është vërtet një gëzim që, më në fund, kjo tribunë po bëhet realitet. Vetëm kjo revistë mund të përcjellë nëpër faqet e saj mendimin estetik të piktorëve, skulptorëve, grafistëve dhe kritikëve e studiuesve të artit sot në këtë xhungël të shtypit dhe të botimeve. E them këtë, pasi gazetat e sotme, me përjashtime të rralla, nuk i kthejnë sytë as nga arti, as nga letërsia, sepse objekti themelor i tyre është politika me marrëzitë dhe me sensacionet e saj, pa përjashtuar thashethemet për politikanët. Revista për artin do të ketë edhe një rëndësi tjetër. Ajo do të përpiqet t'i fisnikërojë dhe civilizojë jo vetëm artistët, po edhe lexuesit, pasi të merresh me artin, do të thotë të qytetërohesh dhe të largohesh nga egërsia primitive. Revista nuk do të bëhet vetëm një tribunë e artistëve figurativë, po edhe e shkrimtarëve që e dashurojnë pikturën e skulpturën, si motra të letërsisë. Dhe po të shkojmë më tej, në revistë do të japin mendime edhe ata intelektualë të qytetëruar, që dinë të mendojnë.

Edhe unë i bashkoj urimet e mia me të kolegëve dhe miqve, për këtë tribunë të shumëpritur. **DRITERO AGOLLI**, *shkrimtar*

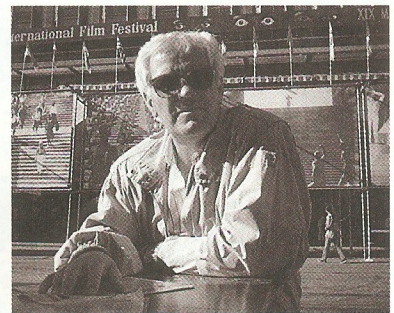
## PËRSHËNDETJE REVISTËS "PAMORART"

**L**iria e plotë në krijimtarinë artistike, krahas çlirimit të energjive krijuese, solli me vete krijimin e mjaft veprave të suksesshme, sidomos në temën e luftës kundër diktaturës e dhunës, çoi, gjithashtu, në një farë pështjellimi estetik dhe monotonie të re stilistike. Të papërgatitur si duhet nga ana profesionale për të asimiluar vërshimin e rrymave pa fund të artit modern, si edhe të etur për origjinalitet e sukses, mjaft piktorë e disa skulptorë u sulën drejt mohimit total të përmbajtjes dhe neglizhimit pa princip të ligjeve të formës, duke sajuar kështu, në shumicën e rasteve, vepra kuaziartistike që s'qëndronin dot as si epigone të veprave të njohura të artit botëror. Kjo solli, në vend të një larmie stilesh e veprash, një eklektizëm estetik dhe rrjedhimisht ushqimin dhe propagandimin e shijeve të dyshimta për publikun e gjerë.

Pas një prodhimi të tillë të vrullshëm, është e domosdoshme të vlerësohet e analizohet seriozisht nga ana teorike krijimtaria e arteve figurative në të gjitha trevat shqiptare (ku ka suksese të padiskutueshme), për të mbështetur dukuritë e shëndetshme që çelin shtigje të reja e me perspektivë.

Ndaj, dalja sot e një revistë të re për artet figurative është një ogur i mirë dhe një nevojë e padiskutueshme, pra një nismë në kohën e duhur.

I uroj kësaj reviste të re, bashkëpunëtorëve të shumtë e të kualifikuar, guxim e pjekuri në trajtimin e problemeve që ngre krijimtaria e pasur e arteve tona figurative. **VIKTOR GJIKA**, *kineast*





1

2

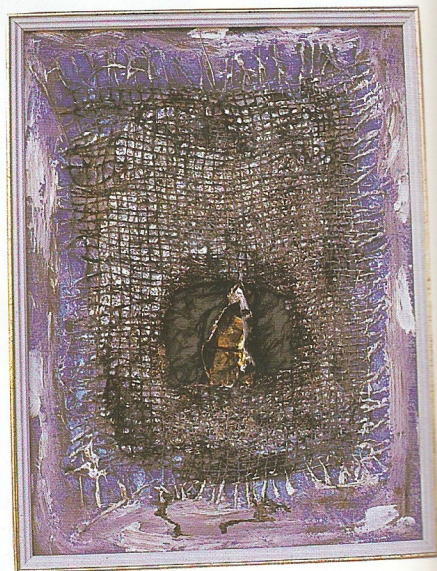


3

6



4



1. Redina Tili, *kompozim, hekur i rrahur*;  
 2. Gëzim Qendro, *kompozim, instalacion*;  
 3. Gazmend Leka, *Fruti, teknikë e përzier*;  
 4. Najada Hamza, *kompozim, triptik (detaj), teknikë e përzier*;  
 Foto: Nikolin Pici, © GKA.

# ONUFRIN '97

## E K U I V O K E T D H E V L E R A T N Ë " O N U F R I N ' 9 7 "

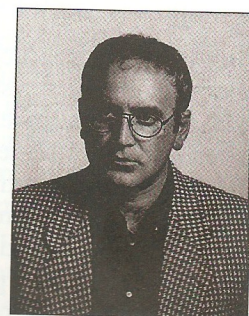
*Arti nuk është thjesht zanat dhe mjeshteri; ai, në thelb, përbën një zbulim.*

**A**të që nuk bëri Onufri me talentin dhe aftësitë e mëdha që zotëronte, për t'u integruar me artin perëndimor koherent, po e bëjnë artistët e sotëm shqiptarë në konkursin e përvitshëm që mban emrin "Onufri". Në ekspozitën e vitit '97, do të ndjesh një hapësirë të mirë ekspozimi, si dhe një hapje të dukshme informative të shoqëruar me pak kërkim në shfaqjen e unit personal. Në qoftë se arti i vërtetë nuk do të kishte të bënte me gjithçka tjetër të zhvilluar rreth tij, vështirë se do takonim në hapësirat e këtij konkursi.

Në konkursin "Onufri '97" ndihet dëshira e mjaft artistëve për të komunikuar me mjetet e arteve vizive, duke strukturuar një gjuhë sa më specifike dhe shprehëse, afër përjetimit të madh kombëtar që kaluam, gjejmë krijimet e E. Laperit, S. Varvaricës, E. Hiles. H. Nallbanit, I. Xhokaxhi, A. Osiekut, Sh. Veselit, G. Gjikopullit, A. Kapos, E. Mukes, P. Krujes, A. Fushes. Ndersa në krijimet e M. Selimit, B. Haxhillarit, V. Myrtezait, N. Hamzës, M. Temos, A. Golemit, O. Shimes, F. Mizirit, A. Theodhosit, H. Theodorit, A. Isufit, L. Blloshmit etj, vazhdojmë të njohim pasurimin e vazhdueshëm të karakterit të tyre individual, me të vetmin kriter, profesionalizmin. Në këto probleme që parashtruan më sipër zënë vënd dhe shumë emra të njohur në gjininë e skulpturës, të cilët nuk do t'i trajtoj në problematikën e këtij shkrimi.

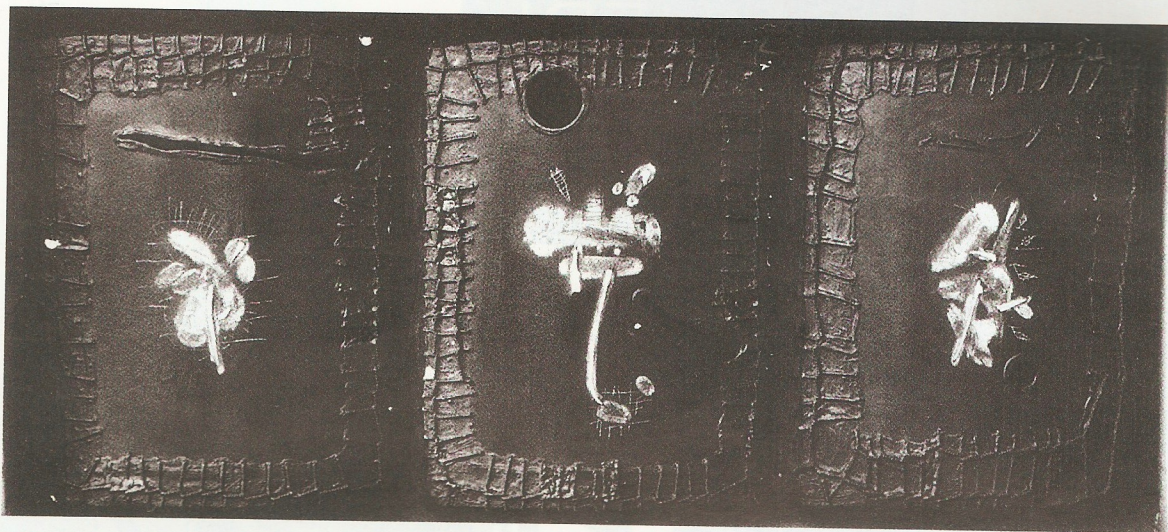
Pas shumë ekspozitave të hapura në këto shtatë vjet, që mund të jetë mosha e artit bashkëkohor në Shqipëri, vështirë se mund t'i ndajmë artistët në gjenerata. Ky shtatëvjeçar është një start ku marrin pjesë të gjithë. Kultura e imazhit në subjekte të veçanta artistike mbyll individualitetet e tyre si për shembull kur është fjala për autorët G. Leka, E. Hila, H. Nallbani, A. Oseku, I.

Xhokaxhi, L. Blloshmi, O. Shima, A. Golemi, A. Isufi, A. Theodhosi, M. Selimi, M. Temo, F. Miziri, R. Tili, etj., dhe le të hapur individualitetin e shumë të tjerëve që u paraqitën në ekspozitë me krijime profesionalisht të mbyllura si: Sh. Kërçova, G. Qëndro, E. Muka, Sh. Veseli, A. Kostandini etj. Për të marrë përsipër gjykimin



mbi 90 subjekte arti që marrin pjesë në këtë konkurs është diçka mjaft e vështirë, si për kohën e shkurtër të trajtimit të kërkesave kontemporane në artin shqiptar, ashtu dhe për informacionin mjaft të pasur që zotëron shekulli i 20-të në këtë fushë, ku shpesh interferencat e tij janë mjaft të dukshme dhe në artistë të njohur shqiptarë. Prandaj, për të lehtësuar dhe argumentuar më mirë mendimin tim drejt një të vërtete artistike sa më të kapshme nga të gjithë, do të gjykoj mbi disa autorë në kontekstin e krijimtarisë së tyre, si dhe në kuadrin e informacionit vizual kontemporan. Ndoshta këtë gjë s'mund të arrij ta bëj me të gjithë, jo se nuk ekzistojnë vlera të mirëfillta të tjerët, por nuk më ndihmojnë për të diskutuar në problematikën ndaj ekuivalentëve informativë në artet vizuale shqiptare.

Për të qënë më i saktë, do të përdor sfondin historik të artit të zhvilluar në shekullin tonë, si edhe citime nga kritikë të ndryshëm të artit kontemporan e, në veçanti, nga kritikë italian Enrico Baj, që me punën e tij të publikuar, ka dhënë një kontribut mjaft të vlefshëm në klasifikimin e tërë lëvizjeve artistike të shekullit tonë. Disa autorë që do t'i analizoj më poshtë, si Gazmend Leka, Adrian Kapo, Gëzim Qëndro, Shpëtim Kërçova, Edi Muka, Najada Hamza, jo shumë në kontekstin e një analize të mirëfilltë vepre, sesa për të gjykuar natyrën e tyre të krijimit, lidhjet e dukshme me artin modern botëror të zhvilluar në shekullin XX. Në bazë të informacionit të përdorur mund të kuptohet më qartë sa vënd zë në artin e tyre portatori dhe individualiteti i tyre artistik.



Ardian  
Kapo,  
kompozim,  
teknikë e  
përzier

8

Vitet e fundit, kuadrot e krijuara nga artisti Gazmend Leka shfaqin, në tërësinë e tyre, praninë e një game të zezë, apo të nuancave të saj, që së largu nuk njoftojnë plotësisht ngjyra të tjera. Në "Onufrin" e kaluar autori u vlerësua me çmimin e dytë. Këto kuadro të realizuara prej tij shfaqin imazhe arti matanë dritës, ku profesionalisht ne ndjejmë pikturën monokrom. Kjo pikturë, sipas konceptit të korrenteve të pikturës së shprehur nëpërmjet ngjyrës, është shfaqur si pikturë e kohës sonë. Drita dhe ngjyra, pasuria "kromatike", zbulimet në nuancat më të holla, në raport me njëra-tjetrën janë vlerësuar nga impresionistët, postimpresionistët, abstraktët, ekspresionistët e, më pas, nga i gjithë arti modern. Në pikturën monokrom duket sikur ngjyrat mungojnë dhe ndihet një pandjeshmëri koloristike. Disa artistë mbështesin teorinë, se ndryshueshmëria e ngjyrave, gjatësitë e ndryshme të valëve të tyre, nuk përbëjnë diçka themelore përsa i përket anës ndjesore dhe iluzionit. Arti - mendojnë ata - është diçka që shkon matanë sensacionit fizik, drejt një "asgjëje të çliruar" dhe absolutisht në të qëndron ideali artistik.

Mbi problemin e monokromisë, kritikë italian Enrico Baj shprehet: "Problemi i monokromisë është më i çmenduri i botës, të paktën kështu mendonte dhe shkruante një shekull më parë në Enten-Eller, Soren Kierkegard: "Rezultati i jetës sime është thjeshtësisht asgjë, një ngjyrë e vetme. Rezultati im ka një analogji me pikturën e atij piktori që duhet të paraqesë kalimin e Detit të Kuq nga ebrejtë, e deri në fund pikturon me të kuqe të gjitha muret, duke shpjeguar se hebretë tashmë kaluan dhe egiptianët ishin mbytur."

Veç monokromisë, një term tjetër që afron me imazhin e veprave të G. Lekës që po gjykojmë, është dhe minimalizmi. Kjo tendencë konsiston kthimin në minimum të çdo teprie dekorative dhe formale, për të bërë një lloj arti të "ABC-së madhe" - siç thotë Barbara Rose. Të tjerë eksponentë të këtij arti propogandojnë "fryrjen e asgjësë", si Toni Smith, Robert Morris, Robert Irvin,

Larry Bell, Sol le Vitt, Carl Andre, Chryssa etj. Sipas Enriko Baj: "Veprat minimaliste janë të afta të qëndrojnë së bashku midis tyre, pa asnjë shkëmbim ambiental, si një dialog midis shurdhëve".

Ndërkaq në ekspozitën "Onufri 97" edhe krijimet e A. Kapos rrinë mjaft mirë me ato të G. Lekës. Ato atribuojnë vetveten te misteri pa fund, ku ngulet një seri e pafund pyetjesh si: "Kush është zoti? - Mister. Ç'është arti? - Arti është mister për kë beson në gjuhën enigmatike, të padeshifrueshme nga pjesa e mirë e kritikës. Arti, - thekson Enriko Baj, - në realitet është një aktivitet i veçantë i Homo Sapiens. Arti lind nga imagjinata, nuk është misterioz, por fantazi e jetuar. Në vitin 1925 Jose Ortega y Gasset ishte terrorizuar nga "dishumanizimi i artit", duke u referuar në mjaft drejtime të shekullit tonë. "Vdekja e artit - vazhdon ai - ndodh me vdekjen e objektit të artit"

Kur prezantohemi me krijimet e A. Kapos njohim, në të parën, një monstër dhe, në të dytën, ndonjë detaj të tij. Për më shumë, kur shohim monstrën, hasim paraqitjen fizike të një ulurime pa fund, që na kujton fuqinë ekstreme të realitetit të këtij viti, makthin, çnjerëzoren e mbjellë kudo. Po të vazhdojmë më tej, vëzhgojmë që ulurima nuk është shumë njerëzore, sesa ekstaza e një monstre me tërë kulmin e saj. Ndjejmë nëpërmjet saj imazhin e errësirës, me tërë vulgun e saj në veprim. Ndoshta goja e hapur në maksimum dhe mjaft e trajtuar formalisht, të afron një pjesë të asaj errësire morale dhe ekzistente që ne përjetuam dhe kemi mjaft shpresë që në të ardhmen ta mbajmë larg.

Sipas mjaft historianëve dhe kritikëve, historia e artit mund të jetë e gjitha një histori e monstrave (përbindshave), që prej figurave të shpellës së Altamirës te "Zonjushat e Avinjonit", nga pikturat afro-pop e deri te Kevin Wendall. Në një histori të gjatë arti prej 20 mijë vjetësh, verifikohen periudha në të cilat bukuria ideale dhe ekuilibri metafizik, krasit, kundër erës, monstrat, ku arti i quajtur klasik ka kapur maja të larta, si në antikitetin greko-romak dhe në Rilindjen italiane.



“Përsa i përket kuptimit të fjalës monstër (përbindësh),- shprehet kritiku Enriko Baj,- nuk identifikohet vetëm me shëmtimin, deformacionin, gabimin, gjakatarësinë, por dhe portatorin, me të jashtëzakonshmen, mrekullinë. Ky term, në dykuptimshmërinë e tij, mund të jetë një monstër i bukurisë, ose një monstër i shëmtimit, një përbindësh i inteligjences apo i injorances etj.”

Për të dale nga kjo rrugice e verber alternative, Alfred Jarry therret monstër dukjen e “çdo origjinali të pashtershëm të bukurisë”. Arti nuk konsiston vetëm në rregullin, por dhe në shmangiet e paparishikuara, si centauri dhe kimera. Monstër te Jarry është emblema e një estetike dhe një metode kompozimi që parlatmëron atë të futuristëve dhe dadaistëve. Jarry nuk e konsideron monstrën si një gabim të natyrës, që ka humbur përkohësisht nëpër ligje, por si shenjë të një procesi, që duke i dhënë rrugë të lirë të gjitha mundësive, vë në rrezik gjithçka të qartë.

Në kuadrin e Gezim Qendros do të hasim, mbi një vishnje të errët, pjesë këmbësh në allçi, këpucë të drejtura andej e këtej, me tufa lulesh artificiale në mes. Këpucët e gjurmët e tyre, janë o personazhe të gjalla, ose të vdekur që lëvizin anash tyre. Ndjejmë në tërësinë e kuadrit një lëvizje të ngrirë, apo një ndalesë të përkohshme për të ndërruar këpucët e reja, apo drejtimin që do të marrim. Njohim një homazh dhe një dilemë të vazhdueshme.

Nëpërmjet këtij kuadri ne do të prezantohemi me qëndrimin artistik: kitsch. Për të kanë shkruajtur midis të tjerëve, Gillo Dorfies e Abraham Moles. I pari ka trajtuar kitsch, si një repertor të shijes së keqe, duke u bërë një analogji tepër e thjeshtëzuar. Ndërsa i dyti ka nxjerrë në pah aspektet psikologjike, duke studiuar konformizmin mbi mediokritetin dhe vulgaritetin e imazhit. Qëndrimi artistik kitsch është një farë gjendjeje mendore, që zakonisht kristalizohet mbi gjuhën e objekteve.

Këtë rradhë Sh. Kercova ka kaluar personazhet e tij herë-herë të prera, nga pikturat figurative që ka realizuar vitet e fundit, në një dimension të dukshëm tredimensional. Për të dhënë një përjetim më të fortë emocional të vitit 97 formon instalacionin “Ekspluzion”,

duke mos i mjaftuar më kuadri i pikturës. Në pikturat e tij të mëparshme peneli krijonte imazhin iluziv, ndërsa tani do ta marrin ambalazhet vlerën piktorike. Një grumbull pjesësh njerëzore si: trupa, këmbë, duar, organe gjenitale të shpërndara andej këtej, si ingranazhet e një makine tërësisht të shkatërruar pas një aksidenti, do të paralajmërojnë ngjarjet e marsit famëkeq, të quajtur tashmë nga media “viti i mbrapshtë”

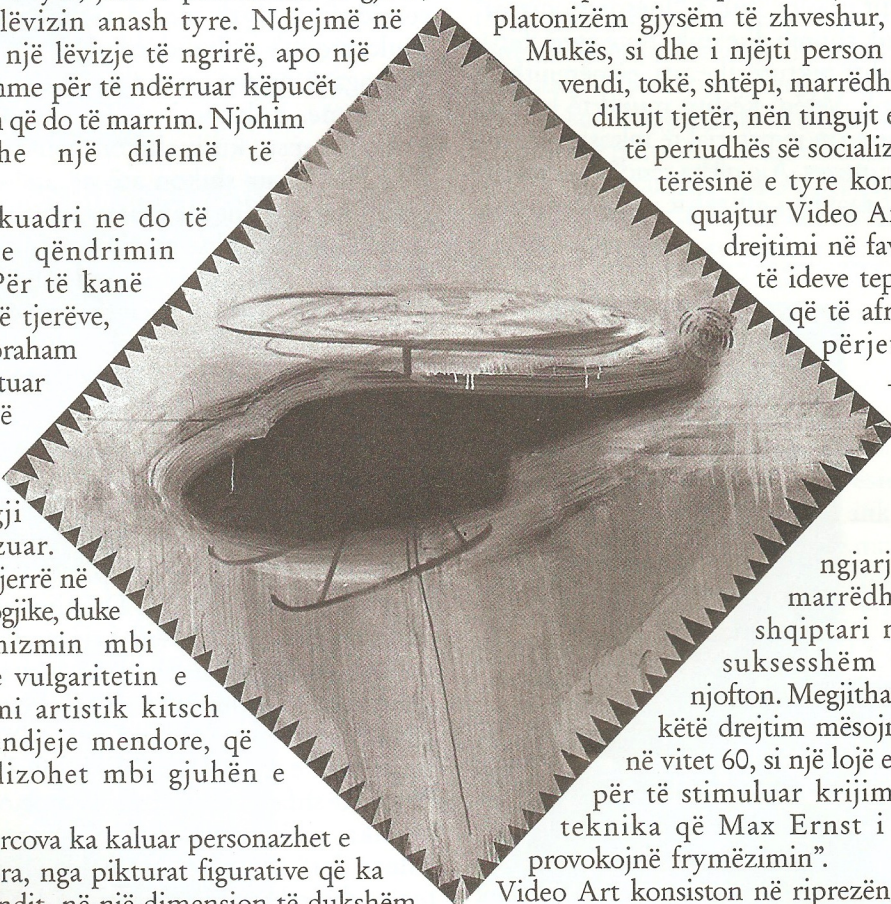
Në krijimet e Vladimir Myrtezait dhe Najada Hamzës do të hasim sensibilitet në trajtimin e strukturave primare. Sipas Germano Celant, që ka shprehur teorikisht fillimin e artit povera në vitet gjashtëdhjetë, do ta konsideronte drejtimin si “rikthimin në minimum të termave dhe shenjave, për të dhënë arketipet e tyre”. Në përgjithësi piktorët “povera” bëjnë instalacione që kanë brenda patate, trugje peme, drita me neon, gurë, struktura primare etj. Të gjitha këto prezantohen si elementë natyrale arketipe, që në thellësi respektojnë natyrën, duke krijuar një farsë me stimulim ekologjik, duke i balsamosur nëpër galeri apo muzeume eksponatet e tyre, të quajtura vegjetale ose primare.

