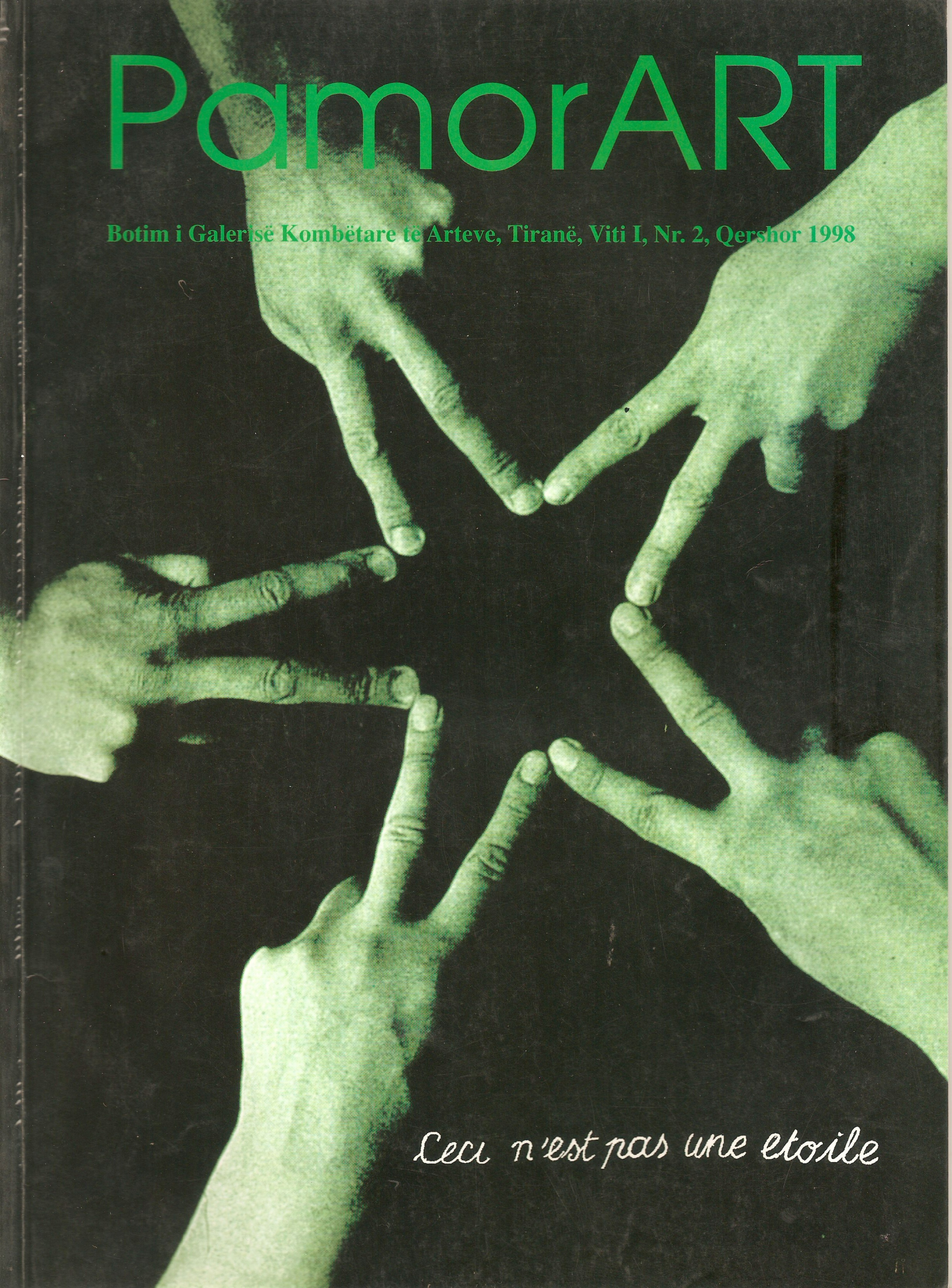
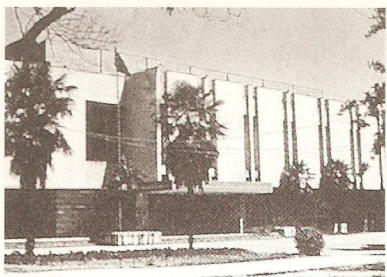


# PamorART

Botim i Galerisë Kombëtare të Arteve, Tiranë, Viti I, Nr. 2, Qershor 1998



*Ceci n'est pas une étoile*



## PamorART

Revistë kulturore-shkencore  
Botim i  
Galerisë Kombëtare të Arteve  
Viti i, Numër 2, 1998

Drejtor: Gëzim Qëndro;  
Kryeredaktore: Eleni Laperi;  
Redaktorë: Ylli Drishti,  
Suzana Varvarica Kuka;  
Redaktor i ftuar:  
Gazmend Muka;  
Kujdesi gjuhësor:  
Ëngjëllushe Varfi;  
Fotograf: Nikolin Pici,  
Albes Fusha;  
Konceptimi grafik:  
Eleni Laperi;  
Realizimi në kompjuter:  
Edlira Haznedari  
Kopertina e parë:  
Gëzim Qëndro;  
Foto e kopertinës IV:  
Albes Fusha;  
Kopertina e parë:  
Maurizio Cattelan, Pa titull.  
Kopertina e fundit:  
Piktori Edi Hila.

Adresa: PamorArt  
Galeria Kombëtare e Arteve  
Bulevardi "Dëshmorët e Kombit"  
Tiranë  
Tel: +355 42 260 33  
Tel & Fax: +355 42 339 75  
E.Mail: natgal @ icc.al.eu.org

**NUMRI I DYTË I REVISTËS  
PAMORART U RRADHIT  
NË KOMPJUTERIN E  
G.K.A.-SË, DHURATË E  
FONDACIONIT SOROS.**

Galeria Kombëtare e Arteve falenderon zonjën Silvia Fadda dhe zotin Ennio Grassi për ndihmën e dhënë për instalimin e Pëstës elektronike, për lidhjen me rrjetin e Internetit dhe për pasurimin e bibliotekës së kësaj galerie me një numër të konsiderueshëm librash arti.

## NË VEND TË EDITORIALIT

3 UT PICTURA POESIS

## ATELIE

10 RRETHI I JETËS OSE VDEKJA E PERSONAZHEVE

## INTER VISTA

16 MEDITERRANEA 1  
NJË HORIZONT I PËRBASHKËT KULTUROR

## EKSPLO

19 ALBPOSTMODERNART

22 ATELIE PLUS

24 MIRËSEVINI NË BOTËN E ÇUDIRAVE

50 KONKURSI KOMBETAR I FOTOGRAFISE "MARUBI'98"

## ARTISTI I MUJIT

27 PIKTORI DHE NJERIU ARTIST

## DOSSIER

34 TRADHTIA E IMAZHIT

37 POEZI TË JOAN MIRO-së

38 SHKRIMI SI PARADOKS

40 KRISTAQ RAMA- GYTETAR I QËNDRUESHËM  
NË ARTIN SHQIPTAR

## INFO

42 MONUMENTI I FAN S. NOLIT NE TIRANE, etj

46 MANIFESTA 2: ART PAS KOMUNIZMIT?

# UT PICTURA POESIS

**F**are pranë qendrës së Tiranës, përgjatë një prej rrugëve kryesore të saj, ngrihet një ndërtesë, që s'bie shumë në sy. Megjithë gjurmët e lëna në të nga vitet, moti dhe moskokëçarja e njerëzve, ajo përsëri tërheq

vëmendjen e kalimtarit me bukurinë e neoklasicizmit eklektik të fasadës së saj. Është ndërtesa e Lidhjes së Shkrimtarëve dhe Artistëve të Shqipërisë.

E gjeta me vend ta filloja këtë editorial me ndërtesën e Lidhjes, jo për të sensibilizuar opinionin për gjendjen në të cilën ndodhet, megjithëse një artikull i tillë do t'ja vlente të shkruhej. Arsyeja e vërtetë është se pikërisht kjo ndërtesë ose më saktë, emri i saj më bëri të ndërgjegjshëm për ekzistencën e marrëdhënies midis fjalës dhe imazhit, marrëdhënie e cila është edhe tema e bllokut të artikujve teorikë të numrit dy të kësaj reviste.

Kjo ndodhi në vitet e para të adoleshencës, të kohës kur, pothuaj në mënyrë të pandërgjegjshme i bëjmë vetes pyetjet e para ekzistenciale, e viteve kur vihemi në kërkim të identitetit tonë dhe kur të ndrojtur e të pasigurt piketojmë themelet mbi të cilat ngremë të ardhmen.

Dhe, siç ndodh rëndom, pikërisht në këtë moshë fillova, pa e ditur përse, të interesohem për pikturën. Si çdo besimtar, që për të forcuar e mbajtur gjallë besimin dhe për t'u ndier pjesë e një komuniteti ka nevojë për një objekt kulturi, edhe unë u vura në kërkim të gjeja një të tillë. Dhe nuk gjeta një, por dy prej tyre. Njëra ishte Lidhja e Shkrimtarëve dhe Artistëve dhe tjetra Galeria Kombëtare e Arteve. Por nëse në ndërtesën e vogël e të këndshme të Galerisë (për çudi, në krahun e majtë, në hyrje ndodhej lidhur pas murit një trung, i cili gjatë shekujve ish shndërruar në gur, duke u kthyer kështu në një metaforë të përkryer të metodës së Realizmit Social-

ist) vizatoja i pashqetësuar nga asnjë vizitor, duke shijuar paqen dhe qetësinë, që vetëm një hapësirë e mbushur me vepra arti mund ta ofrojë, në Lidhje gjeja pamjen e gjallë e të zhurmshe, që më ofronte klubi i saj.

Të ulur nëpër tryeza, në grupe që ndryshonin përbërje vazhdimisht, me nga një kafe ose gotë përpara, pothuaj gjithmonë me renë e tymit të duhanit mbi kokë dhe të shoqëruar nga zhurma e ekspresit, burra të moshave të ndryshme (asnjë grua për be), të veshur sipas stinës, diskutonin herë me zë të lartë, me gjepte të vrullshme duke ndërprerë njeri-tjetrin, e herë të qetë e me fytyra indiferente për gjëra të pakuptueshme për mua, ç'ka i bënte të dukeshin akoma më të largët e misteriozë.

Pelegrinazhet e mia vazhduan të pashqetësuar deri ditën kur një shok i fëmijërisë, i cili shpesh më shoqëronte (ai endërronte të bëhej poet, sot është përkthyes i mirë), i mërzitur me sa duket që unë pranoja të më shoqëronte sikur t'i bëja nder, më tha një ditë se Lidhja s'është vetëm e artistëve, por edhe e shkrimtarëve.

E ndjeva veten si një besimtar të cilit i kanë përdhosur tempullin. Deri në atë kohë pa e zgjatur shumë i kisha quajtur të gjithë piktorë dhe megjithëse nga emri e dija që Lidhja ishte edhe e shkrimtarëve, këta i kisha konsideruar gjithmonë si të paqenë. Në fakt, vetë emri fliste qartë që Lidhja nuk ishte vetëm e piktorëve. Po përse piktorët ishin artistë dhe shkrimtarët jo? Kush vendoste se cili ishte artist e cili jo? Në fund të fundit ç'do të thoshte të ishte artist? Pyetje vërtet të koklavitura për një dymbëdhjetëvjeçar.

Megjithëse nuk isha i kënaqur që Lidhjen duhej ta ndanim me të tjerë, përsëri thellë brenda vetes gjeja ngushëllim në faktin që piktorët hynin tek artistët, ndërsa ata të tjerët, shkrimtarët, jo.

Si veproja zakonisht në raste të tilla, në fillim pyeta prindërit, të cilët pa e zgatur më dërguan të luaja përjashta; pastaj fqinjët, që herë me buzëqeshje e herë me bezdi ngrinin supet si për të justifikuar paditurinë e tyre. Ndërsa mësuesja kujdestare, pasi më zhburoi gjatë me sy si për t'u siguruar se mos pas pyetjeve të mia fshihej ndonjë shejtanllëk, më dha të kuptoja se në vend të merresha me pyetje të tilla, të përpiqesha më mirë të përmirësoja mesataren e lëndës së saj. Edhe një djalë i rritur, që banonte në rrugicën time ( flitej se kish lexuar gjithë librin Ivanhoe nga fillimi në fund) s' ishte në gjendje të jepte një përgjigje bindëse. Atëhere hoqa dorë. Dalëngadalë vendin e tyre e zunë pyetje të tjera, një pjesë e të cilave kanë mbetur edhe sot pa përgjigje. Me këto pyetje do të ndeshesha rreth njëzet vjet më vonë në Akademinë e Artit, ku edhe kuptova se padashur gjatë adoleshencës së hershme isha ndeshur me disa nga pyetjet nga më të diskutuara në filozofinë e artit.

#### UT PICTURA POESIS.

4 Duke lexuar këtë sentencë të Horacit, të krijohet përshtypja se ai mundohet të bindë dikë se Piktura është e barabartë me Poezinë. Përse duhej ta bënte këtë? Cilët ishin ata që dyshonin në barazinë e tyre? Dhe në se dyshonin, mbi ç'argumente i mbështesnin këto dyshime?

Gjëja e parë që bie në sy duke lexuar këtë frazë është lashtësia e saj, një fakt që tregon se problemi i statusit të piktorëve dhe poetëve ka një histori të gjatë shumëshekullore.

Megjithëse në klubin e Lidhjes poetët dhe artistët rrinin së bashku pa pasur paragjykime apo komplekse për statusin social të njeri-tjetrit, këtë s'mund ta themi po të ndjekim marrëdhëniet e tyre gjatë rrjedhës së historisë së artit, ose më mirë të historisë së filozofisë, ku dhe do të kërkojmë përgjigje për pyetjet e mësipërme.

Marrëdhënia e pikturës me poezinë si dhe faktorët që përcaktojnë statusin e tyre janë mjaft komplekse. Në pamundësi për ta trajtuar në gjithë kompleksitetin e saj, do të përqendrohem vetëm në dy elementë: në marrëdhëniet midis realiteteve dhe në statusin e Perceptimit.

Nga thellësia e shekujve vjen deri në ditët tona figura e Shamanit, i cili përmbledhete në vetvete magjistarin, udhëheqësin shpirtëror, drejtuesin e ritualeve fetare, poetin, artistin dhe shëronjësin e parë në historinë e njerëzimit. Pushteti i tij mbi turmën mbështetej në

aftësinë që ai kishte për të komunikuar me një realitet mbitokësor, ku besohej se jetonin perënditë dhe shpirtrat e të vdekurve, komunikim të cilin Shamani e arrinte pas një stërvitjeje shumëvjeçare dhe praktikash të vështira e të rrezikshme. Për të folur për status të mirëfilltë shoqëror të artistëve dhe poetëve, do të na duhet të bëjmë një kërcim të madh në kohë, duke lënë mënjanë qytetërimet e popujve sumerë, asirobabilonas, persianë e egjiptianë, jo sepse këto qytetërimet nuk janë të rëndësishme, por sepse bazat e koncepteve të mirëfillta mbi artin dhe statusin e artistëve i krijuan filozofët, të cilët janë një fenomen kulturor relativisht më i vonë.

Për këtë na duhet të fillojmë me shekullin e VIII p.e.s. kur në skenën e kulturës së njerëzimit u shfaq një popull i urtë si pleqtë dhe kureshtar si fëmijët. Ishte pikërisht mbi truallin e Greqisë së Lashtë, ku njeriu për herë të parë, duke rrotulluar sytë plot kureshtje në botën që e rrethonte, shtroi pyetjet e para filozofike, që synonin të kapnin thelbin e fenomeneve, të kuptonin ç'fshihej pas misterit të Lindjes dhe Vdekjes; pas Lëndës dhe Materies; si dhe të depërtonin në enigmën e krijimit të Gjithësisë. Jo rastësisht, po pikërisht për këtë arsye Qytetërimi Grek u quajt Fëmijëria e Njerëzimit. E reja në këto përsiatje filozofike ishte se për herë të parë këtyre pyetjeve të shtrura edhe nga popuj të tjerë, në shekujt e mëparshëm, grekët e lashtë u munduan t'u japin përgjigje duke përdorur një dhuratë hyjnore, Arsyen, duke nisur kështu historinë e spekulimit filozofik. Adhurimi për Arsyen ishte në kohën e qytetërimit grek një aksiomë e padiskutueshme. Por monopolin e të Vërtetës Absolute, të Mirës dhe të Bukurës, filozofëve iu desh ta ndajnë me poetët, të cilët në krijimet e tyre pretendonin se ishin në gjendje të depërtonin në misterin e Jetës dhe Fenomeneve njëlloj si filozofët. Pretendimi i tyre ndihmohej dhe nga fakti se që nga fillimet e tij qytetërimi grek ishte më tepër i orientuar nga fjala se sa nga imazhi dhe nëse do ta gjykonim, sidomos në shekujt e parë të tij duke u nisur nga stili gjeometrik i vazove duke lënë mënjanë shkrimet, do ta quanim pa të drejtë një shoqëri të pazhvilluar dhe provinciale. Për më tepër, në këtë rast, do të linim mënjanë Iliadën dhe Odisenë, dy nga diamantët më të çmuar të kurorës së kryeveprave klasike. Për grekun e lashtë poemat e njohura të Homerit nuk ishin thjesht përralla eksituese të treguara në

mënyrë të gjallë e ritmike, por ishin manuale hyjnore mbi moralin, luftën dhe politikën. Ato kryenin për grekët e lashtë të njëjtin funksion që kish shekuj më vonë Bibla për të krishterët. Në atë kohë në Greqinë e Lashtë nuk kishte shkrime të shenjta dhe as teologë, që t'i kodifikonin në dogma. Grekët mësonin mbi Perënditë dhe sjelljen e tyre duke dëgjuar dhe lexuar krijimet e bëra nga poetët. Ishte pikërisht ky popullaritet i poetëve që i detyroi filozofët që në shkrimet e tyre të mos i kursenin shpotitë dhe ironitë për paditurinë e poetëve. Duke lënë mënjanë sharjet dhe akuzat e ndërsjella, grindja midis filozofëve dhe poetëve pati një pasojë pozitive: lindjen e një disipline të re Filozofisë së Artit.

Ksenofani, për shembull, akuzon Homerin dhe Hesiodin se u kanë veshur Perëndive cilësitë më të këqija të njerëzve, si: vjedhjen, tradhtinë bashkëshortore dhe mashtrimin.

Sokrati, në Apologjinë e shkruar nga nxënësi i tij Platoni, tregon për turbullimin që provoi kur dëgjoi se Orakulli i Delfit e kish cilësuar si më të urtin midis athinasve. Duke mos besuar një gjë të tillë, i shqetësuar, Sokrati u nis të gjente njerëz, të cilët me dinarinë e tyre do t'i tregonin se ish ashtu si edhe e mendonte veten :më i padituri ndër të gjithë athinasit. Pyeti në fillim poetët dhe shkrimtarët e tragjedive t'i tregonin se në ç'mënyrë i krijojnë veprat e tyre dhe nga përgjigjet kuptoi se ata krijojnë jo duke përdorur Arsyen, por duke shfrytëzuar një aftësi të lindur, njëfarë Frymëzimi misterioz, njëlloj si profetët apo fallxhorët. Kushdo nga të pranishmit (dhe këtë, thotë Sokrati, e pranuan pa u ardhur turp dhe vetë poetët) mund të fliste më mirë se ata për veprat e tyre.

Pas poetëve Sokrati u shtroi të njëjtën pyetje piktorëve dhe megjithëse, shton ai, ata e njohin profesionin e tyre, s'është vështirë të kuptosh se si me fjalullëk mundohen të mbulojnë paditurinë e tyre mbi arsyen përse dhe si krijojnë.

Në debatin nëse kishin apo jo të drejtë poetët të pretendonin në njohjen e të Vërtetës Absolute, u përishi dhe vetë Platoni, i cili jo pa qesëndi pyeti: Sa ekspert është Homeri kur flet për natyrën e Perëndive? Ai i paraqet ata si grindavecë, gënjeshtarë e shpirtkazëm. "Le ta pyesim përsëri Homerin", u thirrën Platoni në librin e tij Republika. "Në se je i aftë i urtë, Homer, në çështjet e të Mirës Publike, aima siç edhe thua, atëhere ku janë rezultatet e

prekshme të diturisë tënde? A ke ndërtuar ndonjëherë ndonjë kod ligjesh të dobishme, ose a ke hartuar ndonjë kushtetutë? A të kujtohet të kesh drejtuar ndonjë betejë dhe ta kesh fituar? Si njeri i urtë që jeni, besoj do të dëshironit të linit pas gjurmë të urtësisë Tuaj. Por ju, me sa di unë, s'keni lënë asnjë gjurmë të tillë."

Por, megjithëse filozofët nuk pranojnë të ndajnë me poetët monopolin e Urtësisë, ata pranojnë se në frymëzimin e tyre ka diçka hyjnore që i bën të thonë gjëra të mënçura, pa ditur as vetë sesi. Dhe Platoni përfundon me shprehjen tashmë të famshme: "Poezia është të folurit përçart të Perëndive".

Për të kuptuar statusin e ulët të piktorëve duhet të shqyrtojmë se ç'kishin parasysh grekët e lashtë me fjalën Art. Termat Art dhe Arte të Bukura nuk kishin në atë kohë kuptimin, që u japim ne sot. Ishte pikërisht në kohën e Platonit që këto koncepte filluan të përvijohen e të marrin formë.

Metoda që përdor Platoni për të përkufizuar Artin është ta ndjekë atë deri në origjinën e tij. Duke e patur të pamundur të ndriçojë prejardhjen e panjohur të Artit, ai mundohet të shtjellojë teorinë e tij duke përdorur Mitin e Prometeut. Sipas historisë, Perënditë u dhanë kafshëve gëzof për t'u mbrojtur nga të ftohtit dhe thonj të mprehtë për të siguruar ushqim, ndërsa njeriu nga kjo ndarje doli duarbosh...Atëherë Prometeu, të cilit i erdhi keq për Njeriun, rrëmbeu Zjarrin nga Qielli dhe artin e endjes dhe punimit të metaleve nga Athina dhe Hefesti dhe ia dhuroi Njeriut. Pra, Arti që në fillim na paraqitet si aftësi dhe si një tërësi procesesh transformuese me qëllim plotësimin e nevojave të njeriut, aty ku Natyra e vetme nuk mjafton. E parë në këtë kontekst bëhet e qartë përse piktura në atë kohë renditej në artet mekanike. Statusi i ulët i piktorëve shpjegohet gjithashtu dhe me konceptet që grekët e lashtë kishin për hierarkinë e realiteteve dhe lidhjet midis tyre. Përsëri edhe këtu ndeshemi me praninë e gjithëfuqishme të Platonit, i cili përsëri shfaqet për të imponuar teorinë e tij të njohur të realiteteve, të shprehur qartë në parabolat e njohura, që ndeshim në Mitin e Shpellës. Vizioni i tij mbi realitetin lidhet ngushtë me të ashtuquajturën "Teoria e Formave Ideale". Ajo që ne quajmë Natyrë, Përvojë, Realitet, i përket asaj, që ai e quan Bota Fenomenale. Ashtu siç e përjetojmë, Bota është në lëvizje të pandërprerë, por thoshte Platoni, në Botën e Fenomeneve objektet përsëriten rregullisht duke

shfaqur të njëjtat cilësi. Me anë të tyre ne krijojmë një ide mbi Përsosmërinë, megjithëse bota ku jetojmë s'është aspak e tillë. Po si është e mundur, arsyeton Platoni, që ne jemi në gjendje të krijojmë një ide mbi Përsosmërinë, megjithëse nuk e ndeshim në Botën Fenomenale? Atëhere, thotë ai, duhet të ekzistojë krahas realitetit që perceptojmë me anë të shqisave një realitet tjetër, i cili përmban formën e përsosur të çdo objekti, i cili s'është veçse shfaqje, hije e Idesë (në greqishten e vjetër Ide do të thotë Formë). Bota e Ideve është Realiteti i vërtetë, pasi ajo është e përjetshme dhe e pandryshueshme, ndërsa Natyra, Bota Fizike, e cila është e ndryshueshme dhe e papërsosur, qëndron më poshtë se bota e ideve. Duke u mbështetur mbi këtë teori, Platoni bën dallimin mes "Arteve Produktive" dhe "Arteve Imituese". Duke krijuar një ndarje prej tri shkallësh, Platoni jep këtë shembull: "Ideja e një shtrati të krijuar nga Perënditë, shtrati i ndërtuar nga zdrukhtari dhe piktura e këtij shtrati". Piktori riprodhon (kopjon) shtratin pa qenë në gjendje të kuptojë strukturën e vërtetë të objektit që ka pikturuar. Kështu në një nga dialogët e librit të Platonit "Republika" Glaukoni (një nga personazhet e librit), duke iu përgjigjur një pyetjeje të Sokratis, thotë: "Pra puna e tij (e piktorit) është sipas jush një kopje e kopjes, shkalla e tretë e Realitetit?". Pikërisht, sepse artet imituese nuk krijojnë dhe nuk i shtojnë asgjë Realitetit, për filozofët grekë ato janë të panevojshëm. "Merrni një pasqyrë dhe rrotullojeni nga të gjitha drejtimet,"- thotë Platoni. "Brenda një kohe fare të shkurtër mund të krijosh pamje të qiellit, diellit, kafshëve etj. Çfarë bën një piktor s'është gjë tjetër veçse imitim i kopjeve, njësoj si një pasqyrë riprodhon pamjen e saktë të objektit, që reflektohet në të".

Në Mitin e Shpellës në mënyrë metaforike gjejmë përsëri Teorinë e Formave Ideale të Platonit. Të burgosurit brenda shpellës (njësoj si piktorët) janë në gjendje të shohin vetëm hijet e objekteve të vërteta, që ndodhen pas tyre. "Plani imitues", do t'i shpotiste Platoni artistët vizivë, duke u dhënë një vend të ulët në hierarkinë e Qytetit Ideal. Sipas teorisë së Platonit mbi Idetë (Forma të Përsosura e të Përjetshme), piktori, duke qenë intelektualisht i pafajshëm, reflekton në mendjen e tij botën fizike njëloj si pasqyra (një metaforë që do të rezistonte për shumë shekuj në filozofinë e artit). Artisti-pasqyrë (lexo:imitues), ashtu si të burgosurit në shpellë, merr

Hijen për Idenë. "Piktorët e Hijëve", do t'i quante me tallje Platoni piktorët e shkollës së famshme Iluzioniste, të themeluar nga Zeuxis dhe Parrhasius, duke u nisur edhe nga teknika e dritëhijes, që ata përdorin për të riprodhuar realitetin fizik. Siç thamë më lart, adhurimi për Arsyen ishte në kohën e grekëve të lashtë një aksiomë e padiskutueshme. Por, sidomos për statusin e ulët të piktorëve ndikoi mjaft edhe mosbesimi që filozofët grekë ushqenin ndaj perceptimit. Artet vizive përbuzeshin, sepse bazoheshin mbi Perceptimin, ndërsa Perceptimi përbuzej, sepse shihej si proces inferior ndaj Mendimit dhe Arsyes. Kjo ndarje arbitrare midis Perceptimit dhe Mendimit ka qenë një ndër arsyt kryesore që për shekuj me radhë artistët vizivë renditeshin në një shkallë më të ulët se poetët. Filozofët grekë për të mbështetur mosbesimin e tyre ndaj Perceptimit, jepnin mjaft shembuj për të treguar se shqisave s'mund t'u besohet. Një shkop i drejtë, për shembull, megjithëse qëndron vertikalisht mbi ujë, duket si i thyer, një objekt i largët sado i madh qoftë, duket i vogël, ndërsa Demokriti thoshte se përderisa dikujt mjalti i duket i ëmbël e dikujt tjetër i hidhur, atëherë mund të nxjerrim përfundimin se nuk ekzistojnë gjëra të ëmbla apo të hidhura në vetvete. Megjithatë mendimtarët grekë nuk ishin krejt radikalë në opinionet e tyre ndaj Perceptimit. Ata bënë dallimin midis Perceptimit të rremë e atij të dobishëm. Herakliti deklaronte se shpirtrat e barbarëve nuk ishin në gjendje të përdornin veçse informacionin e perceptimit të rremë, ndërsa u rezervonte vetëm helenëve aftësinë, që nëpërmjet Arsyes të korrigjonin informacionin e gabuar të shqisave.

Kështu pra, konceptimi i Botës Fizike bëhej në mendjen e njeriut, pas analizës që Arsyeya i bënte informacionit shqisor. Perceptimi dhe Arsyeya shiheshin si dy kundërshtarë të ndërvarur nga njeri-tjetri, ku Arsyeya luante rolin udhëheqës. Për shumë shekuj me radhë ky koncept përcaktoi statusin dhe marrëdhëniet midis piktorëve dhe poetëve. Pra, filozofët megjithëse jo miqësorë ndaj poetëve dhe aspak të gatshëm të ndajnë me ta monopolin mbi të Vërtetën Sublime, përsëri janë të detyruar të pranojnë se poetët krijojnë nëpërmjet Frymëzimit, i cili vërtet nuk i bën më të ditur, por dhe s'mund të mohohet se u krijon qoftë edhe në mënyrë të pandërgjegjshme, një lidhje me realitetin e Formave

Ideale, gjë të cilën ua mohojnë artistëve vizivë. Piktorët e kuptuan se e vetmja mënyrë për të ndryshuar statusin e Pikturës nga Art Mekanik në Art Liberal, ishte të pretendonin se edhe ata zotëronin të Vërtetën dhe se Frymëzimi, kjo çmenduri hyjnore i kapte edhe ata herë pas here dhe se Muzat vinin shpesh të vizitonin edhe punishtet e tyre. Por gjatë gjithë qytetërimit grek dhe më pas atij romak, artistët vizivë, për shkaqet që thamë më lart, nuk mundën ta përmirësojnë dukshëm statusin e tyre shoqëror.

Me ardhjen e Krishtëritimit dhe shpalljen e tij në shekullin e IV e.s. si fe zyrtare e Perandorisë Romake, artistët vizivë kuptuan se s'kish ndonjë shpresë që statusi i tyre të përmirësohej. Në fund të fundit, ç'mund të prisnin nga një dogmë, e cila librin e vetëm që kishte e fillonte me sentencën "Në fillim ishte Fjala", dhe që nga judaizmi kish trashëguar një armiçësi të hapur ndaj imazhit. Piktorët e Mesjetës nuk patën ndonjë status më të mirë se kolegët e tyre paganë, sidomos po të kemi parasysh se lëvizjet ikonoklaste herë pas here, me tërbim fanatik hidheshin mbi imazhet dhe krijuesit e tyre. Edhe teologët e krishterë trashëguan nga filozofët grekë mosbesimin ndaj Perceptimit, po për statusin e ulët të tij niseshin nga një arsye krejt tjetër. Duke e lidhur Perceptimin dhe mashtrimin që rrjedh prej tij me parimin e kënaqësisë, që shihej si një vepër e djallit dhe mëkatit, ata dënuan njëlloj si filozofët paganë edhe artet pamore, që bazohen në ta. Për njeriun mesjetar, Bota Fenomenale ishte një pasqyrë, format dhe figurat në kisha dhe dorëshkrime ishin edhe ato pasqyra, ndërsa enciklopedia e dijes quhej dhe ajo Speculum (lat. pasqyrë). Po ç'reflektonin këto pasqyra? Ato reflektonin përsosmërinë dhe vulën e Krijimit Hyjnor. Natyra- Libri i Gjallë dhe Bibla- Libri i Shkruar, ishin të dyja pasqyra të vërteta mistike të Urtësisë Hyjnore. Artistëve vizualë s'u mbetej gjë tjetër veçse me përulesë të kopjonin këto imazhe, të kufizuar mjaft dhe nga ngurtësia e rregullave të ikonologjisë dhe ikonografisë së krishterë. Për ata që e shohin historinë në mënyrë dramatike, me maja të ndriçuara dhe gropa të errëta, Rilindjen do ta shihnin si një vend plot dritë, si një rikthim triumfal të vlerave njerëzore dhe të ndërgjegjes estetike, të nëpërkëmbura nga asketizmi i Mesjetës. Për ta Petrarka "njeriu i parë modern", qëndron si një shembull plot dritë në pragun e Kohës Moderne,

krejt ndryshe nga Shën Agostini, i cili qëndron në pragun e epokës së Mesjetës. Bruneleschi, arkitekti i njohur, kërkonte dhe vizatonte nëpër rrënojat e arkitekturës së vjetër romake me qëllim, si thoshte ai "rikthimin e ndërtesave harmonikisht të ekuilibruara", ndërsa Giotto vizatonte dele jashtë studios së tij, duke mos iu bindur më rregullave ekleziaste të paraqitjes së realitetit fizik. Ky rrebelim i hapur i artistëve vizualë lidhet, përveç të tjerash, me rënien e autoritetit të dogmës së krishterë, me një besim më të madh në vlerat njerëzore si dhe me ringjalljen e Filozofisë Antike. Nëse për njeriun mesjetar Bota Natyrore, format, figurat, Shkrimet e Shenjta janë një pasqyrë, i njëjti koncept duhet thënë se vazhdoi në kohën e Rilindjes.

"Nëse do të bindesh se kuadri që ke pikturuar i përgjigjet besnikërisht objektit që do të paraqesësh, merr një pasqyrë... Të këshilloj të marrësh një pasqyrë, sepse për shkak të sipërfaqes së saj të sheshtë objektet duken njëlloj si në pikturë". Këto këshilla u jepte Leonardo da Vinci, ky Faust i Rilindjes, piktorëve.

Ndërsa Leon Battista Alberti pyet: "Ç'është piktura, përveçse mbajtja e një pasqyre përpara origjinalit". Mjaftojnë këto deklaratat ndërmjet shumë të tjerave, për të kuptuar që Perceptimi kish fituar një status tjetër, duke u bërë kështu elementi më i rëndësishëm mbi të cilin ngihej formalisht iluzionizmi, i cili u bë sundues, sidomos në Rilindjen e Lartë. Ky status i ri i Perceptimit dhe informacionit që ai përcjell, solli padyshim, një rritje të ndjeshme të statusit të artistëve vizualë.

Gjatë epokës së Rilindjes ndeshim në ringjalljen e frazës së njohur të Horacit :UT PICTURA POESIS. Bartolomeo Fazio shkruante se piktura s'është gjë tjetër veçse një poemë e heshtur . Analogjia me frazën e Horacit në këtë rast duket fare qartë. Ndërsa humanisti Poliziano e përshkruante poetin mesjetar Cino da Pistoia si të ngjashëm me Cimabue-n dhe Giotto-n.

Pesë konceptet bazë të kritikës në letërsinë e kohës (marrëdhënia midis formës dhe përmbajtjes, madhështia, hijeshia, shumëllojshmëria, ngjashmëria) ishin të barazvlerëshme edhe për artet vizive. Ky status barazie midis poetëve dhe piktorëve, i mbështetur në idetë humaniste të Rilindjes ,regon për ngritjen e nivelit të statusit të piktorëve, i cili me gjithë ndryshimet që sollën idetë e mëvonëshme, ngeli në përgjithësi i pandryshuar. →

Ky ndryshim u ndihmua edhe nga zëvendësimi i Misticizmit me Natyrën dhe Autoritetit me Arsyen. Po ashtu, interesi për Botën Fizike, kureshtja për të njohur Natyrën dhe misteret e saj, zbulimi i perspektivës, kërkimet në anatomi, interesi për Astronominë, Mekanikën dhe Shkencën, në përgjithësi zhvlerësuan mjaft mësimet e Kishës. Në kohën e Medičëve, Maksimilianit dhe Elisabetës së Anglisë, Fjala e Shkruar nuk shihej më si e ngarkuar me fuqinë e misterit që jepnin dikur Shkrimet e Shenjta, por më tepër përdorej për të rrëfyer ngjarjet e jetës së përditshme dhe të dukurive të Botës Fizike. Kthimi drejt Natyrës, kjo moto e njohur e Rilindjes italiane u kthye në fakt në vlerësim për iluzionizmin, i cili siç dihet ka në themel të tij Perceptimin ndaj të cilit filozofët grekë ishin aq mosbesues. Adhurimi për piktorët iluzionistë gjatë periudhës së Rilindjes ishte mjaft i madh. Humanisti i njohur Bartolomeo Fazio shprehet për një portret të Jan van Eyck se “ atij i mungon vetëm zëri” dhe se “rrezet e diellit mund ta marrësh për rreze të vërtetë”. Ndërsa shkrimtari fiorentinas Gianbatista Gelli vinte në lojë figurat e artit bizantin, të cilat sipas tij nuk ngjanin si njerëz, po si rroba të ngjitura në mur. Imitimin e natyrës dhe iluzionizmin i gjejmë edhe në librin e njohur të Vasari-t “Jetët e arkitektëve, piktorëve dhe skulptorëve”. Ai përmend rastin e kuajve të pikturuar në një stallë nga Bramantino, të cilët, thotë Vasari, ishin pikturuar kaq mirë, sa një kalë shkëlmoi murin, duke i marrë për të vërtetë. Çfarë i bën më tepër përshtypje Vasarit të “Darka e fundit” e Leonardos është tekstura e mbulesës së tavolinës, që sipas Vasari-t është pikturuar me kaq mjeshhtëri, saqë duket si e vërtetë. Lavdërimi që Vasari u bën këtyre pikturave për natyralizmin me të cilin janë realizuar, e bëjnë Vasarin të duket në sytë tanë naiv. Po mbase do të ishte më mirë të vinim në dukje se Vasari më tepër se një opinion personal, shprehte një mendim të përgjithshëm të asaj kohe, të pranuar edhe nga Leonardo, i cili jo një herë kish deklaruar se sa më besnikërisht ta kopjonte piktura një objekt, aq më mirë ishte.

Ngritja e statusit të ri të artistëve vizualë u pasqyrua dhe në lidhjet e tyre me shoqërinë e lartë të asaj kohe. Tani artistëve vizualë u lejohej të hynin më lehtë në sallonet e aristokratëve, të shkruanin poezi, të mbroheshin e përkraheshin nga një mecenat si dhe të merrnin pjesë në diskutimet filozofike, që zhvilloheshin në rrethet e intelektualëve rreth

neoplatonizmit të Marsilio Ficino-s. Pikërisht në këtë kohë botohet për herë të parë “Historia e Arkitektëve, Piktorëve dhe Skulptorëve” e Giorgio Vasari-t, e cila përveç vlerave dokumentuese e historike, mbetet edhe një provë e statusit të ri të artistëve vizualë, status i cili ishte disa shkallë më lart se ai që kishin patur për shekuj me radhë. Artistët vizualë ishin të vendosur që ta mbronin statusin e tyre të ri. Michelangelo në një letër drejtuar vëllait të tij Lionardo, shkruan se s’do të lejojë më priftërinjtë t’i drejtoheshin me titullin “Michelangelo lo scultore”, pasi kjo e vendoste në të njëjtin rang me zanatçinjtë e punishteve. Që nga ajo kohë e deri në fund të jetës ai nuk pranoi të marrë më porosi përveçse kur i drejtoheshin me emrin e tij të plotë. Rritja e statusit të artistëve vizualë u ndihmua gjithashtu edhe nga ringjallja në atë kohë e konceptit të Gjenit, koncept ky i trashëguar nga epoka greko-romake.

Pas Rilindjes, në shekullin e XVII, estetika karteziante e Rene Descartes-it si dhe Cogito Ergo Sum-i i tij (mendoj, pra ekzistoj) rikthyen mosbesimin ndaj Perceptimit, duke thelluar përsëri hendekun midis Perceptimit dhe Mendimit. Është e njohur kredoja e tij filozofike: Arsyë në Filozofi, Rregulla në Art. Por estetika karteziante nuk solli ndonjë ndryshim në statusin e poetëve dhe artistëve. E vetmja pasojë e drejtpërdrejtë e saj ishte një racionalizëm i skajshëm në mënyrën e konceptimit dhe kompozimit të veprës artistike. Viktima e parë e këtij koncepti ishte Corneille, veprat e të cilit janë një model i konceptimit racionalist të veprës së artit. Ngritja e statusit të artistëve vizualë vazhdoi e pandërprerë, duke arritur kulmin me statusin shoqëror, që arritën figurat e njohura të historisë së pikturës si Peter Paul Rubens, i cili përveçse një piktor i njohur ishte dhe një diplomat i shquar i kohës së tij. Niveli i jetesës dhe statusi shoqëror që ai arriti nuk kishin asnjë dallim nga ai i aristokratëve.

Një artist tjetër që arriti një status mjaft të lartë shoqëror, ishte edhe Diego Velasquez, piktori i oborrit të mbretit të Spanjës Filipi II, i cili i entuziazmuar nga tabloja e famshme “Las meninas” (damat e oborrit), vari në gjoksin e Velasquez-it të pikturuar në tablo, dekoratën më të lartë të mbretërisë. Ndërsa mjafton t’i hedhësh një sy “Familjes së Karlosit” e Francisco Goya-s për të kuptuar se ai nuk ish një shtetas i humbur e i përlulur i mbretërisë, por një individ i lirë, i ndërgjegjshëm për fuqinë e gjenisë



së tij.

Por në këtë kohë filozofët, poetët dhe artistët pozitën e tyre të privilegjuar iu desh ta ndanin me shkencëtarët, statusi i të cilëve, i ndihmuar nga adhurimi për Arsyen vazhdoi të ngrihet në mënyrë të pandërprerë. Shkencëtarët që nga koha e Rilindjes, të bazuar në analizën shkencore dhe eksperimentin, po gërmonin me kureshtje nëpër enigmat e Universit. Mbase adhurimi për Arsyen bënte që simpatia e filozofëve të ishte më tepër për shkencëtarët se sa për artistët. Një filozof i kohës, Leibnitz, shkruante se i ishte bërë qejfi, që Dreyden-i (piktor), kish marrë njëmijë stërlina për tablonë e Virgjilit, por do të dëshiroja, thotë ai, që Halley (astronom) të paguhej katër herë më shumë, ndërsa Newton-i dhjetë herë.

Në shekullin e XVII me fuqizimin e akademive si institucionet e vetme ku edukoheshin brezat e artistëve vizualë, lindi diskutimi se cilët ishin më të rëndësishëm, artistët klasikë apo ata të sotmit. Charles Perrault, një nga ideatorët dhe pjesëmarrësit më të angazhuar në debat, deklaronte se piktorët e lashtë klasikë, Apollodorus, Zeuxis, Timante dhe pasuesit e tyre (me të cilët tallej Platoni), dinin të kënaqnin sytë dhe të preknin zemrën, por ata nuk zotëronin aftësinë për të kënaqur kërkesat e Arsyes, aftësi që sipas Perrault-t e zotëronin piktorët e shekullit të XVII. Ndryshimi kryesor që sillnin piktorët e rinj qëndronte në njohjen dhe pranimin e atij, që ai e quante "mendim plastik", i cili mbështetet në vlerësimin e drejtë të marrëdhënieve në një tablo.

Ky ishte një hap mjaft i rëndësishëm për piktorët, pasi ndryshonte shkallën e vlerave, duke kaluar nga një tipologji anekdotike (tregimtare) në një "hierarki të pjesëve që e përbëjnë një tablo", me qëllim që ato të kënaqnin sytë, të preknin zemrën dhe arsyen e spektatorit, duke u larguar nga imitimi i thjeshtë i objektit të pikturuar.

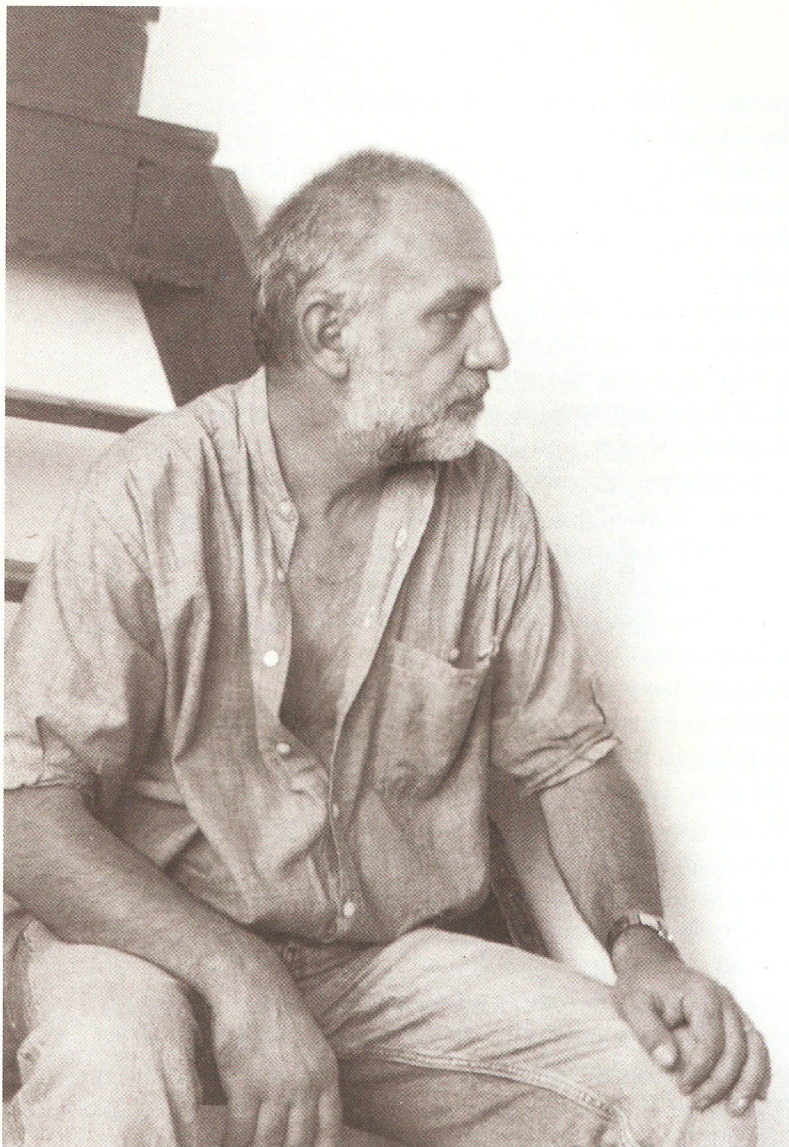
Atë që sofistët e bënë para shumë shekujve për poezinë, duke vendosur bazat e kompozimit të një veprë letrare, e bënë filozofët e artit për pikturën. "L'Age du Raison" (epoka e arsyes) duke u njohur edhe artistëve vizualë të drejtën për të depërtuar në realitet me anë të Arsyes, u hiqte epitetin shumëshekullor "klani imitues", duke mos e reduktuar më aftësinë e tyre depërtuese në realitet vetëm në nivelin e perceptimit. Një ndryshim tjetër u shënuar në këtë kohë në konceptet mbi atë çka ne e

quajmë realitet dhe mënyrat se si mund të depërtojmë në të.

Rene Descartes dhe dualizmi i tij metafizik (realiteti mund të reduktohet në dy substanca bazë: shpirti dhe lënda), i përmbledhur mjaft qartë në teorinë e tij karteziante, e zbriti perceptimin e realitetit vetëm në planin personal. Megjithëse një person me anë të arsyetimit të njohur të logjikës karteziante ishte në gjendje të vërtetonte jashtë çdo dyshimi ekzistencën e tij, këtë s'mund ta bënte për të vërtetuar ekzistencën e të tjerëve. Mosbesimi ndaj Perceptimit, që tregonte analiza racionale, padyshim që nuk ishte në dobi të artistëve vizualë, por nga ana tjetër zbritja e nivelit të vërtetimit të ekzistencës vetëm në planin personal i barazonte piktorët me poetët në mundësinë për të eksploruar Realitetin. Kështu mund të themi që piktorët e asaj kohe hynë në Olimpin e Artit nga dera e Arsyes, favor për të cilin paguan një çmim, pranimin e formulës së njohur të Descartes-it: Arsyë në Filozofi, Rregulla në Art.

Po në këtë kohë ndeshim dhe mendimin e njohur të filozofit të njohur gjerman Lessing mbi fundin e shprehjes së Horacit UT PICTURA POESIS. Ai vinte në dyshim mundësinë e dallimeve midis gjinive të ndryshme të artit. Lessing-u në shkrimin e tij të njohur Laocoon-ti mundohet të vendosë si parim të pamohueshëm se "Shenjat duhet të kenë një marrëdhënie të qartë e të natyrshme me objektin që përfaqësojnë". Për këtë arsye, sipas tij, trupat "me pamje të dukshme", janë objekt i Pikturës, ndërsa "veprimet janë objekt i Poezisë". Në se Piktura do të imitojë veprimet, kjo mund të bëhet vetëm me anë të induksionit "të trupave". Objekti i Pikturës është Bukuria, të cilën janë në gjendje ta përçojnë te shikuesi vetëm trupat e palëvizshëm. Ky koncept, i cili ndan mundësitë teknike dhe shprehëse të Pikturës dhe Poezisë, ishte për kohën mjaft i rëndësishëm, pasi shënon fillimin e një epoke ku qoftë piktorët, qoftë poetët bëhen vetereferues ndaj artit të tyre e të gjuhës artistike, që ato ofrojnë.  
(Vijon në numrin e ardhshëm)

**GËZIM QËNDRO**



*EDI HILA - u lind në Shkodër;  
Diplomohet Pikturor në Akademinë e Arteve, në Tiranë;  
Pedagog i pikturës në Akademinë e Arteve në Tiranë;  
Dekani në Akademinë e Arteve në Tiranë (fakulteti i Arteve Vizive);  
Profesor i pikturës në Akademinë e Arteve në Tiranë;  
Ekspozitat  
Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë;  
Prishtinë;  
Konkursi "Pranverë", Tiranë, (çmimi i Parë);  
"Bienale Euroasie", Ankara, Turqi;  
Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë;  
Galeri "Kobra", Bruksel, Belgjikë;  
"L'art interdit en Albanie 1945-1991", Vienë, Austri;  
Galeri "Acud", Berlin, Gjermani;  
Galeri Te&gji, Tiranë;  
Musée d'Etat, Grac, Austri;  
Konkursi "Onufri", Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë (çmimi i parë);  
"Hotel de Ville", Yverdon, Zvicër;  
Ikast-Herning, Danimarkë;  
"Espace Malraux", Chambéry, Francë;  
"Galerie des Vergères", Sion, Zvicër;  
Bienale e Vendeve të Mesdheut, Tunis, Tunizi;  
Konkursi "Onufri", Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë;  
1998 "Komfort", Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë.*

## RRETHI I JETES OSE VDEKJA E PERSONAZHEVE

Konceptualist në ekspozitën e fundit , të titulluar "Komfort" e hapur në Galerinë Kombëtare të Arteve, në Tiranë, Edi Hila nuk rresht së rinovuarit pikturën e tij , e cila edhe pas provave ekspresioniste abstrakte vjen te pikënisja e saj, duke bartur elemente të rinj, më të rafinuar . "Nuk bëj përpjekje për të qenë bashkëkohor, por për të bërë një pikturë, që ka diçka të vendit" , - thotë artisti

Dhe pas çdo eksperimentimi do t'i kthehet iluzionit të thellësisë e të perspektivës.

## R R E T H I I J E T Ë S

**N**Nuk do të mund ta kuptoja këtë pa m'u dhënë rasti për të ecur nëpër rrugët e Shkodrës me Edi Hilën, i cili përcillte pikturin

Franc Ashiku për në shtëpinë e tij. Kisha vajtur atë ditë të nxehtë qershori për të parë e filmuar ekspozitën e 75-vjecarit Franc Ashiku dhe pashë si krijohet rrethi i jetës së një qyteti. Hila pranë Ashikut, i cili e shikonte me admirim, me sytë që zmadhoheshin shumë pas xhamave të syzeve, ndërsa i riu e mbante për krahu si një gjë të brishtë. Spiralja e jetës së një qyteti të vjetër mbyll një qark të saj, për të nisur një tjetër, një shkallë më lart.

Shpirti i pianofortes së vjetër nën shkallët e shtëpisë së Franc Ashikut shoqëron (vetëm për mua) me tingujt e saj si një vizatim, format e një melodie të thellë stereofonike ngjyrash të Shkodrës reale. Ato kthehen në një tablo e më rrethojnë, si të ishin tingujt virtuozë të pianofortes së Elton John-it:

*The circle of life...*

Shtëpia është dykatëshe, me një portë të madhe guri,



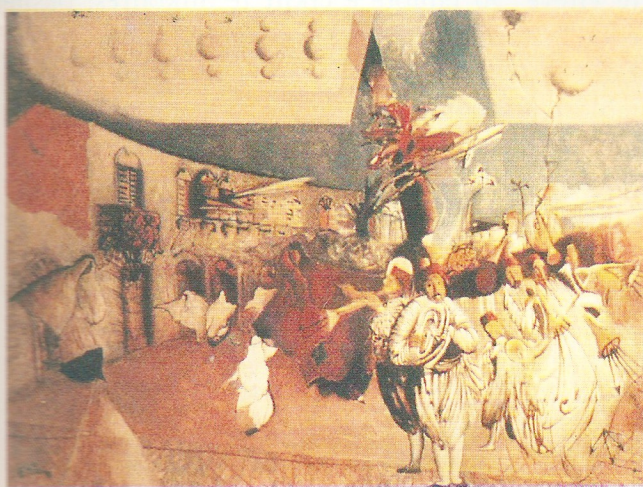
1.

Edi Hila,  
1. Bulevardi i bardhë,  
vaj;  
studio e autorit,  
Tiranë;

2. Banda e qytetit,  
kompozim,  
vaj;  
studio e autorit,  
Tiranë.

2.

me një avlli të lartë që rrethon një oborr me pus, me lulebore e shermashek. S'do të habitesha aspak sikur të më dilte nga gjelbërimi i dendur Pranvera e Boticelli-it apo të shkiste pa zhurmë një figurë nudo e ndjekur nga një grua me forma të fshehura nën kostumin shkodran.



Rrugët e gjera me shtëpi dykatëshe në të dy anët, me shumë dritare me grila në katin e dytë, me dritare- dyer apo dyer me harqe të gjera në katin e parë, rrinë ngjitur me njera- tjetrën, lyer me ngjyra të këndshme rozë, gri, okër, të kaltër, me ballkone me kangjella të zeza hekuri të rrahur dhe me fasadat e zbukuruara me rozeta apo gjysmë-kolona ,apo motive të bardha, diku-diku të hapura në formë tërfilli midis harqeve me majë, të kujtojnë një arkitekturë, që e gjen në vendet rreth Mesdheut, të kujtojnë Italinë e Jugut, Francën e Jugut, Maltën, Venecian... Vapa,që ka zbrazur rrugët, ka mbyllur grilat prej druri ngjyrë smerald të errët, diku një ndërtesë, së cilës i ka mbetur vetëm skeleti prej tullash, si një ➔

skenë amfiteatri nga ku aktorët kanë kohë që janë larguar, të kujtojnë De Chirico-n.

Edi Hila është lindur në këtë qytet, ku edhe kaloi fëmijërinë, ku shetiti i kapur për dore me nënën e babën; në këtë qytet ku “ ai që kishte një veshje të bukur e vishte në mbrëmje e dilte ta shihnin të tjerët, e kështu njiheshin e fejojeshin të rinjtë”, siç thotë Franc Ashiku, “ piktori me shije të rafinuara, prej diskutimeve të të cilit gjithmonë dilte një arsye” \*, mësuesi i parë i Edit.

Pasi mbaroi Liceun Artistik në Tiranë, Edi Hila takoi Danish Jukniun, që sapo ishte kthyer nga studimet në Artet e Bukura të Krakovit, në Poloni. “3-4 seanca nga 2-3 orë, 3-4 biseda sintezë, gjatë të cilave kuptova ç’ ishte problemi i pikturës, i krijimit, i artit. Ndërgjegjësimin tim ia kushtoj Danishit”, - thekson piktori.

Gjatë studimeve në Institutin e Arteve (sot Akademia e Arteve të Bukura) ku "Wilson Kilica kish vendosur një disiplinë të tillë, që me marifet të krijonte hapësirë për tendenca, ngelesha gjithmonë në kompozim, sepse ajo që lënda ku ndjehesha më i lirë, pra ku ndjeheshin më qartë tendencat e mia, ndonse akoma jo të ndërgjegjshme".\*

12

Këto tendenca do të ndjeheshin te "Mbjellja e pemëve" (1971, sot në fondin e Galerisë Kombëtare të Arteve). Në rast se në punën e diplomës me temë nga fonderia e një uzine “kompozimi është klasik, pasi shembuj për të kisha pikturën e Rilindjes italiane, me elemente monumentale, psikologjike”\* (të tilla ishin kërkesat e shkollës sonë në atë kohë, për të cilën shembuj të pranueshëm për artin tonë dhe vlera të vërteta mund të gjeje në artin botëror deri në atë të periudhës së Rilindjes Italiane), në pikturën “Mbjellja e pemëve” ndjehet dalja nga këto korniza. Njerëzit, ndonëse janë shumë figura, nuk janë personazhe, por thjesht elemente dekorative, që, ashtu si kodrat me linjat e tyre, me gjysmëharkun që krijojnë, ta drejtojnë vështrimin te një gjethnajë e kaltër në mesin lart të tablosë: te pemët, personazhi kryesor. Deri në atë kohë nuk gjen një “mëkat” të tillë në veprat e pikturës sonë: të kthesh figurën e njeriut në dekoracion të pemëve! Nuk di në u kuptua kjo, apo u ndje instinktivisht, po puna u kritikua në Plenumin e PPSH dhe Lidhja e Shkrimtarëve u detyrua të

mbajë qëndrim ndaj artistit, duke gjetur shkak këmbët që u mungonin disa figurave.

Ndërkohë, më 1973, Hila përfiton nga një bursë e dhënë nga RAI, pasi që i punësuar në RTSH, dhe shkon në Firenze. Është një moment i rëndësishëm për piktorin ky kontakt i drejtpërdrejtë me veprat e Masaccio-s, Paolo Uccello-s, Signorelli-t, me Pranverën e Boticelli-t, etj.

Pas kthimit nga Firenze do të punonte për tre vjet e gjysmë (për riedukim) në pularinë e Tiranës. Ndonëse nuk mund të punonte për të ekspozuar, ndonëse nuk mund të punonte më si më parë, pasi ndjehej i kontrolluar hap pas hapi, kjo periudhë nuk është e zbrazët, pavarësisht se piktori ngul këmbë e thotë se ka filluar të punojë vetëm pas viteve '90. Krijimtaria e pasviteve '90 është rezultat i punës së bërë gjatë gjithë periudhës së mëparëshme. Siç e thotë me pak fjalë Franc Ashiku “kjo kohë Edin nuk e gjeti të papërgatitur”.

Kontakti i drejtpërdrejtë me kryeveprat e pikturës së Rilindjes italiane kishte mbushur boshllëqet në rrethin e krijimtarisë së Hilës . Gjithmonë vizatues i mirë, sepse gjithmonë e ka vlerësuar edukimin e dorës me anë të vizatimit (“i cili nuk është vetëm çështje linje, por është çështje raportesh, volumesh, dimensionesh, është i rëndësishëm edhe kur bën instalacion”)\* tani vizatimi i tij bëhet më sensual. Figurat zhvishen nga detajet e tepërta, nga vulgaria e një gjesti të pamenduar, nga ashpërsia e një forme të “paedukuar” dhe të bëjnë të zgjatësh dorën për t’i prekur.