Dashuria për armën, përkëdhelja e vazhdueshme me një platonizëm gjysëm të zhveshur, në “Instalac” te E. Mukës, si dhe i njëjti person që pret letër, hartë vendi, tokë, shtëpi, marrëdhënie, të vetën apo të dikujt tjetër, nën tingujt e paradave të mëdha të periudhës së socializmit, prezantojnë në tërësinë e tyre komunikimin viziv të quajtur Video Art. Përdorimi i këtij drejtimi në favor të komunikimit të ideve tepër të thjeshtëzuara, që të afrojnë artistikisht në përjetim emocional të

Edi Hila,  
*Objekt fluturues*  
(detaj), vaj

ngjarjeve që pasuan nga marrëdhënia e re që krijoi shqiptari me armën, duket i suksesshëm dhe për idenë që njofton. Megjithatë, nga historiku, për këtë drejtim mësojmë se hyri në modë në vitet 60, si një lojë e bukur që shërbente për të stimuluar krijimin dhe hyn në ato teknika që Max Ernst i quante: “Akte që provokojnë frymëzimin”.

Video Art konsiston në riprezën filmike të Happenings, të Aksionit, të Preformanses dhe Artit Ambiental. “Drejtimi Video Art,- thekson Enrico Baj,- është më i



mërzitshëm se kurrë, duke detyruar spektatorin të vizioni i aksionit, gjestet dhe qëndrimet e pakuptueshme, sepse nuk ka të bëjë fare me jetën, siç ndodh me ç'të afron kinemaja".

Krijmtaritë e përmendura më sipër, veç gjetjeve të kultivuara dhe personale, afrojnë mjaft me informacionin e tyre respektiv, sa, në shumë raste, të krijojnë përshtypjen direkte se kemi të bëjmë me shembuj të atyre korenteve arti që përfaqësojnë.

Në autorët që citohen më poshtë, ndoshta ndihen pika referimi informativ, të cilat i kanë shërbyer krijimtarisë së tyre si këshilla për të gjetur vetveten, ku kuadri shfaq elementë mjaft të brendshëm personalë dhe organikë, ku ndjeshmëria shton vlera të reja, pavarësisht nga drejtimi artistik që mund t'i atribuojmë. Por në vetvete këto krijimtari janë më të shpëputura prej informacionit koherent, për t'u kthyer vetë në informacion.

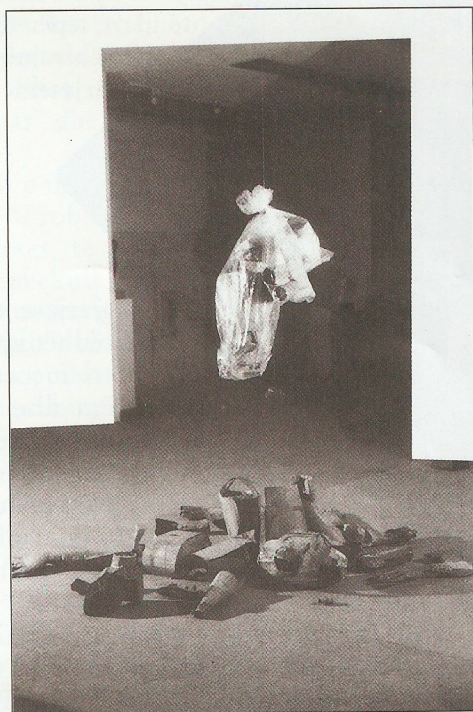
Kur kontakton me kuadro të O.Shimës, A.Golemit, A.Isufit, ndjen që profesioni në formë mjaft organike të largon çdo lloj dëshire për të komunikuar ide direkte apo indirekte. Gjetja e fundit e Germano Celant, ideatorit teorik të artit povera, quhet "Inespresionizmi". Ky është një art që nuk shpreh dhe nuk thotë asgjë. Sipas Celant piktura nuk është pikturë dhe arti, në përgjithësi, mund të jetë tjetër gjë. Vetëm kështu mund të kalohet në bashkëkohoren, në ajrin jomaterial të inkoshientes, të transparentes dhe luminozes. Ajo që ka rëndësi nuk është imazhi direkt, por imazhi i imazhit, dyfishimi dhe

10

1. Shpëtim

Kërçova,  
*Eksplizion,*  
*instalacion,*

2. Mikel Temo,  
*Homazh "O",*  
*teknikë e*  
*përzier*

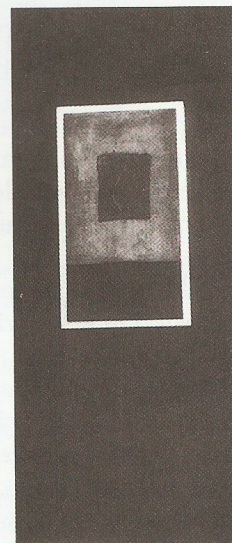
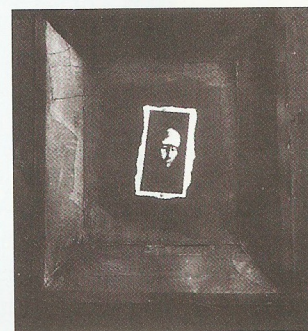


shumëfishimi i tij. Në drejtimin inespresionist hyjnë efektet speciale, tekstilet e rafinuar e vizionet sintezë. Është një "turizëm" pa territor, i formuar nga drita dhe transparenca, vizione totale të së tashmes, pa thellësinë e kohës dhe të fushës.

Në kuadrin me dy pamje dhe të varur të Edi Hiles njohim dy personazhe të vendosur në të dyja anët respektive. Një helikopter në fluturim në njëren anë dhe një shami e hedhur në anën tjetër. Të dyja objektet janë në fluturim e sipër, në versionin e parë duket sikur shamia, apo diçka tjetër e bardhë, është hedhur nga helikopteri dhe, në versionin e dytë mund të nënkuptojmë të kundërtën.

Por, ngaqë ngjarja ndodh mjaft lart dhe në dy anë të ndryshme, nuk jemi në gjendje të kuptojmë shpejt gjithçka sepse, kush shikon helikopterin, nuk shikon shaminë e, kur shikon atë në anën tjetër, nënkupton helikopterin. Edhe pse është statik, me sa thamë më sipër, imazhi i tërë kuadrin me dy pamje rrotullohet. Kuadri i E.Hilës, i pikturuar shpejt dhe në mënyrë mjaft profesionale, ngre në ajër një imazh mjaft delikat dhe herë-herë të padukshëm, shprehje e një ndjeshmërie të thellë në kalimet tonale. Dy objektet e figuruar startojnë në memorie një ngritje dhe një rrënim të arritur me mjete të pikturës figurative, ku statizmi vihet në lëvizje duke kapur vlera racionale. Ky imazh, që qëndron pezull në ajër, ndoshta, figuron vizionin tonë për "shpresën" në kohët që po kalojmë.

Vazhdesinë abstrakte në pikturë e hasim sërish në kuadrot e Ilia Xhokaxhi. Drejtimi abstrakt në fillim të shekullit ishte një korrent i ri i studimeve filozofike dhe estetike, duke spostuar hetimin e tyre drejt formave puro dhe themeloi sintezën e gjuhës figurative. Termi është përdorur për herë të parë nga W.Worringer me 1908. Iniciatorët e parë ishin Kandiskij dhe Picabia. Piktura abstrakte shfaqin një atmosferë emocionale të ndikuar nga muzika, psikologjia, simbologjia e ngjyrës etj. Duke kaluar dorë më dorë, kjo tendencë u bë përherë e më tepër abstrakte. Në kuadrin e I.Xhokaxhi qëndrimi abstrakt shfaqet me mjaft atmosferë dhe ndjeshmëri, ku kalimet e lëngëta të mjetit të përdorur rristrukturojnë



1. Suzana Varvarica  
Kuka, *Marshi i martesës, instalacion;*
2. Eleni Laperi,  
*Ecce homo, instalacion.*



më ngrohtë elemente konvencionale të ndodhura në të, që ndryshon shumë nga artistë të tjerë që krijojnë në këtë drejtim.

Këtë vit piktura abstrakte postpiktorike e Ali Osekut shënon një element të ri dramatik, ku sipërfaqet e mëparshme me njolla kromatike në kalimet e tyre hapësinore dhe anasjelltas, i ndan në mes një rrip ngjyre i madhësive të ndryshme, në kuadro të ndryshme. Cilësia e kalimeve kromatike, që kemi konstatuar më parë në pikturën lirike të këtij autori, merr disi si të huaj, përsa i përket formës, këtë ndarje të imazhit, por dhe një të vërtetë kur duam të ndjejmë dhimbjen nëpërmjet tyre. Për tendencën postpiktorike, e mbështetur mjaft prej kritikut Clement Greenberg që shprehet: "se në artin e avanguardias është shpesh një unazë e krijimit puro". Edhe pas hapjes së kësaj ekspozite qarkullon shprehja "mungon realizmi". Shumëkush që përdor këtë shprehje në formë gjykimi, mendoj se është i paqartë se çka duhet kuptuar me realizmin. Disa e ngatërrojnë me realizmin socialist, që s'ishte gjë tjetër veçse një banderolë e pikturuar partie dhe disa të tjerë me artin klasik dhe neoklasik. Në lëvizjen "Nouveau Realisme" (realizmi i ri) që u themelua në Paris në vitet pesëdhjetë të shekullit tonë, të formuluar teorikisht nga Pierre Restany, bënë pjesë artistët Raimond Hains, Jacques de la Villegle, Yves Klein, Daniel Spoerri etj. Gjetja konsistente në mungesën e nevojës së pikturës për të imituar fotografikisht dukjen, por shihej e nevojshme të futej peshë e materies në kuadër. Ndoshta ky problem ka qënë dhe vështirësia e artistëve shqiptarë që krijuan në periudhën e realizmit socialist, për të kaluar në një realizëm të ri, jashtë sloganit të mëparshëm. Mendoj që mjaft mirë e ka superuar këtë problem krijimtaria e piktorit Hasan Nallbani, ku piktura figurative e mëparshme ka fituar një sinkronizim të plotë me ritmin e mjetit personal. Kjo u vërejt mjaft qartë në ekspozitën e tij personale, të organizuar disa muaj më parë, ku ndihej tërësisht shqetësimi dhe përjetimi ekzistencial i autorit, ankthi i tij, i mbërthyer në psikologjinë ekspresive të një numëri të madh kokash njerëzore, që herë dukeshin të tilla dhe herë si njolla dinamike që pulsojnë pareshtur kuadrot. Edhe kuadri i ekspozuar në konkurs, shfaqet si vazhdim i këtij imazhi, ku ritmi është përçuar me një realizëm të kultivuar, për të shprehur, në thelb, tërë peshën e materies së inkuadruar dhe vazhdimësinë e unit të tij krijues. Një arritje e tillë brenda specifikës personale, është e vlefshme për çdo krijues tjetër që di të përdorë inteligjencën dhe kulturën aristike.

Një numër i madh krijimesh në ekspozitën "Onufri 97" shprehin vlera në aspektin mendor të produktit artistik, si "Ecce homo" e Eleni Laperit, "Marshi i Martesës" i



Suzana Varvaricës, instalacioni i Aleksandër Gjonit, etj. Kjo mënyrë e të trajtuarit të artit konsiston mjaft në shpejtësinë dhe qartësinë e komunikimit dhe lidhet me artin konceptual. Termi art konceptual është përdorur për herë të parë më 1967 nga Sol le Witt dhe më pas është bërë mjaft i njohur nga puna e grupit anglez "Art & Language". Në një tekst bazë për konceptualizmin, të shkruar nga Kosuth me 1969, konsiderohet : "Art pas filozofisë".

Veç artistëve të përmendur më sipër, të cilët u morën si shembull për të ndërtuar një strukturë gjykimi mbi ekuivalentin informativ, nuk mund të lë pa vlerësuar individualite që, me pastërtinë organike të mjetit të tyre, ndoshta nuk kishin vend në objektin e gjykimit tim. Vizatimet e Merita Selimit, me thjeshtësinë e tyre delikate, me harmoninë e gjithëpranishme të mjetit mjaft personal, dëshmojnë një imazh unik, të papritur e origjinal. Në pikturat e Lumturi Blloshmit, epizmi dhe thellësia e ngjyrës, skrupuloziteti emocional, fillon dhe mbaron në çdonjërin prej tyre, në kufijtë e mprehtë të një skeleti peshku, si për ta njoftuar se aty ku mbaron peshku, pjesa e tij e butë, ndodhet shqetësimi artistik për të kërkuar një të vërtetë. Pikturat e saj duken sikur thonë se: "Matanë këtij thelbi shfaqet dëshira për të krijuar". "Në qoftë se pranvera e 97 ishte për ne shqiptarët vërtet një skelet, atëherë dhe jeta jonë e humbur ndodhet në të. Në rrahjet në fleta hekuri të Redina Tilit, ku llamarina e një sobe të vjetër, që ka ngrohur dekada të tëra më parë, kthehet në një qen mjaft të trajtuar artistikisht, që ndoshta nuk leh, por mund të kafshojë, dëshmon një përjetim artistik mbi të vërtetat sociale që po përballojmë në realitetin tonë të përditshëm. Këto krijimtari të përmendura më sipër janë dëshmi e kristalizimit të tyre artistik, pa ndërhyrjen direkte informative, të kërkuara me pasion drejt një prezantimi sa më bashkëkohor.

Shkëlqimit dhe pompozitetit, ekspozitat kombëtare të përvitshme në kohën e realizmit socialist, në krahasim me ato të organizuara në periudhën e demokracisë, duken më gjigande. Kuptohet që shteti socialist i shërbente me investime të mëdha sloganit të figuruar komunist. Të gjitha pikturat e futura në ekspozitat e atëhershme kombëtare (me qindra) ishin të shitura dhe me pagesa më të mëdha se rrogat më të larta shtetërore. Atëherë mbi një kuadër, artistët punonin me muaj të tërë, të shoqëruar me leje krijuese dhe krijimtari të lirë të paguar. Ndërsa sot artisti ka fituar lirinë e pavarur të krijimit dhe ka humbur të gjithë mbështetjen e shtetit, duke qenë fare i pambrojtur nga ekzistenca e tij. Pikturat e tij nuk janë më shumë të propaganduara dhe të shitura, por vetëm të çmuara. Arti i ekspozuar bëhet më shpejt, me më

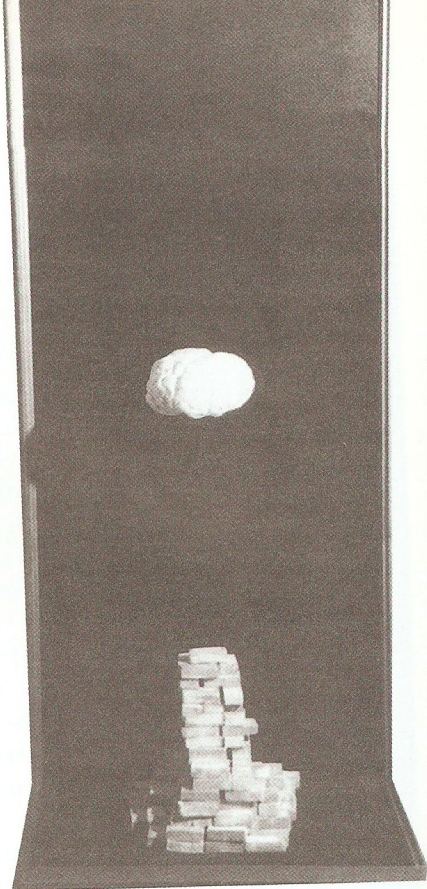
pak impenjim dhe më shumë në kuadrin e hobit. Kjo tregon mungesën e mbështetjes nga shteti për artin dhe artistët e kjo për arësyeve e thjeshtë që arti nuk i shërben më shtetit dhe sloganit të tij politik.

Në mbyllje të shënimeve të mia do më parapëlqente shprehja e një

piktori të vjetër që vizitoi ekspozitën-konkurs "Onufri": Gjatë realizmit socialist, piktorët shqiptarë shikonin njërit-tjetrin, ndërsa tani shikojnë botën". Dhe në të vërtetë nuk janë pak, por 200 rryma të klasifikuara në artet vizuale të shekullit XX-të. Në qoftë se në këto shtatë vjet të krijimit të lirë, jashtë sloganeve politike, kanë hyrë nëpërmjet përjetimeve personale rreth 15 a 20 prej tyre, atëherë te ne duhet të kalojnë dekada të tëra për t'u integruar në koherencën e artit bashkëkohor.

Dhe pse shijen artistike, apo konceptin për artin, sipas E. Gombrixh, e formulojnë vetë artistët në kohën ku jetojnë, do shpreheshim për një kërkesë më të madhe gjatë eksperimentimit në artet vizive, e për më shumë për të komunikuar nëpërmjet tyre imazhe sa më të reja dhe cilësore.

Nuk di, por besoj se gjithkush në fund të çdo arritjeje të huaj, duke marrë përsipër vetëm portatorin, në një kohë kur mund të ngelej thjesht një informacion koherent frymëzues, ngelet e dyshimtë. Ndoshta vazhdimisht artistët duhet të rrisin dëshirën për të evidentuar më shumë talentin artistik dhe mjeshtërinë profesionale, që është mjaft e dukshme te artistët e mirë shqiptarë. Gjithkush prej tyre, veç shqetësimit për të krijuar, duhet të përsosë më tej në sinkron identitetin e tij jetësor me atë krijues. **GAZMEND MUKA**



Aleksandër Gjoni, kompozim, instalacion

Fotot që ilustronjë tekstin janë të Nikolin Picit, 1998  
© Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë

# ONUFR '97

## DHE GJUHA BASHKËKOHORE E SKULPTURËS SHQIPTARE

**T**ermi "bashkëkohor" u përdor për të gjitha tendencat e reja që u shfaqën në art gjatë shekullit të 20-të. Ato iu kundërvunë me çdo mjet traditës së pikturimit dhe gdhendjes së volumeve të shekullit të 19-të. Historia e tendencave eksperimentale në zhvillimet e kulturës botërore të skulpturës, sipas historisë së artit, njeh si pika të para të referimit tre klasikët e mëdhenj: Rodin, Bourdelle e Maillol. "Ata krijuan në Francë, mbyllën shekullin e 19-të, njëkohësisht i hapën rrugë disa drejtimeve krijuese të shekullit të 20-të nën një klimë krize të përgjithshme, duke formuar personalitetin artistik më sinjifikativ të 900-shit evropian". Pikërisht në fundin e kësaj periudhe, tradita e gjuhës plastike tronditet fuqimisht; fillohet me rikuperimin e rinovimin, deformimin dhe, më tej, me përmbysjen totale të saj. Lind një traditë e re: novatorja në gjuhën plastike. Purifikohet forma e përfunduar mbi subjektin e qenësishëm, shfaqet realizmi i skicuar, realizmi ekspresiv. Volumet kultivojnë shpirtin surrealist; duke zbuluar forma ovoidale, raporte hapësinore me zhvendosjet e volumeve reale, zbulohen mrekullitë e plastikës spaciale dhe ato variabël. Lindin kështu format e dukshme të realitetit jo të dukshëm.