Këtë e ndjeva kur pashë për herë të parë, në fillim të viteve '90 tablotë e ciklit të Shkodrës; pashë edhe historinë e një qyteti të ribërë...

Edhe kur linja shfaqet, edhe kur sipërfaqe të tablosë mbulohen nga ngjyra, ndjehet një penel i bindur në dorën e piktorit, që është zot i tij. Madje, duket sikur peneli është i lumtur kur piktori e prek, sepse vetëm një penel i dashuruar mund t’i bindet me aq dëshirë dorës e mendjes, për të realizuar “modelin”. Nuk është fjala për modelin konkret, që mund të pozojë për piktorin, po për MODELIN që është vendimtar edhe kur është fjala përtej pikturës, “pasi çdo artist ka modelin e tij, që është dhe shkaku pse ai bën



*Kolltuku,  
akrilik,  
G.K.A., Tiranë.*

pikturë”\*. Janë tablo në të cilat ndjehet influenca e metafizikës, analizohet realiteti i Shkodrës së fëmijërisë, i pastruar nga çdo dyshim, që të krijon një pamje e vëzhguar nga afër.

“Të ne mungojnë eksperiencat e mirëfillta, autoktone. Edhe autorët që studiuin pas Luftës së Dytë Botërore jashtë shtetit, vetëm transmetojnë vlera të një akademizmi të ftohtë” thotë Hila. “Megjithatë është e drejta jonë të marrim influenca nga arti i fqinjëve, ky art toke, arti mesdhetar, sepse është arti i territorit ku ne bëjmë pjesë e ku duhet edhe ne të kontribuojmë. Të jemi në mënyrë koshiente pjesë e kulturës së Mesdheut, pasi nuk ka si të jemi të shkëputur. Kemi fat që jetojmë në këtë zonë”.

Ndaj edhe Hila kthehet gjithmonë në pikën e

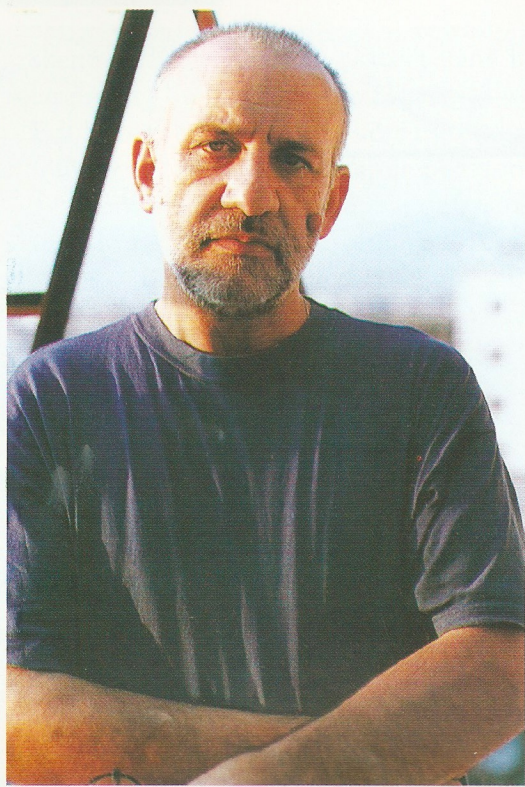
nisjes, te figura e njeriut, tek iluzioni i thellësisë dhe i perspektivës, me vlera të reja.

## **VDEKJA E PERSONAZHEVE**

“Banda e qytetit”, “Lisharset”, “Shëtitja natën”, “Te pusi”, - edhe kur jam në studion e artistit, edhe kur ec nëpër rrugët e Shkodrës, më ngatërrohen me njera tjetrën hapësira reale me hapësirën ,që krijon tabloja. Në tablo kërkoj veten time dhe më duket çudi që nuk e gjej, në realitet kërkoj pusin, ku një nudo rri aq natyrshëm dhe një figurë e veshur si gabim.

Sepse “...për arsye të psikologjisë, kur unë i pikturoj ato vdesin si personazhe, kthehen në shpirtra”\*.

Është rasti kur vdekja nuk duket të jetë ajo që zakonisht është. Sepse dikush në turmë kthehet në AI apo AJO me gërma të mëdha, sepse jeta →



*Për të dhënë një ide më të qartë për rrugën e krijimtarisë së Edi Hilës, bëmë një vizitë në studion e tij. Në studion e artistit të shpirtit një palë shkallë metalike, që varen jashtë ndërtesës, nga ana lindore. Nga ana perëndimore shtrihet peizazhi me kodra i periferisë së Tiranës, ku një shoqëri e huaj po ngre një ndërtesë shumëkatëshe, të lyer me ngjyra të forta të kuqe e blu ("që më shkatërrojnë peizazhin", -thotë Hila). Studioja është e këndëshme, me dritare-derë, grila e trarë prej druri, ngjyra origjinale e të cilit krijojnë një raport të bukur me grinë e suvasë së mureve. Tablo, rafte, kompjuter, tablo, dy kolltukë, një divan. Ambienti është rregulluar me një elegancë boheme, si vetë pamja e piktorit, i cili, ndonjëherë ironik apo skeptik, është pasqyrë e ambientit ku është rritur, e shkollës që ka bërë, e miqve që ka, e vendeve që ka parë.*

14

1. EDI HILA, në shkallët e studios;
2. Mbjellja e pemëve,  
Vaj,  
G.K.A, Tiranë;
3. Vizita,  
Vaj,  
G.K.A., Tiranë
4. Ikja e Zojës së Shkodrës,  
Vaj;



2.

3.



nuk ndërpritet, por zgjatet në përjetësi, ngjarjet ribëhen, vendoset si duhej të ishte, si duhet të jetë. Shpirtrat ndeshen me botën e tyre të brendshme, që nuk është më e fshehtë, e me shfaqjen e tyre të jashtme, që është plot mister. Kërkoj figurat në lisharse, dhomën me tryezën baroke, figurën që ikën nëpër natë, bandën e qytetit, nëpër vapën e mesditës së Shkodrës. Jam e sigurt që janë aty: shpirtrat e tyre nuk zhvendosen si njerzit, bëhen pjesë e tokës, mjaft të dish të shohësh; dëgjohen meloditë e tyre, mjaft të duash t'i dëgjosh.

Në raftet e studios rrijnë dosje me vizatime të panumërta: peizazhe; skica të rradhëve të gjata të viteve '80; bocete-piktura të realizuara; skica tablosh të porealizuara; "Ikja e Zojës së Shkodrës", "Lindja e Krishtit", seria e detit, gazetari...Të vjen keq që nuk arritën të realizohen si tablo. Po edhe në rast se do të realizoheshin sot, do të ishin krejt ndryshe, pasi tani kanë përpara serinë e "Komfort"-it, serinë e tablove të Shkodrës, serinë e tablove ekspresioniste abstrakte ("ishte koha kur njoha në Gjermani punimet e Jörg Immeldorf-it dhe nga dëshira për të ndryshuar, për të provuar, dolën këto tablo")\*. Megjithatë piktori e kupton se nuk është kjo natyra e tij, se genet e tij mesdhetare, arti i tij nuk përshtaten dot me artin e vendeve anglo-saksone: "një art mendimi, që kundërshton një art toke"\*.

Veç përsëri ky "art mendimi"ndjehet në tablonë "Objekt fluturues" (ekspozuar në ekspozitën "Onufri '97") ku ankthi e pasiguria e trajtimit konceptual përforcohet nga varja e tablosë vetëm në një pikë dhe nga baza e tablosë, që është kulmi i këndit të një rombi, për t'u bërë pastaj më i qartë në tablotë e ekspozitës "Komfort".

I mësuar me krijimtarinë e tij të mëparëshme, po të mos u shpëtosh paragjykimeve, nuk e sheh dot Hilën të zhveshur nga ngjyrat e mjetet e tij tradicionale.

*"Pamja figurative na gabon me një pamje reale, vështrimi i së cilës ajo është; dukja konceptuale na zhgënjën me një vështrim mendor, realitet i të cilit ajo është", thotë Bernard Noël.* Citova fjalët e poetit francez për të cilësuar tendencën e ekspozitës "Komfort". Në veprat e ekspozuara nga periferia e sferës së ngjyrave kalohet në qendër, te grija, teknika e realizimit të tablove nuk duket e rëndësishme, ato realizohen me minimumin e mjeteve, vizatimi çohet

në kufijtë e mosqenies, për të theksuar mungesën e vlerës të së bukurës në një ambient të zhytur në imoralitetin, që udhëheq etjen për para, dëshirën për luks të një "elite" horrash e prostitutash. Personazh kryesor është kolltuku, qendra e shtëpisë, simbol i komfortit. Po në këto tablo ai nuk është vendi ku njeriu rrethohet: është vendi nga ku ushtrohet pushteti, shenja e luksit, skuta e mëkatit, është simbol i kësaj shtrese të shoqërisë maskiliste shqiptare, që doli nga festat proletare, lluksi i vetëm i të cilave ishin zbukurimet me kartona të lira të pikëluara me ngjyra të ndryshme, të forta. Në këtë kolltuk zhvishet, bën seks, qelbet e rrethuar nga mizat gruaja, edhe kur përpiqet të imitojë "Polinën borgjeze".

Të vetmit personazhe pozitive në ekspozitë janë "Johana dhe Edi" që buzëqeshin me pafajsi nga koha e largët e rinisë së tyre e sikur duan të thonë: po ne ç'duam këtu? I vetmi moment kur artisti tradhton veten është kolltuku i gjatë, i bardhë, me një krah prej ëngjëlli, oranzh: në sfondin gri e okër, i pikturuar bukur, me penelata të gjera, që gabojnë shikuesin duke i tërhequr vështrimin ëmbël nëpër format e lëmuara, deri në majën e krahut prej ëngjëlli në të majtë, dhe shikuesi harron përse është pikturuar ky kolltuk.

Për t'u larguar nga studioja, ku lë piktorin me tablotë e tij të kryera dhe ato të sapomenduarat, më duhet të zbres (gjithë frikë) shkallët metalike, që varen jashtë ndërtesës, pesë kate mbi dhë. Kur arrij në tokë, jam e rrethuar nga shpirtrat që kanë dalë prej tablove për të ardhur me mua: shtatorja prej bronzi smerald e saponxjerrë nga deti i Greqisë, figurat-re që lodrojnë nëpër kolonat e shesheve të Athinës, refugjatë varur nëpër fije në "Bulevardin e bardhë";ndaj malin e Dajtit në sfond të Tiranës e ngatërroj me Taraboshin , nga ku ikën Zoja e Shkodrës, e shoqëruar me makina e zboristë... Në veshë më ushtojnë tingujt e një pianoforteje (nuk di në është e Franc Ashikut apo e Elton John-it):

*You can make history young again...*

Historia rishkruhet, vazhdimisht, edhe nga artistët, edhe me pikturë. Idetë e tyre ribëjnë botën, e cila i ngjan brezit të tyre.Po në rast se në veprën e Edi Hilës gjen akoma ankthin e idenditetin kulturor, këtë gjë nuk e gjen në videot e Klodit, djalit të tij piktor.

Rrethi i jetës përgatit një qark të ri.

# MEDITERRANEA 1

## NJË HORIZONT I PËRBASHKËT KULTUROR

16

Në muajin nëntor, nga data 7 - 27, nën kujdesin e Presidentit të Republikës Italiane, Oscar Luigi Scalfaro dhe të Presidentit të Republikës së Shqipërisë, Rexhep Mejdani, do të realizohet



aktiviteti më i madh kulturor, i titulluar "Mediterranea 1".

Po botojmë të plotë intervistën që Gaetano Grillo, ideatori dhe kurator i këtij aktiviteti, i dha redaktorit të revistës sonë, Ylli Drishti.

*Ylli Drishti: Kush është Gaetano Grillo?*

Gaetano Grillo: Jam një artist, më saktë një piktor. Me origjinë jam nga Molfetta, një qytezë pak kilometra larg Barit, me fytyrë nga Adriatiku, nyje e rrugëve detare ndërmjet Lindjes e Perëndimit që prej njëmijë vjetësh. Jam rritur duke parë agimet mbi det. Jam formuar duke ndjerë shtresëzimet e gjithë kulturave që kanë farkëtuar jugun e Italisë. Në moshën 18 vjeç vajta në Milano për të studiuar në Akademinë e Breras dhe që prej asaj kohe kam mbetur në këtë qytet, që në Itali është më tërheqësi për të punuar, më i projektuari drejt Europës, më pranë pjesës tjetër të botës.

Besoj në pasurinë që sjell përzierja e kulturave të ndryshme dhe nga kjo ide lind edhe piktura ime; identiteti im është krejt mesdhetar; që të mund të bashkëbisedosh me kultura të tjera, duhet më parë të kesh formuar një kulturë tënden, në rast të kundërt mbytesh. Në kohën tonë, koha e globalizimit, të mbrosh origjinën tënde është natyrisht shumë jetësore. Ky është Gaetano Grillo.

*Y.D.: Si dhe nga se lindi idea e "Mediterranea 1"?*

G.G. : E dua detin Mesdhe, e quaj shtëpinë time dhe mendoj se nga kjo duhet të nisemi të gjithë ne për të pohuar pavarësinë tonë kulturore. Nuk mund të jenë territor përplasjesh midis fundamentalizmit musliman dhe materializmit amerikan. Kultura mesdhetare duhet të rigjejë një qendërsim dhe njësim të sajën nëpërmjet dialogut dhe respektit të ndërsjellë.

Kjo është filozofia e punës sime si artist dhe parimi që më udhëheq në jetën time.

Kjo ishte edhe arsyeja që themelova në qytetin tim të lindjes, Molfetta, Shoqatën Kulturore Mediterranea: për të nisur një dialog ndërmjet vendeve të kësaj zone gjeografike, për të kuptuar më thellësi arsyet e secilit për të gjetur sëbashku një horizont të njëjtë kulturor. Vitin e kaluar kam organizuar ekspozitën "Radio Tirana Fax", që në Tiranë u mbështet nga Fondacioni Vëlija. Me këtë rast shkela për herë të parë në Shqipëri dhe mbeta me të shumë i lidhur. E dua shumë vendin tuaj se, me gjithë kontradiktat e tij, gjej në të një energji të jashtëzakonshme.



Projekti për të realizuar një ekspozitë të madhe , një Bienale Ndërkombëtare “Mediterranea”, ishte prej kohësh mbi tryezën e shoqatës sonë Kulturore, po kur pashë Tiranën e kuptova se do të ishte shumë bukur ta nisje dialogun pikërisht nga vendi ku ai kish qenë i mohuar. Do të ishte një mesazh i madh, sinjali i një hapjeje të re e të jashtëzakonshme.

Thelbësore ka qenë mbështetja e Ambasadës italiane në Tiranë, që pati besim në idenë time dhe kërkoi me vendosmëri financimin nga Ministria e Jashtme Italiane, duke pasur parasysh edhe gatishmërinë e Ministrisë Shqiptare të Kulturës, e cila e mirëpriti iniciativën.

Në rast se dy vendet tona do të dëshironin vazhdimësinë dhe qëndrueshmërinë e kësaj ekspozite, ne do të ishim të lumtur ta përmirësonim dhe ta hapnim gradualisht edhe në vende të tjera, në rast të kundërt “Mediterranea 2” dhe botimet e ardhshme do të realizoheshin në vende të tjera të Mesdheut, sepse ajo ç’ka më shumë vlerë për ne është pikërisht zhvillimi i dialogut.

E gjithë kjo tashmë u bë e mundur edhe nga ndihma bujare e shumë miqve të dashur, që gjeta në Shqipëri në një kohë kaq të shkurtër, miq të vërtetë e inteligjentë, të cilët në disa raste kanë pranuar të mbeten jashtë ekspozitës, duke vazhduar të zgjerojnë më tej bashkëpunimin e tyre, sepse ata e dinë se është për t’u mbrojtur një arsye më e lartë se ajo personale.

*Y.D.: Cilat ishin kriteret e zgjedhura për përzgjedhjen e veprave dhe çfarë kërkon të verë në dukje kjo ekspozitë?*

G.G.: Fillimisht, si dëshironte edhe ish ministria Arta Dade, seksioni i piktorëve shqiptarë do të kurohej nga një komision. Por në korrik ministri i ri Edi Rama më kërkoi që përzgjedhjen ta bëja unë, pasi gjykimi im do të qe më objektiv. Ai e di mirë që objektiviteti nuk egziston, por di edhe që një kurator mund të përgjigjet me më shumë transparencë se një tjetër për zgjedhjet e tij.

Qëndrimi i tij është modern e dialektik, por ishte edhe shumë korrekt, pasi nuk ka dashur në asnjë mënyrë të flasë me mua për artin ose të japë emra.

Më doli problemi të shihja sa më shumë vepra, megjithse koha në dispozicion ishte shumë e pakët. Kam vizituar mbi 60 studio, duke filluar nga artistë të vjetër në moshë deri tek ata më të rinjtë dhe nga secili kam kërkuar të më tregojë kolegë të tjerë, që ata mendonin se unë duhej t’i njihja. Besoj të më kenë shpëtuar pak artistë me këtë lloj sistem informacioni të kryqëzuar.

Kam gjetur i befasuar një kualitet piktorik mesatarisht

të lartë: ka pejzazhistë shumë të mirë, vizatues shumë të mirë si dhe dekoratorë shumë të mirë dhe në disa raste akoma ndjehen mësimet e Onufrit.

Megjithatë nuk duhet menduar se një realizim i mirë është art, si dhe ajo që mund të mjaftojnë pak vepra koherente për t’u bërë artist. Mjerisht pashë shumë eksperimentime. Sigurisht që ka forca të mëdha të cilat mund të gjejnë vetveten dhe të spikatin në një kohë të shkurtër, por që tani për tani nuk kanë arritur një pjekuri shprehjeje. Shpesh ankthi për t’u shprehur lirisht tejkalon kërkimin dhe masën, duke prodhuar rezultate instiktive dhe nađve, shpesh kopje të njeri tjetrit .

I kuptoj mirë vështirësitë që përballojnë kolegët i mi në Shqipëri, i marr parasysh, kam shumë respekt për ta dhe besoj që edhe unë jam duke bërë diçka për t’i ndihmuar. Veçse ata duhet të zhvillojnë autokritikën me modesti dhe dëshirë për ballafaqim.

Kohët e mbylljes së Shqipërisë hermetikisht kanë mbaruar, nuk mundet më ta kujtojnë veten të gjithë artistë të mëdhenj, që nuk i kupton njeri. Duhet të matesh me botën jashtë, qoftë edhe se do të të duhet të bësh një rivlerësim të autoritetit pak artificial, që secili i ka ngritur vetes në rrethin e vet të vogël.

Përzgjedhja ime ka privilegjuar ata autorë, që paraqesin vazhdimësi dhe personalitet në kërkimet e tyre. Nuk ka rëndësi në cilin drejtim shkon ky i fundit (jetojmë në një epokë në të cilën çdo gjuhë shprehjeje bashkëjeton lirisht me tjetrën), rëndësi ka që ajo të jetë e strukturuar sipas një kriteri cilësor, që unë veçoj në raportin ndërmjet mendimit të artistit, poezisë së tij, filozofisë së tij dhe personalitetit të gjuhës së tij vizive. Koncepti i cilësisë nuk është objektiv, po kur një personalitet shprehet me forcë është shumë e lehtë të jemi të gjithë në një mendje. Për një vëzhgues të huaj si unë, edhe pse i apasionuar dhe me ca pika gjaku shqiptar, nuk ka qenë e lehtë të bëja përzgjedhjen,. Do të desha t’i ftoja të gjithë, po në këtë rast do t’i kisha dëmtuar të gjithë; mund të ftoja pesë vetë, po do të kisha qenë shumë “drastik” ( stil shqiptar i gjykimit). Kam ftuar 14, që pas një shqyrtimi janë reduktuar në 13, po në këtë listë nuk kam shënuar mikun tim të mirë, Zef Naçi (ndërmjet të cilit njoha Shqipërinë), nuk kam shënuar dy artistë shumë të mirë si Edi Rama e Gëzim Qëndro (të angazhuar në këto momente me detyra të larta në fushën e tyre), por edhe të tjerë që i vlerësoj, po nuk po i përmend. Ky saktësim bëhet për të gjithë ata që do të tentojnë të bëjnë polemika dhe atyre u drejtohet edhe ftesa ime që të respektojnë demokratikisht zgjedhjen time, pas së cilës ka punë, por edhe investim në besim.

*Y.D.: Si do të ekspozohen autorët: autorë italianë e shqiptarë në salla të ndara, apo së bashku?*

G.G.: Kam kërkuar nga kuratorja e seksionit ,që i kushtohet pikturës italiane, të prezantojë erashkë të gjerë kërkimesh, edhe pse me pak vepra për autor, sepse mendoj është më e këndëshme të mund të njihen në Shqipëri orientimet e ndryshme të pikturës italiane bashkëkohore sesa vetëm një arkë kërkimi. Kjo kërkon në mënyrë të domosdoshme nevojën e ekspozimit të veprave në të njëjtën hapësirë për ta bërë më organik të kuptuarit në përgjithësi.

Nga ana tjetër edhe piktura shqiptare ka nevojë të paraqitet në unitetin e saj përpara vizitorëve të huaj. Në këtë mënyrë ashtu siç është horizonti vendtakimi ynë, ashtu, besoj unë, të dy brigjet duhet të dialogojnë me njeritjetrin, pa humbur nga sytë idenditetin e tyre. Në këtë rast hapësira e Galerisë Kombëtare është deti Adriatik: në katin përdhës është bregu italian, në katin e parë e të dytë është bregu shqiptar. Ndërmjet tyre, në mes të rrugës është retrospektiva e Kodrës, piktorit shqiptar në Itali.

**18** Të përziesh artistët në këtë aktivitet të parë do të thoshte vetëm të krijoje kaos dhe të mbillje demagogji. Në rast se kjo ekspozitë do të vazhdojë të organizohet edhe vitet e ardhme, do ta kem parasysh mundësinë e përzjerjes së artistëve italianë e shqiptarë, natyrisht sipas një projekti integrimi të mençur e jo si një përgatitje të stisur.

*Y.D.: Cili është mendimi juaj për artin në Shqipëri: në rast se egziston një art shqiptar ç'është dallon nga arti italian?*

G.G.: Shqipëria, ashtu si dhe flamuri i saj, është një vend që ka dy kokë, dhe unë has në çdo rrethanë, gjithmonë, një realitet të dyzuar. Kjo është magjepsëse, edhe pse shumë intelektualë shqiptarë e jetojnë këtë kushtëzim si një problem, madje shpesh si një mallkim. Piktura shqiptare ka dy shpirtra :njëri është ai ballkanik, tjetri mesdhetari, po sigurisht ai që mbizotëron akoma është i pari. Një vend i bunkerizuar në breg të detit, një vend që për shumë kohë besoi që nga deti do t'i vinte e keqja, është një vend që ka kthyer kokën nga malet e tij, nga shkrepat e zinj, nga shqiponjat, nga trishtimi imploziv i izolimit të tij.

Shqipëria ka vetëm dy qytete në breg të detit: Durrësin dhe Vlorën. Të gjithë të tjerët, Tirana, Shkodra, Berati, Elbasani, Gjirokastra etj, janë të gjithë në brendësi të vendit. Në pikturën shqiptare nuk ka buzëqeshje të kaltër, por shikim të trishtuar gri-jeshil dhe fortësi

gurësh.

Realizmi socialist (ndryshe nga ai sovjetik) paraqet një popull nga një anë të thjeshtë, zemërgjerë, nga ana tjetër një popull agresiv, krenar, të mbyllur në mbrojtje të kufijve të tij. Nga një anë trupat mesatarë me, sy të qartë të fshatarëve, nga ana tjetër dimensione ciklopike të heronjve të zinj e me mustaqe, të shpupuritur, muskulozë, me shprehje të zymta e pulse të fuqishme. Mendimi im është që këto dy natyra kanë çuar dëshpërimisht në qëndrime radikale dhe se akoma edhe sot shumë shqiptarë janë të prirur për zgjidhje të tilla, duke shkuar në mënyrë të pashmangshme drejt diktaturave, duke ndërtuar e pastaj duke shkatërruar. Kjo është një tendencë që do të kapërcehet, por kërkon kohë të piqet natyrshëm, pa sforcime.

Piktura shqiptare mban mbi vete plagë të shumë vuajtjeve, trishtimin dhe ankthin e atyre heshtjeve të shuara në të cilat fundoset pjesa e brendëshme e një shoqërie të mbyllur me çelës brenda mureve të shtëpisë. Të një shoqërie të cila nuk kishin shumë besim, deri sa kishin frikë se mund të infektohej lehtë nga vlerat perëndimore.

Në pikturën shqiptare gjen ngjyra acide, të errta, dramatike, ngjyrat e një shteti të mbyllur, të konfliktit të idenditetit, ngjyrat e dhimbjes, të asaj dhimbjeje, që bota e kamur dhe elegante duhet ta njohë për të kuptuar më mirë këtë vend dhe vetveten.

Italia, për vetë pozicionin e saj gjeografik, është kopshti më i bukur i Mesdheut, e pasur me vepra arti, natyrë e kulturë, me një bukuri të pafund, bukuri që Rilindja e ktheu në harmoni, gjeometri, ekuilibër. Por Italia është edhe bashkimi i të gjitha kulturave që rrethojnë gadishullin e saj dhe tregon aftësinë e jashtëzakonshme e të sprovuar për të marrë diçka nga të gjithë, për ta bërë të vetën dhe për t'u a rikthyer nga pak të gjithëve. Piktura italiane është shkrirje eksperiencash, që sa më shumë vështron nga bukuria dhe harmonia e rilindjes, nga e cila është lindur, aq më shumë çlirohet nga miti amerikan dhe gjerman, duke pohuar modelin e tij të klasicizmit të njohur botërisht.

Piktura italiane lind nga deti, nga dialogu, dhe nga buzëqeshja.

Piktura shqiptare lind nga malet dhe nga ushtrimi i mbylljes në vetvete.

Unë besoj se bukuria pa dhimbje është e panevojshme njësoj si dhimbja pa shpresë dhe pa frymëzim për të bukurën është vetëm viktimizëm.

Ndaj unë besoj se të dy vendet tanë kanë gjëra për të dhënë njeri tjetrit e se mund të ecin së bashku drejt një horizonti kulturor të përbashkët.

# ALB POST MODERN ART

Në trajtimet e mjaft filozofëve ka gjetur një vend të gjerë problemi i objektit të artit. Platoni e përçmonte artin ,që shfaqej si imitim i botës, për t'i pohuar këto të fundit si arsye ose si origjina e sendeve apo fenomeneve. Piktura bëhet shëmbëlltyra a përfytyrimi i një ideje të caktuar, e cila është e lirë nga çdo model dhe dëshirë për t'u imituar.

Në mbështetje të kësaj ideje mjaft drejtime artistike të shekullit tonë kanë kërkuar me krijimtarinë e tyre të shmangin cilësitë imituese të artit, duke formuluar një gjuhë specifike që komunikon nëpërmjet objekteve. Kështu, lindi ready-made, ku artisti i shtyrë nga përzgjedhja ose intuita vendos të zgjedhë një objekt, duke i modifikuar titullin dhe destinacionin, operacion që i jep dinjitet arti mjaft objekteve, si: rrota biçiklete, shurtore, shishe Coca-cola etj, duke i dhënë artit viziv dimensionin konceptual. Në këtë trajtim gjen vend dhe avancimi i imazhit krahas botës së ideve, duke konkuruar me mjete reale një gjuhë më specifike, pamore, që funksionon më me përparësi se vetë komunikimi i ideve nëpërmjet fjalëve.

Ekspozita e titulluar "Mirë se vini në Botën e Çudirave", e hapur më 9 Qershor 1998 në Galerinë Kombëtare të Arteve ,kuruar me mjaft kujdes nga artisti Edi Muka, përbën një dëshmi të qartë të qëndrimit postmodern, ku konkurojnë sisteme pamore bashkohore drejt një refleksioni social mbi identitetin. Tendenca për të rikrijuar një pasaportë reale kombëtare me mjete pamore, dëshmon një pjesëmarrje me mjaft kulturë në trajtimin e problemeve tona sociale, ku ngatërrohen përditë koncepte, tradita dhe e reja, e shkuara dhe e tashmja, instiktet pagane dhe qëndrimi civilizues. Kur ndodhesh në atmosferën e projekteve të instaluar, veëhtirë se mund të pranosh në to autorësinë studentore. Ato dalin jashtë kufirit të

Akademisë, me dimensionin e subjektit artistik që shfaqin, me mjetete pamore të kuruara mirë, me mesazhet aq te qarta që transmetojnë, duke na ofruar një brez artistësh të aftë për të sjellë në artin shqiptar qëndrimin postmodern në nivele sa më bashkohore. Është një nga rastet unike të këtyre viteve të fundit, kur një ekspozim kolektiv nuk e bashkojnë vetëm mjetet bashkohore pamore, por një dëshirë e dukshme për të

komunikuar një mesazh të veçantë social territori aq prezent në jetën tonë të përditshme, në mënyra sa më individuale. Në to ne do të ndjejmë median tonë të plotë në gjuhën specifike të konceptimit pamor.

Në vitin 1957 me "Raportin mbi ndërtimin e situatave" të mbajtur nga Guy Debord, lindi Lëvizja Situacioniste (gjendje arti). Në numrin e parë të revistës së saj përcaktohet karakteri i kësaj lëvizjeje: "E gjithë kjo ka të bëjë me teorinë ose me realizimin e strukturës së situatave nga ai që ndërton situatat, anëtar i Internacionales Situacioniste". Nga kjo lëvizje në vitet '60 lindën mjaft drejtime arti si: Happenings (ndodhi artistike me mjete që prishen lehtë), Body Art (arti i veprimt trupor, kur artistët përdorin trupin për t'u shprehur), Land Art (arti i realizuar në hapësira tokësore), Video Art etj.

Ndodhitë e artit në këto drejtime mbeten në kuadrin e shfaqjes (performansës). Mjetet e përdorura më parë në këto drejtime të artit të situatave, i vemë re të riformulohen me një tjetër sens nga studentët në projektet e tyre të instaluar në ekspozitën "Mirësevini në botën e çudirave". Aty nuk kemi shfaqje të përkohshme pamore, por foto, video, instalime që prezantojnë mjete të qëndrueshme pamore, ku dhe videot regjistrojnë momente, të cilat së bashku me të tjerat prezantojnë "përfytyrime të reja sintetike arti". Në projektet e studentëve komunikohet →

nëpërmjet trupit, terrenit në një stad tjetër nga sa folëm për lëvizjen situacioniste, në një rishikim muzeal të mjeteve të tyre. Mesazhet që burojnë nga ekspozitat e ekspozuara shfaqen në kuadrin e një shprehje artistike, ku arti shërben si një gjuhë specifike figurative si një tjetër qëndrim nga grupimi i artistëve që e përkufizojnë hapësirën e veprimit të artit në gjestin e artistit, shprehje e trupit larg tregimit (De Kooning etj).

Ekspozimi në grup i projekteve konsolidohet me marrëdhëniet e territorit ku jetojnë, drejt një

20

imazhi viziv që konstruktin ide të caktuara në kontekstin e identitetit. Kërkesa formale në ekspozitat e instalacioneve të paraqitura procedon si një gjuhë specifike komunikimi. Projekti "Anonim 1" i studentit A. V., i cili përbën nuklin e kësaj nisme vizive, paraqet disa foto të vjetra të inkuadruara në jastekë të mëdhenj vishnje, si ato që jemi mësuar të shohim, të shoqëruara me dekorata. Vetë autori shprehet: "Problemi që prek kjo punë është ai i zhveshjes së individualitetit, ose i personalitetit të vënë në dyshim. "Anonim 1" duket në fillim si një qëndrim nostalgjik për një kohë të shkuar, por në fakt përmban brenda një qëndrim ironik. Pozicionet statike që të kujtojnë manekinin dhe punimin prej "zejtari", që të kujtojnë jastekët dekorativë përbëjnë momentin kyç, që bën dallimin e kësaj pune konceptuale nga një veper arti e menduar si veper artizanati. Intriga e kësaj vepre vjen e trajtuar mjaft mirë prej autorit dhe në qoftëse gjetja vizive nuk ta konsulton deri në fund në objektin e shfaqur, fjalët e plotësojnë më së miri këtë projekt. Ironia paksa direkte për ta quajtur çdo gjë manuale në art me termin "zeje" duket e pa konsultuar mirë qoftë me qëndrimin kritik apo historik të këtij problemi. Të futësh në konceptin "zeje" inçizimet e fëmijëve, amatorëve, naivëve në një nivel me aftësinë e përdorimit të mjeteve të artit të mjeshtrat, apo të mos arrish të dallosh ndryshimin midis marangozit dhe skulptorit etj, lë për të dyshuar për një mungesë informacioni mbi zhvillimin e arteve vizive në shekullin tonë. Ajo çka A. V. shpreh, pra se projektet e tij prezantohen si qëndrime ironike, gjë që



1. Alban Hajdini, teknikë e përzier.

përshton në tërësi instalimet e ekspozuara, ofron koncepte vizive mjaft të njohura për qëndrimin postmodern në artin bashkohor botëror. Thelbi i tyre konsiston në paraqitjen e njeriut që jeton në një situatë krize të gjatë "i dëshpëruar dhe zvarritur nga teknologjia e kohës". Kushtëzimi postmodern identifikohet me një këmbim të lehtë dhe të rende, ku gjendja e qenies brenda krizës imponon strategji të reja legjitimiteti. Sipas Angelo Gugliemi, postmodernia zgjidhet si një ideologji e aktualitetit të vetëcelebruar. So-

një vepër postmoderne është një ide që legjitimizon kohën që kalon, duke i dhënë një sens. "Në qoftë se Modernia është një kohë historike, thekson kritiku bashkohor Enrico Baj-postmodernia është kushtëzim i një qëndrimi mendor justifikues, këshillues dhe qetësues, që të lejon të japësh meritën atij që nuk di. Është një ftesë për të e thjeshta, pa u preokupuar për asgjë, dhe shpesh qëndron prapa lehtësisë. Artisti nuk shpik më asgjë por, si një ironi e vetëdijshme, riviziton... të shkuarën. Postmodernia anulon Modernen, e mohon atë, për paaftësi të së resë."

Qëndrimin postmodern të kësaj ekspozite ta konfirmon më qartë ironia e sentencës: "Të gjithë artistët pjesëmarrës dinë dhe të pikturojnë dhe të vizatojnë shumë bukur" e vendosur në hyrje të saj. Në këtë mënyrë ajo shfaqet si një mohim direkt i stilit në krijimtari, drejt një sensibiliteti më origjinal, ashtu si Lëvizja Nukleare propozoi më 1957 një manifest "Kundra stilit". Në thelbin e tij ky manifest hapi një polemikë të madhe kundër stilizimit sipërfaqësor, në kërkim të një koherence më të thellë e për një art gjithmonë në rinovim. Përsa i përket kurimit të përgjithshëm, ekspozita konkuron nën flamurin e qëndrimit të njohur postmodern, ku projekte të veçanta të autorëve pjesëmarrës njoftojnë mjaft gjetje konceptuale origjinale, të cilat nuk mund të lihen pa u përmendur. Kur kontakton direkt me projektet, padyshim nuk mund të qëndrosh indiferent me gjetjet origjinale të disa autorëve pjesëmarrës në ekspozitë. Ato të rrahin vazhdimisht në memorie si sentenca të qarta

vizive. A.H. realizon pjesë trupi të përfutur në parafinë, duke i vendosur në kuti arkash armatimi. Nëpërmjet imazhit të trefishuar në instalacionin e tij, autori sjell një mesazh të qartë mbi prodhimin dhe përdorimin e amëve, duke na dhënë në mënyrë direkte një metafore vizive të shkakut dhe pasojës, ku arkat shfaqen si arkivole me pjesë trupi njerëzor. Ky instalacion përmbyll mjaft mirë në formë vizive atë realitet që njohu dhe po njeh territori ynë social dhe kombëtar. Shenja vizive e njoftuar prej tij është një gjest i fuqishëm parandalimi i këtij fenomeni sa të vjetër dhe të ri. Në instalacionin tjetër të D.M. të titulluar "Fragment me hapa me dhé" e "Fragment me hapa mbi dhé" njohim një qëndrim viziv paksa simbolik, ku gjurmët njerëzore shfaqen me psikologjinë e tyre të ditës dhe të natës. Në të parën do të konstatojmë një ecje ku njeriu le mbi tokë hapësirë qielli me pak re dhe në të dytën një ecje me dhe mbi lule. Me këtë instalacion autorja të ofron një detaj njerëzor, gjurmën, në ecjen e saj mjaft filozofike. Interesante shfaqet dhe video "1+1" e B.M., ku autori nëpërmjet një veprimi të vazhdueshëm të kësaj mbledhje klasike e barazon jo me numrin "2", por një herë me vizatimin e shtëpisë, pastaj me të zogut, lule, yll, etj në pambarim. Kur shohim që 1+1 bëjnë një shtëpi, mund të kuptojmë një grua dhe një burrë që bëjnë një familje, ose një problem të rëndësishëm. Ku kontinuitet i problemit si një marrëdhënie e domosdoshme në barazpeshë me objekte të vizatuara, hap një hapësirë pamore të komunikimit të territorit, sa të përditshëm dhe filozofik. Instalimi i A.R. në kuadrin e përgjithshëm të ekspozimit ka një aspekt të dukshëm perëndimor, për sa i përket përmirësimit formal të tij, duke plotësuar dhe mungesat formale që mund të vëreheshin në ndonjë instalim tjetër. Ajo që i bashkon të gjitha objektet e ekspozuara është pjesëmarrja vizive në problemet e territorit, ku inteligjenca krijuese e autorëve ka konverguar nëpërmjet mjaft gjetjeve origjinale, gjë e cila përbën dhe të veçantat e këtij ekspozimi. Aty ndjen që artistët janë pjesë e problematikës

sociale dhe me anë të mjeteve vizive që përdorin kërkojnë vazhdimisht të emancipojnë shoqërinë ku jetojnë. Ata heqin dorë nga imitimi i realitetit me krijimin e imazheve, për tu mjaftuar me përdorimin e vetë objekteve reale, apo rregjistrimit filmik të tyre. Për ta projektin shfaqet si realizim viziv i një ideje, produkt i informacionit të territorit. Në momentin e parë projektet shmangin cilësinë kozmopolite të artit, por në procesin e rinjohjes së tyre ky dimension ndihet që ekziston në përmasa të dukshme. Instalimet nuk kërkojnë aq të jenë të përjetshme se sa plotësisht aktuale. Përpara tyre njeh sentenca vizive në kuadrin e një fantazie dhe filozofie të jetuar.

Në mbyllje të këtij shkrimi për artin postmodern, që po gjen gjithmonë e me tepër terren në Shqipëri, dua të them se artistët vizivë të informacionit të territorit po i kthejnë sërish artit cilësinë e inteligjencës. Padyshim, një rol të rëndësishëm në konsolidimin e drejtimit postmodern në artet shqiptare ka luajtur krijimtaria e artistit Edi Rama, që me instalimet e tij, si "Bunkerit", motivi i shklopinjve i trajtuar në kuadrin social me mesazhin viziv që ka dhënë, kanë ndikuar në emancipimin e shoqërisë tonë demokratike. Pjesëmarrja nëpërmjet sentencave pamore sinkronizon më tej dëshirën e aristëve shqiptarë postmodernë për të ndryshuar me vullnetin e artit realitetin jetësor, ku inteligjenca intelektuale kthehet në mjet viziv.

Më parë, në krijimtarinë tradicionale ka patur raste që kjo kërkesë është evidentuar, por ndërkohë respektoheshin mjaft dhe artistet paksa të "çmendur"... Këta të fundit kanë gjetur përkrahje dhe klasifikim edhe në historin botërore të artit, ku në shumë raste kanë arritur maja të pakapshme për artistët e tjerë. Madje edhe për mbesën time të vogël nëntëvjeçare, një "njeri i çmendur", ka kuptimin "i kënaqur".

1. Alban Hajdini, teknikë e përzier.



# P ATELIE U S



Projektuesit e "Atelie plus" që në dimër po mendonin se si do të ndërtonin simbolin e festës së fëmijëve. Dikush tha: Fëmijët mund të vizatojnë në tokë; një tjetër shtoi: Po sikur fëmijëve t'u japim nga një furçë të madhe në dorë dhe ata të lyejnë tabakët e letrave të bardha ngjyra-ngjyra? E një mendim tjetër ishte: Fëmijët të vizatonin në një tavolinë gjigande rrethore, duke qenë aty të gjithë bashkë. Dikush propozoi: Në oborrin e Galerisë të vendosej një nga katër avionët e mëdhenj (qeveritarë) të aeroportit të Rinasit dhe brenda tij të vizatohej.

22

Por realizimi i një varke të madhe, si ato prej letre, që bën çdo prind për fëmijën e tij duke e tundur atë në ajër, si në dallgët e detit, ishte ideja që rezistoi dhe që u bë simboli i festës për 6 ditë me radhë. (1 - 6 Qershor).

ATELIE PLUS në oborrin e Galerisë Kombëtare të Arteve Tiranë është aktiviteti i parë Kombëtar që organizohet dhe realizohet me nismën e Galerisë Kombëtare të Arteve dhe AEDP (Fondacion SOROS) në bashkëpunim me Drejtorinë Arsimore dhe PNUD. Magjia e pikturimit në një atelie të madhe, të hapur krahas 200 fëmijëve të tjerë bashkëmohatarë çdo ditë krijoi një atmosferë të veçantë. Fëmijët "rrëmbejnë" kutitë e ngjyrave, letrat e zinin vend përpara telajove të mëdha e të rënda. Përpara syve atyre u kalonin me shpejtësi me mijëra personazhe: maçoku, pula, mami, babi, motra, shtëpia me dy pemë anash e me çati të kuqe, lulet, lumi, qielli i kaltërt me diellin e verdhë e me dy re të bardha, plazhi, tullumbacet, iriqi, mali e shumë e shumë pamje nga natyra, e shumë e shumë ngjyra që hyjnë e lozin me njëra-tjetrën, përveç ngjyrës së zezë.

Habia dhe magjepsja që vjen nga vizatimet e 4-6 vjeçarëve është e pakomentueshme. Dridhja e dorës në ngjyrosjen e 6-10 vjeçarëve është e kuptueshme. Personazhet e zgjedhur të 10-12 vjeçarëve janë të admirueshëm dhe shumëllojshmëria e temave

të moshave deri në 16 vjeç të vë në mendime dhe të entuziazmon.

Në aktivitetin "ATELIE PLUS" morën pjesë qindra fëmijë nga e gjithë Shqipëria. Nën titujt dhe zërin bashkëmohatarëve të tjerë, nën qiellin e hapur, me luleve e tullumbacave, nën diellin e nxehtë pranë mësuesve, shokëve e prindërve ata vizatonin.

Varka e bardhë, e madhe, hijerëndë, që vezullonte natën dhe ditën dhe që magjepsit fëmijët ngjante si një pedestal ku në fund të festës do të hipnin fituesit. Mbi kuvertën e saj të vogël të gjithë prisnin të shfaqej kapiteni plak me llullë në gojë, i cili do të lëshonte shkallët prej litari për të hipur marinarët e vegjël të artit. Ata, sigurisht, nesër do të hyjnë në Galerinë e Arteve si piktorë të vërtetë apo do të mbeten gjithmonë artdashës e miq të saj.

Varka e argjendte vezulluese do t'u mbetet gjatë mendje fëmijëve të "ATELIE PLUS '98", sepse ajo është varka e ëndrrave të tyre fëmijore, varka e shpresës dhe e dëshirave. Tmerri, paniku, frika, shpresa për të kaluar detin si refugjatë, ndofta shumë shpejt do të kujtoheshin si momente të vështira që kalon çdo popull në kthesat e tij, por nuk do të harrohen lehtë. Pedestali i zi mbi të cilën u vendos varka ishte për të gjithë të ftuarit në festë "Kujtesa e popullit që kurrë nuk harron", janë rrobat e zeza të qindra nënave shqiptare të vitit '97.

Në përfundim të festës "ATELIE PLUS '98", kushdo që vizitoi ekspozitën gjigande të fëmijëve në stenda jashtë dhe në sallën e madhe të ekspozitave brenda Galerisë Kombëtare të Arteve, ndiehej i mahnitur dhe "detyrohej" të qëndronte gjatë pranë çdo vizatimi.

Magjia e kësaj ekspozite të jashtëzakonshme qëndron në mënyrën krejt origjinale të organizimit të saj.

Pra, çdokush që dëshiron mund të admirojë se si "krijohet vepra e artit" përpara syve të tij, gjë që është një privilegj i madh. Por, njëkohësisht, kush dëshëron mund të hyjë dhe të vizitojë brenda në Galerinë ekspozitën e vizatimeve më të mira të zgjedhura nga e gjithë Shqipëria. Në fakt, koncepti i ndërtimit për çdo vit të "ATELIE PLUS" nuk është konkurimi dhe ndarja e çmimeve për pjesëmarrësit, sepse po të ndodhte kështu do të gabonin rëndë. "ATELIE PLUS" është pjesëmarrje e lirë e atyre që nesër do të jenë piktorë të vërtetë, e atyre që do mbeten "miq të muzeve e galerive të artit".

he të

indra  
rin e  
r,mes  
ranë

atën  
një  
Mbi  
faqej  
onte  
el të  
në e  
onë

në  
shtë  
dhe  
uar  
t'i  
pull  
tali  
të  
uk  
are

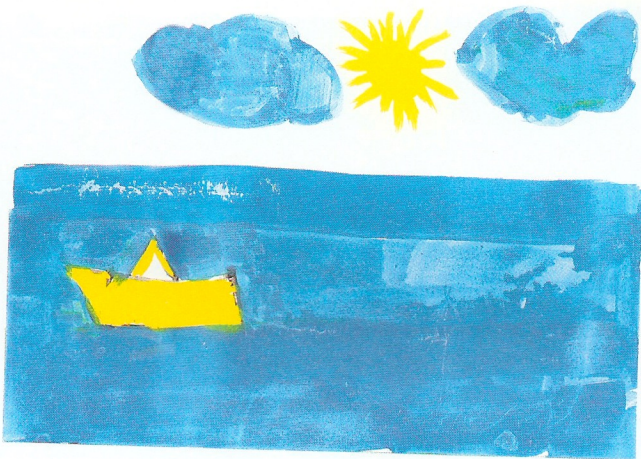
do  
lat  
da  
he

on

si  
të  
on  
ri  
e  
o  
a  
e  
ë  
e  
e



3.



4.



5.



5 foto nga aktiviteti Atelie Plus, G.K.A., Tiranë, Fotot: Albes Fusha; 1. Mani Kasemi, Verore, Tiranë; 2. Mara Muho, Deti, Vlorë; 3. Bora Baboçi, Peizazh, Tiranë; 4. Bora File, Vajza me blu xhins, Tiranë.

Vizitorët e shumtë që morën pjesë në këtë aktivitet, jetuan gjatë disa momente të veçanta të kontaktit me qindra e qindra copëzash ëndrrash dhe fantazisë femjinore. Në këto kontakte çdokush mund të zgjedhë dy rrugë komunikimi: e para është “të jetosh” me botën e vizatimeve të mahnitshme duke e ndjerë veten si një personazh i përrallës “Liza në Botën e Cudirave” dhe, sigurisht, që ky “udhëtim” do të ishte nga më të paharrueshmit. Rruga e dytë që është dhe “më e lehta” është ta vizitosh “ATELIE PLUS’98” me paramendimin e gabuar si “një aktivitet fëmijësh” dhe të mos kuptosh asgjë.

“ATELIE PLUS” tashmë e fitoi “miratimin” e “fansave” të saj. Ai do të jetë një aktivitet i përvitshëm i arteve vizive dhe sigurisht që do të gëzojë më shumë vëmendje nga sociologët, studiuesit dhe Ministria e Arsimit të Shqipërisë.

**YLLI DRISHTI**

# MIRË SE VINI NË BOTËN E ÇUDIRAVE



**O**bservimi dhe eksplorimi i ekzistencës së dimensionit bashkëkohor në artin shqiptar të pas '90-ës ka qenë dhe mbetet një nga subjektet e mia të interesit në fushën e arti vizual. Mbi

këtë arsye u ngjiz edhe realizimi i kësaj ekspozite.

Përpyqjet individuale të artistëve shqiptarë për të dalë nga "kafazi" pas 1990 mbetën brenda dydimensionalitetit të mjetit tradicional e në më të shumtën e rasteve përfunduan në keqkuptime brenda "kafazit" individual tashmë. "Mirë se vini në botën e çudirave" sjell një atmosferë e një filozofi të ndryshme e mjaft të hapur. Të paprekur nga totalitarizmi e format e tij të mbartura në mënyra individuale apo kolektive, që nuk lejojnë hapjen, pranimin dhe pjesëmarrjen në fenomenet bashkohore të zhvillimit, grupi i artistëve të rinj "Welcome to Wonderland" del me disa tipare të përbashkëta që ngjizin dhe boshtin e ekspozitës.

Më evident, ky dimension i ri është në aftësinë perceptivë e përpunuese të këtij grupi, gjë që vazhdon natyrshëm në format e realizimit të punëve.

Është e vërtetë se akoma nuk ka një filozofi të caktuar që të mbështesë ndërtimin e aksionit të këtij grupi. Por të gjitha konkluzionet gjejnë një emërues të përbashkët-identitetin në të gjitha format dhe krizat e tij-temë tepër akute në Shqipëri.

Me rëndësi është edhe konsiderimi i situatës, në të cilën ky grup kërkon të emërtojë, si dhe i kompatibilitetit të

tij në skenën e madhe të krizës së artit të këtij funksioni shekulli.

Por, së pari, le të shohim pak shtytat fillestare që ngjizën ekspozitën. Pa dyshim, që një nga krizat më të forta që përfshin të gjitha shtresat sociale në Shqipëri si pjesë e ish-Lindjes është ajo e identitetit. Në kërkim të reformimit të vetvetes në kushtet e reja të një realiteti të egër, identiteti në konceptin e tij shumëformësh u shpërbëu, u copëzua, u shumëfishua e transformua në pafundësi, për të mbetur në një situatë finale konfuzion tragjikomik. Është ky konfuzion i unifikimit apo zhdukjes së identitetit të individit që vjen në të dy punët e Astrit Vatnikaj. Si në "Anonim 1" dhe në "Anonim 2" loja ndërtohet përmes përzgjedhjes së imazhit sintezë në raport me referencën historike përkatëse. Për këtë arsye, "Anonim 1", përmes imazhit fotografik evidentohet momenti maksimal i unifikimit apo humbjes së identitetit, shërbimi ushtarak. I parë brenda kornizës së sistemit socialist që synonte eliminimin e identitetit individual, përmes krijimit të një individualiteti standart e të përgjithshëm, momenti fiksuar në imazhet e përzgjedhura është pikë kulmore e këtij procesi. Ndërsa kornizimi i tij në copën kushtueshme që herë të çon drejt dekoratave -komike e herë drejt argjendurave të shtrenjta -dramatike- çon deri në fund analizën ndaj fenomenit.

Në "Anonim 2", problemi zhvendoset në kohë dhe sofistikohet si përsa i përket elementeve, edhe në



koncept. Këtë herë mbartësi i problemeve është një dokument – pasaporta- elementi i presupozuar si sintezë e individualitetit të personit që garanton identifikimin, ndryshueshmërinë dhe zhvendosjen. Por, nga ana tjetër, dihet mirë se ky element u kthye në hapësirën e shumëfishimit të pafund, të fshehjes e të zhdukjes së individualitetit, që ai presupozohet të mbartë. Dhe gjithë kjo, për arsyen finale të braktisjes, braktisjes së territorit e të vetë identitetit. Këtij koncepti i aplikohet mjaft mirë një simbol i unifikimit humbës, si një trup i jashtëm. Ky element është një stampë konsumi e njëjtë për të gjitha faqet mbartëse të identitetit të ndryshëm.

Në punën me titull 0111176 të Mira Turkeshit, si në emërtimin e saj ashtu edhe në imazhin e drejtpërdrejtë fotografik, fshehja e detyruar e identitetit është në qendër të vëmendjes. Këtu problemi ngrihet përmes fshehjes së fytyrës si mbartëse e identifikimit. Kësaj llogjike i nënshtrohen të gjitha imazhet e plota e të paplota, si dhe vetë mediumi i zgjedhur fotografia-së cilës i hiqet mundësia e fiksimit të identitetit të plotë. Tek Rovena Agolli çështja e identitetit vjen në mënyrë disi të tërthortë dhe lidhet me një lloj pozicioni feminist, pozitiv e jo fetishist.

Por, elementi më i rëndësishëm në këtë punë është provokimi. Ai zhvillohet në dy drejtime: 1- kundrejt tabusë së sexit; 2- kundrejt pranimit pervers të tij një shoqëri të mënyrë të drejtpërdrejtë tabunë përmes një dimensionit liric. Ky përcaktim përforcohet mashkull-dominuar si ajo shqiptare. Në kundërshtinë e parë, punët e R.A. sfidojnë në sidomos në zgjedhjen e fotografisë si medium, i cili përcjell imazhin në mënyrë të drejtpërdrejtë, duke e ngritur shkallën e provokimit. Përsa i përket Diana Matos dhe instalacionit të saj, simbolet angazhohen në një formë të fragmentuar, ku ekzistencializmi ndërthuret me ndërrimin e destinacionit të elementit në hapësirë.

Në një dimension filozofik bëjnë pjesë punët e Parid Cefas. Prej kohësh i vëmendëshëm në këtë drejtim, P.C. sintetizon në dy punë: 1-“Libido”; 2- “Lord is Extra”. Me fare pak elementë ai ka aftësinë ta fusë shikuesin në reflektim ndaj universalitetit të subjektit të zgjedhur, apo të luajë me një ironi metafizike si tek “Lord is Extra”.

Më tronditëset pa dyshim janë punët e Alban Hajdinit. Nuk ka sensacion më ngjethës se ai që përcillet nga tre barqe të ndryrë në kuti armatimi. Megjithëse është kutia ajo që mbart pjesëzën e trupit brenda, unë përfitoj më shumë ndjesinë e një lindjeje, të një lindje të përqendruar që dikush e deshi të ishte e tillë. Ky di-

mension shkon më tej në punën tjetër ku në kuti ëmbëlsirash, këtë herë serviren copëza gjymtyrësh, një lloj kanibalesk i globit të këtij fund shekulli.

Siç është qartësisht e lexueshme, një pjesë të mirë të hapësirës e zënë videoinstalacionet dhe ekranet e televizorëve. Më në fund, mund të them me siguri se edhe në skenën e artit shqiptar, mediarti ka krijuar hapësirën e vet dhe madje me shumë sukses. Nuk kish sesi një nga kushtet e modernitetit dhe tiparet e postmodernitetit, të kalonte nën injorimin absolut të ‘Artit të madh, të vërtetë shqiptar’.

Mesa duket, për krijimin e hapësirave për medioartin nevojitet mentalitet krejt i ri dhe i hapur, të cilin siç rezultojnë e kanë të vështirë ta mbartin, mendësi të cilat fillojnë e mbarojnë tek vetvetja, apo të tjera që duket se e kanë të pamundur të lëvizin pa ngritur mite nën hijen e të cilëve të vegjetojnë. Kështu, me shumë sukses në “Mirë se vini në Botën e Çudirave” eksplorohehen shumë nga potencialet e mediumit të medias. Eri Daka, e cila që në prodhimet e para ka shfaqur një tendencë drejt filmit realist, edhe këtë herë sjell një metrazh të shkurtër që përcjell një dimension pak metafizik-atë të një darke. Por, në vend të apostujve, aty janë disa ngritës krejt normalë të mbledhur me “solemnitet” rreth një tryeze. Them me “solemnitet”, sepse pjetat në të cilat ato hanë janë të zbrazura. Kështu, tendenca e estetizimit të realitetit të riprodhuar fiton një element të stimuluar prej tij, por që është pjesë e një tjetër realiteti, atij të krijuar. Ndërsa, në punët e Diti Çapunit tashmë shihet e qartë tendenca e shfrytëzimit të potencialeve që ofron mediumi, kështu ajo shfrytëzon me mjaft rezultat elementin e montazhit, për të arrirë në situatë ankthi të ripërsëritur përmes veprimit të ngjites në shkallë ku sërish fshihet identiteti i personazhit duke iu nënshtuar elementit kushtëzues të veprimit.

Së fundi, desha të them se kjo ekspozitë është një dëshmi e faktit se nuk kemi të bëjmë më me situata apo individë premtues, që në të ardhmen mund të bëhen “artistë të mirë”. Kjo ekspozitë dëshmon se kemi përpara një realitet me artistë të mirëformuar, të cilët përfaqësojnë një dimension bashkohor dhe që është e kotë të pretendohet se nuk ekzistojnë apo se janë ende të rinj, sepse ata nuk po kërkojnë më hapësirë për vetveten, por tashmë e kanë pushtuar atë me prepotencën e krijuesve të vërtetë që përcjellin ritmin e kohës së drejtuar tashmë drejt shekullit të ri.

*Në foto: Diana Mato, Gjurmë mbi dhé, teknikë e përzier (Foto autorja).*



## GALERIA XXI

Pranë Restorant Piazza  
Kompania Bardha  
Tel: +355 42 30 706

26



## GALERIA Te&Gi

SHTËPI E HAPUR PËR ARTISTËT

E themeluar më 5 Mars 1993

Drejtor Tefik Dedei

Adresa: Rruga e Durrësit, 144/A, Tirana ,ALBANIA

## AEROFLOT TIRANË

Ju ofron: Udhëtime tradicionale në grup dhe individuale

Në dy kryeqytetet e Rusisë: Moskë dhe Shën Petërburg, ku do të keni mundësinë të njiheni me historinë, kulturën dhe artin rus.

Të udhëtoni në unazën e artë të Rusisë

Të vizitoni Shtetet Balltike  
Të mirëpresë amatorët e gjuetisë  
T'ju mirëpresë në Ekspozita,  
Kongrese, Festivale dhe takime sportive.