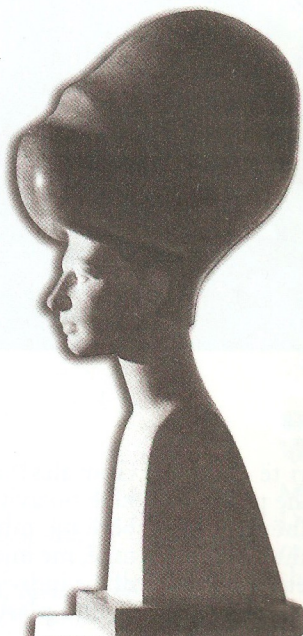
Të gjitha këto përpjekje të volumeve për ekzistencë konform shprehive e ndjesive të caktuara emocionale dhe racionale, vetive të materjes, poetikës së shenjave, lindën teoritë dhe pamfletet e drejtimeve avanguardë, që fillojnë me futurizmin, kubizmin, Op, Pop, DaDa, Body, PoveraArt etj. etj., vijon abstraksionizmi gjeometrik, ekspresionizmi strukturor, simbolizmi i dinamizmit të shenjës, të linjës, harmonisë, volumeve dhe hapësirës, duke konkluduar në labirinthe të fuqishëm: Modern, post-modern, art "i kulluar" dhe të quajtura sot "gjendje shpirtërore të ndryshme". Të gjitha këto eksperimentime të sukseshme dhe krijesit e tyre, përbëjnë (bashkëkohoren) e shekullit të çmendur të çudirave reale e të vërteta.

### 1. A BËHEN EVIDENTË PARAMETRAT BASHKËKOHORË TË SKULPTURËS SË EKSPOZUAR?

Bëjmë një kapërcim mendimi nga eksperiencat botërore të zëvendësuar natyrshëm dhe me hapa të matur, të krijimtaria e skulpturës shqiptare. Onufri '97 ekspozon krijimtarinë më të fundit të skulptorëve shqiptarë. Kjo krijimtari, që është rrjedhojë e ekzistencës së bashkëkohores në artin perëndimor, nga njëra anë është shumë e vonuar në krahasim me refleksionin e

tendencave kontemporane të lindura qysh në fillim të shekullit 20-të, kur "La Section D'OR" impulsonte fuqishëm ide, subjekte dhe krijimtari tjetër nga tradita. Nga ana tjetër është një përpjekje e sukseshme në vazhdim e skulptorëve të "Onufri '97" për të ekspozuar me këtë gjuhë. Ata guxojnë të ballafaqojnë ndjeshmëritë e tyre. Guximi dhe vonesa sjellin pashmangshmërisht imitimën e tendencave të reja të shekullit të 20-të brenda kufirit të këtij nocioni. Skulptori shqiptar krijon duke i injektuar imitimim individualen e tij, e cila ka jetuar së bashku me dualizmin krijues. Niveli i dualitetit krijues është i ndryshëm në breza të ndryshëm. Ai është i shmangshëm vetëm në skulptorët e mbas viteve '90. Tek të tjerët ai përcaktohet nga fuqia krijuese e posedimit të subjektit - skulptor: studimet e tij, ekspozimet brenda dhe jashtë vendit, konkurimet, grupimet, integriteti krijues në hapësira të ndryshme, ndërgjegjësia e subjektit - skulptor për tendencën dhe llojin e artit ku ai bën pjesë, si dhe guximi për ndryshimin gjatë informacioneve të marra. Duke e vendosur në këtë këndvështrim skulpturën '97 pohoj dhe justifikoj bashkëkohësinë e saj. Kjo bashkëkohësi e skulpturës shqiptare '97 vjen si një shprehje e lexuar qartë në përvojat botërore duke ballafaquar dhe disa veçori të saj nëpërmjet parametrave krijues. Unë mendoj se një nga parametrat që e bën atë bashkëkohore

është gjuha plastike si një term shumë i gjerë, të cilin bashkëjeton mënyra e re e të menduarit për të kompozuar e për të konstruktuar një skulpturë nën volume dhe mjete shprehëse të reja për ta realizuar atë. Të kesh një mënyrë të re të menduarit për çdo lëvizim të ri, do të thotë të mendosh ndryshe nga ç'ke menduar më parë dhe kjo mënyrë të menduarit të sjellë risi të reja e të përparuar në koncept. Të përdorësh mjete të reja shprehëse, si dhe me gjetjet sipërfaqësore të ndryshueshme për mbulimin e volumeve të brendshme si transmetueset kryesore të ndjeshmërisë së krijuesit, të gjitha këto në raport me atë ç'ka është ekspozuar më parë. Duke e krahasuar gjuhën plastike të para viteve '90 me atë ç'ka ekspozohet në Onufri '97, do të ndjesh ndryshime thelbësore si pjesë në ndërtimin e një instalacioni apo të artit miks. Dy të fundit ekzistojnë vetëm mbas viteve '90. Parametra të tjerë janë: mënyra e kompozimit, mënyra e vizatimit, mënyra e konfrontimit të proporcioneve, referimi



Hilmi Kasemi, *Portret, terrabeton*

krijues, vendosja pozicionale, prerjet e arta, gjendjet emocionale. Të gjithë këta parametra përcaktojnë historinë e zhvillimit të skulpturës dhe periudhat e saj. Në momente të caktuara të periudhave të caktuara pohojmë tradicionalen dhe në momente të caktuara të periudhave të caktuara pohojmë novatoren dhe bashkëkohoren.

**2. NIVELI I SKULPTURËS '97 A MUND TË JETË NJË KULM I MË PAS NJË BAZË PËR TË VAZHDUAR MË TEJ?**

Gjuha e arritjeve të sukseshme vjen nëpërmjet ekspozimit të volumeve të realizuara nga disa skulptorë. Volumet e skulptorit Th. Dhamo emocionojnë me thjeshtësinë maksimale në dukje, por më së shumti, me mjeshtërinë e gjetjes së lakonikes mbi sipërfaqen e gdhendur të drurit, e cila mbyllet në drejtkëndorin e dy materialeve dhe dy përmasave të ndryshme.

Subjekti - një shprehje e frymëmarrjes që mbetet diku në elegancën e një mendimi. Materialet bronx e dru, në një përsëritje të dyzuar formale, ritmojnë formatet e ndryshme mbi perpendikularën e qëndrueshme. Ky kompozim të bën të mendosh imazhet e abstraguara të surrealistëve, të cilët krijuan grupin e tyre më 1924. Ata lindën si rezultat i të menduarit të artistëve për "...të krijuar diçka më reale se realiteti vetë"

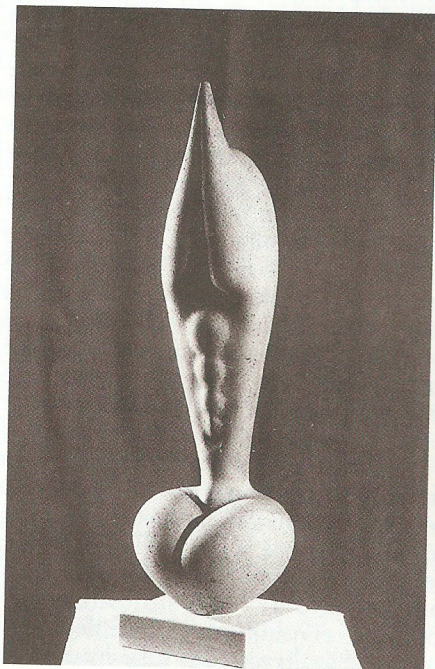
Në këto arritje të sukseshme qëndron qeramika e gradacioneve tejet të forta të skulptorit A. Pëqini. Ajo

ekspozohet në volume të plastikës ovale e kuboide, duke zbuluar një univers me qëndrën shpërthyes brenda tij.

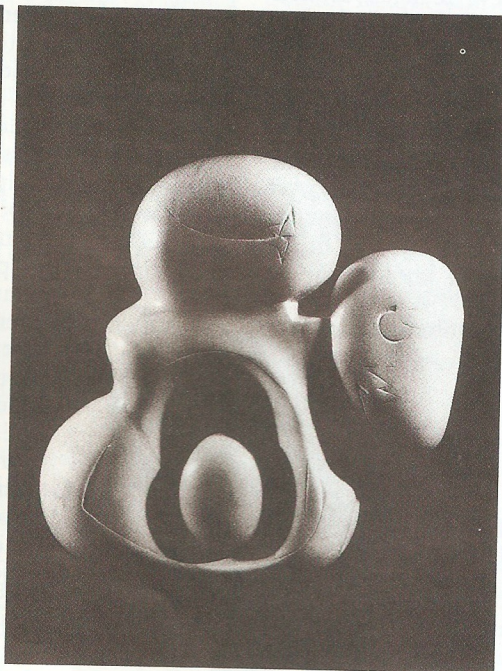
Plastika ovale shfaqet si një objekt i abstraguuar me shembëllim brenda një objekti të dhënë të dytë ku përreth qëndrës do të zbulosh qetësinë e humbur. Është një lojë e fantazisë së autorit përkundrejt dinamizmit të volumeve të kombinuara dhe pozicionuara brenda njëri - tjetrit, që i binden një piedestali metalik. Kemi të bëjmë me një zgjidhje të drejtë kompozicionale në thyrjen e dy volumeve kryesorë. Një qeramikë tjetër ngrihet në udhëkryqet e ndërtuara nga skulptori G. Mulliqi, i cili sjell një skulpturë me atmosferë shumëplanëshe të një labirinthi të ngritur në pafundësi. Autori, me sukses vazhdon të ekspozojë këtë cikël në përsëritje të ndryshmeve në përmasa, kolore e subjekte. Influencat e njërës prej periudhave të skulptorit italian U. Mastroianni shtyhen diku tjetër në hapësirat e autorit Mulliqi, i cili i kalon ato me sukses. Mjetet e tij kryesore janë pikëpjekja e figurave të sheshta gjeometrike në hapësirë, duke u bërë shprehje e ekspresionizmit gjeometrik.

E sukseshme vazhdon të përfaqësohet qeramika dhe me krijimin e ndarë në dy pjesë të autorit. Genc Kadriu zbulon të kompozuar si në një imazh kujtese nëntokësinë e pasur me jetësinë e shkuar.

Skulptura realiste zë një vënd të rëndësishëm në këtë ekspozitë. Do të veçoja autorin H. Kasemi, i cili përdor elementët e fuqishëm të reales për të ndërtuar skulpturën



1



2

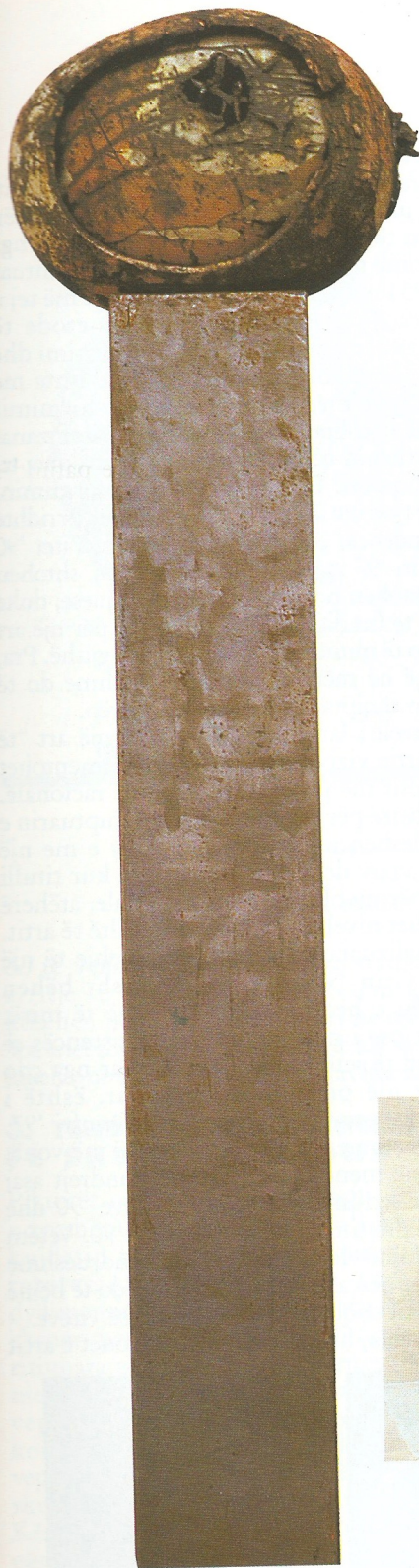
e tij. Ai thërret në memorie dashurinë që ruan për artin e Egjyptit, i cili ndihet fuqishëm në dy realizime. Është ky një ndikim që e tndon autorin prej disa kohësh, megjithatë ai punon me forcën e një krijuesi të fundshekullit të 20-të. Subjekti i hershëm i Evës, trajtuar e realizuar në allçi me mjete të reja të shprehive skulpturore. Ato vendosen mbi volumet e veshura nga një sipërfaqe e pastër, në të cilën ndihen prerjet e një vizatimi formal. Autori tenton të modelojë modelin e femrës bashkëkohëse, me fillimin Eva. Tendanca e autori për një stilizim formal, ndihet në një lloj befasi në shfaqjen e parë. Tentohet për një realizim të ri, ku shembëlltyra e reales është e vërtetë

1. Arben Laze, kompozim, allçi

2. Perikli Çuli, kompozim, mermer

dhe e prekshme, veshur prej një qëndrimi të ri të autorit ndaj mbylljes së vizatuar të volumeve reale. Edhe pse jemi në një kohë kur arti abstrakt tenton fuqishëm që të mbijetojë, ashtu dhe mendësia për realen është kthyer fuqishëm për ekzistencë, po kaq fuqishëm mbijeton dëshira e artit për shfaqjen e subjektit real. Një nga përvojat e

Gonzales<sup>(6)</sup> e solli realizmin me fuqinë e shekullit. Po me këtë pozivitet e shoh një tendencën e H. Kasemit për t'i bërë një mbijetesë realizmit shqiptar në fund të shekullit tonë, me mjete krejt të tjera, që burojnë nga përvoja e kohës dhe e individëve krijues që po jetojnë krijimtari arti. Gjuha plastike e niveleve shumë të mira, normale e të



Artan Peqini, *kompozim, qeramikë*;  
Gazmend Muka, *Konstelacion, instalacion (detaj)*.

përsëritura, shprehet e transmetuar nga volume të tjera të cilat emocionojnë me efekte sipërfaqësore të domosdoshme. Të tilla janë volumet mbi mermerin e bardhë të gdhendur me tension shpërndarës. Hera-herës me kalime të qarta harmonike e hera-herës me ndërprerje alogjike përkundrejt fillimit të ekzistencës së materialit të gjetur, skulptori P. Çuli, me një ekspozim të vazhdueshëm e të përsëritur të volumeve mbi volume, duket se parapëlqen abstraksionizmin e volumeve subjekt të skulptorëve Braucusi Azio dhe Poncet<sup>(7)</sup> të cilët godasin vazhdimisht fantazinë e skulptorit drejt purifikimit të plastikës së tij. Autorët e mëdhenj purifikojnë ekzistencën e subjektit të dhënë e të qartë në një vazhdimësi kohe e logjike, ndërsa P.Çuli vazhdon të kërkojë formën mbi volumet e tij. Tentohet me inçizime mbi sipërfaqe, ndoshta për të shpallur disa mesazhe.

Metalet e vetëlindura me bashkësinë ngurtësi dhe fortësi, lëvizin të valëzuara në trajtimin e reales së relievit. Duke përdorur tabakët e llamarinës së zezë, autori V. Hajdari zbulon harmoninë e volumeve të skicuara nëpërmjet teknikës shtytëse dhe prerëse. Këto skicime sjellin në volume sipërfaqësore gjendje të caktuara të trupit njerëzor. Në të kundërt të metalit të pastër, skulptorja R. Tili punon mbi ashpërsinë e metalit të lodhur duke e bërë atë të figurshëm nëpërmjet detajeve inçizuese, detajeve funksionale dhe detajeve pasuruese. Metali i varfëruar tingëllon i tjetërsuar nën veprimin krijues të autores. Ajo ndjek po atë rrugë që ndoqi skulptori hungarez Kemeny<sup>(8)</sup> i cili kompozonte veprën e tij abstrakte mbi metale të çfarëdo lloji.

Të niveleve normale janë: skulptura në dru, figurë e kompozuar e K. Xhikut me një shprehi të hedhjes deklamative; portreti i tonuar në allçi i S. Spahisë, që ruan një impresion të veçantë, duke mbartur edhe një prerje të lakueshme; portreti në materialin terrabeton i H. Kasemit, që vjen si një përpjekje e çuditshme e një volumi ireal e grotesk mbi një volum real e të minimizuar. Volumet e kërkuar drejt formalizimit të tyre janë një vazhdimësi ekspozuese e skulptorit A. Laze. Portreti në qeramikë i K. Jazexhiut duket vetëm si një emocion i fituar nga ndërtimi momental i kombinimit të dy materialeve ndërthurës: baltë e pjekur e metal i fillëzuar.

Skulptura tjetër e ekspozuar nuk superon parametra që do të bënin të qëndrueshme vlerën e saj. Kjo, për arsye të përsëritjes së volumeve pa efekt emocionues. Ajo nuk arrin të zgjidhë problemin e bashkëpunimit, të funksionimit të gjuhës plastike me ekspozimin. Ajo mbetet e thjeshtë e pa nervin ngacmues. Diku ka pretendime për transmetim të tendencës kubiste, por vjen si rastësi e jo si një logjikë konkrete e kubizmit mbi volumet reale. Një nga teoritë e Gombrich është "...vepra është mbetja gjatë një deformimi të volumeve, thjeshtuar deri në lindjen e një ekuilibri të përbashkët të trupave gjeometrikë."<sup>(9)</sup>

### SKULPTURA '97 DHE KRIJIMTARIA PARA VITEVE '90?

Mendoj se ekzistojnë dy drejtime në krijimtari. Duke iu referuar skulpturës '97, drejtimi i parë dhe më i fuqishëm është përpjekja e skulptorëve shqiptarë për t'u shkëputur tërësisht nga "Tradita" e së kaluarës. Historia e traditës sonë në skulpturë

fillon me një parahistori, primitivizmin ilir; ekzistojnë dhe influenca të herëshme helene-romake, më tej shekuj të varfër e të pazhbiruar akoma; shekujt e 12,13,14,15,16 tingëllojnë me punimet liturgjike për hapësirat religjioze e me gdhendjet e ikonostaseve. Fillimi i shekullit të 20-të, pikërisht viti 1917, shënon skulpturën e parë laike "Portret i Skënderbeut", kryer nga patrioti i nderuar Murat Toptani. Vitet '20-'30 shënojnë punimet e respektuara të skulptorit O. Paskali, më tej J. Paço.

Vitet '40-'50: lind grupi i parë i skulptorëve të shkolluar në Itali, Greqi, Jugosllavi, Francë, Ruman.

Vitet '50-'60 sjellin skulpturën me ndikime krejtësisht ruse. Vitet '60-'70-'80-'90 krijohet skulpturë e diktuar nga metoda e realizimit socialist, duke bërë evidente edhe skulpturën realiste. Ndaj arësytet për t'u shkëputur janë të qenësishme dhe të justifikuar.

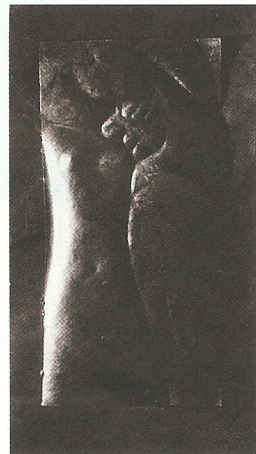
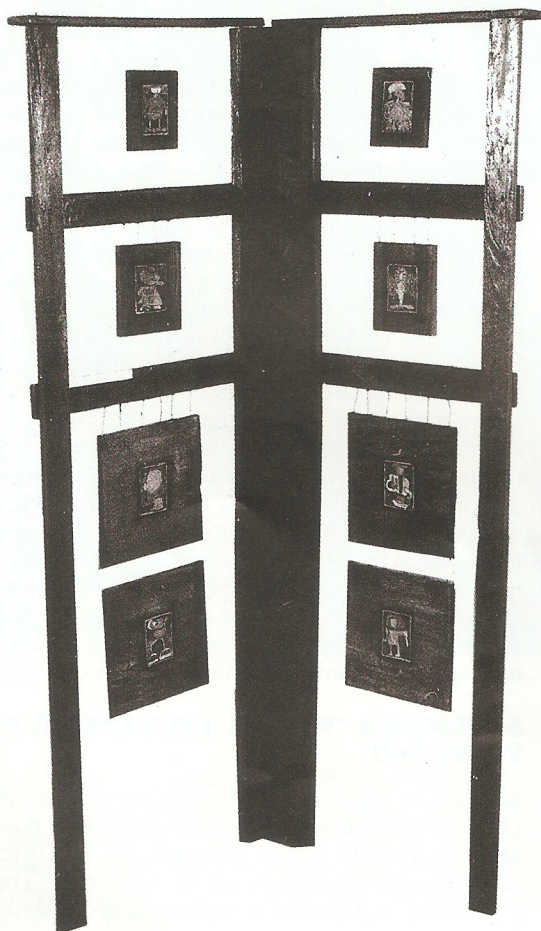
Drejtimi i dytë është përpjekja për të avancuar krijmtarinë realiste, për të ruajtur arritjet e saj më të mira, për të perfeksionuar atë në lidhje me kohën që jetojmë, me elementet shprehës të saj. Vazhdimësinë logjike e shoh të lidhur me zhvillimet e artit të ri të fillimit të shekullit. Do të ishte fatkeqësi nëse skulptura shqiptare nuk do ta ndiente këtë vazhdimësi logjike të përvojave të reja evropiane edhe mbas viteve '90, kur artistët u bënë të vetëdijshëm për stilin dhe nisën të eksperimentojnë, të shpallin lëvizje të reja, që

ngrinin çdo "izëm" të ri si flamur.