Adresa;Rruga  
"Mine Peza", Nr 2/01

Tel, Fax:  
+355 42 283 97

Fax:  
+355 42 242 30



## GALERIA E ARTIT BERAT

Çdo ditë 9.00 -14.00. Pushim ditën e Hënë.  
Tel: +355 62 320 23

Të ekspozuara vepra të:

I. Kodra	S. Capo	M. Arapi
K. Dervishi	B. Ahmeti	H. Nallbani
Th. Thomai	A. Polovina	A. Golemi
G. Muka		



PamorART 2/1998  
is published by  
The National Gallery  
of ARTS  
Bulevardi  
"Dëshmorët e Kombit"  
Tirana - Albania  
Tel & Fax +355 42 33975  
E-mail: natgal @ icc.al.eu.org

Editors: Gëzim Qëndro  
Eleni Laperi  
Ylli Drishti  
Suzana Varvarica Kuka  
Gazmend Muka

Translation: Lluka Qafoku  
Design: Eleni Laperi

Subscription service  
A year's subscription: \$ 24

Subscriptions are for one calendar year.  
Single issues (\$ 6)  
are available in the  
NGFA, Tiranë, Albania

Copyright  
Authors and editorial board retain copyright of  
articles  
Artists and photographers retain copyright of  
photographs

EXHIBITION  
MEDITERRANEA 1  
ALBANIAN AND ITALIAN ARTISTS  
NOVEMBER 7-27, 1998  
NATIONAL GALLERY OF ARTS  
TIRANA - ALBANIA

INTERNATIONAL EXHIBITION  
ONUFRI '98  
DECEMBER 22, 1998 - JANUARY 20, 1999  
NATIONAL GALLERY OF ARTS  
TIRANA - ALBANIA

## THE CIRCLE OF LIFE OR THE DEATH OF CHARACTERS

### Introduction

A conceptualist in the last exhibition, entitled "Comfort", which was opened in the National Art Gallery in Tirana, Edi Hila constantly renews his picture, which after abstract expressionist efforts is again returned to its origin, burdened with new elements, more refined ones. "I do not make any effort to be modern, I try to make a picture with something of the country" — the artist says.

And after every experiment he will come back to the illusion of depth and perspective.

### The circle of life

I would not have understood that, had I not have been walking past roads of Shkodër (Scutari) accompanying Edi Hila, who himself was accompanying the painter Franc Ashiku back home. I was there that hot June day, to see and shoot the exhibition of the 75 year old Franc Ashiku, and was becoming aware of the creation of the circle of life of the city. Hila beside Ashiku, who admiringly perused him, with widening eyes behind glasses, while the youngster held his arm, a delicate and brittle thing. The life spiral of an ancient city fulfilled a cycle, to begin anew, one step higher.

The soul of the old pianoforte in the stairs of Franc Ashiku home accompanies (this only for me) with its sounds, as in a drawing, the forms of a profound stereophonic melody of colours pertaining to the real Shkodër. They are transformed into a painting, and do surround me, like Elton John's pianoforte sounds.

### *The circle of life...*

The household is a 2-storey one, of a grand and high stony entrance, of a high wall court with a well in the middle, of snowdrop flowers, and climbing plant. Neither would I be surprised if from the dense foliage Botticelli's "Spring" would spring out, or noiselessly would slip by a nude figure, followed by a woman of hidden forms beneath a local Shkodër traditional apparel.

The wide roads aligned by 2-storey houses in both sides, of many windows and blinds in the first floor, with door-windows or doors of wide arch in the groundfloor, staying close to each other, painted in nice colours, rose gray ochre, light blue of balconies of black railwork of forged façades, embellished with rosettes of white motives, somewhere opened in a trefoil form amidst arches, remind you of Southern Italy, Southern France, of Venice. The heat, emptying the roads, closing wooden blinds of deep emerald hue, and somewhere a building, reduced to a skeleton of bricks still resting as a stage of an amphitheatre the actors have deserted long ago, reviving De Chirico...

Edi Hila was born in this city, where he passed his childhood, where he walked hand in hand with his mother and

father; in this city where "who had a nice clothing, put it on in the evening and came out to be seen by others, and thus the youngsters knew each other and were engaged to each other", as Franc Ashiku put it, "the painter of a refined taste, whose discussions always led to some reasonable end", the first teacher to Edi.

After finishing high studies at "Artistic Lyceum" in Tirana, Edi Hila was introduced to Danish Jukniu, newly back in Albania, graduated in Fine Arts in Krakow, Poland. "3-4 seatings of 2-3 hours, 3-4 synthetic discussions, and I understood the painting problem, the problem of creation, even the problem of art... My artistic conscience I dedicate to Danish", underlines the painter.

During higher studies, followed in the Institute of Arts (now Academy of Fine Arts), where "Wilson Kilica had established a kind of discipline, that covertly left spaces for originalities, I remained faithful to composition, for the subject made me feel free, there my bias was felt more clearly, though not yet fully controlled and made conscious. This bias was felt in "The planting of trees" (1971), now in the collection of National Art Gallery). If in his diploma, borrowing the subject from a forge in a mechanic plant "the composition is classical, for I held as an example the paintings of Italian Rinascimento, retaining monumental, psychologic elements"\* (such were the requirements of our school of the time, for which acceptable examples for our art and also the true values in world art could be found only up to the epoch of Italian Rinascimento), in the painting "The planting of trees", the breach of framework confines is felt. Human beings, though numerous, serve not as characters, but only as simple decorative elements which, together with hills and their lines, with semiarches created tend to cast their sight towards a light blue multitude of leaves in the upper part of the picture: towards the trees, which in this case are the main character. Up to this time, such a "sin" in our pictures had never been observed: transforming humans into a decoration of the trees!! I don't know if this was understood at the time, but the creation was criticized by a Plenum of PLA and also by the League of the Writers, which was constrained to take stand against the artist, finding a pretext in the missing legs of some figures.

Meanwhile, in 1973 it was accorded to Hila a fellowship of RAI, when he was employed in RTA, and he went to Florence (Italy). This is a very important moment in painter's life: the direct contact with the works of Masaccio, Paolo Uccello, Signorelli, and also with Boticcelli's "Spring" etc. After returning from Florence, he worked for three and a half years (for "reflection", a term used to denote a certain kind of political conviction for dissension to Communist regime) in the poultry enterprise in Tirana. Although he was not allowed to work for exhibitions, although he was not allowed to work as before (for he felt he was under constant secret police observation) this interval of time is not a void in the creativity career, notwithstanding the painter keeps insisting in his statement he has begun to work only

after 1990. The creativity work of the years '90 comes as a result of all his precedent work. As Franc Ashiku succinctly puts it "this time did not find Edi unprepared".

The direct contact with painting masterpieces of Italian Rinascimento had filled the void in the cycle of Hila creativity career. A master of drawing, for always he has held in high esteem hand training by drawing ("which is not simply a question of drawing lines, but also of relations, volumes, dimensions, it is important even in installations")\* now the drawing becomes more sensual. The figures are stripped from superfluous details, from the vulgarity of an unthought gesture, from the uncouthness of an "unrefined" form and provoke the extension of hand to touch them.

This I felt, when I saw for the first time, in the beginnings of the years '90, the paintings of Shkodër cycle; I did watch the history of a renewed city...

Even when the line appears, even when surfaces of the painting are covered by colour, you feel the tame paint-brush in the hand of the painter, who truly masters it. Moreover, it seems the paint-brush feels happier when touched by painter's hand, for only a loving paint-brush is so quick and happy to obey hand and mind, to achieve "the model". And we are not assuming by this word the concrete model, who can pose for the painter, but the MODEL which is decisive, even when we go beyond the painting "for every artist has a model of his own, which is the cause which makes a painter out of him"\*. Those are paintings were the influence of metaphysics is felt, the reality of Shkodër and childhood is analyzed, free from all doubt and suspicion, created by a sight watched from a very short distance.

"We lack autochthonous, genuine experience. Even the authors that have studied abroad after World War II communicate only values of a cold academism" Hila states. "However, it is our right to borrow influence from neighbouring art practice, from this art of land, the Mediterranean art, for it belongs to the territory we share, and we have to contribute for. We must be consciously a part of Mediterranean culture, for we cannot stay apart. We are lucky to live in this region."

So Hila always returns to the origin, to human figure, to the illusion of depth and perspective, adding constantly new value.

The death of characters

"The City Band", "The Rockers", "The Night Walk" and "At the Well", even when in artist's studio, even when walking in Shkodër streets, left me with a confounding impression of real space and painting space. In the painting frame seek myself and I am surprised when I do not find it in the reality, I seek the well, where a nude stays so naturally, and a clothed figure is felt as a mistake.

The reason is that "for psychological reasons, when I paint them they die as characters, they are changed into spirits"\*. It is the case when death is not what it uses to be. For someone in the crowd is transformed into HE or SHE in capita

letters, for life is not interrupted, but it is drawn further towards eternity, the events are recreated, they are put where it is proper for them to be. The spirits come across their inner life, which no longer stays hidden, and with their outer expression full of mystery. I seek figures in the rocker, I seek the room with baroque table, the figure going away in the night, the band of the city in the heat of Shkodër noon. I am sure they are there: their spirits do not move like humans, they are a part of land; you must know how to see, their tunes are heard, if you want to hear them.

On the studio shelves there are folds and files of innumerable drawings, landscapes, sketches of long queues of the years '80; draft paintings, achieved drafts, unachieved ones; "The Escape of Lady of Shkodër", "The Birth of Christ", the series of sea, publicities... You are so sorry they did not succeed to become paintings on their own right. But if they were achieved today, they would be so diverse, for they now had to face "Comfort" series, the series of the paintings of Shkodër, the series of abstract expressionist paintings ("it was the time I was introduced in Germany to the works of Jorg Immeldorf, and from the desire of change, of proving, those paintings came")\*. However, the painter is aware that this is not his nature, for his Mediterranean genes, his art, cannot be compatible with the art of Anglo-Saxon countries: "an art of thought, in contrast with an art of land"\*.

Still, this "art of thought" is felt in the painting "A flying object" (present in "Onufri '97" exhibition), where the anxiety and uncertainty of conceptual treatment is enhanced by the hanging of the work in one supporting point, and by the painting base, which is the peak of lozenge corner; such clarity is furthered in the paintings of "Comfort" exhibition. Being accustomed to his preceding style, if prejudices are to be respected, you cannot endure Hila stripped of his traditional colours and means. "The figurative appearance disguises a real one, the sight of which it is; the conceptual presentation disappoints us in relation with a view of thought, for which it is the reality" says Bernard Noël. I cited the words of French poet to qualify the tendency of "Comfort" exhibition. In the exposed works, we come from the marginal part of coloristic sphere towards the center, towards the grey, the technique of painting achievement seeming unimportant, achieved as it is with the minimum of means; the drawing goes up to the confines of non-being, to stress the lack of beauty values in an environment sunk in immorality, which leads to the thirst for money, to the desire of luxury of an élite of rascals and whores. The main character is the armchair, the center of home, the comfort symbol.

But in this painting it is not the place where people repose; on the contrary, it is the seat of power, the sign of luxury, the den of sin, the symbol of that part of male worshipping Albanian society, coming out of proletarian feasts the only luxury they had were the adornment of cheap cards spotted with different lively colors. On this armchair the woman undresses herself and has sexual relations, and is defiled, surrounded by flies, even when she tries to imitate "Bourgeoise

Pauline".

The only positive characters of the exhibition are "Johanna and Edi", who innocently smile from the far off time of their youth, as if they wanted to say: "We, we what do we want here?" The only moment where artist betrays himself is the long white armchair, with an orange angel's wing: in the ochre and grey background, beautifully painted with large paintbrush strokes, which here the watcher, sweetly his sight at the smooth forms, up to the top of angel's wing in the left, and the onlooker forgets why this armchair is painted.

To leave the studio, where I also leave the painter with his achieved and just thought paintings, I have to descent (full of fear) the metallic stairway, which hangs in the outer part of the building, five storeys aloft. When landing the spirits of painting, coming out of them to accompany me, surround me: the bronze statue just of the sea the sea of Greece, the cloud figures which play under the columns of Athenian squares, refugees hanged by threads in "White Boulevard", that's why I confound Dajti mountain in Tirana background with Tarabosh, wherefrom the Lady of Scutari (Shkodër) goes away, accompanied by vehicles full of recruits...

My ears sang with sounds of pianoforte sounds (i don't know if it is of Franc Ashiku or of Elton John.

"You can make history young again..."

The history is being rewritten, continually, even by artists, even with paintings. Their ideas remake the world, which is like their generation. But while in Edi Hila's work we still come across the cultural identity anxiety, this is not to be found in videos of Claudios, his son and painter.

The circle of life is preparing a new cycle.

In order to provide a clearer idea for the creativity career of Edi Hila, we paid a visit to his studio. You are led up there by a pair of metallic stairway, hanging on the outer part of the building, on eastern side. On the western side the hilly landscape of Tirana outskirts spread out, where a foreign firm is constructing a multistorey building, painted in aggressive red and blue colors ("which destroy the landscape"-says Hila). The studio is very nice, with a door-window modern blinds and logs, original colours of which create a beautiful relation with the gray color of wall plaster. Painting frames, shelves, computers, painting frames, two armchairs, a sofa. The environment is arranged in bohemian elegance as the painter's own outer aspect, who sometime ironic and skeptic alike, is a mirror of the surroundings when he has grown up, of the school he has followed, of the friends he has got, of the places he has seen.

ELENI LAPERI

Translated in English by LLUKA QAFOKU

(Note: The asterisk signs painter's cited word)

## THE PAINTER AND THE ARTIST BEING

*"I have been to many countries, but always wanted to come back.*

*I always felt a type of gravitational attraction. I cannot do without Albania. This country is for me the navel of the world, Albanians preserve the primordial language of the world, they have an extraordinary potential, nothing in Albanians has been crystallized, there are paths that have not been trodden yet, nothing has become comfort, everything is in its elemental state."*

*Gazmend Leka*

### The affirmation

I think we need to accept that in the end of the 20<sup>th</sup> century the Albanian art of painting will have a considerable collection of works from the painter Gazmend Leka. In the past 20 years his paintings have had controversial success and critique, and they will remain such even in the years to come. His second personal exhibition finalized in the beginning of 1998 opened up new paths for discovering the unknown and creating new values. This means that the object and the emotions have transmitted to us a painter that has grown, a 2-dimensional that continues to undergo metamorphosis and a creative whole that experiences metabolism.

### Acquaintance

We started studying painting at the same time at the Arts Lyceum "Jordan Misja" and in the arts ateliers of the Institute of Performing Arts.

Leka started to prepare his growth in this milieu with definite didactic and realistic parameters. That environment also formed the real foundation of the painter's growth. This foundation highlighted an individual highly skilled at drawing, very demanding towards himself and everything else that characterized the environment, and a student that yearned for acknowledgement of his works. On the other axis, Leka - the student prepared the construction basis, which was consolidated by his everyday efforts to create the universe of an individual artist made complete by his studies and readings on human beings and their adaptation to the place, time, and sub-time lived. I know it for a fact that Leka's works during his studies were many times more numerous than that of his classmates.

He also attempted to place his creations outside the framework set by the instruction he received, and now and then came upon experiments that he always wanted to try out. They cost him a considerable amount of hours a day, and I will never forget the red sleepless eyes of my friend Leka. I always thought that he was meant to live the arduous life of a painter in his study.

### The Spaces

Janaq Paço, the well-known and good-hearted sculptor and

teacher, never failed to tell his graduating students: "My dear students, today is the last day. Till now I have held you on the palm of my hand; you need to be careful tomorrow! This hand will not be holding you anymore; in the new spaces you are entering you either will climb high or fall lower..."

His individual ego, always wanting to say and do well what he thought and felt, would never let Leka fall lower.

The new spaces after his studies and his personal creative life brought him in contact with the traditional works, the creativeness of the living generations, the creativeness of his colleagues, and information about the creative life of authors in other countries.

From early 1980 to 1988 Leka did not exhibit his paintings in the traditional collective exhibitions. In his studio he developed a special, but not dissident way of painting. It seemed he used it as a way of self-protection in order not to be a part of those exhibitions.

He did not prefer to be an illustrator of major themes and subjects, which was the main task of the painters in that period.

Leka's work was dedicated to a stable theme characterized by 2-dimensional drawings, graphics and sepia techniques on paper, about which Leka said "paper has been and will remain my major contact; it causes direct associations in me. The desire to touch it is my only constant opportunity to express myself and then I feel its magic." On this paper he placed the mythology of his people. He left out of the mythology all the phantasmagoric, ballad-like, hyperbole and legendary phenomena. These subjects are so obvious that today in his study one can see hundreds of drawings on paper of fairies, heroes, elves, the power of the great, allegory, insignificance of human beings and priority of the gigantic in nature, the contradiction between the real and unreal, the good and the evil. His works have been used as covers and illustrations in the books of the most outstanding Albanian writers, Ismail Kadare and Dritëro Agolli, as well as in other Albanian publications. Their main theme is the early Albanian mythology. To build this mythology and to ensure its continuation, Leka studied and keeps studying the experiences of visual art and metaphysics, confronting the early Albanian mythology with that of Balkan or other peoples with similar development profiles and premises.

I would call this creativeness a studio creativeness with definite values with regard to the acknowledgement of an important part of the history of our people, which will serve as invaluable mirror where everyone can see clearly the Albanian mythology illustrated with drawing accuracy. Twenty-seven works from this abundant fund have become part of the National Arts Gallery in Tirana. During the same period the author realized works in national museums of special importance. These works ranked him among the best-known painters performing ordered works jointly. These works have become part of the history of Albanian art and are marked by high levels of artistic performance of painters and sculptors of the past decade. I would like to

mention here the National Museum "Gjergj Kastrioti, Skënderbeu" in Kruja.

After these years, figurative arts began to feel the freedom and pulsation of a new organism, a creature nourished by this generation of artists... They worked in groups and tried to experiment in their studios. They worked to reach a certain apex, and managed to express their creative potential. They prepared the sound basis for the creativeness of the 1990s. This group determined the late metamorphosis of the Albanian visual art. The 1990s ushered out the old creative phenomena. They did not manage to influence their development, but, in a way, denied the nonessential part of that art.

The year 1992 revealed a new profile of his artistic process. The painter exhibited his works in his first personal exhibition. From the marvelous characters of the fantastic Albanian ballads and legends, he moved on to another subject, which reflected the portrait of eternal pain on the holy face. The author reveals his understanding of the biblical and religious character of human phenomena and thinks that they need to be reminded of his whim about the perfect paganism of this portrait. The painter enriched his growth, enriched the emotional potential of the new 2-dimensional that was still based on paper. In his creative completeness he moves on from the expressiveness of the pencil, to the old stains of okra monochromes and delicate sounds of the lines. The lines identify the well-defined images in Leka's thoughts. They have been incised by the organic combination of known images and expertise in the sensitive hands of the painter.

A metamorphosis born together with the painter's growth, concluded the theme illustrated in the 2-dimensional drawings and opened the way to a new 2-dimensionality with new emotional spaces, where the subject – Leka himself is more imposing, more existential, more obvious, and more powerful. This exhibition was the culmination of that boom of creativeness started in his studio, which harmonized the attempts to display and finalize one creative cycle and to start another cycle of continuous growth. It opened the way to sensory and logical changes in his art. It closed a space in the creative whole, to open another inside it. In 1998 Gazmend Leka's creativity is expressed within a defined space of a new series of works, which focus on the land of the people. From the surrealist image of human beings, he makes abstractions and distinguishes among symbols over an emotional area, which screams in black.

*My angel,  
Hit me between the eyes  
The ashes of burnt land will cover me  
Here and in the end of my dream.*

*The Creation, ALI PODRIMJA*

The concrete image of the wholeness of land is for Leka the creation of "the humus of a land that decomposed prehis-

toric animals, big and small creatures, apostles and one-winged angels, stories and legends, while on the surface remained symbols, signs, scripts, valuable figures, and objects, remains of a total and consumptive blaze."

Here Leka explodes after and information saturation. He metabolizes the painting-matter, and "burns it" after he felt the metabolism that was going on in his country.

Features of this period and of his themes

The magic of the surface

He prefers it. A stamp, a book cover, an illustration, a painted wall, a drawing on TV, a painting, make up the large trunk of his art.

He has not betrayed yet his paintings and drawings of 2-dimensional surfaces, whenever he sees a flat area he burns with the magic of creation. He feels omnipotent in front of it. For Leka a painted area is the emotional cover of several sub-layers painted through the power and toil of thought.

The magic of the theme

He will not paint if the theme does not lure him. Every surface treated in his laboratory has a given theme - the result of an emotional state that involves him as a whole being. He pours it out to make room for a new information gained as a result of his readings on religion, the genesis, sciences, philosophies, ideologies, histories of human structures and their influences. His paintings are stories upon stories about the land of the human being, his illusions about the universe. Each of his paintings contains a theme and more... It becomes evident when one sees the mark incised on the surface, the modeled object, the genesis of the image, and the art of writing.

The magic of monochrome

So far this has been a hallmark of the painter, determining the vision of the visible form of his art. By following it closely one can discover the preference for artistic treatment with a developed sense of harmonized color.

The magic of painting

Painting is one type of battle between the body and the soul.

Painting is his personal language through which he expresses and offers all the possible ways of communicating with others. From the constructive start, only his hands have touched it and this goes on till the moment the painting is complete.

The magic of the laboratory

The creative laboratory of the painter is what makes the latter into an artist. Inside him lies the over-fatiguing work of the creative process. It is only here that sensitivity and professionalism try to go beyond all frontiers. Painting in Leka's laboratory involves a given genesis completely transformed by the lab metabolism. The drawings of untrained hands, shreds of trodden streets that preserve the anonymous spirit of creation, wild and rigid rags with colored

stains, formed into shapes by the hands of the author, are placed on a surface, burnt, painted, crushed by hand, covered and uncovered through alchemy, incised upon, conversed with – and an emotion comes alive.

Me about him  
Is Leka Mystical?

In order to prove the contrary I think that he has always used a considerable amount of elements from the Mystical Outlook, but has transformed them in order to express to others his pagan work. His black stains in large surfaces remind people of night and the darkness in the mind, where he still cannot understand many phenomena. The use of the construction elements of an icon, such as the support of the wide wooden frame, incision of metallic object on the surface, or even the use of compositional elements, do not mean that Leka is building an iconographic image, or is thinking of constructing one. He seeks for things beyond that, he wants to arouse human temptation towards his painting, just like icons subdue human beings. The use of fire emphasizes the idea that we are dealing with a burnt icon, and this is true to the point that this is the 2-dimensional art of 1997-1998 and Leka says that: "this is the longing for the extinguished fire, the black color covers finished conversations, the fire on the painting is the frame of Albania burning."

Leka is an inheritor of ...?

I think that his entire creative background is related to life and death, culture and ignorance, ancient knowledge of primitive peoples and so on, their monuments, written books, spoken theories, spiritual legacy, symbols and signs of survival – all things that make their cultures communicate.

Leka is an intellectual

I think that the artist is an intellectual and achieves this through the codified image of information, which he expresses with his means. When the artist actively disseminates knowledge and creates a conscious picture, he shapes his maturity. (This opportunity has been given to him today by being teacher of painting at the Institute of Performing Arts in Tirana). Only then his personal culture becomes part of the culture of his people. Leka is one of the Albanian intellectuals of his time.

Leka is contradictory...?

On every canvass I feel the contradiction hidden behind each of the component elements. I sense a painter that feels the power of contradiction as a phenomenon and injects powerfully in his paintings. His painting will always be like this, because the painter will never break free from the hidden forces of the pan-dimensional contradiction. Its existence inside the painter's conscience may at times cause him to withdraw into his tired consciousness, or appear with striking force, alternately. In Leka the latter is often victorious.

Leka denies colors...?

I believe not. Color to him is the sub-layer of the visible surface cover of the painting. I mentioned earlier that the ultimate monochrome frontier powerfully accentuates his work, which means that he is conscious of the simultaneous affirmation and denial of color. He works to achieve it, but I can feel that its presence exhausts him. He intentionally moves away from it. Contradictory as he is, he finds shelter in monochrome, which wins over the painter himself...

Denial of colors on the surface does not mean denial of colors.

Today I think that we are now familiar with Leka's language, which is the communication between life and death, and their battle in his paintings.

In a study with an area much smaller than the enormous fund of 4000 works, one can find 45-year old Gazmend Leka, one of the major representatives of contemporary Albanian visual arts.

He has just concluded a very strenuous period of his creativeness, which I like to call the Black Devil in form, and the Albanian Xhubleta<sup>1</sup> in content. It is here where the horses, Abrahams, kings, Sarahs, black angels, bibles, black spots, marks, rites, footprints, hidden symbols and their values came into life. Now the artist is working to organize the conclusion of this cycle, by collecting this period in a selection of existence. In his diary he enters his sol works, which speak Leka's language to another individual, to another milieu.

He continues to read and write. He reads the philosophical achievements of ancient and recent times. He reads about the development of human beings and their natural processes. Furthermore, he has incised a new genesis, a new painting cycle, always 2-dimensional. Tomorrow will uncover to us the continuity, the Leka painting.

SUZANA VARVARICA KUKA

<sup>1</sup> *Xhubleta is a kind of heavy black skirt made of densely woven wool and worn by Albanian women in the North highlands of Albania*



## IMAGE BETRAYAL

"Yes, it would be more useful to show a lump of sand, containing an innumerable quantity of particles, all of the same mass and weight, than hold discourses without beginning nor end, on equality among humans". Those words, of the distinguished Spanish painter Antony Tapies, clearly disclose the Word-Image relationship, one of the most preferred and disputable subjects of art philosophy. To assume resolving and understanding such a relationship means finding the solution of an equation with many unknowns which constitutive elements do appear as paradigms of different aesthetic concepts. More over, it implies confronting such difficult questions as: what do we call unreal, what's the Image, what do we mean by object representation, what is the relation between reason and emotion, the visual language and the written one, the transcendental and real, the convention and thought, what's the perception role in the knowledge process, etc. Confined in the narrowness the article space imposes, I'll concentrate only on the relation between figure and writing, so much present in today postmodernist discourse. It seems to me appropriate to choose a painting, as if purposely created to this end. It's just the well-known Rene Magritte's work, entitled: "Ceci n'est pas une pipe" (this is not a pipe). Strangely enough, the painting also has two other titles: "La trahison des images" (image betrayal) and also "L'usage des paroles" (word usage). Its appearance is quite simple. On neutral background, a pipe is painted, in realistic fashion, and underneath, in regular handwriting, the words "Ceci n'est pas une pipe" are written. The painting represents a philosophical reflection: the relation Image-Word is central in this reflection. Although a supporter of "Surrealism Manifesto" of Andre BRETON, and one of the foremost representatives of the said movement, Magritte shared with Belgian surrealists the reserves for automatic writing theory of Breton. This painting holds, contrary to Breton view, that reason and intelligence are not to be sacrificed completely; it is indispensable, according to him, precisely because of wanting to get rid of thought habits, to preserve the capability to analyse and think, along with using experience and intuition, in the creation process. Magritte liked to call himself "figurative thinker". But, unlike philosophers, he uses visual language of painting, instead of written language. "The painting, at least in my view, must not express thoughts, however genial they might be", he stated. The painter at best suggests thoughts, leaving to philosophers their rational and exact formulation; this distinction is essential and necessary when explaining and clarifying philosophical implications of his works. At first sight, it is palpable the paradox on which the painting is based. On one side, the faithful to reality painting makes the object shown quite easily recognizable, but this fact is contradicted by the content of the words written under it. The naturalistic character of the painting is strikingly functional and meaningful in this case. The text "this is not a pipe" makes us conscious of the fact the painting cannot be but imitation, that the object painted cannot become real, however masterfully and precisely painted. So, this painting can be in-

terpreted as a friendly premonition against every possible optical illusion or any confusion of figurative reality with the reality in which we live. The truthfulness of the achieved image must remind us the fact we cannot smoke with the pipe. The theory of mimesis, of an age of more than 2500 years as well as legends or early traces of art history, demonstrate the everlasting desire of man to duplicate through art the world he lives in. I can mention here the well-known Greek legend, where it is told that Martia, finding in woods the flute abandoned by Goddess Minerva, learned to play with it so well to have enough courage to challenge in competition Apollon himself, but paid dearly for her pride. The legend ends with Martia's decorticating alive. This premonition is not so friendly and nice as that of Magritte for illusion snares.

Even Plato, in his ten step hierarchy of his ideal Republic, placed imitative painters in the sixth step. With quasi humorous notes H. W. Janson tells us, in his history of art, about the competition based on illusionism between Greek painter Apollodorus and his colleague. At the end, both of them are cheated in turn, for both mastered the kind of painting "trompe l'oeil". At a similar vein, Vasari tells us about Cimabue and Giotto, being caught in each other's net.

Likewise, the well-known German philosopher, Wittgenstein, warns us of the snares of imitation and optical illusion. "If somebody asks me whose is the house in the painted landscape, the answer would be: of the peasant, sitting on the stool near the door. But it's obvious he cannot stand up and enter the house!" As it was already stated, the painting is constructed upon a paradox, which holds no relation to the shape; it is related to the text only. The result no wonder is related to obvious discrepancy between figure and text. This completely contradicts our thought habit, which considers an axiom accepted by all the coming together of word and object. But, in a deeper sense, you will discover the figure of the painted pipe and the text "this is not a pipe" do not contradict each other. The words as well as the painting, share the same pictorial reality, they are but imitations, and of a similar substance to figures. If we do consider the text not only in an explanatory way, but also as a figure on its own right, that is, as a configuration of lines and spots drawn by an expert hand, the word "ceci" would lead us to materiality of the painted handwriting. So the handwriting is to be regarded as an imitation of the same level to the figure of the pipe, being thus placed in an alien environment and deprived of semantic context which our habits of thought are so inextricably linked to. In this guise the words are changed to figures, being discharged of language conventions and the information contained therein. A distinctive trait, singling out Magritte and Belgian surrealists alike, was the common mistrust of written language. This was the essence of the critical stand adopted towards "automatic writing", which was held in high esteem by French surrealists, who being completely submissive to the Unconscious and free association theory, borrowed from Freud's clinical experience, introduced in another form the dictatorship and conventionality of language, often misshapen and disguised by unconscious activity. This was the reason Belgian surrealists thought the

painter was not prone to unbridle instinctive power, but also take care of intellectual ability. Moreover, Magritte, being most radical, went thus far as to declare the written language was the obstacle to the observation of Reality essence, and of thinks surrounding us.

The binom written language-reason, together with thought habits associated, forbids us to be aware of the magic and mystery of the surrounding Reality.

And Magritte was not the only one. Another great artist, Swiss sculptor Alberto Giacometti, held the same views. According to his words, he began to work with a model in order to experiment with the formal construction of the human head, convinced it would last no more than some weeks, and then he would be free to return to his Cubist compositions centered on human figure. But contrary to what he expected the work begun became his principal concern to the end of his life and, though fully conscious, like Magritte, of snares laid by optical illusion, he wanted to give us no more than what he considered strict Reality. The absolute intensity of perception was, for many artists and philosophers of the early decades of our century, the Archimedes supporting point, wherein you could stay and discover the hidden magic of things. None of them mentions the known philosophical theory of Edmund Husserl on phenomenology, which links to intensive perception the discovery of what is called "eidos" which in Ancient Greek means essence. Notwithstanding that, both of them refer in interviews, to personal experience adequately illustrating their concept of what is called the Reality of things.

Giacometti tells us that during an evening, walking past Padova streets, wherein since days he kept admiring Giotto's frescoes, he perceived a group of young girls walking in front of him. Their figures seemed monumental, their movements full of life and as if commanded by magic power. Their sight cast shade and made appear lifeless the masterpieces of the genius, and, in his words, just in this moment it was rooted in him the idea the key to discover hidden poetry of object resided in the high level of perceiving intensity, to which idea he remained faithful during all his artistic career.

On a similar experience, Magritte based his treatment of a new pictorial mannerism, which he baptized "learning from things". He tells us that a day he looked at a list of things included in the requisite, hanging from the café door. Such experience was to him so intensive and mysterious, he was unable to forget for a long time that dusty piece of paper worn out and discolored by time. It awakened in him a feeling akin to death anxiety. From this time on, fully aware of the importance of perception, Magritte decided his art was to evoke the absolute experience of the things, while disregarding what is commonly called hierarchy of things. Unlike Giacometti, who preferred human portrait and figure, Magritte opted for banal objects of common and everyday use, thus making rediscovery of chosen object more intriguing. Magritte desires to draw back the lost mystery and transfer it to the ordinary objects, which have been unjustly robbed by language conventions, in his view.

In such a way, the reason Magritte chose the pipe becomes quite trivial. Unlike the tragic struggle Giacometti waged against the

model, Magritte prefers systematic and purposely constructed disorder of what is customary and banal, of how we commonly think and perceive. Perhaps this is the reason Magritte's titles are more intriguing and unsolvable than Giacometti's. Through them we sense the measure of his faithfulness to his self-definition of a figurative thinker.

Thus Magritte's titles do not disclose the painting content, and paintings serve not as title illustrations. The relation title-painting becomes poetical; this relation sheds light on only certain object features, while the shady resting part is full of relations reason cannot explain. The title is not congenial with painting content, while being congenial all the same with the necessary mystery always present; it stems not from an argument relying on reason. Magritte puts the words and figures in the same space, for both pertain to the same mystery.

Equally interesting appears the relation of the painted pipe with the second title of the painting, "Image betrayal".

As it is widely known, somebody commits treachery or betrayal when he does not fulfill obligations deriving from an oath, vow or promise. In this painting, which is the vow abused, which is the promise unfulfilled? In the painting, as we stressed above, the painted object is not the real one; it is only an imitation. The painted object, no doubt, is the betrayal of the real one.

But this painting is also an open treachery to the conventions of language usage and its relations to reality. The painting purposely disfigures the idea and the convention accepted a priori from all people, according to whom between word and object a logical connection must exist.

The third title "L'usage de la parole" (word usage) is connected anew to the conventions of language usage.

Rarely, when we communicate using language, we are aware of the fact that every discussion or talk is based on an arbitrary convention. The most obvious proof of this statement is the fact that to the same object every spoken language assigns a particular and different word. The same holds for the relation thing-word which is not natural born, and of an absolute value. This relation depends fully on conventions laying the foundations of language usage. Magritte aims in this case at our liberation from word tyranny, and at the awakening of our conscience at the constructivist and relative character of the language. Through this title Magritte also tries to show that word does not represent Reality, being only a mental construction, a meaning which can be used in different manners and contexts. We don't know if Magritte, with all the interest shown by him for philosophy, did know Wittgenstein's view, clearly expressed by the motto: "Meaning means usage". But we can affirm with certainty is this motto defines the interplay word-figure, on which aesthetical concept of the art of Magritte is constructed expressed so simply and clearly in the painting "Ceci n'est pas une pipe".

GEZIM QËNDRO

12.04.1998

Translated into English by LLUKA QAFOKU

më tutje, dëshiron të ngrejë ngasjen e njeriut drejt pikturës së tij, ashtu siç nënshton ikona njeriun. Përdorimi i zjarrit thekson mendimin se kemi bërë një ikonë të djegur dhe kjo është e vërtetë, deri aty, sa të mendojmë që ky është dydimensionali i viteve 1997-1998 dhe Leka shprehet se “ është mallëngjimi për zjarrin e shuar, ngjyra e zezë mbulon bisedat e mbaruara, zjarri mbi pikturë është kuadrati i Shqipërisë që po digjej”.

## LEKA ESHTË TRASHËGUES...?

Unë mendoj se gjithë sfondi i tij krijues lidhet me jetën dhe vdekjen, kulturën dhe paditurinë, diturinë e vjetër të popujve primitivë e të tjerë, me monumentet e tyre, me librat e shkruar, me teoritë e thëna, me trashëgiminë e shpirtit, me simbolet, shenjat e mbijetesës ,që bëjnë të komunikojnë kulturat e tyre.

## LEKA ESHTË INTELEKTUAL

Mendoj se artisti është intelektual dhe e arrin këtë me figurën e kodifikuar të informacionit, të cilën e shpreh me mjetet e tij. Kur artisti aktivisht shpërndan njohuritë dhe krijon pikturë koshiente, formon pjekurinë e tij. (Kjo mundësi i është dhënë atij duke qenë sot edhe pedagog i pikturës në Akademinë e Arteve të Bukura në Tiranë). Vetëm atëherë kultura e tij vendoset në përbërje të kulturës së popullit të vet. Leka bën pjesë në intelektualët shqiptarë të kohës së tij.

## LEKA ESHTË KONTRADIKTOR...?

Në çdo telajo ndiej kontradiktën e fshehur te çdo element përbërës të saj. Ndiej një piktor, që ai vet ndien fuqishëm kontradiktën si fenomen dhe po kaq fuqishëm e injekton atë në pikturë. Piktura e tij do të jetë gjithmonë e tillë, sepse vetë piktori nuk do t'i shpëtojë asnjëherë forcave të pazbuluara të kontradiktës gjithëdimensionale. Ekzistenca e saj brenda vetëdijes së piktorit e bën atë herë të tërhiqet në vetminë e lodhur, herë të shfaqet me forcën e goditjes. Tek Leka

kjo e fundit shpesh herë triumfon.

## LEKA ESHTË MOHUES I NGJYRES...?

Mendoj se jo. Ngjyra për të është nënshtresë e cipës sipërfaqësore e të dukshme në pikturë. Duke u shprehur më sipër se ai fuqishëm rezonohet nga fundkufiri monokron, do të thotë se ai bëhet i vetëdijshëm në pohimin dhe mohimin njëkohësisht të ngjyrës. Ai punon për të arritur atë, por unë ndiej se prezenca e saj e lodh. Ai i largohet qëllimisht. Duke qenë dhe kontradiktor ai gjen strehë tek monokromi, i cili fiton edhe mbi vetë piktorin...

Të mohosh ngjyrën në sipërfaqe nuk do të thotë që ke mohuar pikturën.

Unë sot mendoj se tashmë jemi njohur me gjuhën e Lekës që është komunikimi i jetës me vdekjen dhe beteja e tyre në pikturën e tij.

Në një studio me një sipërfaqe shumë e shumë herë më të vogël se gjithë fondi i madh prej 4000 krijimesh, punon piktori 45 vjeçar Gazmend Leka, një nga përfaqësuesit kryesorë të artit viziv shqiptar bashkohor. Ai sapo ka mbyllur një hapësirë tejet të lodhshme të krijimtarisë së tij, që më pëlqen ta quaj “Satana i zi” në formë dhe “Xhubletë shqiptare” në përmbajtje. Nga kjo hapësirë lindën në këtë studio kuajt, Abrahamët, mbretërit, Sarat, engjëjt e zi, biblat, vrimat e zeza, shenjat, ritet, gjurmët, simbolet e fshehta dhe vlera e tyre. Tani artisti po punon të organizojë arritjet e përfundimet e këtij cikli, duke e koleksionuar këtë fazë nëpërmjet seleksionimit qenësor. Në ditarin e tij shënohen veprat e shitura, të cilat komunikojnë gjuhën e Lekës me një tjetër qytetar, me një tjetër ambient.

Ai vazhdon të lexojë pa masë dhe të shkruajë. Lexon arritjet filozofike të kohës së vjetër e të re. Lexon mbi zhvillimet e njeriut dh proceseve natyrore të tij. Më tej ai ka incizuar një fillesë të re, një cikël të ri piktoror, gjithmonë një dydimensional. E nesërmja do të na zbulojë vazhdimësinë, pikturën Leka.

*Fotot e veprave nga Nikolin Pici;*

*fotot e piktorit nga Albes Fusha*

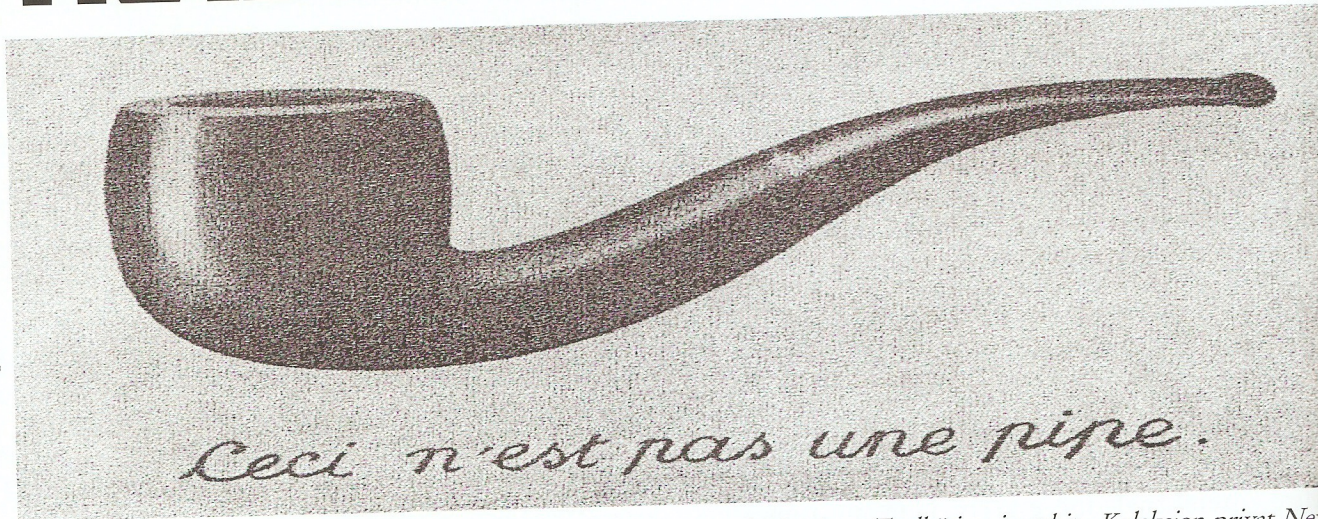
# DOSSIER

Duke filluar nga ky numur në rubrikën "Dossier" do të përfshihen disa artikuj teorikë të cilët do të trajtojnë një temë të rëndësishme të marrë nga debati modern dhe postmodern mbi probleme teorike të fushës së arteve vizuale. Redaksia e pa të udhës përfshirjen e kësaj rubrike në strukturën e revistës, duke u nisur nga niveli akoma i pamjaftueshëm i diskutimit të problemeve teorike të arteve vizuale në vendin tonë si dhe duke u nisur nga bindja se një diskutim i tillë është një element i domosdoshëm në procesin e integritimit të artistëve tanë vizualë në rrjedhat e artit bashkëkohor.

Tema e bllokut të artikujve teorikë të këtij numri do të jetë "Marrëdhënia midis Fjalës dhe Imazhit".

Është pjesë e praktikës sonë si redaksi afrimi dhe aktivizimi i të gjithë artistëve dhe kritikëve të interesuar vendas dhe të huaj që nëpërmjet faqeve të revistës tonë dëshirojnë të japin opinionet dhe pikëpamjet e tyre mbi temën e zgjedhur nga ne për diskutim. Për këtë arsye do të japim edhe temën e bllokut të artikujve teorikë të numrit të ardhshëm, e cila do të jetë "Arti si sistem kulturor". Kjo temë mund të trajtohet në këndvështrime të ndryshme. Redaksia mirëpret përveç artikujve originalë edhe përkthime të autorëve të njohur. **REDAKSIA**

## TRADHTIA E IMAZHIT



René Magritte - Tradhëtia e imazhit - Koleksion privat New York

"Do të ishte më e dobishme të tregonim një grumbull rëre që përmban një numër të pafund kokrrizash të gjitha në masë e peshë të barabartë, sesa të mbanim ligjëрата pa fund për barazinë midis një-rëzve". Në këto fjalë të piktorit të shquar spanjoll Antoni Tapies zbulohet qartë marrëdhënia midis fjalës dhe imazhit, një nga temat me të preferuara e më të diskutuara të filozofisë së artit. Të marrësh përsipër të trajtosh një marrëdhënie të tillë, do të thotë të shtrosh për zgjidhje një ekuacion me shumë të panjohura, elementët përbërës të të cilit çfaqen si paradigma konceptesh të ndryshme filozofike dhe estetike. Përveç kësaj do të thotë të ballafaqosh me pyetje të vështira, si :ç'quajmë ireale, ç'është imazhi, ç' do të thotë të paraqesësh një objekt, në ç'raport qëndrojnë arsyeja me emocionin, gjuha vizuale me shkrimin, trashedentalja me realen, konvencionin me mendimin, ç'rol luan perceptimi në procesin e njohjes etj. Duke qenë i kufizuar nga hapësira e ngushtë që më

lejon artikulli do të kufizohem vetëm në marrëdhënie midis shkrimit dhe figurës, mjaft e pranishme në dialogun e sotëm postmodernist. Më duket me vend të zgjedh për këtë qëllim një piktorë që duket si e krijuar nën enkas për këtë qëllim. Bëhet fjalë për kuadrin e njohur të Rene Magritte-it të titulluar "Ceci n'est pas une pipe" (Kjo nuk është llullë).

Për çudi, piktura mban edhe dy tituj të tjerë: "la trahison des images" (tradhëtia e imazhit) dhe "l'usage des paroles" (përdorimi i fjalëve). Në dukje ajo paraqit mjaft e thjeshtë. Mbi një sfond neutral është pikuruar në mënyrë realiste një llullë dhe poshtë saj me shkri-dore të rregullt janë shkruar fjalët "ceci n'est pas une pipe". Kjo pikturë është një reflektim filozofik i raportit i figurës me fjalën zë vend qëndror. Megjithatë përkrahës i Manifestit surrealist të André Breton-it, dhe një nga figurat më të shquara të lëvizjes surrealist, Magritte-i bashkohej me rezervat që surrealistët bënin ndaj shkrimit automatik të Breton-it. Duke gjuhuar nga jo pikturë shihet qartë se për Magritte

si gjatë procesit krijues arësyeja dhe intelektu s' duhet të abresin në shkallën zero, ashtu si sugjeron André Breton- i në teorinë e tij të njohur, dhe, pikërisht, sepse duhet të na çlironte nga zakonet tona të menduarit, ai insiston se gjatë krijimit, krahas përvojës dhe intuitës në rol të rëndësishëm luan aftësia për të analizuar dhe selektuar.

Magritte-it i pëlqente ta quante veten "mendimtar figurativ". Por ndryshe nga filozofët, në vend të shkrimit ai përdor gjuhën vizuale të pikturës. "Piktura, të paktën atëherë si e shoh unë, nuk duhet të shprehë mendime, sado gjeniale qofshin ato", thotë ai. Piktori më tepër sugjeron mendime, duke ua lënë filozofëve formulimin e tyre të saktë dhe racional, një ndarje thelbësore kjo që e bën të domosdoshme të shpjegohen e qartësohen implikimet filozofike të tablove të tij. Që në vështrim të parë vërejmë se piktura mbështetet mbi një paradoks. Nga njëra anë, për shkak të pikturimit me vërtetësi ne jemi në gjendje që pa vështirësi të njohim objektin e paraqitur në tablo, por ky fakt hidhet poshtë nga përmbajtja e fjalëve të shkruara poshtë tij. Karakteri naturalist i pikturës në këtë rast është mjaft funksional e domethënës. Teksti "kjo nuk është llullë" na bën të ndërgjegjshëm, për faktin se piktura s' është gjë tjetër veçse një imitim, se objekti i pikturuar sado saktë e me njohësi të jetë paraqitur s' është objekti real. Pra, këtë pikturë mund ta marrim si një paralajmërim miqësor ndaj çdo iluzionit optik dhe ndaj çdo përzierje të realitetit piktorik me realitetin ku jetojmë. Vërtetësia me të cilën është realizuar duhet të na kujtojë se me llullën e pikturuar s' mund të pihet duhan. Teoria mbi 2500 vjeçare e mimesisit si dhe legjendat apo dëshmi të hershme të historisë së artit, dëshmojnë për dëshirën e përhershme të njeriut për të dubluar me anë të artit botën që e rrethon. Po përmend me këtë rast legjendën e njohur greke ku tregohet se si Marsia, pasi gjeti në gjall flautin e hedhur nga perëndesha Minerva mësoi të luante aq bukur me të, sa që guxoi të sfidonte në garë vetë perëndinë Apollon, mëndjemadhësi kjo që i kushtoi shtrenjtë. Legjenda mbyllet duke treguar se si dënim Marsia-n e rropën të gjallë. Një paralajmërim, këtë radhë, jo aq delikat dhe miqësor sa ai i Magritte-it për kurthet e iluzionizmit.

Edhe Platoni, në hierarkinë prej dhjetë shkallësh të Republikës së tij ideale, piktorët imitues i vendos në

vend të gjashtë. Pothuaj me nota humori tregon H.Ë. Janson-i në historinë e tij të artit për garën e mbështetur mbi iluzionizmin midis piktorit grek Apollodoros dhe një kolegu të tij. Në fund të dy përfundojnë të mashtruar nga njeri- tjetri, pasi të dy e zotëronin mjaft mirë mënyrën e njohur të pikturimit të njohur me emrin "trompe l'oeil". Po kështu Vasari na tregon për një histori të ngjashme të ndodhur midis Cimabue-s dhe Giotto-s.

Edhe filozofi i njohur gjerman Eitgenstein paralajmëronte për kurthet e imitimit dhe iluzionizmit optik. "Nëse dikush më pyet se e kujt është shtëpia që paraqitet në peizazh, përgjigja do të ishte: E fshatarit që është ulur në stolin pranë portës. Por, dihet se ai s' mund të ngrihet dhe të hyjë në shtëpi".

Siç e theksuam edhe më lart kjo pikturë është e ndërtuar mbi një paradoks, i cili në fakt s' ka të bëjë me figurën, por me tekstin. Habia që shkakton lidhet me mospërputhjen e dukshme midis figurës dhe tekstit. Kjo bie në kundërshtim të plotë me zakonet tonë mendor që përputhjen e fjalës me objektin e shikon si një aksiomë të pranuar nga të gjithë. Por, po të reflektojmë më thellë do të zbulojmë se figura e llullës së pikturuar dhe

teksti "kjo nuk është një llullë" nuk e kundërshtojnë njeri- tjetrin. Edhe fjalët ashtu si figura janë pjesë e hapësirës së realitetit piktorik, ato s' janë veçse imitim dhe kanë të njëjtën substancë si dhe figurat. Nëse do ta shohim tekstin jo vetëm në rolin shpjegues, por edhe si figurë në vetvete të ndërtuar si një konfiguracion vijash dhe pikash të vizatuara me penel nga një dorë e kujdesshme, atëherë fjala "ceci" kjo do të na çonte tek materialiteti i shkrimit të pikturuar. Pra, shkrimi mund të konsiderohet imitim në të njëjtin nivel me figurën e llullës duke u vendosur kështu në një mjedis të huaj dhe jashtë kontekstit semantik me të cilin mënyra jonë e të menduarit është e lidhur aq ngushtë. Në këtë mënyrë fjalët shndërohen në figurë duke u shkarkuar nga konvencionet e gjuhës dhe informacioni që mbartin. Tipar dallues për Magritte-in dhe surrealistët belgë ishte mosbesimi ndaj gjuhës së shkruar. Këtu qëndronte dhe thelbi i kritikës që ata i bënin shkrimit automatik, që aq shumë vlerësohej nga surrealistët francezë, të cilët duke ia nënshtruar gjithshka të pandërgjegjshmes dhe asosacionit të lirë, teknikë kjo e

huajtur nga praktika klinike e Frojdit, sillnin në një formë tjetër diktaturën dhe konvencionet e gjuhës, shpesh të deformuara e të shpërfytyruara nga veprimi mbi to i subkoshiencës. Për këtë arsye surrealistët belgë mendonin se piktori s' duhet t' i lëshonte pa fre forcat instiktive, por t' u kushtonte kujdes edhe aftësive intelektuale. Madje, Magritte-i si më radikal i midis tyre shkonte aq larg sa të deklaronte se gjuha e shkruar na pengon të shohim thelbin e sendeve dhe të realitetit që na rrethon.

Binomi gjuhë e shkruar-arsye si dhe zakonet mendore që lidhen me to na pengojnë të shohim se sa magjik dhe i pakuptueshëm është realiteti që na rrethon .

Por Magritte-i s' ishte i vetmi që mendonte kështu. Një tjetër artist i madh, skulptori zviceran Alberto Giacometti kishte të njëjtat pikëpamje. Sipas vetë fjalëve të tij, ai filloi të punonte me model me qëllim që të eksperimentonte me konstruktin formal të kokës së njeriut duke menduar që kjo s' do të zgjaste veçse disa javë dhe, më pas, ai do të mund t' u kthehej përsëri kompozimeve të tija kubiste me subjekt figurën e njeriut. Por, ndryshe nga ç' priste, puna me modelin u bë preokupimi i tij kryesor deri në fund të jetës dhe megjithëse ishte po aq i ndërgjegjshëm sa Magritte-i për kurthet e iluzionit optik, ai nuk donte të jepte më tepër nga ajo që ai e quante realitet. Për Giacometti-n vetëm gjuha e pikturës dhe e skulpturës mund t' i siguronin artistit hyrjen në thelbin e fshehur pas pamjes së jashtëme të realitetit. Intensiteti absolut i perceptimit ishte për mjaft artistë dhe filozofë të dekadave të para të shekullit tonë pika e Arkimedit ku mund të mbështeteshe për të zbuluar magjinë e fshehur të sendit. Asnjëri prej tyre nuk përmend teorinë e njohur filozofike të Edmund Husserl-it të njohur me emrin fenomenologji, teori e cila e lidhte me perceptimin intensiv zbulimin e asaj që ai e quante "eidos" sipas një fjale të greqishtes së vjetër që do të thotë thelb.

Por, të dy përmendin gjatë intervistave të tyre dy përvoja personale që ilustrojnë mjaft mirë konceptin që ata kishin mbi atë që ne quajmë realitet të sendit.

Giacometti tregon se si një mbrëmje, teksa shëtiste nëpër rrugët e Padovas, ku kish ditë që admironte afresket e Giotto-s, vuri re të kalonin para tij një grup vajzash të reja. Figurat e tyre iu dukën monumentale, lëvizjet e tyre plot gjallëri e si të urdhëruara prej një fuqie magjike. Pamja e tyre bëri t' i dukeshin të zbehta e pa jetë kryeveprat e mjeshtrit të madh dhe sipas fjalëve të tij, pikërisht atë çast zuri rrënjë

tek ai ideja se çelësi për të zbuluar poezinë e fshehur të objektit qëndronte në intensitetin e lartë të perceptimit, ide së cilës i qëndroi besnik gjatë gjithë karrierës së tij artistike.

Mbi një përvojë të ngjashme u mbështet Magritte-i për të përpunuar atë mënyrë të re pikturimi që ai e quante "mësim nga sendet". Ai tregon se një ditë pa të varur në derën e një kafeneje në Bruksel një listë sendesh që bënin pjesë në rekuizitën e lokalit. Për të ishte një përvojë aq intensive dhe misterioze sa që për një kohë të gjatë nuk ishte në gjendje të harronte atë copë letër të pluhurosuar e të zverdhur nga koha. Ajo zgjonte tek ai një ndjenjë që i afrohej ankthit të vdekjes. Nga ajo kohë i ndërgjegjësuar për rëndësinë e perceptimit Magritte-i vendosi që në artin e tij të evokonte përvojën absolute të sendeve, por duke shpërfillur atë që e quajmë hierarki të sendeve. Ndryshe nga Giacometti që preferonte më tepër portretin dhe figurën e njeriut, Magritte-i parapëlqente dhe zgjidhte objekte banale të përdorimit të përditshëm duke e bërë rizbulimin e sendit të zgjedhur më intrigues. Në këtë mënyrë Magritte-i duket sikur kërkon t' u rikthejë misterin objekteve të rëndomta të marrë pa të drejtë, sipas tij, nga konvencionet e gjuhës.

E parë në këtë optikë arsyeja e zgjedhjes së llullës nga ana e Magritte-it bëhet fare e qartë. Ndryshe nga lufta tragjike midis Giacometti-t dhe modelit, Magritte-i është më sistematik dhe më i interesuar të çrregullojë zakonet dhe mënyrën si mendojmë dhe perceptojmë. Mbase për këtë arsye tituj tek Magritte-i janë më intrigues e më problematikë se tek Giacometti. Përmes tyre kuptojmë se deri në ç' masë ai i qëndron përkufizimit të tij të preferuar mendimtar figurativ.

Pra, tek Magritte -i titujt nuk sqarojnë përmbajtjen e pikturës dhe pikturat nuk janë ilustrime të titujve. Marrëdhënia midis titullit dhe pikturës është poetike, pra që kjo marrëdhënie ndriçon thjesht vetëm disa tipare të këtyre objekteve, ndërsa pjesa që ngelet e pandriçuar plotësohet nga marrëdhënie që arsyeja s' mund t' i shpjegojë. Titulli krijon harmoni jo me përmbajtjen e pikturës, por me misterin që duhet të jetë i pranishëm dhe nuk është frut i një argumentimi të mbështetur mbi arsyen. Prandaj Magritte-i vendos fjalët dhe figurën në të njëjtën hapësirë, pasi që të dyja i përkasin të njëjtit mister.

Po aq interesant është edhe raporti i figurës së llullës së pikturuar me titullin e dytë të kësaj pikturë, "tradhtia e imazhit".

Dihet se dikush mund të kryejë aktin e tradhtisë nëse ai nuk përmbush detyrimet që e lidhin me një betim ose premtim. Po, në këtë pikturë, cili betim është shkelur dhe ç'premtim nuk është mbajtur? Në pikturë, siç e theksuam edhe më lart, objekti i pikturuar nuk është objekti i vërtetë dhe s'është veçse një imitim. Pra, objekti i pikturuar është pa dyshim një tradhti ndaj sendit real.

Por kjo pikturë është gjithashtu një tradhti e hapur ndaj konvencioneve të përdorimit të gjuhës dhe të marrëdhënies së saj me realitetin. Piktura me qëllim e shtrembëron idenë dhe konvencionin e pranuar a priori nga të gjithë sipas të cilit midis fjalës dhe objektit duhet të ekzistojë një lidhje logjike.

Edhe titulli i tretë "l'usage de la parole" (përdorimi i fjalës) lidhet përsëri me të njëjtin drejtim me konvencionet e përdorimit të gjuhës.

Rrallë herë kur komunikojmë me anë të gjuhës jemi të ndërgjegjshëm se çdo bisedë mbi realitetin mbështetet mbi një konvencion arbitrar. Ngjashmëria midis fjalës dhe figurës nuk ekziston. Prova më e qartë në mbështetje të këtij pohimi është fakti se të njëjtit objekt në çdo gjuhë të folur i korrespondon një fjalë e veçantë. E njëjta vlen të thuhet edhe për marrëdhënien midis sendit dhe fjalës e cila nuk është natyrore, e lindur apo me vlerë absolute. Kjo marrëdhënie është e varur kryekëput nga konvencionet që qëndrojnë në themel të përdorimit të gjuhës. Në këtë rast Magritte-i synon të na çlirojë nga tirania e fjalëve dhe të na ndërgjegjësojë për karakterin konstruktivist dhe relativ të gjuhës. Po ashtu me anë të këtij titulli Magritte-i përpiket të tregojë se fjala nuk është paraqitje e realitetit, por vetëm një konstruksion mendor, një mjet që mund të përdoret në mënyra e kontekste të ndryshme. Nuk e dimë nëse Magritte-i me gjithë interesin e madh që tregonte për filozofinë kish dijeni për teorinë e njohur filozofike të Wittgensteinit të shprehur qartë në moton "kuptim do të thotë përdorim". Por ajo që mund të themi me siguri është se kjo moto përcakton lojën dhe marrëdhënien midis fjalës dhe figurës mbi të cilën ngrihet koncepti filozofik dhe estetik i artit të Magritte-it të shprehur kaq thjeshtë dhe qartë në pikturën "Ceci n'est pas une pipe".