Nëse artistët evropianë dhe amerikanë të fillimshkullit, përfaqësues të artit modern dhe postmodern, nuk lindën në vakume fantazëm të artit, artistët shqiptarë lindën nga bazamente, u mungonte një shkollë akademike, përjashtuar rastin e vetëm më 1931 me shkollën e vizatimit, që më tej u ngurtësua nën koracën e fuqishme të një metode të ideologjizuar e të drejtuar vetëm në një kah. Ndërtimi dhe krijimi i metodologjive shkollore të mëvonshme ishte me baza të shëndosha drejt mësimin e nxënies së formimit profesional me caqe të ngushta, thjesht të një profesioni-zanat e më tej brezat shpërthenin në kërkim të asaj që krijohet tej kufijve të atdheut-Shqipëri. Përpiqin shijet, informimin, leximet, krijimtaritë e tyre me atë krijimtari gjigande që rridhte në pafundësi nga tendencat e artit eksperimental. Vitet '90 realizuan ëndrrën. Viti '97 zgjeron aktivitetin e saj, shtohen përpjekjet dhe përcaktohen ndarjet e niveleve krijuese, duke bërë të flitet në fund të fundit, edhe në Shqipëri, për një art "të kulluar" i cili s'do të mund të kuptohet nga të gjithë. Pra, është një fenomen që në mënyrë të pashmangshme do të ndodhë edhe me artin shqiptar, edhe me skulpturën.

Duke u nisur nga niveli i lartë i kërkesave për një art "të kulluar" pohoj se në artin viziv shqiptar po eksperimentohet me sukses nga krijuesit më produktivë dhe më racionalë. Është një fillim i vështirë për spektatorin në të kuptuarin e tij. Ata fillimisht ndeshen me emocionin viziv e me një titull. Kur emocionin viziv do të jetë i fortë dhe kur titulli do të deshifrohet nëpërmjet kulturës profesionale; atëherë do të fillojë të kuptohet niveli i veprës së mirëfilltë të artit. Disa skulptura të analizuar më lart janë shprehje të një niveli kulmor për vitin '97, por njëkohësisht bëhen plotësuese për bazën e hedhur të traditës më të mirë. Fenomeni i pranimit ose i mospranimit të ekzistencës së një niveli, i cili mund të jetë kulmi i përcaktuar nga çdo brez krijuesish për një periudhë të caktuar, është i pranishëm edhe në skulpturën shqiptare tek Onufri '97. Brezat e krijuesve që jetojnë e ata që do të vijnë më vonë, do të sheshojnë shumë mendësi agresive përkundrejt asaj pjese të respektuar të krijimtarisë së para viteve '90 dhe krijimtarisë së shumë drejtimeve të mbas viteve '90. Vetëm ata do të mund të zbulojnë vlerat e vërteta e të qëndrueshme të veprës së artit e do të përcaktojnë individët që do të bëjnë teoritë e historinë e artit shqiptar sipas rrjedhës së viteve. Shikuesi, publiku, kritika, historianët, institucionet e artit

16







1. Fabiola Jozja, *kompozim, dru*;
2. Valmir Hajdari, *kompozim, metal*;
3. Sadik Spahia, *portret, allçi*;
4. Kreshnik Xhiku, *kompozim, dru*.

do të vendosin nëse pranojnë arritjet e skulpturës '97 si arritje të qenësishme dhe vetëm atëherë ato mund të kthehen në një kulm e më pas në një traditë. Sot, artet zhvillohen me një ritëm të tillë sa modernia e sotme shpejt kthehet në traditë të menjëhershme, kur një mendësi e re arti vjen.

### 3. TENDENCA TË KOMBINIMIT TË ELEMENTËVE TË SKULPTURËS DHE TË PIKTURËS.

Piktorët që tentuan të vendosin në hapësirë elementët e ndryshëm të materieve të ndryshme e të trajtuara me kujdesin për të arritur komunikimin përkatës, bëhen interesantë me veprën e tyre. Ata menduan se dydimensionali nuk është i mjaftueshëm për aksionin e tyre eksperimental, prandaj i janë drejtuar edhe volumeve të ritmuara për të shpalosur krejtësisht ndjesitë e racionales me çudinë që sjell konceptualja e treguar në detaje. Një vepër e rezervuar, një tjetër më mikse, një tjetër e komplikuar atmosferojnë ritmin e thyer dhe lëvizjen vepruese të gjithë aranzhimit të "Onufri '97". Duke i quajtur skulptorë G. Mukën, F. Jozjen, S. Muçën, P. Kolnikan, Sh. Kërçovën, A. Gjonin, duke i respektuar për organizmin e elementëve volumorë që lëvizin në hapësirën, nuk mendoj se gaboj. G. Muka sjell dy kompozimet "Konstelacion" dhe "Monolog". Në të parën janë dy kuboidë të kontravendosur mbi njëri-tjetrin. Zbulohet një informacion objektësh të shumëllojshëm, të cilët janë kthyer në mesazhe të ritregimit të shenjave. Ai vendos me mjeshtëri objektin volum mbi sipërfaqet e sheshta apo hapësirat mbështetëse. Përcakton ndërkomunikimin shpirtëror me vlerën e tyre të padukshme. Ai deshifron dhe evidenton në tjetërsim krijues informacionin e inçizuar me elegancën e artit të Afrikës së

Zeze: "Kur sodisim ndonjë nga kryeveprat e skulpturës afrikan e zbulojmë fuqinë shprehëse intensive, qartësinë e strukturës dhe thjeshtësinë e konkretësinë e teknikës".<sup>(12)</sup> G. Muka përdor elementët e vizatimit mbi letër, elementët grafikë e njollë kolor përkrah volumeve të gjetura e të përzgjedhura me shumë vëmendje, duke dhënë një shprehje intensive të sendeve memorialë të fondit të tij. Të gjitha ai i mbyll në kushte ekspozimi muzeal jo pa qëllim, por për të treguar vlerën e dhënë e të injektuar. N.q.s. kjo vepër mbyll hermetikisht mendësinë kohore-emocionale-subjektive të artistit, në kompozimin e dytë "Monolog" mbyllet dokumentacioni historik-njerëzor-problemi social, si një kulturë krijuese individuale.

F. Jozja sjell vazhdimësinë e preferencës për gjuhën e gdhendjes grafike. E tërhequr nga bota e një zgjidhjeje të gdhendjes vizatimore mbi plane të cekta, ajo operon subjekte të veçanta mbi kuadratura druri, të varura brenda kuadraturave të kornizave boshe. Si një zgjidhje-lojë janë të vendosura vizatimet e gdhendura me nuhatje drejt interpretimeve fëmijë-artist-Dada. Në dukje, dëshira e piktores për t'u bërë fëmijë, për t'u kthyer shpinën me përbuzje solemnitetit dhe pompozitetit.

Te A. Muça dallon fantazi në aksionin e saj lëvizës, për të zbuluar çudinë në ekspozim. Krijuesja ia del mbanë këtij pikëvështrimi. Sipërfaqet përpjendikulare të qelqit të tejdukshëm bëhen ekzistentë nga linjat e zeza e të vizatuara mbi to, si një formalizëm konkret, duke kryer dy funksione: Funksioni i parë: ato së bashku, edhe pse në distancë, krijojnë një imazh vizual të abstraksionizmit transparent të volumit të qelqit me linjën e zhdërvjelltë; funksioni i dytë është bërja shprehje e një tendence të eksperimentimit të pafund të përbërjes së materies dhe imazhit të saj. Artisti, ose "drejtimi i ri krijues", për të tërhequr vëmendjen e publikut, hapi dhe një fushë të gjerë për eksperimentime me ngjyrën dhe formën, fushë që mbetet për t'u hetuar dhe cilat do të jenë rezultatet, ende nuk dihet.

Kompozimi i Muçës, Kolnikës, eksplozioni i Kërçovës, instalacioni i Gjonit, kostelacioni grafik i Mukës, "Monologu" po i tij e bëjnë pjesë në këtë lloj krijimtarië, me probleme artistike që nuk u dihet ende fundi i përcaktuar i rrugës së zhvillimeve të ardhshme. Por një mendim lexohet: artistët shqiptarë të volumeve dhe koloreve kanë vendosur të mbijetojnë me krijimtarinë e tyre, duke eksperimentuar dhe provuar atë çka provuan kolegët e tyre perëndimorë.

Duke qenë koshiente për mosezaurimin e problemeve të skulpturës në këtë ekspozitë, por dhe duke menduar se jam munduar të bisedoj për veprat përfaqësuese në të, duke uruar që të mos keqtrajtohet çdo argumentim mbi to, shpresoj me modesti të kem thënë diçka për skulpturën shqiptare të vitit '97.

### SUZANA VARVARICA KUKA

Fotot: *Nikolin Pici*, © GKA.

1. Capolavori nei secoli: volumi XI, fq.16-183, fq.14 - 152 2. The story of Art, E. Gombrich, fq. 607 3. Viti 1912 shënon lindjen e të ashtuquajturit "LaSection D'OR" 4. The story of Art, E. Gombrich, fq. 610 - 623 5. Umberto Mastroianni (1910): bëhet fjalë për veprën "Apporazione Alata" (1957) 6. Julio Gonzales (1876-1942). Bëhet fjalë për veprën "La monserrat" (1937) 7. a) Constantin Brancusi, (1876-1957) Skulptor rumun, ndoshta skulptori më i madh i shekullit. b) Jean ose Hans Arp, (1887-1966) piktor dhe skulptor gjerman aderoi në DADA - Art. D.E. Melzi f.38 c) Antoin Poncet, skulptor bashkëkohor francez 8. Kahnweiler - bashkëkohës i Picassos dhe Braque. Mbrojtës dhe kritik i parë i kubizmit. 9. The story of Art, E. Gombrich, fq. 557 10. Studime mbi artin, fq. 64-71 11. The story of Art, E. Gombrich fq.563 12. The story of Art, E. Gombrich fq. 601 13. The story of Art, E. Gombrich fq. 600

# ONUFRI '97

## FITUESIT E ÇMIMEVE TË PARA



18



### LUMTURI BLOSHMI

Lumturi Blloshmi është një nga personalitetet e pikturës shqiptare. Me një krijimtari 30 vjeçare Blloshmi prezantohet

si një nga piktorët e suksesshme, që vazhdimisht është në kërkim të formave të reja artistike, por gjithmonë duke i qëndruar një stili që tashmë po konsolidohet.

Ë tërhequr sidomos nga peisazhi shqiptar, nga historia e vendit, piktorja nuk shkëputet dot nga shqetësimet dhe ngjarjet që ndodhën në Shqipëri pas viteve '91.

Veçanërisht interesant është cikli i eksodit, që ajo i kushton një numër veprash në pikturë.

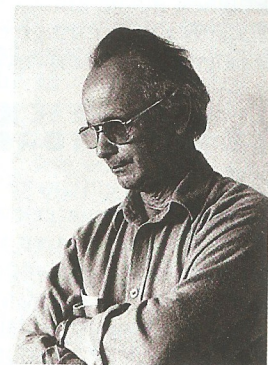
Paleta piktorike e Blloshmit tashmë, përveç delikatesës karakteristike, po shkon drejt një thjeshtësie koloristike.

#### *Curriculum vitae*

1944 - Lindi në Tiranë;  
1959 - 1963 - Mbaron Liceun Artistik "Jordan Misja" - Tiranë;  
1963 - 1963 - Mbaron studimet e larta për pikturë në Institutin e Lartë të Arteve (sot Akademia e Arteve të Bukura - Tiranë);  
1970 - 1989 - Piktore në Shtëpinë Botuese të Librit Shkollor.  
1987 - Pjesëmarrëse në Bienalen e Aleksandrisë - Egjypt;  
1988 - Pjesëmarrëse në Bienalen e Ankarasë - Turqi; - Ekspozitë personale në Galerinë e Artit - Berat;  
1989 - Ekspozitë personale në Tiranë;  
1991 - Ekspozitë personale në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë; - Ekspozitë kolektive "Due Sponti" - Molise - Itali;  
1992 - Pjesëmarrëse në ekspozitën e Shoqatës së Pikturëve të Pavarur në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë; - Pjesëmarrëse në ekspozitën e organizuar nga Fondacioni "Soros" - Tiranë; - Pjesëmarrëse në ekspozitën "Kongresi i grave të Ballkanit" - Selanik;  
1993 - Pjesëmarrëse në ekspozitën e dytë të Shoqatës së Pikturëve të Pavarur në Galerinë Kombëtare të Arteve; - Ekspozitë në grup - Madrid - Spanjë;  
1994 - Pjesëmarrëse në ekspozitën "Linda" në Galerinë e Arteve Tiranë; - Pjesëmarrëse në ekspozitën e një grupi piktorësh - Pogradec; - Pjesëmarrëse në Konkursin Ndërkombëtar të Pikturës për vendet e Europës Lindore - Budapest - Hungari;  
1995 - Pjesëmarrëse në ekspozitën "Rikonstruksion" - Tiranë - Ekspozitë personale - Stamboll - Turqi;  
1997 - Pjesëmarrëse në ekspozitën në grup - Paris - Francë.

#### *Vlerësimet artistike*

1994 - Çmimi i tretë në pikturë në Konkursin "Onufri '94";  
1997 - Çmimi i parë në pikturë në Konkursin "Onufri '97".



### THOMA THOMAI

Skulptori Thoma Thomai është i njohur në Shqipëri si krijues i shumë veprave skulpturore dhe si profesor i Akademisë së Arteve në Tiranë.

Ai është prezent në të gjitha ekspozitat kombëtare, në ekspozitat kolektive të hapura në Egjypt, Itali, Rumani, Turqi, Jugosllavi, Kinë, Greqi, Algjeri dhe Francë.

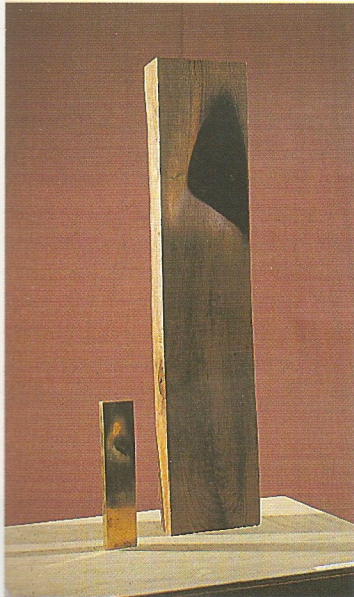
Në pjesën kryesore të punimeve të ekspozuara dhe të skulpturave monumentale Thoma Thomai Dhamo gjatë 30-vjetëve të krijimtarisë deri në vitet '91 prirret të pasqyrojë figura dhe ngjarje të rëndësishme të historisë së Shqipërisë. Dashuria për formën e pastër, një realizëm i prirur drejt impresionizmit do të kalojnë gradualisht, pas viteve '91, në kërkim të formave të plota plastike, që realizon një finesë dhe ngrohtësi delikate.

### Curriculum vitae

1936 - Lindur në Barmash të Kolonjës ( Ersekë ); - 1954 - Mbaron Liceun Artistik "Jordan Misja" - Tiranë, në klasën e pedagogëve Odise Paskali dhe Janaq Paço;  
1955 - 1961 - Diplomohet në shkollën e lartë të arteve të aplikuara të Pragës ( Cekoslovakia ) në ateliene e profesor Otto Eckert;  
1961 - Modelist në Fabrikën e Porcelanit - Tiranë;  
1968 - Pedagog në Institutin e Lartë të Arteve ( sot Akademia e Arteve të Bukura );  
1971 - Emërohet shef i katedres së Arteve të Aplikuara në Akademinë e Arteve të Bukura;  
1989 - Emërohet Dekan i Fakultetit të Arteve të Bukura;  
1978 - Bashkautor me O.Paskalin në memorialin kushtuar "Vëllezërve Frashëri" - bronx;  
1981 - Realizon relievin "Kryngritjet fshatare" ( 1915 - 1920 ) i cili vendoset në interieret e Muzeut Historik Kombëtar Tiranë;  
1984 - Perurohet munumenti "Prita e Barmashit" - bronx;  
1986 - Pjesëmarrës në Bienalen Euroaziatike - Ankara - Turqi;  
1987 - Përrurohet memoriali "Borove 1943" bronx, vendosur në vëndlindje;  
1993 - Pjesëmarrës në ekspozitën e vendeve të mesdheut në Agde-Francë; Ekspozon në Galerinë TE&GI - Tiranë'  
1994 - Pjesëmarrës në Konkursin "Onufri '94" në G.K.A. - Tiranë '96 - Realizon shtatoren e Fan S. Noli - bronx;  
1995 - I jepet titulli profesor

### Vlerësime artistike

1981 - Çmimi i Dytë kombëtar i skulptures monumentale;  
1984 - Çmimi i Parë kombëtar në skulpturën monumentale;  
1986 - Çmim special në skulpturë në Bienalen "Euroaziatike" Ankara'  
1987 - Çmimi i Parë kombëtar në skulpturë;  
1994 - Çmimi i Dytë në skulpturë në Konkursin "Onufri '94"  
1996 - Çmimi i Parë në skulpturë në Konkursin për shtatoren e Fan S. Noli;  
1997 - Çmimi i Parë në skulpturë në Konkursin "Onufri '97".



1. Lumturi Blloshmi: Një shpresë e vakët, vaj.
2. Thoma Thomai: Kompozim, bronx, dru.
3. Vladimir Myrtezaj: Kompozim, triptik, teknikë e përzier.  
Fotot: Nikolin Pici.



## VLADIMIR MYRTEZAJ

Vladimir Myrtezaj është një nga piktorët e njohur bashkëkohorë në Shqipëri.

Krijimtaria e tij artistike është vazhdimisht në kërkim të eksperimentimeve të formave dhe teknikave.

Pas viteve '90 merr pjesë në disa ekspozita me punime në instalacion së bashku me kolegët e tij, pedagogë në Akademinë e Arteve të Bukura në Tiranë, të cilat vlerësohen pozitivisht dhe përbëjnë bazën e shumë ekspozitave që do të hapen më vonë edhe nga piktorë të tjerë shqiptarë.

Si pedagog në Akademinë e Arteve të Bukura në Tiranë (ateliereja e grafikës e më pas e pikturës) piktori Myrtezaj komunikon me studentët dhe krijon mundësi të reja të shprehjeve të tyre artistike.

Është pjesëmarrës në mjaft ekspozita arti të hapura në Gjermani, Francë, Zvicër etj.

### Curriculum vitae

1958 - Lindi në Shkodër ku mbaron dhe studimet e mesme për pikturë në atelienë e piktorit Danish Jukniu.  
1982 - Mbaron Akademinë e Arteve të Bukura - Tiranë (Dega grafikë). Punon si studjues dhe restaurator i veprave të artit mesjetar në Institutin e Monumenteve të Kulturës - Tiranë.  
1992 - Pedagog në Akademinë e Arteve të Bukura - Tiranë, në atelienë e pikturës.  
**Aktiviteti artistik**  
1997 - Pjesëmarrës në Konkursin Kombëtar "Onufri '97" në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë. - Pjesëmarrës në ekspozitën "Riorientim" - Tiranë - Pjesëmarrës në ekspozitën Ballkanike - Selanik - Greqi  
1996- Pjesëmarrës në Konkursin Kombëtar "Onufri '96" në Galerinë Kombëtare të Arteve të - Tiranë.  
1995- Pjesëmarrës në ekspozitën "Entre deux temps" DIE-Francë - Pjesëmarrës në Bienale - Maltë - Pjesëmarrës në Konkursin Kombëtar "Onufri '95" në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë. - Pjesëmarrës në ekspozitën "Together" në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë.  
1994 - Pjesëmarrës në Konkursin Kombëtar "Onufri '94" në Galerinë Kombëtare të Arteve - Tiranë - Pjesëmarrës në ekspozitën e organizuar nga "Palais JALTA" Frankfurt - Gjermani. - Pjesëmarrës në ekspozitën e organizuar nga TEMPLIN CULTURE

19

## Përgatiti YLLI DRISHTI



# MANIFESTI I KOHËS SË HUMBUR

**Q**ë prej disa vitesh, artistët shqiptarë të arteve vizive po shkruajnë faqe të një manifesti të kohës së humbur, po bëjnë eksperimentime që nuk i kishin bërë më parë e që rrinin struktur në subkoshiençën e tyre.

Ekspozitat e shumta, të hapura pas vitit 1989, të mira apo të paarrira, të përfolura apo të papërmendura, përgatitin terrenin e përshtatshëm për krijimtarinë që do të vijë pas kësaj periudhe të pashmangshme çoroditjeje sociale, ekonomike, politike e kulturore. Tendenca të reja e të vjetra, autorë seriozë, pseudoartistë, përpjekje për të importuar apo përshtatur arritje të autorëve të huaj, të gjitha llojet e drejtimeve janë përballur e secila kërkon të fitojë terren. Mënyra e re e organizimit të shoqërisë shqiptare nuk mund të mos ndikojë edhe në krijimtarinë e artistëve shqiptarë. Artisti nuk mund të kalojë indiferent pranë këtyre dukjeve, edhe ai do të kërkojë të masë forcat e thella e të çuditshme të mendjes sonë, të bëjë diçka më tepër se imitim të realitetit, gjë që fotografia sot e bën shumë më shpejt, shumë më mirë dhe në më shumë kopje njëkohësisht. "Në shekullin XX tre dimensionet e jetës së përditshme - gjatësi, gjerësi, lartësi - nuk mjaftojnë për të treguar për çdo gjë që dimë", shkruan Christophe Domino. Sot truri arrin t'i përpunojë të dhënat vetëm në 4/10 e sekondës, ndërsa para 20 vjetëve kjo arrihej në 7/10 e sekondës.

Ndaj "Onufri '97" krijoi një tërmet të domosdoshëm për artin tonë viziv. Arti shqiptar ka nevojë të pretendojë për punë serioze, të mundimshme, të arrirë, sepse ka nevojë të konsolidojë traditën, por nuk duhet ngatërruar tradita me realizmin banal. Ngadalë po konturohet historia e artit figurativ shqiptar, ndonëse

akoma nuk është realizuar një ekspozim dhe një studim serioz për të gjetur një linjë që nis në prehistori, kalon nëpër lashtësi e më pas (nëpërmjet kanoneve bizantine) dalin Selenica, Shpataraku me figurat e tyre laike, për të arritur te Idromeno, Kolombi, Mio, Buza, Kodheli, Paskali, Zajmi, Paço e të tjerë, në epokën aq të trazuar të kompjuterit, me artistët e saj.

Në vitin 1942, duke shkruar për ekspozitën e motrave Zengo në Tiranë, autori që nënshkruan An. Tello, thotë "se neve na mungon forma e parë e artit, ajo e klasiçizmit dhe nuk justifikohet kërkimi i rrymave të tjera..." Kanë kaluar 55 vjet nga koha kur është shkruar ky artikull, po përsëri në shtypin tonë gjen shkrime ku autorët shprehin të njëjtin mendim dhe shqetësimin se arti realist shqiptar po dëmtohet nga një grup njerëzish, se hidhet poshtë piktura tradicionale shqiptare. Po asnjë prej autorëve të këtyre shkrimeve nuk jep argumente se cilët, si dhe çfarë vlera të traditës nuk janë respektuar apo janë hedhur poshtë. Hoqëm qeleshet, tirqet e xhubletat dhe u veshëm si europianë, po asnjë nuk shkroi nëpër gazeta se po përbuzet tradita. Vajzat dalin në skenë ashtu si nuk do të guxonte as ta mendonte dhe as e guxon një vajzë fshati, po askush nuk tha se po përbuzet tradita. Bashkëtingëlloret nj, gj, sh etj, ndahen në fund të rrjeshtit në n dhe j, etj si në gjuhën e huaj, po shkrimtarët shqetësohen vetëm për problemet e pikturës. Përmendet piktura realiste, Abdurrahim Buza, po shumë pak vetë e dinë se para viteve '80, kur veprat e Buzës ekspozoheshin jashtë vendit, të huajt shprehnin habinë që ky piktor ishte gjallë dhe lejohej të punonte në atë mënyrë. Për fatin tonë të mirë Buza, që ishte një artist i vërtetë, i madh, kishte përkrahës të fuqishëm, prandaj dhe ne sot kemi veprat e tij. Fakt është se në Shqipëri çdo gjë po ndryshon me shpejtësi

20

1

1. Ani Spahivogli, psalme të vogla, triptik, akuarel;
2. Merita Selimi, kompozim, laps;
3. Merita Selimi, kompozim, laps;
4. Suela Muça, kompozim, xham.



duke filluar pas vitit '89, njerëzit po rrahin rrugët e botës, po zgjerojnë dijet, kontaktet me të tjerët. Artistët shqiptarë në këtë periudhë zbuluan artin e Europës e të pjesës tjetër të botës. Jo vetëm kaq, ata zbulojnë edhe filozofinë e artit, psikologjinë e artit, deri atëherë tabu. Këta artistë përpiqen të trazojnë amullinë e shpirttrave e të venë në lëvizje mendjet, që në ekspozita vizitori të mos vijë për të kaluar në mënyrë pasive kohën e tij të lirë, po të jetë një vëzhgues aktiv. Artisti kërkon të ecë më shpejt, të shohë më larg, të futet më thellë në mendimin e kohës, se kjo është detyrë e tij. Artistët sot nuk mund të jenë pasqyruer romantikë të një peme në një fushë, të një hëne të pasqyruar në ujë, të një portreti melankolik apo heroik, sepse edhe muzikanti sot nuk kompozon si në vitet '30, edhe shkrimtari nuk shkruan si 50 vjet më parë. "Madam Baterflaj" ka shumë ndryshim nga "Jezu Krishti Superyll", madje edhe personazhet e Shekspirat sot lëvizin nëpër metropole. Po kjo s'do të thotë aspak se përbuzet vepra e gjenive apo përbuzet tradita, kjo do të thotë se gjenitë mbeten përherë bashkëkohorë, se krijimtaria e sotme ngrihet mbi bazën e traditës.

Në fillimin e shekullit XX europianët rizbuluan artin e Afrikës dhe të Oqeanisë, për t'iu larguar artit japonez, tashmë të ezauruar nga impresionistët. Arti europian u riushqye në artet ekzotike, siç janë quajtur artet afrikane, indiane, japoneze etj. Matisi e Pikaso u interesuan për artin afrikan në funksion të problemeve plastike të përcaktuara. "I pari bën kërkime mbi ekspresivitetin e linjës dhe të kompozimit, i dyti... kërkon veçanërisht për problemin e objektit dhe futjes së tij në hapësirën e telajos" (Jean Laude, "L'Art de l'Afrique Noire").

Në krijimin e një mentaliteti për artin viziv, në vendin tonë ka qenë shumë vendimtare shkolla e parë e vizatimit, e hapur në vitin 1931 dhe e drejtuar nga Mario Ridola i shkollës së Romës; më pas artistët më aktivë, që studiuan për arte jashtë shtetit para Luftës së Dytë

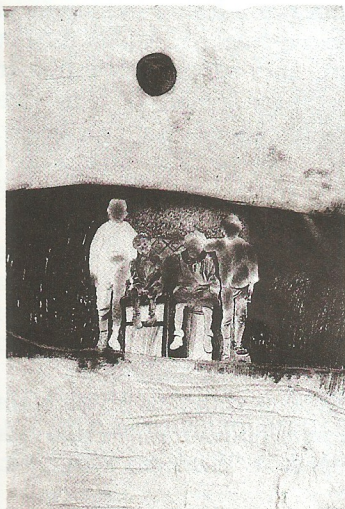
Botërore, i takojnë përsëri Shkollës së Romës, drejtuesit e së cilës ishin kundër eksperimentimeve në art. Kjo frymë u konsolidua nga artistët që kryen studimet në B.S. pas Luftës së Dytë Botërore, të cilët drejtuan artet vizive në Shqipëri deri në vitet '80. (Ata, që studiuan në vëndet e tjera të Lindjes, u edukuan me një qëndrim më liberal).

Edhe publiku shqiptar, "njeriu i ri", u mësua me idetë që i servireshin për konsum, me shijet e komanduara. Me shkollën e artit që bëme, nuk patëm mundësi të njihnim dhe të krahasonim rrymat e artit, të filozofisë, të psikologjisë, etj, që të mundnim edhe ne të krijonim mendimin tonë estetik.

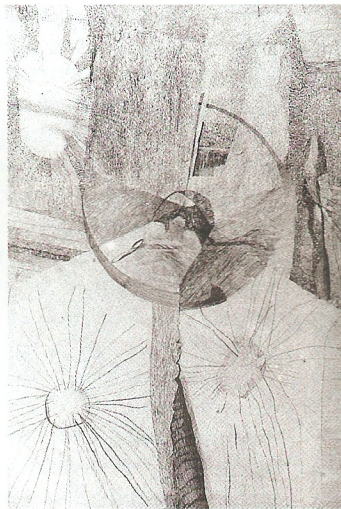
Sot në Akademinë e Arteve, ndonëse ka akoma boshllëqe, studenti nuk ka frikë të marrë libra në bibliotekë, të njihet me artin e botës, të eksperimentojë në klasë, të ketë kufizim të vetëm aftësinë e tij. Edhe në "Onufrin '97", artistët e rinj, që përbëjnë gati 1/3 e autorëve, janë paraqitur me vepra të një niveli të mirë, qoftë nga ana e mendimit që shfaqin, qoftë nga ana e paraqitjes estetike të punës. Në punimet e tyre ndjehet se ata e kuptojnë kur dhe përse përdoret linja, si dhe në ç'masë ngjyra duhet të mbulojë një sipërfaqe, duke arritur të krijojnë gestalte të mira. Kjo ndjehet te Gjergj Shoshi, Ani Spahivogli, Gentian Gjikopulli, Sokol Buza, Suela Muça, Fabiola Jozja, etj që përpiqen të përdorin materiale të ndryshme dhe të përshtatshme për të realizuar sa më qartë mendimin abstrakt, duke i dhënë formë në hapësirë.

Megjithatë kushtet ekonomike shpesh janë pengesë për të arritur realizimin e plotë të mendimit, qoftë nga autorët, qoftë edhe nga vetë Galeria. Pasi, me një ndriçim individual në pikat optimale për çdo vepër, punimet e Redina Tilit, xixëllimet e pjesëve të qelqta do të nxirrnin në pah vlerën e vërtetë të këtyre veprave të skulptores, përpyekja e së cilës për të gjetur origjinën të kujton dëshirën që shpesh kemi të ecim zbathur mbi barin e

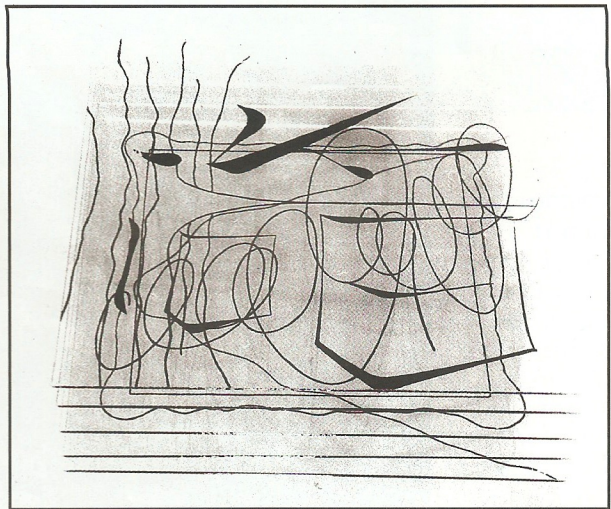
2

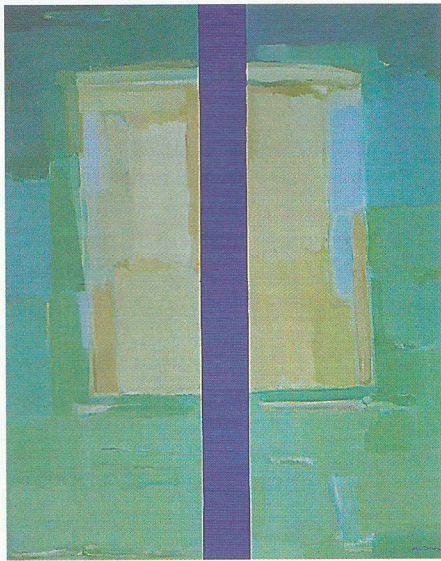


3



4

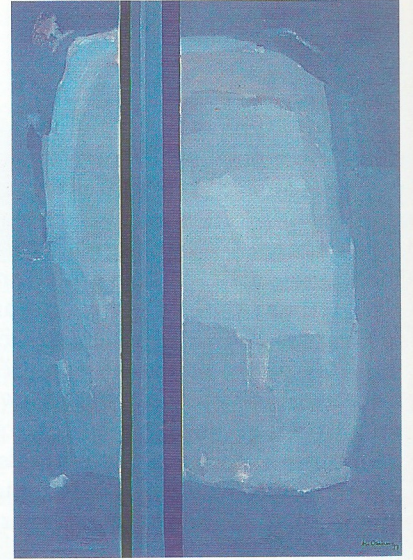




1



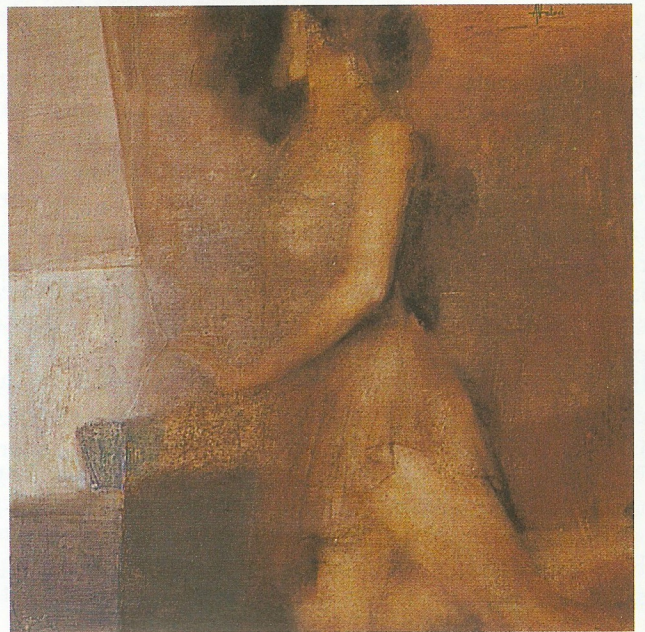
2



3

- 1,2,3. Ali Oseku, *Homazh, triptik, vaj*;  
 4. Gjergj Shoshi, *Breshka, teknikë e përzier*;  
 5. Astrit Vatoci, *kompozim, vaj*;  
 6. Sokol Buza, *Familja, teknikë e përzier*.

5



4



22

6



lëndinave; pikturat e Sokol Buzës do të vezullonin me gjithë magjinë e tyre, që autori e ndërton me kujdes si një mandala indiane; instalacioni-video i E. Mukës mbetet si fragment: armëmasturbimi individual me një numër më të madh ekranesh do ta jepte më të plotë, do ta ngrinte në art çmendurinë shqiptare, armëmasturbimin kolektiv. Evolucionin e artit zgjatet në kohë, pavarësisht nga ne, i pamëshirshëm. Evolucionin e një artisti ndodh në një periudhë më të shkurtër, më të kapshme për t'u gjykuar. Në rast se do të shihnim veprën e parë të Paul Klee dhe veprën e fundit të tij pranë njëra tjetrës, kurrë nuk do ta pranonim se janë të të njëjtit autor. E gjithë kjo habi zhduket kur vepra ndiqet në vazhdimësi. Atëherë çdo gjë duket logjike, rrjedh kuptueshëm, bindëse. Unë e kuptoj revoltën e atyre që thonë se po zhduket tradita, sepse kuptoj që ata nuk njohin traditën dhe nuk kanë ndjekur ecurinë e veprës së Thomait, Blloshmit, Hilës, Osekut, Lekës etj.

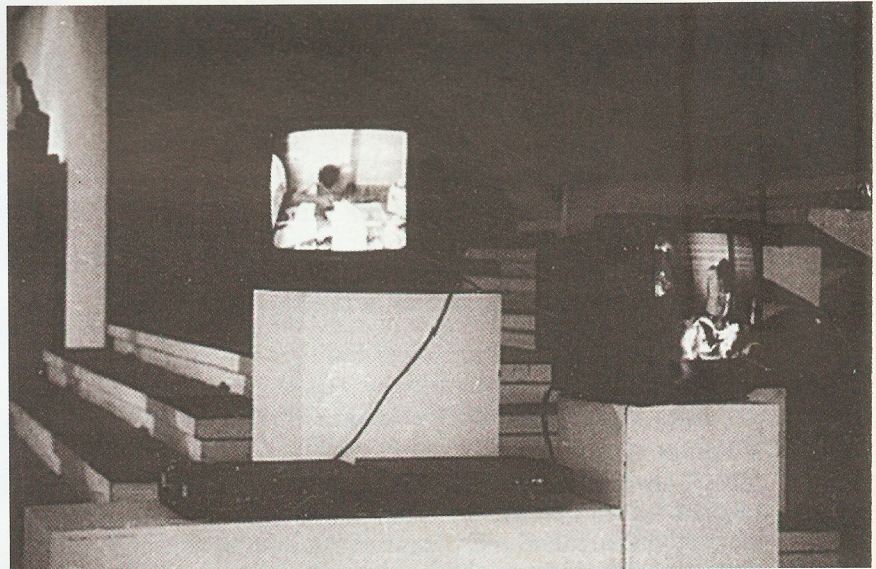
Francis Picabia, piktori dhe shkrimtari i njohur francez, thotë se koka jonë është e rrumbullakët, që të mund të lejojë mendimin të ndërrojë drejtim. Përderisa tani për tani jemi të bindur se absolute është vetëm lëvizja, përse të mos provojmë të materializojmë të gjitha frytet e mendimit tonë? E sa më të sinqertë të jemi me vetveten, sa më të çliruar të jemi nga paragjykimet, aq më interesante do të jenë përfundimet dhe e sigurtë është që shpirtit tonë shqiptar nuk do t'i shpëtojë ngjyrimi shqiptar, nerv shqiptar. "Kontakti i një këndi të mprehtë të një trekëndëshi dhe konturit të një rrethi, në fakt, ka jo më pak efekt se kontakti i gishtit tregues të Zotit dhe treguesit të Adamit në pikturën e Mikelanxhelos", thotë Kandinski. Ndërsa Hans Kreiter dhe Shulamith Kreitler në "Psychology of the arts" shtojnë se në rrethana të caktuara bashkimi i një rrethi me një trekëndësh mund të krijojë më shumë tension se takimi i gishtit tregues të Zotit me të Adamit. Zotësia për të gjetur ngjyrën e duhur, linjën e nevojshme, dimensionin e domosdoshëm për të arritur efektin e duhur, bën veprën e artit, qoftë ajo realiste apo jorealiste.

Shumë pak janë ata që dëshirojnë të vrasin mendjen për të kuptuar, psh, pse Gazmend Leka ka bërë një tablo të madhe, me tre profile druri një mbi një, me të çara plot ngjyra që shpërthejnë në sipërfaqen e zezë, të ngacmuar po me të zezë dhe e quan Kabbalah. Çështje "Kabbalah"-ja që ekspozon Leka? Është kabbalahja e lashtë e ebrejve, apo kabbalaja e sotme e shqiptarëve? Leka ngre një intrigë apo përpiket të komunikojë me shpirtat tanë dhe të atyre që kanë shkuar? (Sepse akoma nuk e dimë ç'bëhet kjo energji e trurit tonë, kur mishi ynë vdes). Një gjë është e sigurtë: Leka kërkon të drejtojë përtej dukjes.

Ali Oseku ekspozon triptikun "Homazh". Po në këtë homazh për të dashurit e vdekur ai nuk pikturon njerëz me të zeza, kurora me lule, vargan makinash, dhe të freskët. Ai dëshiron të pikturojë atë që ai ndjen për këtë humbje dhe i dorëzohet instiktit (të cilin ne shpesh e harrojmë, pothuaj gjithmonë nuk e dëgjojmë, po ai është brenda nesh, i veçantë për secilin, i pagabueshëm!). Në tablotë e tij çdo gjë që ishte afër, e këndshme, pa peshë, e pakërkuar, se ishte diku brenda vetë artistit, papritmas largohet thellë, rëndohet, bëhet e mprehtë, kthehet në dhimbje nga një shirit brutal i saktë, i prerë, i ftohtë, shumë i menduar: Bëhet raport i negatives me pozitiven, i qënies me mosqënien, i jetës me vdekjen. Veç Oseku vjen deri te ky "Homazh" pas një periudhe të gjatë krijimesh në kompozim, vizatimesh e pejsazhesh, ku ndjehet studimi rreth të kapshmes nga syri, nuk fshihet mbështetja në Braque apo Baselitz, deri sa më në fund gjen veten, duke nxjerrë trupin nga tabloja. Ashtu si bëjnë fëmijët me revistat 3 D, duke përqendruar

vështrimin deri sa pamja e sheshtë e revistës bëhet tredimensionale, zmadhohet e të duket se futesh brenda saj, edhe kur qëndron para veprës së Thoma Dhamos (ku një shikues indiferent do të vinte re një copë metal e një copë më të madhe druri në forma paralelopipedi), po të përqëndrohesh, do të kesh dëshirë të marrësh frymë thellë. Atëherë e kupton se këto dy kolona të formateve të ndryshme, në materiale të ndryshme, shprehin një emocion të fortë. Ai që do të dijë të shohë, do të gjejë në to figurën e njeriut të zhveshur nga çdo gjë e tepërt, e zakonshme, e vdekshme, për të lënë të duket ndjenjë, atë energji të çuditshme që lëviz botën.