*Joan Miro (1893-1983) është, padyshim, ndër talentet më të spikatura të pikturës së shekullit të XX dhe figura kryesore e krahut abstrakt të Surrealizmit. Duke përdorur një gjuhë të veçantë piktorike, poezia dhe delikatesa e të cilës ishin pothuaj të panjohura për pikturën moderne, Miro-ja falë edhe një fjalori vizual shenjash e simbolesh të përpunuara, eksploroj me kujdes universin e tij poetik, origjinal për nga forma dhe mjaft të larmishëm për nga përmbajtja.*

*Duke filluar nga nëntori i vitit 1936, kur në Spanjë kishte shpërthyer lufta civile, në një dhomë hoteli në Paris, larg gruas dhe vajzës së tij, Miro-ja, në pamundësi për të pikturuar, filloi të mbushte faqe të tëra me poezi, të cilat, për arsye të panjohura, nuk arriti t'i botonte.*

#### P O E Z I

Kos i kuqërremtë  
hedhur mbi  
sallatë petalësh trëndafili...

Në qiell lart u ngjitën  
pikat e kuqe të kravatës time  
për të rënë më pas mbi kopshtin botanik  
të shohin akuariumin në Berlin Park  
Tek udhëtoja përgjatë Walterstrasse-s  
me autobuzin A.S.  
një çimkë më pickoi në prapanicë  
Shtyp butonin e alarmit  
ndërkohë që një bretkosë  
e pafaj-e dliërë-vashë-e shenjti -e pafaj  
shkon e ulet pranë shoferit  
Një lypës mbledh  
monedha të kaltërta në rrugë  
Dhe peshkun ngjyrë manushaqe  
në thellësitë blu të Senës  
pas e ndjek një kërcimtar flokë kuq e lakuriq  
Ja, or mik, kujt i them jetë në  
25-XI-1936

#### P O E Z I

Aromë jasemini  
Muzikë flokësh  
Japoni  
Kaligrafi krahësh insekti  
Në lumë rrathë uji qerthullojnë  
trupa grash të hollë si  
kërcej bambuje  
kornizë hareje  
Japoni  
1936

Shqipëroi: G. Qëndro

# SHKRIMI SI PARADOKS

**M**os vallë akoma edhe sot trashëgimia e Magritte-it dhe Broodthaers-it sundon në Belgjikë ? Me këtë mendim nisëm me një mision njohës për te kolegët tanë flamandë. Takuam artistë të ndryshëm, që përdorin edhe gjuhën, edhe figurën në punimet e tyre. Ky kombinim është gjykuar vërtet provokues. Përse e kanë zgjedhur artistët këtë afrim? Cili është efekti i kombinimit të një përmbajtjeje pamore me gjuhën brenda një veprë arti ? Fjalët dhe përfytyrimet mund të krijojnë marrëdhënie me njera – tjetrën, veç nga qartësia dhe thjeshtësia e ABC-së së fëmijërisë sonë nuk mbetet gjë. Monika Droste dhe Guy Rombouts janë dy artistë, që janë përpjekur të gjejnë një mënyrë të sukseshme për të shkrirë në një të vetme formën e fjalës me përmbajtjen e saj. Gjatë gjysmës së dytë të viteve '80 ata bashkëpunuan për të krijuar alfabetin e tyre

38

AZART, i cili simbolizon artin nga A te Z. Në të njëjtën kohë emërtimi është një lojë fjalësh, që ka të bëjë me fjalën e frëngjishtes "hazard" (shqipto azar), që do të thotë "fat", "rastësi". Ata krijuan 26 tipa linjash të ndryshme, për të zëvendësuar gërmat e alfabetit tonë të lashtë e familjar për ne.

Duke gërmuar nëpër diksioner, Rombouts-i dhe Droste hartuan një listë fjalësh, që ata ndjenin se u përgjigjeshin më mirë linjave të alfabetit AZART. Për shembull për gërmën A ata gjetën në fjalor fjalën "angular" (këndor), që përkufizohet si "linja të drejta, të bashkuara në kënde të çrregullt".

Rombout dhe Droste e përdorën këtë përshkrim për të krijuar linjën e A-së së tyre. Për gërmën Z fjala që tërhoqi vëmendjen e përfytyrimit të tyre ishte "zigzag". Zigzag do të thotë "një linjë e thyer, e cila formon pasqyrimet e alternuara të këndeve të ngritura". Secilës linjë AZART i është dhënë një ngjyrë më vete, e cila vepron qoftë nga ana pamore, qoftë për të dalluar shenjat e ndryshme. A është (ngjyra) akuamarinë, Z është e kuqe vermilion.

midis dy fjalëve, kanë vizatuar një shenjë të ngjashme me gërmën greke alfa.

Për të lexuar një fjalë apo një frazë AZART, duhet filluar nga këndi lart në të majtë dhe të ecet në drejtim të akrepave të orës. Në këtë mënyrë mund të krijohen pamje mjaft të ngatërruara, të cilat përbëhen nga linja të gërshetuara dekorative. Ndaj, në vështrim të parë, ato duken të padeshifrueshme dhe tërheqin vëmendjen thjesht nga ana pamore.

Monika Droste (1958) u lind në Poloni dhe kreu studimet në shkollën e artit në Bruksel nga 1977 deri në 1981. Gjuha gjithmonë kish luajtur rol në punën që ajo kish bërë në Poloni. Por vajtja në Bruksel do të thoshte se pikësëpari duhej të vinte në pah formën. Në këtë kohë ajo bën vepra tridimensionale, në të cilat ritmi, struktura dhe përsëritja janë elemente që shfaqen kohë pas kohë. Në fotot e punimeve të vjetra, që na tregoi, ishte edhe një kon i gjerë, i varur nga tavani me paramanda të lidhura me njera – tjetrën. Në çdo vepër një prej pjesëve përbërëse ishte e përsëritur disa herë dhe e kombinuar, që të formonte pjesën përfundimtare. Duke përdorur po këtë mënyrë, kishte lidhur së bashku copa teli, apo i kish stivosur brenda modeleve të ndërlikuara.

Përshtypja ime ishte që procesi i punës së saj

1.







2.

1. Liliane Vertessen,  
*Flying is A thing of spiRiT,*  
Emalio mbi hekur;

2. Rombouts&Droste  
*Par Azart,*  
Amsterdam.

përqëndrohej në kthimin e kaosit në rregull, duke shpikur një sistem, rregulli mund t'i imponohet kaosit. Kjo mund të krahasohet edhe me mënyrën me të cilën, para se të bashkëpunonte me Droste, Guy Rombouts (1949) për vite të tëra skicoi lista me fjalë, nga A te Z, që përbëheshin vetëm nga tri gërma. Me këto fjalë ai përpiloi një fjalor, ku “ebb”, “eel”, dhe “egg”(vezë) mund të shkruheshin me anë të alfabetit të vizatuar për atë qëllim prej tij dhe të shoqëroheshin me përcaktimin e fjalës me gërma të rregullta romake. Bashkëpunimi i Droste me Rombouts-in ishte vërtet një eksperiencë nxitëse. Së bashku ata përparuan në përdorime të reja të alfabetit, e duke e përdorur rrjedhshëm AZART-in, mund të komunikonin në gjuhën e tyre. Me t'u përcaktuar rregullat, alfabeti AZART i Rombouts dhe Droste mund të prodhohej e të përdorej edhe në forma të ndryshme. Mund të ketë formë dydimensionale e të stampohet në libra, katalogë e postera. Mund të prodhohet si shumëfish, ashtu si kompletet e ngrënies, ku piruni ka edhe kuptimin “pirun”. Mund të përdoret edhe në tredimensional, si skulpturë apo instalacion, p.sh. në 1986 ata adaptuan

në alfabet AZART një klasë, që përbëhej nga karrige, bangat dhe një tabelë e zezë. Konturi i tabelës u përcaktua si shenja AZART për t'u kombinuar, që të formonte fjalën “ngjarje”. Karriget ishin versione tredimensionale prej druri të fjalëve AZART dhe konturet e tyre u kombinuan së bashku për të formuar fjalinë :”Ngjarjet eshtëzohen në objekte mbi të cilat ne ulemi dhe emra abstrakte krijojnë fortësinë e një tavoline”. Format e tavolinave pikturojnë këta “emra abstraktë”. Ky instalacion përbënte një shtresë të jashtme të domethënies, pasi fjala nuk përfaqësonte objektin, të cilit i ka marrë formën (një karrige), po më saktë kish marrë kuptimin dhe formën e tij, që në shndërrimin përfundimtar kombinoheshin së bashku për të shërbyer si një karrige.

Rombouts dhe Droste bashkëpunojnë edhe me të tjerë në projekte për teatrin, ku jo vetëm gjuha dhe përfytyrimi krijojnë lidhje midis formës dhe përmbajtjes, por ku janë pjesë aktive edhe filozofia, lëvizja e muzika. AWAWA (All world AZART writers' Association) Shoqata e Shkrimtarëve AZART të Botës, u ngrit për të çuar më tej këtë qëllim.

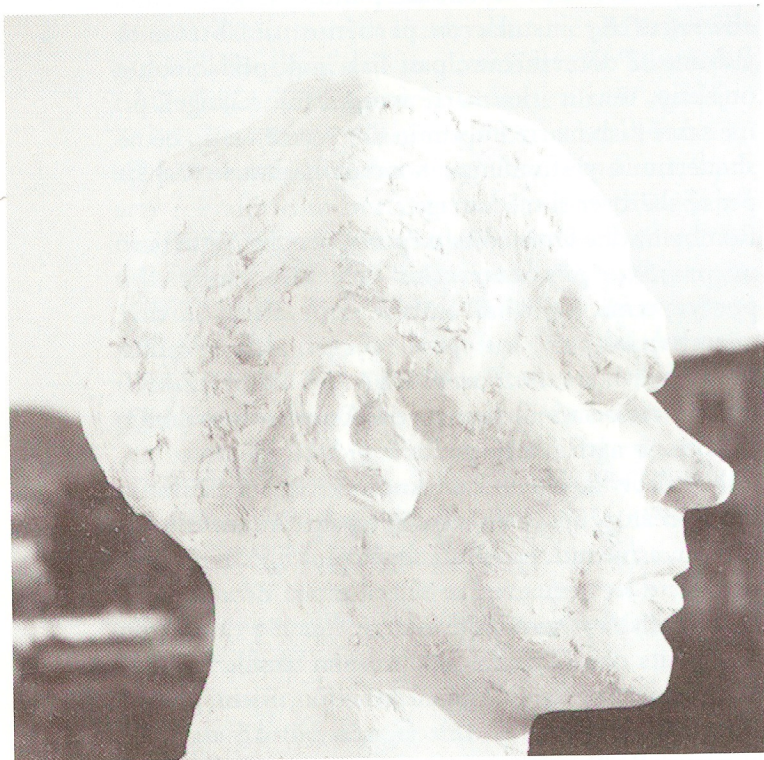
Edhe fjalët edhe figurat kanë kuptim. Ato janë përdorur nga njerëzit për të përshkruar apo për të kujtuar diçka. Kështu, asnjë nuk mund t'i shpëtojë subjektivitetit të tyre, siç e ka treguar edhe Magritte dhe Broodthaers, që e kanë shfrytëzuar këtë fakt në veprat e tyre.

Rombouts dhe Droste e lënë formën të shkrihet me përmbajtjen. Vertesee krijon konfuzion, Sacks përdor me ndërgjegje fjalë dhe figura për të ngjizur kuptime. Boons përvetëson tekste nga ambienti i bashkësisë që e rrethon, në mënyrë që të komunikojë drejtpërdrejt me të. Por, në përgjithësi, kombinimi i fjalës dhe figurës në të njëjtën veper arti mund të bëjë që të mos funksionojë si kuptim i pavarur apo ta shpjerë shikuesin në rrugë të ndryshme. Së bashku mund të jenë në gjendje të transformojnë kuptimin e veprës. Prandaj, shpesh gjuha duket sikur është e kundërta e figurës.

**MARLY ACAMPO**

(Marrë nga *Ruimte, Nr.1, 1993; përktheu E. Laperi*).

# KRISTAQ RAMA QYTETAR I QËNDRUESHËM NË ARTIN SHQIPTAR



1.

**P**opulli, trashëguesi i të gjitha kulturave njerë-zore, krijon historinë e tij të drejtuar nga indivi-dët. Populli shqiptar qysh në fillim të këtij shekulli po lufton me të gjitha forcat e tij për të mbijetuar, për të krijuar një shtrat të vërtetë, tek i cili mendohet të rrjedhë vazhdimësia e tij. Me këtë mendim intelektualët shqiptarë dhe çdo shqiptar tjetër duhet të tolerojnë veprimin e të gjithë individëve, që me punën e krijimtarinë e tyre janë munduar të rrëfejnë, të vizatojnë, të gdhendin e të këndojnë historinë. Brezi i intelektualëve, me kulm zhvillimi në vitet '60-'70, në fillim të Prillit 1998 humbi një nga përfaqësuesit kryesorë të tij, Skulptorin e Popullit Kristaq Rama. Të gjitha premiset e fillimjetës për të ishin të drejtuara nga kahu social i zhvillimeve të kohës, kah i cili me pasionin e punës shtyu në një stad më të lartë nivelet e jetës shqiptare në fund të viteve '50. Shteti komunist shqiptar në këtë periudhë bëri përpjekje arsimore-kulturore për

t'i dhënë një fizionomi sa më të plotë artit figurativ. Ato do të rikujtohen me diplomimin e dhjetra studentëve shqiptarë në shkollat e larta të vendeve të Lindjes.

Në vitet '54-60 Kristaq Rama diplomohet në skulpturë në Akademinë "Rjepin" Leningrad, e cila shquhej si një shkollë korrekte e realiste. Në qendër të studimeve në atelietë e saj ishte njeriu me të gjitha gjendjet, duke përjashtuar kultivimet e formalizmit në art. Skulptori Rama nga vitet '60 përballi krijimtarinë e tij, jetën profesionale, shoqërore e politike me tërësinë e madhe popull.

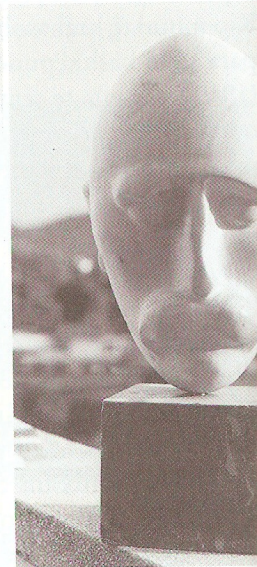
Pragu i viteve 2000 ndërpreu vizionin e tij. Ai la një ambient të caktuar, në tokën e të cilit artisti Rama do të mbetet qytetar i qëndrueshëm brenda zhvillimeve të kulturës shqiptare. Sot janë dyqind punimet në teknika të ndryshme: skulptura të përmasave monumentale, skulpturë të dhomës e të skulpturës së vogël, të cilat do të dallohen si një nga eksperiencat e plastikës e të gdhendjes. Ato, së bashku me eksperiencat e individëve të tjerë krijuesë do të mbërthehen pashmangshmërisht si një periudhë më vete në zinxhirin e skulpturës shqiptare.

Duke iu referuar krijimtarisë Rama dhe jetës individuale e shoqërore të tij, do të bindesh për eksperiencën e një figure të gjerë njerëzore.

Fillimet, studimet, krijimet e komanduara dhe krijimet tejet individuale të periudhës mbas viteve '90, transmetojnë gjithnjë fizionominë vetjake të autorit, të tretur në shprehinë e subjekteve të gdhendura. Ai punoi skulpturë në dy drejtime: e para, ai punoi në grup, gjë që në vitet '70-'80 ishte shumë e aplikuar në realizimin e

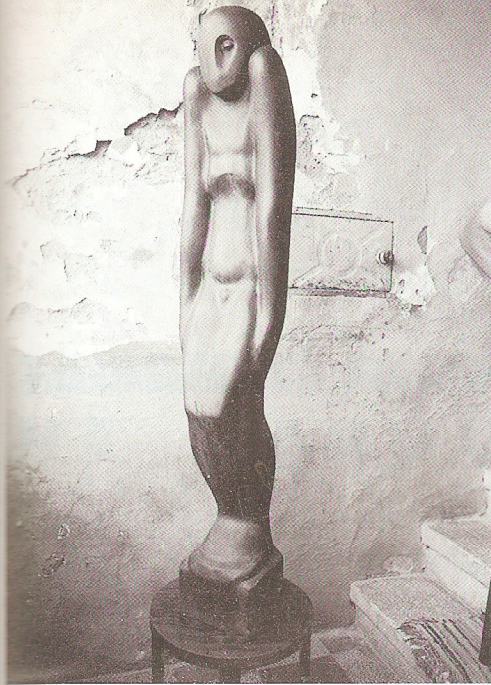


2.



3.

1. Agim Çavdërbasha, Kristaq Rama, allçi, Pronë e familjes.
2. Kristaq Rama, Shote Galica, Bronx, Pronë e familjes.
3. Malsori i vdekur, Dru, Pronë e familjes.



*Kristaq  
Rama,  
Ngrirje,  
kompozim,  
Dru, Pronë  
e familjes.*

skulpturës monumentale shqiptare të periudhës socialiste dhe, e dyta, punoi skulpturën individuale brenda metodës së kësaj periudhe. Në grup ai është ndër kryesuesi, duke vendosur etikën e tij social-politike si një rregullator në funksionimin e krijimtarisë së grupit. Në procesin e krijimtarisë së realizmit socialist u realizuan vepra monumentale të përmasave të mëdha, të cilat evidentuan momente të rëndësishme të historisë e të politikës shqiptare të komanduara nga shteti i kohës. Ato u realizuan nën diktimin e subjekteve të mëdha e të rëndësishme të zhvillimeve të shoqërisë shqiptare në periudhat historike mbas viteve 1900, që i japin shqiptarit vizione figurative mbi fenomenet historike dhe i edukojnë brezat me vetëdije historike: në sheshin e Pavarësisë në Vlorë, në kodrën ku është vendosur monumenti i Luftës së Vlorës, në kodrën e varrezave të Kombit në Tiranë, në sheshin Kostandin Kristoforidhi Elbasan, në sheshin Shote Galica Kukës dhe në shumë hapësira e ambiente gjendet së bashku me figurat e bronzta dhe individualiteti i kolektivizuar i grupit të skulptorëve.

Fondi i skulpturës vetiake ka në brendësinë e tij figura njerëzore si shëmbëllimin realist të njeriut. Si subjekt kryesor lëvizës në territorin socialist ai është trajtuar në koncepte të një vizatimi me shprehje realiste, i cili ndërtohet me volume të pastra. Tërësia e tyre mbulohet me ndjeshmërinë e plastikës së lindur nga llogjika e strukturave të parashikuara. Skulptura e Ramës dallohet për konstrukt të qartë dhe teknicitet realizimi. Duke jetuar në vitet e periudhës socialiste, pashmangshmërisht krijimtaria e të gjithë krijuesve shqiptarë, që jetuan para e mbas viteve '90, ndahet në dy periudha, të cilat kanë lindur dyzimin e jetuar të krijimtarisë së tyre.

Skulptori Rama dhe të gjithë krijuesit që studiuan në vendet e Lindjes si dhe shumë studentë që u formuan nën metodat studimore të realizmit socialist të shkollës shqiptare të krijuar në vitet '60, pësuan goditje nga ky dyzim, i cili referoi atë krijimtari të përcaktuar tashmë

në përmbajtjen historike e kulturore. Periudha e parë e krijimtarisë së skulptorit Rama shënohet nga vitet '60 deri në fund të viteve '90 dhe përbëhet nga një prodhimtari e evidentuar, së pari në një grup skulpturash, struktura e të cilave ishte e shtruar nën një platformë të komanduar e të organizuar nga shteti; së dyti, brenda kësaj periudhe kemi krijimet e studios vetiake, të cilat janë shprehje të një shpirti njerëzor, në mënyra e rrethana të ndryshme rishfaqet nëpërmjet gëzimit dhe fatkeqësisë.

I gjithë ky grup skulpturash të përball emocionet, eksperiencat private, kërkimet teknike dhe realizimin në gjuhë plastike të mendimit vetjak të autorit, që rrinte i fshehur e i dashur vetëm për të e për dashuritë e tij. Periudha e dytë përcaktohet mbas viteve '90 dhe këto shprehje të nisura në volume të tjera do të bëheshin evidente, siç është sot evidente thënia e mikut të tij Thoma Thomai Dharmo: "Figura e tij e plotë e bëri të bënte karrierë. Mbas viteve '90 Kristaqi u tërhoq plotësisht. Aktiviteti politik e shoqëror ishte kryer. Ai punonte të plotësonte kohën e humbur, dëshironte vetëm të gdhendte e të modelonte me dalta në qetësinë e studios. Ai u çlirua nga temat e ngarkuara, njëkohësisht ai bëri dhe çlirimin në formë. Çdo ditë i gëzohej eksperimentimeve të bëra, ndjente ndryshimin që pësonte si rezultat i çlirimit të vetvetes".

Vitet '90 në krijimtarinë e Ramës bëjnë të dukshëm një fakt të rëndësishëm: ai do të respektonte krijimtarinë e kryer; ajo ishte baza e një hapi tjetër që do të ndodhte në vazhdimësinë e saj.

Ndërprerja e kësaj vazhdimësie po ndjehej nga tronditjet shëndetësore. Mikja e tij më e afërt zj. Aneta Koleka, nëna e dy djemve në familjen e tyre, do të kujtonte impenjimin e saj për t'i qëndruar pranë edhe në studio. Ajo pohonte me zërin e drithëruar të mallit – "Ai përdorte gjuhën e qetësisë dhe të haresë në familje. Ai sillte ndryshime mirësie në hapësirat e saj. Komunikimi me të ishte ideal. I kisha thënë me shpirtin tim se punimet e tij i doja mbase më shumë se ai. I kisha thënë ta ndihmoja në studio dhe se kisha forca t'i hiqja pjesët e para të gurta e të drunjta për t'ia lehtësuar punën, por Kristaqi me mospranimin e tij më puthte e më ruante me ngrohtësi e mirësi".

Sot, populli shqiptar përballet me kulturën e tij. Individët kërkojnë cilësi në veprën e tyre si një prioritet të domosdoshëm, sensi i së cilës është lidhur me vazhdimësinë historike të së kaluarës në aktualitetin e së tashmes. Ata kërkojnë respekt për veprat më të mira të krijuara e që faktikisht përfaqësojnë kulturën e popullit të tyre.

Skulptori Rama do të cilësohet nga populli i tij si një individ, puna krijuese e të cilit do të vendoset në fazat historike të artit viziv shqiptar, krijimtaria e të cilit do të bëjë pjesë në kulturën e popullit shqiptar.

**SUZANA VARVARICA KUKA**



Shtatorja e krijuar nga skulptori i shquar Thoma Thomai Dhamo, për të përjetësuar figurën e të madhit Fan S.Noli, në mënyrë të vetëdijshme apo të pavetëdijshme, ka rezultuar një figurë përgjithësuëse, që i bën homazh të gjithë "murgjve" të çështjes shqiptare, duke filluar që nga koha e Skënderbeut. Shtatorja rrezaton vullnet, qëndresë, mendim, brengë të gropëzuar bukur dhe të gjitha këto mbështjellë me një mugëtitirë mistike. Ajo e reflekton plotësisht magjinë e vet, kur ndriçohet nga dielli, në dritën e fundit të ditës. Ai që e sodit në këto çaste, vetvetiu dëgjon brenda vetes muzikë hyjnore.

**DHIMITËR ANAGNOSTI**-Regjisor filmi

## MONUMENTI I FAN S. NOLIT NE TIRANE

Në rrjedhën e vitit '98 për shqiptarin e madh Fan.S.Noli "Skulptori i Popullit" Thoma Thomai Dhamo realizoi monumentin- Shtatore, të vendosur në Tiranë, në sheshin me të njëjtin emër. Në përvendimin e monumentit morën pjesë Presidenti i Republikës Rexhep Meidani, ish ministrja e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve Arta Dade, personalitete të artit, miq të skulptorit dhe shikues të shumtë. Në përvendim ishte e ftuar dhe mbesa e Fan S.Nolit, ardhur nga SH.B.A. *Fan S.Noli është poliedriku i shoqërisë shqiptare. Ai jetoi deri në fundin e mesit të shekullit XX. Ai u rrit duke mbarsur dhe shpërthyer të gjitha fenomenet shqiptare. Si i tillë, në vitin 1924 u bë përfaqësuesi i denjë i mendimit të kultivuar politik, duke drejtuar Qeverinë e parë demokratike.*

*Ekspozimi i shtatores së Fan S. Nolit bëri që mentaliteti shqiptar mbi volumet skulpturore pësoi një tronditje të thellë. Opinione të shumta e të ndryshme sollën pranimin gradual të këtij monumenti.*

*Duke ndjekur fizionominë e këtij fenomeni, spikat mendimi i piktorit dhe studiuesit të artit Andon Kuqali "Shumë herë-thotë ai-ngjet që shtatore të këtij lloji nuk kanë ngjashmëri me figurën jetësore të heroit. Nuk janë fotot që i ngjasin personazhit, por skulptura e mirë jep idenë e karakterit të njeriut - personazh".*

*Ky monument u arrit mbas një konkursi, organizuar nga Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, i propozuar që nga fundi i viteve '88-90.*

*Skulptori Dhamo shpalosi me këtë monument krijimtarinë më të fundit për figurën e Nolit mbas disa punimeve të mëparshme për të. Prof. Dr. Hasan Nallbani do ta përcaktonte këtë krijimtari: "Në esencë, një nostalgji. Ajo s'ka asgjë të ndryshme, veçse cilësisht është më e shprehur nga gjithë vargu i gjatë i veprave të artistit".*

*Struktura e monumentit vjen me një gjuhë të njohur për shtresën e artistëve, gjuhë e cila do të ishte paksa e pranueshme për shikuesin në tërësi. Skulptori i ri, Artan Peqini do ta krahasonte veprën "me një shfaqje skulpturore e dhënë nëpërmjet zgjidhjes plastike të modeluar ndjeshëm. Ajo krijon një efekt iluziv të një forme të pastabilizuar e në veprim, një dialog reflektiv". Monumenti eksplorohet nga një bllok i tërë e i plotë, shpërthen ritëm dhe brumton harmoni. Kontrapunkton volume evidente në pjesën kryesore të zbërthimit të figurës njerëzore. Shkakton një emocion dhe të lind një meditim.*

# 16 ARTISTË SHQIPTARË NË MAROUSSI

Ekspozita e punimeve të 16 artistëve shqiptarë është një përgjigje për ata që insistojnë të ngrenë flamurin e racizmit dhe të mostolerancës në vendin tonë.

Ekspozita është një argument modest për vendin fqinjë, që ndonëse ka njohur shtypjen dhe vuajtjen në shekuj, gjithmonë ka kultivuar artin dhe ka pranuar të bukurën, të cilat nuk kanë pasë asnjëherë rënie.

Të 16 qeramistët që prezantojnë punët e tyre këtu në Maroussi, kryeqyteti i artit të vjetër të qeramikës, tregojnë në mënyrën e tyre se të jesh shqiptar nuk do të thotë të jesh hajdut, vrasës apo barbar. Ata tregojnë që kanë tradita të hershme në artin popullor-a nuk e keni vënë re sa të bukura janë shtëpitë e gurta në fshatrat e tyre? Popull që lindi një shkrimtar të madh, Ismail Kadarenë, popull që mbushi vendin tonë me artizanë të mrekullueshëm, kryesisht gurëgdhëndës dhe muzikantë, që mbulojnë të gjitha shkallët e pentagramit.

Nuk duhet të harrojmë që shqiptarët janë të lidhur ngushtë me ne. Arvanitët e Mesogias dhe ishujve të gjirit të Selanikut gjenden atje qysh nga koha e Bizantit. Shumë kryeluftëtarë të 1821-shit, si Boçari, Míaulis, Kolokotroni (i quajtur Bithegura) kanë gjak shqiptari në venat e tyre. Admirali Kountouriotis nga Hydra dha urdhërin që të fillonte beteja detare e "Dardaneleve" më 1912, me fjalën shqiptare "Vras!" (e cila ka kuptimin Zjarr!)

1.

Le të jetë kjo ekspozitë një "Vras" paqësor për bashkëjetesë paqësore dhe iniciativë mirëkuptimi ndërmjet dy popujve, që kanë aq shumë gjëra të përbashkëta, duke sfiduar të gjitha ata që insistojnë në kthimin tonë prapa, në Mesjetën e errët.

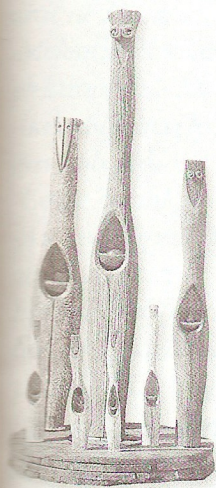
## SERAFIM FYNTANIDES

Botues i "Elefthrotypia" dhe "Sunday Eleftherotypia"

(Marrë nga katalogu i përgatitur në Greqi për ekspozitën "Contemporary Albanian Ceramics Exhibition")

Autorët pjesëmarrës: Kristo Krisiko, Thoma Thomai Dharmo, Fuat Dushku, Emira Gramo, Keti Jazexhiu, Genci Kadriu, Sofokli Koci, Ergys Krisiko, Mira Kuçuku, Artan Peqini, Vlash Prifti, Ilirjan Shima, Sadik Spahija, Niko Thano, Muharrem Turkeshi, EliXoxa.

Përgatiti: **S. V. K.**



2.

## Ndryshim funksional 1 - 2

Atelieja e tekstilit dhe dymbëdhjetë studentë të saj nën drejtimin e pedagoges dhe piktores së mirënjohur Najada Hamza ekspozuan krijimtarinë e programuar të vitit akademik 1997-1998.