Edi Hila, realist në "Objektin fluturues "të tij, pikturon frikën. Po jo me figura njerëzish me armë, me gjak, me lot. Për të kujtuar Marsin '97 Hila, piktori i "Mbjelljes së pemëve", i "Vizitës", i skenave nga jeta e Shkodrës së fëmijërisë së tij, sjell në ekspozitë një helikopter ushtarak, laraman, që është faqja e kundërt e tablosë, e cila, në anën tjetër, ka një shami pa ngjyrë. Ky autor, që me krijimtarinë e tij ka treguar se është virtuoz në vizatimin e figurës së njeriut, në realizimin e pejsazheve nga më të bukurat, kërkon të pikturojë të padukshmen, përsëri nëpërmjet objekteve reale. Një shkrimtar do të shkruante



Edi Muka,  
instalacion, video.

faqe të tëra, libra të tërë për helikopterët ushtarakë, për problemet e mprehta të këtij viti të trazuar shqiptar. Kurse piktori, duke i minimizuar ngjyrat në maksimum, luan me efektin e siluetës së një helikopteri në sfondin e verdhë limon dhe me një sërë këndesh të mprehta që rrethojnë kompozimin në formë rombi. Piktori nuk kërkon të ilustrojë edhe njëherë atë që pamë për muaj të tërë në televizion apo nëpër faqet e shtypit. Ai kërkon që vizitori të provojë atë që ai ndjen, të meditojë për thelbin e asaj që ndodh në tablo, konfliktin me frikën

lakuriqe. Çdo gjë është e mprehtë, e ngritur mbi kontraste, madje edhe shamia, në faqen tjetër të tablosë është përsëri simbol konflikti.

Në ekspozitë, rreth 30 autorë u paraqitën me punime realiste (pra me vepra ku dallohet figura e njeriut, pejsazhi, objekti). Vatoci, është shembull i mirë i një realizmi bashkëkohor. Ai vizaton e pikturon me mjeshtëri një figurë gruaje në tone të ngrohta kafe e okër, e ndonëse u rri besnik proporcioneve të figurës njerëzore, ndjehet që është një pikture e bërë sot, sepse është larg rolit të fotografisë, (të cilit nuk i shpëtonin dot veprat e shekujve të kaluar), por nuk i shpëton dot ndikimit të madh të mediave, të televizionit, filmit, etj. Po ashtu edhe G. Gjokopulli, i cili në tablonë e dimensioneve të mëdha luan me ngjyrën gri e të zezë, duke shtuar ngjyrë tjetër vetëm me anë të disa gërmave të verdha. Artisti ndjehet i provokuar, sepse, siç thotë Klaus Honnef në "L'art contemporain", "përballë filmit, televizionit, reklamave, fotove-kujtim, videove, figura si art ndjen konkurrencë të fortë...." Të vendosura pranë njëra-tjetrës, Merita Selimi dhe Ani Spahivogli janë të dyja vizatuese të mira, secila në mënyrën e saj. Janë realiste, përsëri secila në mënyrën e saj, se ndonëse në punimet e tyre njeriu pozon për të njëjtën arsye, për të bërë të dukshëm mallin për vitet e fëmijërisë, Merita përpiket t'i afrojë vizionet e siluetave nga thellësitë e memories së saj, ndërsa Ani përpiket të kthehet në fëmijë, duke luajtur me këto silueta, si diku me kukullën.

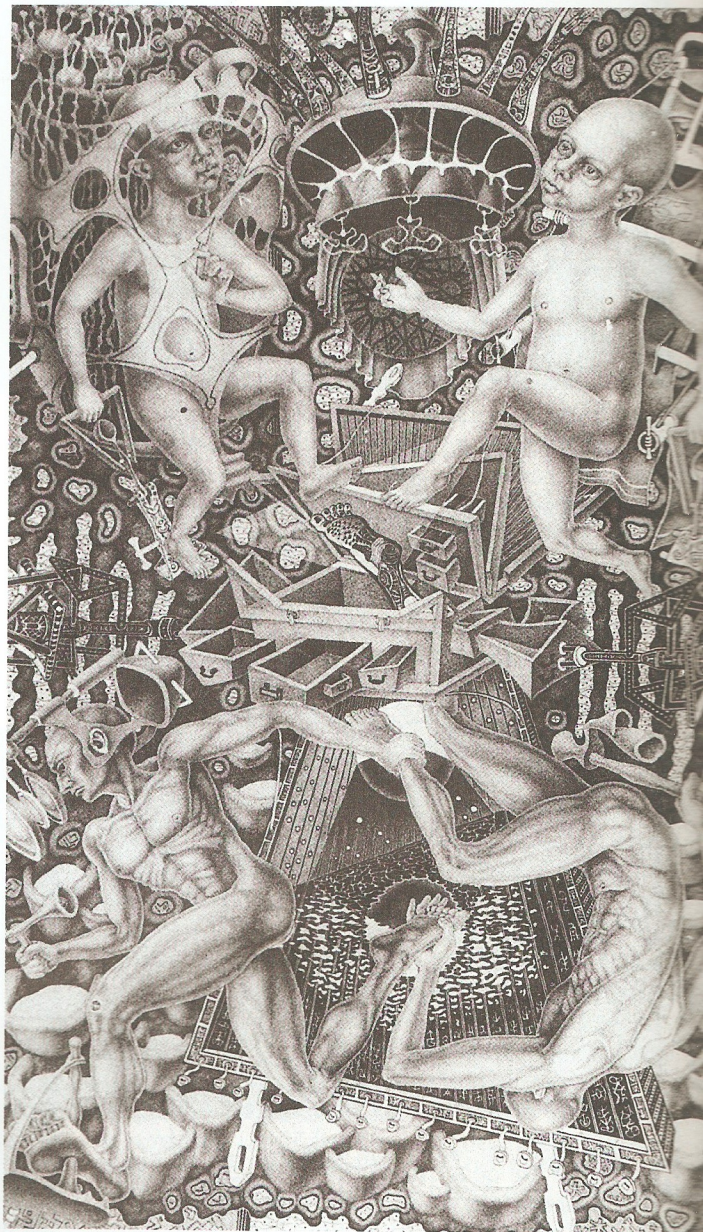
24

Edmond Papathimiu, i qartë në besimin e tij, është kontemporan në trajtimin e një teme aq të rrahur biblike, siç është "Arka e Noes". Edhe pse vetëm një grafikë e përmasave modeste, autori humbet i tëri, harron çdo gjë tjetër duke "luajtur" me linjën, me pikën dhe sfondin e sheshtë, krijon një botë onirike, ku gërshetimi i sendeve e figurave reale me gjendjet ireale, zbërthen idenë e autorit të ri për Arkën e Noesë të shekullit XX. Çdo detaj është trajtuar me të njëjtin interes, duke dhënë një pamje në plan të parë të një veprimi shumëplanësh. Ndërsa Najada Hamza e Vladimir Myrtezai, secili me nga një triptik të formateve të vogla, sjellin shembullin e përkryerjes së një vepre formale, duke ngritur në art indiferencën për jetën e përditëshme, Lumturi Blloshmi gdhend pa mëshirë, me impenjimim më të plotë, pikërisht dhimbjen që ngjall e përditshmja.

Kështu ekspozita "Onufri '97" renditi pranë njëra-tjetrës vlerat më të mira të drejttimeve nga më të ndryshmet që shfaqen sot në artin shqiptar, duke shpresuar të jetë faqja e fundit e "manifestit të kohës së humbur".

Ekspozita bëri të qartë domosdoshmërinë e ndryshimit të statusit të saj, nxiti kritikën në shtyp, e cila ndonëse është akoma në fazën e inateve personale e jo të argumenteve të qarta, përsëri është një fillim. Ekspozita

Edmond Papathimiu,  
*Arka e Noes, bojë kine.*



nxorri në dukje nevojën e studimit të vazhdueshëm të krijimtarisë së autorëve gjatë vitit, që seleksionimi i punimeve të mos mbështetet mbi ardhjen spontane. U bë e qartë vlera e konkurrencës së vërtetë dhe bindja për ekzistencën e një krijimtarie të suksesshme, që po merr tipare individuale çdo ditë e më shumë.

**ELENI LAPERI**

*Fotot që ilustronë tekstin nga Nikolin Pici; 1998  
© Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë*



# ONUFRË '97

## IMPAS APO SHPRESE?

Më në fund, pas polemikave të shumta (çuditërisht të bëra pa u hapur ekspozita), konfuzionit, mungesës së kohës e të përgatitjeve, i përvitshmi "Onufri" i hapi dyert për vizitorët. Në sallën e madhe të Galerisë Kombëtare, në katin e parë, hapësira ishte aranzhuar me gati 100 punimet e seleksionuara për konkurimin e këtij viti. Punët e përzgjedhura u përkasin disiplinave të ndryshme, që variojnë që nga piktura e kavaletit (figurative apo abstrakte), grafika, skulptura, instalacioni e fotografia. Cilido qoftë niveli i konkurimit të sivjetshëm, për të cilën do të flas pak më poshtë, të bie në sy leximi i këndshëm i hapësirës, i realizuar përmes seleksionimit të punëve të ekspozuara dhe tendenca për një aranzhim serioz sipas kushteve që hapësira përkatëse ofron.

Këto përbëjnë vetëm të dhënat teknike të ekspozitës. Por ajo çka më intereson më shumë është thelbi i saj, si për nga ana organizative, ashtu edhe për vlerat që ajo presupozohet të mbartë apo të zbulojë. Për të diskutuar mbi këto pika, mendoj se është e rëndësishme të dihet se si u organizua "Onufri" këtë vit. Dihet nga të gjithë, tashmë, që konkursi kombëtar "Onufri" në vitet e fundit ishte kthyer në shembullin më përfekt se si një ekspozitë nuk duhet të organizohet, se si mund të veprohet për të shkatërruar një sistem vlerash tepër delikat si ai shqiptar, e se si mund t'i mbyllet rruga njëherë e mirë çdo alternative apo tendence që aspironte për hapësira e dimensione të reja kulturore. Arma më efektive në këtë drejtim rezultoi hapja e dyerve të Galerisë Kombëtare, që presupozohet të jetë tempulli i artit, gjithë zullmës e zallamahisë së dyqanxhijve apo pikturistëve që erdhën në dyert e saj me nga një "pikturë" e një çengel me vete, për të varur punën aty ku t'i dukej e përshtatshme. Dhe u deshën tre vjet me radhë që krijuesit e artit figurativ shqiptar, që kanë krijuar personalitetin dhe kanë lënë shenjën e tyre në këtë fushë, të kuptonin se mënjanimi i përzgjedhjes dhe "shpërndarja e çengelave" kishte për qëllim mbyjtjen e asaj pak çka mund të hapte diskutim dhe spekulimin me shumat joshëse të çmimeve. Kjo mund të themi se u bë tradita më e re në format e ekspozimit të artit shqiptar, që zëvendësoi komisionin çensurues të real-soc-it dhe që bëri të mundur ruajtjen e një sistemi organizativ të ndryshëm në dukje, por të njëjtë në thelb me paraardhësin. Është pikërisht ky tradicioni dhe mentaliteti tradicional që drejtori i ri i Galerisë, z. Qendro, nënkupton kur thotë se është për krijimin e hapësirave, për një "mentalitet të ri në përdorimin e gjuhës vizuale... dhe jo për vazhdimin e mendësisë tradicionale". Është pikërisht ky "tradicion"

që krijoi batakun mbytës në artet pamore shqiptare të periudhës së post-komunizmit, duke mbarsur sallat e Galerisë, për të institucionalizuar aty "shiki-shiki javën" e artit shqiptar, të përzier me përzgjedhje të pastra politike. Fatkeqësia është se ky mentalitet nuk është mënjeluar ende dhe vazhdon të rezonojë edhe në shtypin shqiptar, duke mbyllur mundësitë e debatit profesional, me krahasime gjithfarësh, përmendje të pavend të emrave të njohur të traditës së artit vizual shqiptar, lojërave me fjalë mbi figurativen apo abstrakten, që kontradikojnë vetveten e që tregojnë mosnjohje absolute të problematikës së kësaj fushe në terma lokalë e aq më pak në ato botërorë, e ku di unë se ç'tjetër. E tillë gjuhë e përdorur, u shoqërua me artikuj bosh të një gazetarie diletanteske, prej gazetarësh diletantë, që jo vetëm nuk njohin e as bëjnë përpjekje minimale për të njohur sadopak specifikën e fushës, por nuk presin as të hapet ekspozita, të paktën, që më së pari ta shohin e pastaj të shprehin opinione (që nuk dyshoj aspak që nuk i kanë fare) apo t'ua kërkojnë atyre që mund të japin një të tillë. Kësaj zhurme, pa dyshim, iu bashkua edhe kori i "të lënëve", që kësaj here u mbeti çengeli në dorë, së bashku me natyrat e qeta me lule, peisazhet me spatul apo figurinat ngjyrë mishi që, sipas bindjes së tyre, janë vlerat dhe njëkohësisht edhe "risia e traditës së artit bashkëkohor shqiptar (?)". E domosdo që në bisedë direkte do të dëgjosh vetëm të bërtitura e sharje, dominojnë keqkuptimet mbi realisten apo abstrakten (problematikë e fundit të shekullit të kaluar kjo), lart e poshtë hapen zëra që "ky drejtor s'e ka të gjatë", ndërsa në shtyp ka vetëm ironi të trashë mbi "elitën" apo "të persekutuarit" e artit në "Onufri '97". Megjithatë, duke parë se përpjekjet e para në ristrukturimin e Galerisë janë serioze, shpresojmë se këto zurna, së bashku me ahengxhinjtë e tyre, do të shpohen apo shfryhen vetvetiu, për t'i lënë vënd bisedës e debatit profesional që prek problematikën më të mprehtë të gjendjes së artit pamor në Shqipëri.

Le të kthehemi tek vetë ekspozita, pra. A ishte kjo mënyra e duhur për të realizuar një ekspozitë kombëtare, a është kjo e ndryshme nga ajo që trashëguam dhe a është kjo praktika që duhet ndjekur në të ardhmen? Unë mendoj që jo. Që të realizohet një ekspozitë në një institucion që ka për qëllim ruajtjen dhe konservimin e sistemeve të caktuara vlerash, tradicionale apo alternative, e aq më tepër e një karakteri të tillë si ai i "Onufrit", është e nevojshme të operohet mbi bazën e kritereve e praktikave bashkëkohore të organizimit të ekspozitave, që synojnë standarte të caktuara profesionale, me një shtrirje problematike që presupozohet të prekë apo të

mbartë çështjet akute socio-artistike të territorit. A e arriti "Onufri '97" këtë standart? Unë mendoj që nuk u arrit dhe se jemi ende larg fillimit të kësaj praktike. Për këtë mosarritje, faji bie diku dhe mbi dikë, por këtë rradhë mund të themi se faji kishte një natyrë të përgjithshme. Gabimisht, pas gjithë atyre që ndodhën në Shqipëri, sferat e fundit që merren në konsideratë për t'u rimëkëmbur janë kultura e arti. Kësisoj, "Onufri" i sivjetshëm vuajti që në fillim nga mungesa e emërimit të drejtorit të Galerisë Kombëtare dhe, për pasojë, edhe nga përcaktimi i një linje të qartë organizative për ekspozitën. I emëruar vetëm dhjetë ditë para datës së stërshtyrë të hapjes së ekspozitës, z. Qendro nuk mund të bënte tjetër veç me aq sa mund të organizonte, së paku, seleksionimin e sasisë së punëve që ishin derdhur në derën e Galerisë, sipas "traditës" së krijuar në vitet e fundit. Natyrisht që ky seleksionim arriti t'ia mbyllë derën një pjesë të konsiderueshme të diletantizmit, mediokritetit apo mungesës së arritjeve të përkohshme. E megjithatë, edhe seleksionimi i bërë, për mendimin tim, nuk mundi të ishte konsekuent deri në fund, kjo që reflektohet pothuaj tërësisht në sallën e vogël anësore të Galerisë, që do të quhej pjesa e "kompromisit". Nëse punët e vlefshme për t'u paraqitur apo marrë pjesë tek "Onufri" nuk i mbushnin dot të dyja sallat, atëherë le të mbushej vetëm njëra dhe përzgjedhja të bëhej e plotë. Sidoqoftë shkaqet e këtij mosrealizimi i përmenda pak më sipër, prandaj do të doja të përqendrohesh në atë çka "Onufri '97" solli (apo pritej të sillte) në skenë. Për këtë është mirë t'i marrim gjërat me rradhë. Ka disa vite që ideja e futjes së rolit të kuratorit të një ekspozite (praktika bashkëkohore e organizimit të ekspozitave) kërkon të realizohet në terrenin artistik shqiptar. E megjithatë kjo ide, për arsye të përplasjeve të "traditës" së sipërpërmendur me praktikën e reja, ende nuk ka arritur ta institucionalizojë hapësirën e saj. Ndjekja e një praktike të tillë, ku një person merr përsipër formulimin e platformës mbi bazën e një problematike të nxjerrë nga analizat esenciale të territorit e të lëvizjeve artistiko-kulturore të tij, krijon mundësinë e organizimit të një ekspozite mbi kriterë krejt profesionale e me përgjegjësi të specifikuar. Kjo praktikë organizimi, e cila kërkon të paktën gjashtë muaj punë përgatitore, mundëson inspirimin, zbulimin dhe evidentimin e propozimeve të reja në artet pamore nga njëra anë dhe, nga ana tjetër, prezantimin e identiteteve të stabilizuara në këtë fushë, të seleksionuar nga bashkëpunimi kurator - artist. Gjithashtu, kjo praktikë shmang rënien e nivelit të debatit në ato të thashethemnajës dhe hap mundësinë për të kritikuar profesionalisht qëndrimin dhe zgjedhjen e kuratorit,

Edmond Gjikapulli:  
Kompozim, vaj

d.m.th. krijon premisat e ndërtimit të institucionit të kritikës së artit, i cili është krejt inekzistent tek ne. Me termin "propozime të reja" nuk kam parasysh në mënyrë të veçantë as moshën e as përdorimin e mjeteve të tjera, të ndryshme nga ato tradicionale për artet pamore. Me propozime të reja nënkuptoj qëndrime të reja, të nxjerra nga përjetimi dhe shfrytëzimi i situatave apo potencialeve ekzistuese që nxisin reflektimin apo hapjen e problematikave të caktuara, e që përbëjnë premisa për krijimin e një lëvizjeje kulturore, gjë që hëpërhë nuk ka marrë ende formë në Shqipëri. Është pikërisht kjo pika delikate e Onufrit të sivjetshëm dhe e gjithë artit e kulturës sot në Shqipëri. Natyrisht që e gjithë kjo është një çështje e lidhur ngushtë me konceptin e organizimit të ekspozitës dhe me rolin e sipërpërmendur të kuratorit,

26



10.12.79

çka çon në përcaktimin e karakterit të këtij evenimenti. Ideja ime personale është që Galera e Arteve funksionon si një institucioni që ka për qëllim ruajtjen dhe konservimin e një sistemi vlerash, të përbërë nga vepra individësh apo grupimesh artistike, me rëndësi të stabilizuar në kohë e në kontekste specifike. Ndërsa një ngjarje e tillë, siç është i përvitshmi "Onufri", duhet të synojë krijimin e hapësirave të duhura pikërisht për ato propozime të sipërpërmendura, që potencialisht çojnë në zhvillimin e sistemeve të reja të vlerave, pa përjashtuar atë të stabilizuarin e të njohurin tashmë. Në këtë drejtim, i cili ka një rëndësi jetike për mbajtjen hapur të shtegut në të cilin kultura e një vendi mbahet në lëvizje, "Onufri 97" u paraqit tejet i varfër. Kjo varfëri konsiston kryesisht në dy aspekte të shqueshëm problemorë, që lidhen me karakterin social dhe profesional të artit. Le të marrim aspektin e parë, atë social apo më saktë, impaktin e potencialeve të territorit në artin e artistëve shqiptarë të paraqitur tek "Onufri 97". Gjithsekush e di se nëpër ç'makth kaloi Shqipëria në gjysmën e parë të këtij viti. Ngjarje, skena dhe shifra të tilla janë të atij karakteri që futen apo lënë një shenjë në historinë e një kombi. Por për çudi, kur hyn në sallën e "Onufrit", të krijohet përshtypja se këta artistë që ekspozojnë këtu (pjesa më e madhe, të paktën), jo vetëm nuk kanë jetuar në Shqipëri gjatë këtij viti, por nuk kanë asnjë lidhje apo shenjë të prekur nga gjithë çka ndodhi. Si është e mundur që, me disa përjashtime, ndryshimi i raporteve njerëzore, humbja e vlerës së jetës, paranoja marramendëse e armëve e sa e sa të tjera, nuk arrijnë të penetrojnë në kullën e artit shqiptar? Në pjesën më të madhe ai shfaqet indiferent, me bravura penelash, volumesh apo objektesh, të cilat largohen nga publiku e nga problematika jo vetëm si gjuhë e mjet shprehjeje, gjë që në momente të caktuara zhvillimi gjuhësor janë të natyrshme e të domosdoshme, por ç'është më e rëndësishme, largohen krejtësisht si kontekst e si territor. Unë e gjykoj këtë fakt si papërgjegjshmëri dhe si paaftësi përjetuese e trashëguar e artit dhe artistëve shqiptarë, të cilët, që nga 1990 prodhojnë një art, ku më shumë e ku më pak, hermetik e të pandjeshëm ndaj përmasave të reflektimit. Këtu është e rëndësishme të kuptohet se ana apo karakteri social i artit nuk po theksohet në dëm apo në injorim të problematikës profesionale apo të elementeve gjuhësore të artit vizual, përkundrazi. Në momente të caktuara të zhvillimeve historike të territoreve respektivë, ndodh që ndryshimi i kushteve dhe rrethanave socio-kulturore dhe atyre tekno-ekonomike sjell ndryshimin e detyrueshëm të pasqyrimin të tyre në arte, ashtu siç ndodh edhe që në periudha të tjera, ndryshimet në arte i paraprijnë kushteve e rrethanave të reja të sipërpërmendura. Është pikërisht mungesa e gjetjes së këtij ekuilibri ciklik që e bën "Onufri 97" një vazhdimësi të amullisë apo impasit kulturor shqiptar. Është po kjo mungesë që ka sjellë sasinë e madhe të abstraksionit virtuoz, dekorativ në

punimet e ekspozuara. Kjo nuk nënkupton që mënyra e drejtpërdrejtë e pasqyrimin vizual është dimensionin i vetëm reflektues, sepse zgjedhja e mjetit është veprim organik i krijuesit, por nëse në aspektin social këto vepra qëndrojnë krejtësisht jashtë kontekstit, edhe në atë profesional nuk përbëjnë ndonjë propozim të ri përse i përket trajtimit të mjetit, zgjedhjes së problematikës apo eksplorimit të dimensioneve të tjera dhe kjo për arsye se i mungon pikërisht ekuilibri i mësipërm. (Këtu, pa dyshim, përjashtohen punët e përmendura në fillim, që me "realizmin" e tyre banal nuk cekin asgjëkundi - asnjë nga problemet në diskutim). Gjithashtu edhe piktorët e rinj, që ishin njohur për një pikturë të guximshme apo të ndjeshme, formale (realiste), këtë herë paraqiten me një art të importuar e, ç'është më e keqja, të konsumuar prej disa dekadash tashmë. Natyrisht, nuk po marr për sipër të gjykoj apo të hap debat për vlera specifike të veprave të paraqitura në ekspozitë, sepse kjo do të kërkonte një lloj tjetër shkrimi e analize, por po përpiqem t'i shtroj problemet në parim. Kuptohet që zgjedhja e veprës që do të marrë pjesë në "Onufri", sipas sistemit aktual të organizimit, mbetet ekskluzivisht tek artisti. Nëse pjesa më e madhe e punëve të ekspozitës do të konsiderohet nga pikëpamja e paraqitjes së problemit që shqetëson më së shumti secilin nga artistët, pra duke supozuar se aty ka punë të bëra posaçërisht për "Onufri" me këtë problematikë, atëherë mund të nxjerrësh konkluzionin se në këtë ekspozitë apo në rrethet artistike në Shqipëri nuk ka shumë pretendime e aspirohet tepër pak në raport me thatësinë kulturore që na rrethon, pra, dashje pa dashje, kemi rënë pre e saj. Nëse, nga ana tjetër, Onufri konsiderohet si një moment që ofron mundësinë e ekspozimit të njëres nga veprat e krijimtarisë personale dhe aq, edhe në këtë rast justifikimi nuk qëndron, sepse është e gabuar konsiderata për "Onufri" dhe, rrjedhimisht, zgjedhja bëhet e gabuar që në princip. Sidoqoftë, duke qenë se mendoj se e keqja qëndron në mënyrën e konceptimit dhe organizimit të ekspozitës, nuk dua të përfshij në debat detaje të saj, që konsistojnë në diskutimin e përveçëm të artistëve pjesëmarrës dhe veprave të tyre, aspak për të shmangur bisedën apo konfliktet e mundshme, por vetëm sepse një bisedë e tillë do të ishte jashtë kontekstit. Të vetmin përjashtim do ta bëja për një nga më të rinjtë e ekspozitës, G. Gjokopulli, të cilit i dërgoj simpatinë dhe përgëzimin tim personal për pikturën e paraqitur në ekspozitë, e cila, bashkë me disa punë të tjera të artistëve me krijimtari të stabilizuar apo në formim, përbën një nga "propozimet" apo qëndrimet e reja të sipërpërmendura. Shpresoj që "Onufri 98" do të mbartë më shumë të tilla e do të hapë më shumë debat profesional në lidhje me vetë ekspozitën, me të gjithë veprimtarinë e artit vizual shqiptar dhe me rrugën nëpër të cilën kultura shqiptare duhet të fillojë të lëvizë.

**EDI MUKA**

# HISTORIKU I KONKURSIONIT "ONUFRI"

*në historinë e artit në Shqipëri zë një vend të veçantë dhe të nderuar. Në thelb, ai është një garë e artistëve profesionistë për krijimtarinë artistike të vitit, gjithashtu ai përfaqëson dëshirën e krijimit të një komuniteti artistësh të aftë me kulturë. Konkursi "Onufri" duke zgjedhur emrin e njërës prej kryemjeshtrave të pikturës shqiptare e ballkanike të shekullit të 16-të, përfaqëson një akt akoma dhe më simbolik, respektin e qytetërimit të sotëm modern shqiptar për artistët e vërtetë të artit shqiptar.*

*Konkursi, për realizimin normal të procedurave të tij, ka të miratuar që në vitin e parë statusin e tij, të hartuar dhe miratuar nga Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve.*

*Pas mbylljes së konkursit "Onufri" artistët dhe organizatorët mund të vështrajnë dhe reflektojnë objektivisht mbi mjaft probleme, qoftë të kaluara, të tashme apo të ardhme në aspektin organizativ, vlerësues, ekspozues dhe publicistik. **YLLI DRISHTI***



28

## "ONUFRI '93"

Përurohet më 27 Nëntor 1993 konkursi i parë "Onufri" Marrin pjesë presidenti i Republikës, Sali Berisha, kryeministri i Shqipërisë, Aleksandër Meksi, ministri i Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Dhimitër Anagnosti.

Konkurojnë 164 autorë me 250 vepra të gjinive të ndryshme.

Fjalën e hapjes e mbajti z. Maks Velo.

Përhëndeti Ministri i Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Dhimitër Anagnosti.

U ekspozuan:

185 vepra në pikturë e grafikë; 60 vepra në skulpturë;

5 vepra në artet e aplikuar; Juria vlerësuese përbëhej nga: Hilmi Kasemi, Llambi Blido dhe Gazmend Leka.

Juria e Konkursit "ONUFRI '93" ndau 9 çmime, nga të cilat:

Në pikturë: Çmimi parë

Edi Hila, kompozim

Çmimi i dytë

Ilir Pojani, kompozim

Çmimi i tretë

Besim Tula, natyrë e qetë

Në skulpturë Çmimi i parë

Mulliqi, kompozim

Çmimi i dytë

Kreshnik Xhiku, Vajza

Çmimi i tretë

Vladimir Kaçku, Figurë

Në artet e zbatuara:

Çmimi i parë

Arjan Celnikasi, antigravitacioni

Çmimi i dytë

Merita Selimi, kompozim

Çmimi i dytë

Fatmir Miziri, kompozim

## "ONUFRI '94"

Përurohet më 26 Nëntor 1994, e shtunë.

Marrin pjesë Presidenti i Republikës, Sali Berisha, Ministri i Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Dhimitër Anagnosti. Pllakati dhe ftesa - Tonin Vuksani.

Fjalën e hapjes e mbajti z. Alush Shima, drejtor i Galerisë Kombëtare të Arteve.

Sponsor: Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Fondacioni "VELIJA"

Fondacioni "SOROS". Marrin pjesë 181 autorë me 338 vepra.

Juria vlerësuese përbëhet nga: Kryetar:

Alush Shima; Drejtor i Galerisë Kombëtare të Arteve

Anëtar: Edi Hila, Perikli Culi, Tonin Vuksani.

Juria e Konkursit "Onufri '94" ndau këto çmime:

Në grafikë:

Çmimi i parë, Merita Selimi

Çmimi i dytë, Bujar Asllani

Çmimi i tretë, Çlirim Ceka,

Sadri Ahmeti;

Në skulpturë:

Çmimi i parë, Arben Laze

Çmimi i dytë, Thoma Thomai

Çmimi i tretë, Sadik Spahia;

Në pikturë:

Çmimi i parë, Orion Shima

Çmimi i dytë, Ali Oseku,

Gazmend Leka, Kastriot Dervishi

Çmimi i tretë, Ilir Pojani,

Lumturi Blloshmi, Ilia Xhokaxhi,

Eduard Muka.

Çmimi i veçantë i Jurisë:

Në instalacion Najada

Hamza, Edi Rama, Vladimir

Myrtezai.



## "ONUFRI '95"

U përuhua më 27 Nëntor 1995, ditën e djelë.

Marrin pjesë presidenti i Republikës, Sali Berisha, ministri i Kulturës, Rinisë dhe Gruas, Teodor Laço.

Pllakati dhe ftesa: Shpend Bengu.

Fjala e hapjes u mbajt nga z. Alush Shima, drejtor i Galerisë Kombëtare të Arteve.

Konkurojnë 194 autorë me 297 vepra.

Komisioni vlerësues përbëhet nga:

Kryetar: Agim Zajmi

Anëtarë: Ferid

Hudhri, Nazmi Hoxha,

Suzana Varvarica Kuka,

Arben Laze, Shpend Bengu.

Juria e konkursit "ONUFRI '95" ndau këto çmime:

Në pikturë:

Çmimi i parë, Arben Theodhosi

Çmimi i dytë, Gazmend Leka

Gëzim Tafa, Orjon Shima.

Çmimi i tretë, Ilir Butka,

Shaqir Veseli, Fatmir Musai.

Në skulpturë:

Çmimi i parë, Perikli Culi

Çmimi i dytë, Hilmi Kasemi

Çmimi i tretë, Adnan Bushati,

Artan Peqini

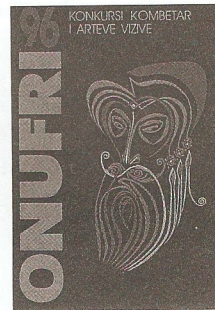
Çmimi i veçantë i instalacion:

Çmimi i parë, Mustafa Arapi

Çmimi i dytë, Fatmir Miziri,

Rudi Goga

Çmimi i tretë, Redina Tili.



## "ONUFRI '96"

U përuhua më 30 Nëntor 1966, e shtunë.

Marrin pjesë Presidenti i Republikës, Sali Berisha, ministri i Kryesisë së Kuvendit Popullor, Pjetër Arbërori dhe Ministri i Kulturës, Rinisë dhe Gruas, Teodor Laço.

Fjalën e hapjes e mbajti zj. Suzana Varvarica Kuka.

Kurator z. Ali Oseku

Autori i pllakatit dhe i ftesës, Lulzim Mema.

Konkurovan 152 autorë me 203 vepra.

Gjithsej u dorëzuan për konkurim 277 vepra.

Komisioni vlerësues përbëhet nga:

Kryetar: Mustafa Arapi

Anëtarë: Bujar Asllani,

Hektor Dule, Orjon Shima,

Fatos Kola.

Juria e Konkursit "ONUFRI '96" ndau këto çmime:

Në grafikë - instalacion:

Çmimi i parë, Sadik Spahija

Çmimi i dytë, Ardjan Isufi

Në pikturë:

Çmimi i dytë, Ziso Kamberi

Çmimi i dytë, Astrit Vatoci

Në skulpturë:

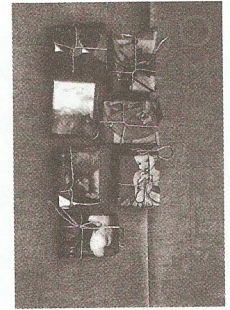
Çmimi i parë, Perikli Culi

Çmimi i dytë, Hilmi Kasemi,

Valmir Hajdari

Çmimi i tretë, Arben Laze,

Vasiljev Nini.



## "ONUFRI '97"

U përuhua më 22 Dhjetor 1997, e hënë.

Morën pjesë Presidenti i Republikës Rexhep Mejdani si dhe zv. ministri i Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Kreshnik Tartari.

Fjalën e hapjes e mbajti z. Gëzim Qëndro - drejtor i Galerisë Kombëtare të Arteve.

Konkurovan 230 autorë me 325 vepra. U ekspozuan 96 vepra.

Pllakati dhe ftesa, Ardian Isufi. Komisioni organizativ përbëhet nga:

Kryetar: Gëzim Qëndro

Anëtarë: Ali Oseku, Suzana

Varvarica Kuka, Eleni Laperi,

Gëzim Panariti.

Juria vlerësuese përbëhet nga:

Kryetar: Pjerin Kolnika

Anëtarë: Eleni Laperi,

Gazmend Muka.

Juria e konkursit "ONUFRI '97" ndau këto çmime:

Në pikturë:

Çmimi i parë, Lumturi Blloshmi

Çmimi i dytë, Mikel Temo

Çmimi i tretë, Gentian Gjokopulli

Në skulpturë:

Çmimi i parë, Thoma Dhama

Çmimi i dytë, Kreshnik Xhiku

Çmimi i tretë, Artan Peqini

Në instalacion - grafikë:

Çmimi i parë, Vladimir Myrtezai

Çmimi i dytë, Adrian Kapo

Çmimi i tretë, Edmond Papatihimiu.



Ferdinand Boll,  
*Fabricius në kampin e  
mbretit Pirro,*  
nënshkruar  
dhe datuar 1656,  
kanavacë, 485x350 cm

29

## KALVERSTRAAT 119

**N**ë tregimin e tij të njohur “Evropa e mbretërve”, shkrimtari i njohur Ismail Kadare tregon për kënaqësinë që provoi kur, gjatë një vizite në muzeun e Trokaderos në Paris, pa të ekspozuar disa manekinë të veshur me kostume popullore shqiptare. Më pas, tregon ai, sa herë kalonte pranë muzeut, i bëhej sikur manekinet kishin dalë dhe po e përshëndesnin me dorë nga dritaret.

Një ndjenjë të tillë, me siguri, do ta kisha provuar edhe unë, sikur atje, në Amsterdamin e largët, gjithmonë të mjegullt e me shi, të kisha takuar miq të tillë. Pa dyshim, që do të më ndihmonin për të forcuar mekanizmat e domosdoshëm psikologjikë, që nevojiten për të

përballuar jetën e vështirë të studentit të huaj, krizën e identitetit, arrogancën dhe mospërfilljen e metropolit të huaj ku jetoja.

Prandaj merret lehtë me mend habia dhe kënaqësia ime kur, gjatë një dite të zakonshme mësimi në Akademinë e Arteve, ndërsa shpjegonte teorinë e çiftit të kuptimeve të estetit të njohur H. Wolfen, pedagogu i filozofisë së artit përmendi, krahas emrave të njohur të Rembrandit, Velaskezit, Halsit edhe emrin e Ferdinand Bollit dhe, pasi projekttoi me diapozitiv, në mur, një kuadër të tij, tha titullin: “Konsulli Fabricius në kampin e mbretit Pirro”.

I befasuar, fillova ta shoh tablonë me vëmendje. Ishte krejt e panjohur për mua.

*Megjithëse s'mund të isha krejt i sigurt, përsëri diçka brenda meje më thoshte se, fare rastësisht, ishte zbuluar edhe një vepër tjetër e huaj me subjekt shqiptar dhe, për më tepër, nga një mjeshtër i njohur, nxënës i Rembrandit të madh.*

I kapur nga ethet e zbuluesit, mezi prisja të mbaronte leksioni, në mënyrë që të mësoja vendndodhjen e saktë të pikturës. Me vete uroja që tabloja të kish mbetur në Hollandë dhe të mos ishte shitur në ndonjë koleksion apo muze të huaj, gjë që do ta ndërlikonte mjaft gjetjen e saj.

Profesori, të cilin e pyeta pas mësimit, jo vetëm më siguroi se vepra ndodhej në Hollandë, por më tregoi edhe mënyrën si ta gjeja. "S'është vështirë - më tha - mjafton të kërkosh në librin e indekseve në bibliotekën e Muzeut Kombëtar të Pikturës këtu, në Amsterdam. Dhe vërtet, duke ndjekur këshillën e tij, me lehtësi gjeta vendndodhjen e saktë të tablosë. I çuditur lexova adresën: Muzeu Historik i qytetit të Amsterdemit, Kalverstraat 119. Edhe sot e kam të vështirë të gjej lidhjen midis një tabloje që kishte për subjekt fushatën e mbretit Pirro në Itali dhe historisë së qytetit të Amsterdemit. Ishte muzeu i fundit ku do ta kisha kërkuar.

30

U nisa për ta gjetur, duke dyshuar për ndonjë gabim të mundshëm, por toni i sigurt i punonjësës së muzeut s'linte më asnjë shteg për dyshim. "Po, këtu ndodhet. Ngjitetuni në katin e dytë, salla e dytë majtas".

I vetëm në qetësinë e muzeut, fillova ta vështroj me vëmendje. Ishte vërtet një pikturë e realizuar mjaft mirë, e denjë për emrin dhe famën e autori. Ashtu si të gjitha tabllotë me temë historike, piktura ishte me dimensione të mëdha: 485 cm. x 350 cm.

*Tablloja ishte punuar mbi pëlhurë, me bojëra vaji dhe, në anën e djathtë poshtë, ishte shkruar me dorën e autorit: Ferdinand Boll, 1656.*

E shoh me vend që, përpara se të analizoj tabllonë, të them diçka për sfondin e saj historik.

Mbreti Pirro i Epirit (319 - 272 p.e.s.) njihet si një nga strategët më të shquar të lashtësisë. Është pikërisht ai që përdori për herë të parë në Evropë elefantin si pjesë e arsenalit të luftimit. Në vitin 280 p.e.s., mbreti Pirro, në krye të një ushtrie të konsiderueshme, kaloi në jug të gadishullit të Apenineve, në ndihmë të aleatëve të tij, tarentasve, të cilët në atë kohë i rezistonin përparimit romak në jug të gadishullit. Në tri betejat e zhvilluara, u përdorën edhe njëzet elefantë që, për romakët, ishin kafshë krejt të panjohura. Subjekti i tablosë është marrë pikërisht nga kjo kohë. Përpara betejës, konsulli romak Fabricius shkon në kampin e ushtrisë së mbretit Pirro. Brenda në kamp, delegacioni romak ndeshet me një elefant, pamja e të cilit i bën romakët të largohen të tmerruar, përveç njerit, konsullit Fabricius, i cili jo vetëm qëndron i patrembur përpara një kafshe të panjohur për

të, por edhe tallet me frikën e romakëve të tjerë.

Për hir të së vërtetës, duhet thënë se vepra ka për subjekt konsullin Fabricius dhe trimërinë e tij. Megjithatë, mjafton t'i hedhësh një sy tablosë për të kuptuar se, për autorin, mbreti Pirro nuk është personazh pasiv që, së bashku me kampin e tij, shërben si sfond për ngjarjen. Për nga vendi që zë në tablo, përmasat dhe ndriçimi, figura e Pirros është personazh me vlerë të barabartë me konsullin, megjithëse, për nga subjekti konsulli është personazh kryesor.

*Konsulli dhe mbreti Pirro ndodhen në qendër të tabllës, mbi një podium me katër shkallë. Qëndrimi dhe shprehja e fytyrës së mbretit Pirro tregojnë sfidë dhe përbuzje, ndërsa konsulli Fabricius, me një gjest të papërcaktuar të dorës së djathtë, duket sikur i fton shokët e tij të ndalen.*

Në të dy anët e personazheve kryesore, në nivelin e podiumit, autori ka vendosur dy grupe figurash. Grupi i krahut të majtë përbëhet nga një ushtar i armatosur që largohet me vrap, duke parë me frikë nga prapa, ndërsa mbi shkallë janë dy fëmijë, të cilët, me qëndrimin e tyre së bashku me ushtarin romak, ndihmojnë për ta krijuar atmosferën e frikës dhe panikut. Me zgjuarësi, autori i ka përdorur edhe për qëllime të tjera. Duke qenë të vegjël, trupat e fëmijëve lënë të lirë hapësirën përpara personazheve kryesorë dhe, njëkohësisht, ndihmojnë për të rritur efektin e figurave që qëndrojnë sipër tyre. Fëmijët, gjithashtu, shërbejnë për të bërë lidhjen midis anës së majtë dhe asaj të djathtë të tabllës.

Grupi i krahut të djathtë përbëhet nga katër figura, ku më tepër bie në sy një ushtar që ka ngritur mburojën për t'u mbrojtur. Qëndrimet e qeta dhe pothuajse jashtë atmosferës së tablosë të figurave të krahut të djathtë, janë përdorur nga autori si kontrapunt për të theksuar tensionin e shprehur nga gjestet e figurave në qendër dhe në krahun e majtë të tabllës. Sipër këtij grupi ndodhet figura e vetmuar e një ushtari, i cili, me një gjest të dukshëm të dorës së djathtë, tregon diçka drejt qendrës së tabllës.

Prapa figurës së konsullit, në sfond, ndodhet koka e një elefanti, i cili me qëndrimin e tij paqësor dhe me një veshje të stolisur mbi kokë, të le më tepër përshtypjen e një elefanti cirku, sesa të një elefanti të stërvitur për skenat e përgjakshme të betejave të asaj kohe.

Në thellësi, prapa elefantit, përvijohet silueta e një ndërrese të stilit klasik greko-romak, ndërsa në thellësi të sfondit shtrihen çadrat e kampit epirot.

*Pa dyshim, vepra është e stilit barok.*

Ashtu si një pjesë e madhe e pikturave të krijuar në këtë periudhë, edhe kjo tablo të krijon përshtypjen se ngjarja zhvillohet jo në kampin e mbretit Pirro, por në skenën e teatrit. Këtë efekt e krijojnë podiumi me katër shkallë në qendër, ndriçimi artificial, i ngjashëm me atë të skenës,

si dhe gjestet e figurave pjesëmarrëse në ngjarje, të cilat më tepër të kujtojnë aktorë, që me gjeje të studiuara mirë tregojnë reagimin e tyre emocional ndaj ngjarjes sesa e përjetojnë atë.

Nga atmosfera e tabllës është e qartë se diçka e frikshme po ndodh, por të krijohet përshtypja se rreziku ekziston më tepër në mendjet e personazheve sesa ndodh në realitet. Autori e ka mbështjellë ngjarjen me vellon e misterit, duke e venë theksin më tepër në reagimet e personazheve, sesa tek shkaku i reagimit të tyre. Një metodë e tillë ishte mjaft e përdorur nga mjeshtrat e periudhës së barokut dhe e arriti përsosmërinë në veprat e njohura "Las meninas" e Velasquezit dhe "De Nachtwacht" e Rembrandit.

Vendosja e shkakat të frikës së romakëve, pra elefantit, në plan të tretë, lënia e tij në hije, ndikon në rritjen e tensionit të tabllës.

Po ashtu, sipas stilit barok është edhe hierarkia e qartë e personazheve, e arritur me anë të ndriçimit të fokusuar në qendër dhe të personazheve të dorës së dytë që, me qëndrimet dhe gjestet e tyre, ndihmojnë për të përqëndruar vëmendjen e shikuesit tek figurat e konsullit dhe mbretit Pirro. Ndryshe nga skemat kompozicionale karakteristike për stilin barok, të ndërtaura me vija force diagonale, të drejtuara në thellësi, në këtë tablo autori e ka ndërtaur kompozimin duke u bazuar në simetrinë dhe në ritmin e vijave vertikale, që ishte më tepër një skemë e preferuar nga artistët e Rilindjes. Ndryshe nga trajtimi linear i përdorur nga artistët e Rilindjes, tablljoja ka trajtim piktorik.

*Një gamë e përgjithshme kafe në të kuqërremtë, e pasuruar me tone dhe gjysëmtonë të ngjyrave të kuqe, kafe, okër, të verdha të ngrohta e jeshile krijojnë harmoninë koloristike dhe unitetin grafik, aq të domosdoshëm për një tablo të fuqishme.*

Karakteristike për stilin barok është edhe ndriçimi i fortë, i fokusuar mbi personazhet kryesore, si dhe loja delikate e hijeve dhe gjysmëhijeve që mbështjellin figurat e tjera. Kjo mënyrë pikurimi, që kërkonte një përgatitje të lartë teknike, u çua deri në përsosmëri nga Rembrandi i madh dhe duhet thënë se, përsa i takon realizimit teknik, Ferdinand Boll e tregon veten në këtë tablo nxënës të denjë të Rembrandit.

Ferdinand Boll (1616 - 1680) është një nga emrat më të njohur në traditën e pasur të piktorëve hollandezë.

Fakti së për gjashtë vjet me rradhë ai ishte nxënës në studion e Rembrandit, që punoi dhe krijoi në shekullin e 17-të, shekullin e artë të pikurës hollandeze, sigurisht, ka ndihmuar në suksesin e tij si piktor. Por fama e tij i detyrohet, së pari, talentit të tij të rrallë dhe vullnetit për punë.

Në ekspozitën retrospektive të Rembrandit, e cila u hap në 1992 në Rijksmuseum në Amsterdam, Ferdinand

Bollit iu dha një vend i veçantë në sallën ku ishin ekspozuar tablo të nxënësve të Rembrandit, çka tregon vlerësimin e kritikëve dhe historianëve të artit për vlerat e pikurës së tij.

*Edhe Rembrandi nuk e fshihte simpatinë dhe vlerësimin për Ferdinand Bollin dhe e konsideronte si nxënësin më të talentuar që kish patur. Pas largimit nga studioja, ai ishte në gjendje të imitonte kaq mirë stilin dhe teknikën e mësuesit të tij, saqë një vepër e tij, portreti i Elizabet Jakobsit, për dy shekuj u quajt nga studiuesit si vepër e Rembrandit.*

Falë talentit, shumë shpejt, Ferdinand Bolli u bë një nga piktorët më të preferuar të borgjezisë së re amsterdamase dhe, për pasojë, iu desh t'i përshtatej shijeve mediokre të klientelës së tij të pasur e kjo ndikoi mjaft në teknikën e pikurimit dhe në nivelin artistik të tabllëve të tij. Kjo është edhe koha kur Ferdinand Boll kalon përfundimisht në kampin e kundërshtarëve të Rembrandit, të udhëhequr nga piktori gjerman Von Zandart dhe poeti Jan Vondel.

Megjithatë, në vepra me tema historike dhe fetare, ai ruajti mjaft nga teknika e mësuar në studion e mjeshtrit, çka ndihmoi për të ruajtur forcën dramatike për të cilën është aq i njohur mësuesi i tij. Veprat e Ferdinand Bollit janë shpërndarë në mjaft muze e koleksione pikurash brenda dhe jashtë Hollandës.

Vështirë se kjo tablo mund t'u shërbejë si dokument historianëve apo etnografëve shiptarë. Për një hollandez të shekullit të 17-të, Ballkani identifikohet me Lindjen edhe vështirë se kostumi i mbretit Pirro të jetë bazuar në studime paraprake mbi etnografinë e Epirit. Po ashtu, disa nga personazhet me portetet dhe veshjet e tyre të kujtojnë çifutët e lagjeve të Amsterdimit, të përjetësuar me aq mjeshteri nga Rembrandi.

*Zbulimi i kësaj pikturë, ku një nga personazhet është figurë e njohur e historisë sonë, mendoj se pasuron fondin e veprave me subjekt shqiptar, të realizuara nga autorë të huaj. Me siguri, vepra të tjera presin të zbulohen dhe të urojmë që në të ardhmen, me gjithë punën e bërë, s'do t'i lihet vetëm rastësisë.*

U largova nga muzeu me kënaqësinë e zhulimit dhe me dëshirën për ta ndarë këtë zbulim me publikun shqiptar.

*P.S. Pas kthimit në Shqipëri, në një bisedë me studiuesin e njohur Ferid Hudhri, mësova se në botimin anglisht të librit të tij "Të huajt për Shqipërinë" ai e kishte përmendur mundësinë e ekzistencës së kësaj tabllje, por, për shkak të informacionit jo të plotë, ishte mjaftuar duke e lënë si hipotezë. GËZIM QËNDRO*

Amsterdam 13. 03. 1996

# K R I J M T A R I D R E J T H A P Ë S I R A V E T Ë R E J A

**N**ë fillim të këtij viti, më 14 janar, arti kosovar humbi përfaqësuesin e pikturës figurative, inspiruesin, pedagogun, artistin e njohur Muslim Mulliqi. Artëdashësit e tij të shumtë në Kosovë dhe në Shqipëri nuk do të njohin me imazhe të reja arti, të firmosura prej tij. Kultura shqiptare e traditës, si etnografia popullore, arkitektura e trashëguar e kullave, fizionomia tipologjike e shqiptarit, nuk do të mbarten më prej artistit që, me krijimtarinë e tij të pasur dhe tejet profesionale, rikrijoi imazhe mjaft origjinale dhe besnike ndaj dheut dhe bashkëpatriotëve me të cilët jetoi. Megjithatë, ndarja fizike e një artisti të vërtetë nuk mund të largojë nga jeta e gjallë vlerat figurative të krijuar prej Mulliqit në vite. Ato mbeten të ekspozuara, si frut i krijimtarsë së tij cilësore, duke i dhënë për më tej jetëgjatësinë e, më pas, pavdekësinë artistike. Muslim Mulliqi nuk rreshti kurrë së kërkuari në kuadrot e tij mjete të reja shprehëse, në kompozim, ngjyrë dhe harmoni në tërësi, duke ruajtur një lidhje të dukshme me kohën që e lindi, subkonshin e saj e vlerat më të mirëfillta autentike. Ai trajtoi gjërësisht



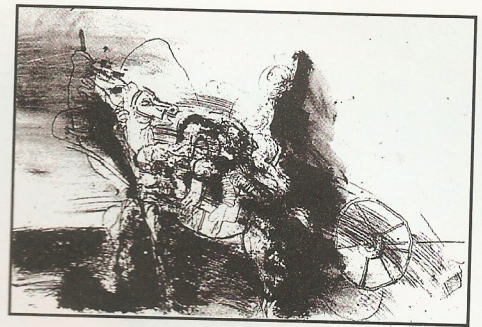


ekspresionizmin figurativ, duke u kthyer për bashkëkohësit e tij në një sinonim të individualitetit të pjekur dhe i pasurisë së madhe shpirtërore figurative, jo vetëm për piktorët shqiptarë që jetojnë dhe krijojnë në Kosovë, por edhe për ata që ndodhen në Shqipëri. Krijimtaria e tij ka qënë e pranishme në mjaft galeri shqiptare, duke reflektuar shembujt më të drejtë, ku kufijtë e mundësisë së pikturës figurative mbeten mjaft të gjëra.

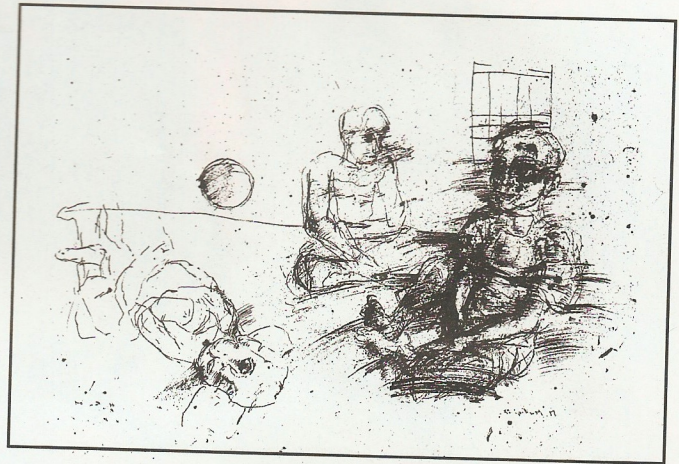
Emri i artisti Muslim Mulliqi është i lidhur ngushtë me organizimin e artit në Kosovë, si dhe në afirmimin e tij jashtë kufijve të saj. Roli i tij si pedagog ndikoi mjaft në formimin e artistëve të gjeneratës së re. Në monografinë e shkruar nga Alltene Taipi, ai cilësohet: "...si përfaqësues i dalluar i pikturës figurative, sepse asnjë pëlthurë nuk ka pikturuar pa figurë. Këtë besnikëri të tij ndaj figurës, vetë artisti e shpjegon në këtë mënyrë: "Piktura ime është me të vërtetë pikturë e inspirimeve të mia të çasteve, e remineshencave të zgjuara të fëminisë dhe ndjeshmërive të njerëzve për jetën e trevës sime, për të kaluarën, të tashmen dhe të ardhmen. Unë nuk mund të shkëputem nga treva ime dhe nga njerëzit që kanë jetuar dhe kanë krijuar aty, që jetojnë dhe krijojnë dhe kanë jetuar dhe krijuar aty, që jetojnë dhe krijojnë dhe sot. Prandaj, pothuaj në çdo tablo, në një mënyrë apo tjetrën, përsëriten figurat e njerëzve." Krijimtaria e tij, pa braktisur gjuhën figurative, ka trajtuar motive konkrete nga temat e luftës, ato sociale e mitologjike, deri në ciklin e fundit të titulluar "Drejt pushtimit të hapësirave të reja".

Akademiku Nedelko Gvozdenoviq për krijimtarinë e artistit do të shprehej: "Po të përcjellim rrugën e zhvillimit të Muslim Mulliqit, do të mund të vërejmë lehtë disa karakteristika të theksuara të natyrës së tij krijuese: ndjeshmërinë ndaj ngjyrës nga hapësirat e gjëra me shtresëzime të lehta, transparente dhe të theksuara, deri në shtresat e plota të pastës së zotëruar, të cilës ai di t'ia ruajë freskinë jetësore dhe spontanitetin. Cilësia tjetër, jo më pak evidente e natyrës së tij është dinamizmi, ndërthimet dramatike të formës; disa herë, sidomos në pëlthurat e mëdha, të lë përshtypje ritmizimi i fuqishëm i sipërfaqeve të gjëra të valëzuara që, të rrëmbyera nga kolorizmi i shëndoshë dhe sensibiliteti i theksuar modern, e bëjnë Muslim Mulliqin piktor me një figurë të qartë dhe mjaft të përcaktuar."

Duke analizuar krijimtarinë e Mulliqit, mendoj se veprat e tij bëjnë pjesë në atë grupim artistësh, që brenda kufijve të pikturës figurative kthehen në shenjë dalluese me vizionin që shfaqin. Ato mbeten në shenjë rezultante të mënyrave të reja të shprehjes figurative në një shoqëri të modernizuar e bashkëkohore, ku thelbi subkoshient etnik, referencat mitologjike dhe simbolike, zënë një vend të konsiderueshëm dhe bindës. Hapësirat ku rikrijohen lidhjet me tokën, zakonet që e formuan, përhapen si një univers viziv bashkëkohor. Në krijimtarinë e tij nuk hasim aspak mbështetje në modele të mëparshme të artit, por motivet përpunohen, ristrukturohen, ndoshta dhe rishfaqen, gjithmonë brenda aktualitetit dhe zhvillimit të tyre koherent. Krijimtaria e Mulliqit nuk të jep vetëm



Dy grafika të Muslim Mulliqit.



## PIKTORI AKADEMIK I KOSOVES MUSLIM MULLIQI

Muslim Mulliqi lindi me 1934 në Gjakovë.

U diplomua më 1959 në AKADEMINË E ARTEVE FIGURATIVE

Prej vitit 1974 deri në 1976 ishte profesor inordinar dhe dekan i AKADEMISË së ARTEVE FIGURATIVE PRISHTINË MË TEJ PROFESOR ORDINAR.

EKSPOZITAT E PAVARURA:

1952, në Gjakovë; 1956, në Prishtinë; 1960, në Prishtinë; 1965, në Prishtinë; 1969, në Prishtinë; 1960, në Mitrovicë; 1962, në Smederevë; 1967, Galeria e shtëpisë së APJ në Beograd; 1967, Galeria e shtëpisë së APJ në Pullë; 1970, Salloni i vogël figurativ në Novi Sad; 1972, Galeria e shtëpisë së Apj në Beograd; 1976, Galeria "Helioart" në Romë; 1977, në Peruxha (Itali).

Ekspozitat kolektive:

Në të gjitha ekspozitat e përbashkëta të Shoqatës së Artistëve Figurativë të Kosovës, 1956-1978, në të gjitha ekspozitat e Sallonit të Tetorit 1964 deri në 1977; në të gjitha ekspozitat e përbashkëta të ShAFS 1960-1970; në Galerinë e Qendrës kulturore në Beograd, në ekspozitën "Pesë artistë nga Kosova", 1971; në Galerinë e Muzeut të Artit Bashkëkohor në Beograd, në ekspozitën "Dhjetë artistë nga Kosova", më 1973; Triennale e arteve figurative të Jugosllavisë, 1967; Ekspozita e dytë dhe e tretë në Galerinë e APJ, "Artistët në veprat e LNÇ-së; Ekspozita e AFK në Katovicë (Poloni), 1971; Ekspozita Arti bashkëkohor Jugosllav në Budimpeštë dhe Frankfurt 1973; Helsinki dhe Oslo 1974; Ekspozitë e përbashkët e artistëve

figurativë të Kosovës në Nish 1971; Ekspozitë e përbashkët e pjesëmarrësve të kolonisë së Sicevës më 1972;

Bienalja - Arti figurativ bashkëkohor botëror në Nju Delhi, më 1975; në ekspozitën e parë dhe të dytë pranverore të arteve bashkëkohore të Kosovës, më 1974 dhe 1975, pastaj në Sallonin Pranveror të vitit 1978; në ekspozitën Artistët Bashkëkohorë Kosovarë në Shkup, më 1975; në ekspozitën "Arti Figurativ Bashkëkohor i Jugosllavisë", Sombor, 1974.

Shpërblimet:

1954, shpërblimi i parë për pikturë dhe shpërblimi i dytë për grafikë në Festivalin e Rinisë dhe të Studentëve të RS të Serbisë në S.Pallankë, 1954, shpërblimi i dytë në konkursin e gazetës "Jedinstvo"; 1960, shpërblimi i Dhjetorit të KSA të Kosovës; 1965, shpërblimi i Nëntorit i qytetit të Prishtinës; 1968, shpërblimi i blerës i Akademisë së Arteve Figurative në Salonin e Tetorit në Beograd; 1969, shpërblimi i Shoqatës së Artistëve Figurativë të Kosovës; 1973, shpërblimi blerës në Sallonin e Cetinjes; 1974, shpërblimi i Sallonit të Majit të Prishtinës në Prishtinë; 1975, shpërblimi blerës i Sallonit të Majit të Prishtinës; Si pedagog, organizator i aktivitetit të artit figurativ dhe punëtor i dalluar kulturor dhe punëtor publik i Krahinës Muslim Mulliqi është dekoruar me Dekoratin për merita për popull me yll të argjendtë në vitin 1973.

## INFORMACION

### PËR NË ATELIENË E ARTISTIT

Pa dyshim, kur nisesh me dëshirën që të bësh një kronike të shkurtër në atelienë e artistit Gazmend Leka, dhjetëra imazhe të krijuara prej tij do të vijnë dhe të ikin në kujtesë brenda një kohe të shkurtër. Birat e zeza në grafikë e tij, si plagë të hapura në qiell, me aq lehtësi sa një vrasës që vendos në shenjë viktimen e tij, herë-herë më janë dukur si plagë apo vrima të errëta në mendimet tona. Megjithatë në to gjithçka ngelet misterioze dhe figurative. Shfaqjet organike të shenjave në imazhet e tij, si hieroglifë të marrdhënieve njerëzore, janë të ngjashme me formën e një kryqi që nuk njih kurrë fundin linear të krahëve të tij. Në qendër të tij ndodh herë pas here i njëjti kryqëzim, ai i ekzistencës dhe të përjetshmes, i reale dhe ireales, koshientes dhe subkoshientes, në të njëjtat papiruse dashurie, të cilat e panjohura i dërgon pafundësisht. Për të kapur sado pak intinerarin e lëvizjes hapësinore që ngjiz informacionin e veprave të këtij autori, do të ishte mjaft e vështirë për ne të gjenim të njëjtin mjet transporti, për të ndjerë qoftë dhe përciptas tërë rrugën e bërë më parë nga ky autor në formimin e imazhit të tij mjaft të dallueshëm. Studio e tij nuk përbën tërë atmosferën e krijimit, por vetëm sheshin ku lëvizin gjumët e tij, ndërsa vetë subjekti, fuqia e tij, mund të jetë e shpërndarë për momentin diku në hapësirë. Ai mund të ndodhet në kishën më të largët, i përhumbur në birat e zeza të materies, ku pushteti i perëndisë dhe krijimit është i përjetshëm. Prandaj në krijimtarinë e tij, momenti që duhet theksuar më shumë, është ai i "shkëputjes" nga ateleja, nga realiteti. Pa këtë moment, diskutimi për të s'do të kishte vlerë. Udhëtimit të tilla në thellësitë pa limit të subjektit të artistit Gazmend Leka sjellin vazhdimisht shenja, simbole, të njohura dhe të panjohura nën paraqitjet e tyre misterioze. Qëndrojmë përpara derës së studios së tij, në pritje. Ndoshta ai nuk është shpirtërisht aty këtë moment, por diku ku e ka thirrur magjia e krijimit. Kështu ndodh me këdo që krijon dhe për këtë, ndjej që kam një fare sigurie.

**GAZMEND MUKA**



Muslim Mulliqi, *pikturë, vaj*

mundësinë të shikosh në të imazhe të reja, por dhe të flet nëpërmjet atyre figurave të gjetura e të mbarsura me shqetësimin, gëzimin, dhimbjen në problemet që kalojnë. Artisti, jo vetëm beson plotësisht në imazhet e tij, por dhe kërkon të evidentojë me gjuhën e artit, shpëtimin e dashurisë së tij të brendshme.

Veprat e piktorit Muslim Mulliqi nuk shfaqen thjesht si përjetime, apo shkarkime të energjisë krijuese dhe emocionale, por në kompleksitetin e tyre ato lënë gjurmët e brendshme të civilizimit shqiptar. Ndërsa vetë ai u nda nga jeta artistike dhe bashkëkohësit e tij, kontributi i tij i madh në fushën e pikturës figurative shqipëre dëshmon se artisti i mirë evidentohet gjithmonë e më shumë nga vlerat e vërteta artistike që ka krijuar. Pra, emri i mirë i artistit Muslim Mulliqi është i lidhur me krijimtarinë, nëpërmjet gjurmës që ka lënë arti i tij, duke hyrë me dinjitet në njëkohësinë e vet.

**GAZMEND MUKA**