Strukturat e reja të programeve artistike bashkohore në këtë atelie dhe realizimi i tyre mendoj se duhet të ndryshojnë emërtimin e saj fillestar. Jo rastësisht do ta quaja atelie "Vizual tekstil". Është spektakli "Tekstil 98" që të imponon fuqishëm këtë ndryshim me prezencën e tjetërsuar të aktit funksional të objektit real utilitar dhe formues mbi studentët, i cili dominon emocional dhe integrues në tërësinë e komunikimit të artit vizual. Objekti shfaqet nën ushtrimin e të menduarit të komplekseve krijuese, të shtrira në kohë dhe hapësirë... Emocioni ç'vendos në një part të "Tekstil 98" punime arti që bëjnë lojën bankete të dimensionit, i cili i ka mveshur me mbiemër "të jashtëzakonshme". Vlerësimi emocional mbi dimensionin e ka vendosur aktin funksional të sendit "të përdorur" në errësirën e harresës dhe aktin vizionar të tij në epiqëndrën e konceptit mbi ndryshimin...

Në "Tekstil 98" shumëllojshmëria e materialeve të forta, të buta e plastike, evidentimi i përdorimit tradicional të disa teknikave të njohura te tezgjahut primitiv, thurrjet femërore, linjat ovale, kuadraturat e kondicionuara, formimi i kostumerisë afunksionale, përdorimi i sendeve ordinere dhe ushtrimi mbi to i konceptit të ndryshimit funksional kanë organizuar një tension vizual në të cilin mbizotëron show i zgjidhjes estetike.

**S. V. K.**

Fotot:

1. Kiço Kristiko, Kompozim, qeramikë dhe dru.
2. Pamje nga atelieja e tekstilit Në Akademinë e Arteve Të Bukura, Tiranë.

## “ENGJËLLI I VERIUT”

Foto: Antony Gormley,  
Ëngjëlli i Veriut, UK.

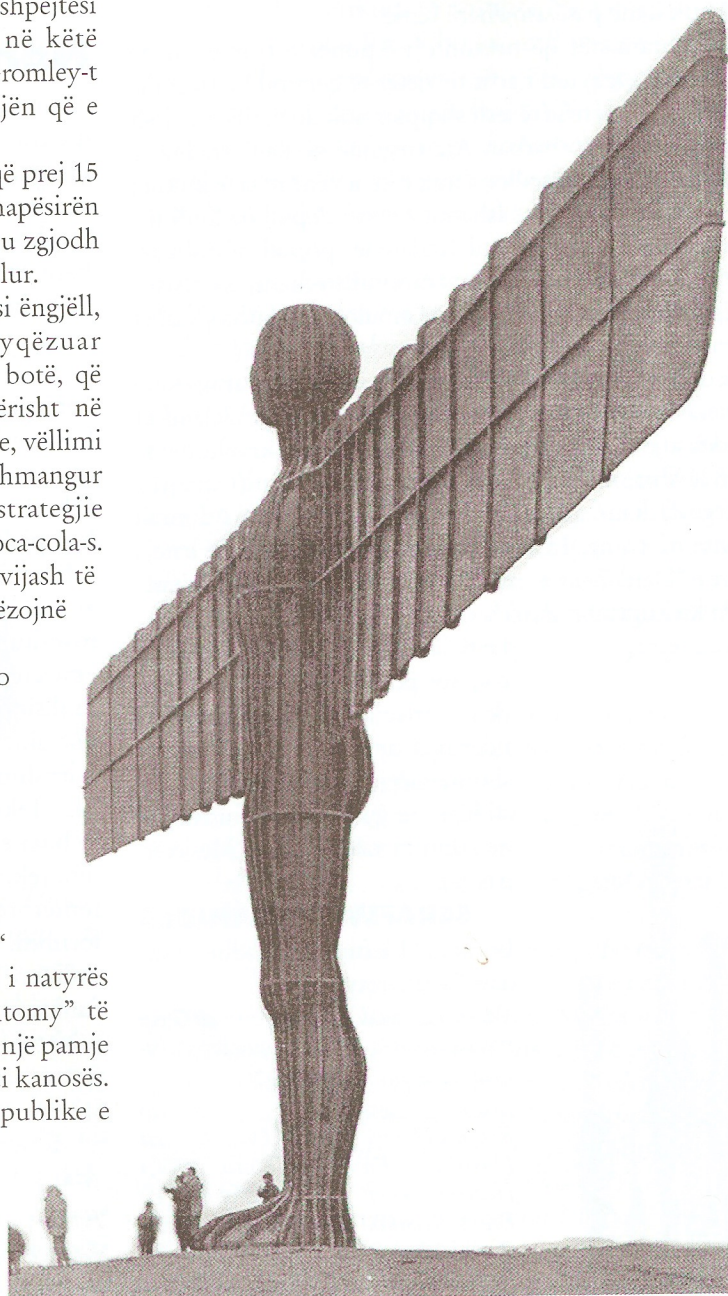
### NJË ARRITJE ARTISTIKE E MREKULLUESHME

Pa dyshim “Engjëlli i veriut” është skulptura më e madhe publike në Britani. Është e vendosur në një qoshe të parëndësishme të Britanisë; mbi kodrën që dominon autostradën. Engjëlli arrin një lartësi 20 metra dhe hapje krahësh 54 metra. E gjithë skulptura është në hekur (200 tonelata) me një bazament prej çimentoje 150 tonelatash të futura 20 metra thellë në shkëmb, për të garantuar qëndrueshmërinë edhe kur era arrin të fryjë me shpejtësi 160 km në orë, gjë që është e zakonshme në këtë zonë. Ngritja e skulpturës publike e Antony Gormley-t nuk mund të fshehë apo të çrrënjosë rrëmujën që e rrethon, por ai vepron si antidotë në të.

Vepra u porositi nga Gateshead Council, i cili që prej 15 vjetësh punon për futjen e veprave të artit në hapësirën publike dhe skulptori i njohur anglez Gormley u zgjodh për realizimin e saj, pasi fitoi konkursin e shpallur.

Kur ndodhesh para tij, ai asnjëherë nuk duket si engjëll, por rritet në vështrimin tonë duke kryqëzuar qiellin. Besohet të jetë engjëlli më i madh në botë, që çuditërisht është edhe delikat. Kjo duket veçanërisht në pamjet në profil. Shumë skulptura monumentale, vëllimi i tyre i bën të duken të rënda. Gormley e ka shmangur këtë fenomen me anë të përdorimit të një strategjie skulpturore të popullarizuar nga shishja e Coca-cola-s. Ai ka ndjekur një vijë të lakuar me një sërë vijash të dallgëzuara nga koka deri te këmbët, që e vijëzojnë formën, por nuk e mbushin atë.

Engjëlli është një figurë edhe solide, edhe jo solide. Në vend që të lëkundej në mënyrë të rrezikshme nga era në majë të kodrës, “Engjëlli” qëndron i palëkundur në atë pjesë të kodrës, si i ankoruar kundër stuhive, një vepër e vërtetë inxhinierike. Raporti ndërmjet krahëve dhe torsit të tij nuk është i rehatshëm. Ashtu si edhe peizazhi përreth është shkrirje e ngathët e natyrores me industrialen. Kështu “Engjëlli” nuk paraqitet prerë si një prodhim i natyrës apo i teknologjisë. Gormley e lë këtë “dichtomy” të pazgjidhur. Nga disa pika shikimi ai shfaqet me një pamje të ëmbël, nga disa pika të tjera duket i errët, gati kanosës. “Engjëlli” është skulptura më impresionuese publike e kohëve të fundit.



## PYRAMEDIA NE TIRANE

Nga data 28 deri më 31 Maj 1998 në Galerinë Kombëtare të arteve, Edi Muka në bashkëpunim me V2 East / Syndicate dhe me mbështetjen e Ministrisë së Kulturës, Rinisë dhe Sporteve, Fondacionit Soros Galerisë Kombëtare të Arteve, Akademisë së Arteve të Bukura, me pjesëmarrjen e studentëve të Akademisë së Arteve të Bukura, zhvilloi aktivitetin e njohur me emrin Pyramedia. Ky aktivitet përmbodhi një seri leksionesh, prezantimesh dhe shfaqjesh në ekran nga autorët e mëposhtëm:

-Stephen Kovats [D/CDN] "Situation Normal, All Fucked Up";

-Edi Muka [AL]"Një histori e shkurtër e media dhe video artit në Shqipëri";

-Diana Mc Carty [Hu/USA] "Independent media and Internet in Hungary";

-Eric Kluitenberg [NL] "Ndërgjegja kulturore dhe media elektronike";

misterin e piramidave të vërteta qëllitën në një ditë biliona dollarë.

Media, me fuqinë e saj në rritje në Lindje dhe me dominimin e saj tashmë të njohur në Perëndim, ka një veçori intriguese të ngjashme me misterin e piramidave. Në të dyja ka diçka akoma të pazbuluar, diçka që duhet eksploruar, diçka akoma të panjohur.

Sigurisht, konsiderata ekzotike që ne (veçanërisht Shqipëria) marrim nga Perëndimi, nuk vlerësohet. Por le ta lëmë mënjane këtë për momentin dhe të shohim cilat janë e përbashkëtat ndërmjet Lindjes dhe Perëndimit në këtë mjedis universal, në të cilin Media vepron në mbylljen e këtij mijëvjeçari.

Që nga rënia e murit të Berlinit media-artit në vendet e Evropës së lindjes iu desh të eksplorohej, zhvillohej dhe institucionalizohej, por akoma ndryshe nga shembujt e stabilizuar tashmë në Perëndim. Që nga ai moment e tutje, në shumë nga këto vende media-arti nuk është vetëm një tendencë, por ka një pozicion të përcaktuar qartë në kuadrin e artit kontemporan.

"Pyramedia" është një ftesë për aventurë: së pari fizikisht, me shkuarjen në Tiranë (akoma e pazbuluar) dhe së dyti

45



-Adele Eisenstein [Hu/USA] "Collection", Prohibited art", paraqitje dhe shfaqje në ekran nga skenat e media artit në Hungari;

-Melentie Pandilovski [Mk] "Shembuj nga skenat e artit elektronik në Maqedoni,

-Ikiko Shikata [Jp] "Interactive art projects of the Canon Art Lab, Tokjo;

-Geert Zovink [NL] "A tool box of critical media";

-Andreas Broeckmann [NL/D] "Interaktiv dhe Internet art", projekte;

Ishin të përfshira shfaqje shtesë në ekran "Prediction of fire", Michael Benson, Ljubljana, 1995; "The old and the new", Ljubljana 1997, "Bulgarian vanguard", "Crossing over" dhe të tjera.

Fjala Pyramedia u mendua fillimisht e detyruar nga ngjarjet, që ndodhën më 1997 në Shqipëri, të shkaktuara nga rënia e të ashtuquajturave "Piramida", të cilat me

për të zbuluar transformimet e reja të praktikës së Media-Artit në mjediset e reja kulturore të Lindjes dhe Perëndimit, me problemet e tyre të reja dhe sfidat e tyre të reja.

Cili është funksioni i Media-Artit në territore të tilla me tronditje sociale dhe politike dhe në të tjerë me përparime të pashmangshme teknologjike? A ka ndonjë pikë takimi ndërmjet tyre? Është e mundur të kesh një qëndrim të pavarur apo kritikues kundrejt Medias, sikur rëndësia e saj të ketë rritje në Lindje, ndërkohë që në Perëndim është tashmë e rëndësishme? A ka ndonjë veçori të përbashkët që ndihmon në formimin e një identiteti kulturor të medias të vendeve të Evropës Lindore, përveç teknologjisë së ulët? A mundet një identitet i tillë, n.q.s. ekziston, të tejkalojë ndryshimet sociale të shkaktuara nga problemet etnike dhe sociale?

Kjo dhe të tjera ishin subjekte për seleksionim dhe diskutim për programin e Pyramedias.

Përgatiti:

R. M.



# ART PAS 46 KOMUNIZMIT



Artin e viteve '90 mund ta quajmë edhe arti i periudhës paskomuniste, megjithëse në shikim të parë ky përkufizim mund të duket i tepruar. Zhdukja e komunizmit nga harta kulturore dhe politike ndikoi thellësisht artin kudo në botë. Që nga viti 1990 globi nuk është më i ndarë në sisteme shoqërore alternative në luftë me njëri-tjetrin dhe, pikërisht për këtë artistët e sotëm s'janë më të detyruar të mbajnë qëndrime në luftërat ideologjike, që përfshinë hapësirën evropiane pas vitit 1917. Megjithatë nuk është më e mundur të zgjedhësh midis perspektivave të ndryshme. Arti i viteve '90 mund të shihet fare mirë edhe si një tërësi rrugësh dhe strategjish të pafundme, që synojnë rindërtimin dhe rikthimin e vlerave estetike.

Do të ishte e tepruar që të kërkonim nga arti i viteve të fundit që të pasqyronte qartë ndryshimet rrënjësore të kushteve gjeopolitike, për të cilët jemi edhe vetë dëshmitarë. Kjo do të thoshte të keqkuptonim natyrën, motivet dhe qëllimin e lirisë në art. Në Beograd ka një jetë të pasur artistike, që mbështetet edhe nga një traditë

e pasur, që zë fill nga vitet '70. Embargoja si dhe armiqësia e qeverisë së tyre i detyroi artistët e vjetër dhe të rinj jugosllavë të ekspozojnë së bashku punimet e tyre në kushte të papërshtatshme. I vetmi kritik i njohur arti, që qëndroi në Beograd gjatë embargos së Kombeve të Bashkuara kundër Serbisë, u largua duke pyetur me habi se përse artistët e rinj nuk zgjedhin luftën si temë qendrore për veprat e tyre. I parë në tërësi, arti i viteve '90 është interesant për mekanizmin e pushtetit politik, shoqëror dhe vetjak që përdor, si dhe për çfaqjet e veprave të artit në situata të veçanta dhe të përcaktuara qartë. Me gjithë mundësinë e shikimit të problemit nga ana estetike- mënyrë e cila nuk është fare pa rrezik- artistët e rëndësishëm rrallë i drejtohen "përvojës historike", në kuptimin që kjo përvojë merrte në shekullin e 19-të, kur arti para-impresionist me temë historike mendohet të ketë pasqyruar proceset shoqërore të kohës së tij. Nga ana tjetër, për artistët e rinj të këtij dhjetëvjeçari, në cilindo vend që ndodhen, po bëhet e natyrshme të lëvizin në një mjedis të ri, të cilin do ta cilësonim së bashku me Deleuze-in si "epoka e kapitalizmit integral". Ritheksimi i përmbajtjes kritike të artit është një nga problemet kyçe të viteve '90. Përveç kësaj veprat më të rëndësishme të kësaj periudhe, të japin mundësinë t'i analizosh në vazhdimësi. Mjedis i ri shoqëror, mungesa e çdo alternative tjetër të ndryshme në thelb, shpesh u trajtuan nga artistët e kohës në mënyrë bindëse. Po të vërejmë brezin e dytë të këtij dhjetëvjeçari, do të shohim një lloj të veçantë tisi melankolik, i cili duket fare qartë tek artistë si Felix Gonzales-Torres, shembulli i sekretit më të madh të këtyre viteve. Brezi kërkues që mbaroi studimet në gjysmën e dytë të këtij dhjetëvjeçari duket i pandikuar nga media dhe bota e konsumit. Në veprat e gjashtë artistëve pjesëmarrës në Manifesta 2 me prejardhje nga vendet e ish- Jugosllavisë, i vetmi rajon i Evropës, që përjetoi një luftë gjatë viteve '90, përvojat e luftës me vështirësi ndihen vetëm si



nënshtrësë, dhe sigurisht jo në nivelin e thjeshtë të paraqitjes.

Ideja e Manifestës lindi në fillim të këtij dhjetëvjeçari në kontekstin paskomunist. Menjëherë pas revolucioneve të vendeve të Lindjes të vitit 1989 dhe hapjes së gjysmësferës sovjetike ndaj tregut kapitalist të artit, ekspozita të shumta të artit më të hershëm dhe atij bashkëkohor nga "gjysma tjetër e Europës" u organizuan në mjaft muze të Europës Perëndimore dhe Amerikës së Veriut. Mjaft artistë të vjetër e të rinj të këtyre vendeve u ftuan të udhëtonin dhe të ekspozonin në Perëndim. Artistët nga Lindja u mrekulluan dhe u habitën nga ky interes i papritur për punën e tyre. Por tre vjet më vonë vala e interesit ra. Sot, interesin jetëshkurtër për Europën Lindore, që zgjati nga viti 1989 deri në vitin 1992, mund ta konsiderojmë si të parën nga tri periudhat e modës së viteve '90, përpara asaj britanike e skandinave.

Është interesant fakti se ideja e Manifestës lindi aty nga vitet 1993, kohë kur interesi për artin e Europës Lindore ishte shuar pothuajse krejt. Ideja bazë e Manifestës ishte që ndryshimet rrënjësore të viteve "90 ishin shumë më të rëndësishme dhe të qëndrueshme për të lënë gjurmë vetëm si një fenomen jetëshkurtër mode. Manifesta u krijua nga pionierët e agjensive të artit, të cilët në periudhën e marrëdhënieve relativisht të hapura të viteve '60 midis Lindjes dhe Perëndimit, Veriut dhe Jugut, ndërtnuan lidhje të qëndrueshme dhe, më pas, në vitet '90 panë mundësinë e ndërtimit të një rrjeti ndërkontinental, i cili në periudhën 1963-68 dukej i mundshëm me gjithë kufijtë e sistemeve shoqërore. Kjo shpjegon dhe infrastrukturën e zvogëluar me qëllim të Manifestës. Kriteret e vetme të kësaj veprimtarie, që nga ekspozita e parë në Rotterdam në verë të 1996-tës, kanë qenë përfshirja në të e temave më të rëndësishme dhe e nivelit më të lartë artistik në rang kontinenti, si dhe organizimi i kësaj veprimtarie çdo dy vjet në vende të ndryshme. Duke "udhëtuar" do të thotë se do të jetë "e lirë" nga kufizimet e ekspozitave të mëdha konvencionale, dhe vetë organizimi i veprimtarisë nga kuratorë nënkupton faktin se për arsye diplomatike nuk u nënshtrohet situatave të ndryshme që paraqesin vende të ndryshme. Është një bienale endacake, që

udhëton nëpër kontinent pa e përcaktuar qartë emrin Evropë. Përmbledh brenda saj shumë më tepër se hapësira që përfshin komuniteti Evropian, më shumë se përcaktimi gjeografik tradicional i Evropës "nga Islanda në Uralet" ose se përcaktime të tjera të mundshme. Në çdo tipar të saj Manifesta është një fëmijë tipik i epokës paskomuniste. Përpara viteve '90 organizimi i një ekspozite kaq të lirë me pjesëmarrjen e artistëve nga i gjithë kontinenti vështirë se do të ishte i mundur.

Tipari më dallues i Manifesta 2 është zhdukja e dallimeve thelbësore e estetike ndërmjet pjesëve të ndryshme të kontinentit. Dy-tre vjet më parë, një brez artistësh nga Lindja, hyri në qarkun ndërkombëtar të artit, për të cilin epoka komuniste ishte krejt e panjohur. Rezultati i menjëhershëm ishte njësimi në masë i veprave të artit, që vinin nga Lindja apo Perëndimi, Veriu apo Jugu i Evropës. Nuk ekziston më një "art tipik lindor", art i cili në dhjetëvjeçarët e parë të komunizmit u zhvillua me shpejtësi të madhe. Edhe arti perëndimor në këtë kohë u përpoq të rindëronte konceptin kritik mbi artin në një epokë në të cilën nuk shohim më ndonjë model shoqëror, që të shfaqet si një alternativë bindëse ndaj kapitalizmit. Në mënyrë të ngjashme Evropa Veriore dhe Jugore përfitojnë nga fakti se në vitet '90, me dualizmin e Berlinit dhe Këlnit në Gjermaninë e ribashkuar, si dhe për faktorë të tjerë, kontinenti po përjeton një decentralizim (çqendërsim) të paparë që nga vitet '20. Sidoqoftë udhëtimet kryq e tërthor kontinentit nuk ndryshojnë në mënyrë thelbësore paradigmat (trajtat) estetike të artistëve të rinj me prejardhje rajonale të ndryshme.

Ky zhvillim mund të ilustruhet me disa ngjarje. Lëvizja polake Solidaritet mund të shërbejë si shembull ideal për këtë qëllim. Në vitin 1981 Joseph Beuys hipi së bashku me familjen në autobuzin e tij V.Wagen, shkoi në Lodz dhe i dhuroi Muzeut të Artit Modern një koleksion të punimeve të tij, të cilat i sistemoi vetë. Ishte në fakt një kthim drejt normalitetit. Muzeu i Lodz-it është muzeu më i vjetër i artit modern në Evropë. Ai u ngrit nga nismëtarët e valës së dytë të artit modern në periudhën midis dy luftërave botërore. →



Udhëtimet e vazhdueshme dhe ekspozitat, që hapeshin kudo në kontinent, ishin diçka krejt e natyrshme për artistët e “modernizmit klasik”. Ishte Gjermania nacional-socialiste ajo që e ndau kontinentin nga pikëpamja artistike. Dhurata e 1981 e Beuys-it për muzeun e Lodz-it u kthye për artistët e gjysmësferës komuniste, pas regjimit të Jaruzelskit mjaft të toleruar nga Perëndimi, në simbol qëndrese. Dhurata e Beuys-it ndikoi formalisht në pararojën estetike të Evropës Lindore të viteve '80, prej nga doli grupi i të pakënaqurve të dhjetëvjeçarit paraardhës, të cilët u shprehën fuqimisht për artin e pavarur, duke marrë shpesh herë qëndrime, që në mënyrë të hapur ndesheshin me estetikën e artit perëndimor.

48

Asnjë gjurmë s'ka ngelur në vendet e dikurshme komuniste nga kjo “estetikë tipike lindore”, e cila u ndie nga gjysma e dytë e viteve '80 edhe në vendet perëndimore. Të paktën artistët nën të dyzetat s'kanë të bëjnë aspak me përdorimin formal të gërmadhave të varfërisë, i cili mbahej nga artistët lindorë pas-konceptuale të viteve '80 si pamja zyrtare e një shoqërie të përparuar. Një vit më parë, nga një artist i ri në Varshavë dëgjova përgjigjen e mëposhtme sa befasuese aq edhe tipike: “Unë s'e njoh fare komunizmin. Në vitin 1981 në kohën e “Solidaritetit” isha vetëm shtatë vjeç. Komunizmin e njoh vetëm nga ç'kam dëgjuar nga prindërit e mi”. Artistët e brezit të ri të këtyre vendeve po mbaronin shkollën në kohën kur sistemi komunist po shembej. Ata studiuan në një shoqëri paskomuniste. Të njëjtat reklama dhe kanale televizive, të njëjtat vlera shoqërore dhe ëndrra si në perëndim ishin të vetmet përjetime të vërteta. Ja përse në Manifesta 2, qoftë edhe për vizitorin e mirinformuar, nuk është e lehtë të përcaktosh origjinën gjeografike të artistëve nga karakteristikat e punës së tyre. Kjo, në fakt, s'ishte ndonjë gjë e re, por ishte vetëm një kthim në normalitet. Në 1920 duhej të ishte specialist, për të qenë në gjendje të klasifikojë gjeografikisht veprat e Moholy-Nagi-t, konstruktivistëve rusë, Frederik Kiesler-it, Fernand Leger-it dhe antarëve të tjerë të “De Stijl”. Është një dukuri e viteve '90 që origjina e artistit nuk luan më ndonjë rol kryesor. Për shumë artistë nga Veriu, Jugu dhe Lindja e Evropës kjo përfaqëson objektivisht dhe subjektivisht një çlirim të vërtetë.

Një fenomen tjetër që vihet re gjatë këtij dhjetëvjeçari është dhe krijimi i një “stili ndërkombëtar”, i cili në gjysmën e dytë të viteve '90 sundoi botën e artit, ashtu si piktura abstrakte kish bërë në fund të viteve '50 dhe arti konceptual dhe performance në vitet '70. Ky fenomen s'ka të bëjë me të parin dhe s'do të ishte e drejtë t'i përziem të dyja. “Stili i sotëm ndërkombëtar” ka të bëjë më tepër me disa koncepte bazë estetike, të cilat karakterizojnë vitet '90. Është interesante të përpiqemi që duke u kthyer prapa në kohë të vërtetojmë se si arti perëndimor i viteve '80 në kulmin e Luftës së ftohtë – e cila u ndërpre pothuaj papritur dhe u shndërrua në të kundërtën e saj – mori një karakter të ngurtë kapitalist, që zgjati deri në depërtimin e tregut të 1991/92. Që nga mesi i shekullit të 19 koha moderne ka qenë e shkëputur nga shoqëria tregtare e klasës së mesme. Në vitet '60 dhe '70 mohimi i vlerave tregtare të artit, i praktikave tregtare në art si dhe funksioni ligjërues i muzeve ishin kriteret bazë të pararojës artistike të atyre viteve. Kur gjatë viteve '80 për arsye të ndryshme, shumica të mëdha parash depërtuan në tregun e artit modern, një brez i tërë artistësh dhe tregtarësh arti i flakën tutje këto parime të vlefshme. E kundërta ndodhi me disa artistë të njohur të viteve '90, që u përpoqën t'i kthejnë artit sensin e tij kritik. Ky fenomen pati një përhapje të gjerë, deri sa rreshtimi paskomunist që pasoi, solli një ndryshim të ri në karakterin kritik të artit. Dallimi i Michel Foucault-së midis “intelektualit universal” si Voltaire dhe Sartre, të cilët mbrojtën vlera universale me argumente ligjore, dhe “intelektualit të specializuar” të kohës sonë, i cili duke u mbështetur në njohuritë e tij të veçanta ndërhynte si ekspert për problemet që shqetësojnë shoqërinë, është një shembull i mirë i kalimit nga pararoja klasike të shprehja kritike e artit të viteve '90. Çuditërisht artistët e rinj i janë përshtatur kësaj fryme pavarësisht nga cili vend vijonë. Fryma kritike nuk shprehet në mënyrë globale, po përmes temash, figurash e procesesh të përcaktuara qartë.

“Fëmijët e paskomunizmit” të cilët s'shohin më asnjë sfidë ndaj kapitalizmit, gjatë viteve të fundit, përse i takon anës formale, kanë marrë një qëndrim kritik ndaj mjedisit shoqëror. Kjo përmbledh qëndrimin ndaj

# manifesta 2

objektit, pikturës, si dhe procesin krijues të veprës së artit. Ky proces është i ngjashëm me debatin amerikan mbi korrektësinë politike, i cili pjesërisht shpjegohet nga fakti që për të majtën amerikane kjo korrektësi është diçka normale, meqë ishte e pakonceptueshme në Evropë që nga dalja e idesë komuniste, nga fundi i shekullit të 18. Kriticizmi, si përmbajtje artistike, në këtë kontekst mund të rindërtohet duke zbuluar proceset shoqërore me biografi të rreme apo të vërteta, me anë të vetëshqyrtimit apo vetëparaqitjes, me anë metodash shkencore dhe me kriticizmin e figurave të medias. Pa u shfaqur si një ekspozitë teorike, Manifesta 2 i zbulon të gjitha këto zona si një ekspozitë e nivelit të lartë artistik.

Kur folëm mbi fenomenin e lindjes së një stili ndërkombëtar në fund të këtij dhjetëvjeçari, kishim parasysh se kjo përfshinte një lloj prirje drejt vetimitimit si dhe një garë formale, që zhvillohej në një kuadër relativisht të ngushtë, i cili përmbledh artin kritik pas-konceptual të fundit të 1960-s. Është ligjëruar tashmë një lloj gramatike formale e përshtatur ndaj fenomenit shoqëror, gjë që tregon se një pjesë e trajtimit të problemit është tejkaluar. Një seri veprash të ashpra dhe politikisht jo korrekte, ndihmojnë për të ardhur në përfundimin se paradigma e artit të viteve të fundit dhe atij bashkëkohor mund të ndryshojë rrënjësisht në vitet e ardhshëm.

Ideja themelore e krijuesve të Manifestës ishte të oganizonin një ekspozitë, që vazhdimisht mbante një pozicion të dyzuar. Manifesta krijohet nga kuratorë, të cilët ndërrohen çdo dy vjet dhe kanë për detyrë të krijojnë një ekspozitë ndërkombëtare me një jehonë të plotë kontinentale. Në këtë kuptim Manifesta dallohet katërcipërisht nga ekspozitat Lindje-Perëndim me karakter diplomatik, të cilat disa vite më parë, pjesërisht të nxitura edhe nga suksesi i Manifestës, shkaktuan gara lokale dhe rajonale midis vendeve të ndryshme. Manifesta ka fatin të jetë një ekspozitë e madhe informative mbi punimet më të fundit me nivel të lartë artistik, por një përdyvjëçare endacake mundohet t'i shmangë detyrimet ekonomike-shoqërore dhe të medias, që u duhet të përballojnë ekspozitat e tjera të mëdha. Nëse do të jetë në gjendje të përballojë

këtë sfidë, atëhere një ekspozitë e tillë do të ketë mundësinë të paraqesë një drejtpeshim thelbësor të nivelit të lartë artistik në një kontekst pothuaj jashtë-institucional. Në diskutimin që vazhdon prej vitesh mbi kuptimin dhe qëllimin e ekspozitave të mëdha të artit bashkëkohor, Manifesta merr një pozicion të lidhur ngushtë me problemet dhe temat e viteve '90.

**ROBERT FLECK**

*Përktheu nga anglishtja: GËZIM QËNDRO*



49

*Manifesta 2 ishte Bialja Europiane e artit bashkëkohor, që u organizua në qytetin - shtet të Luxemburgut, nga 28 qershor - 11 tetor 1998.*

*Në këtë Biale mbajti një raport mbi artin vizual shqiptar Edi Muka, pedagog në Akademinë e Arteve të Bukura në Tiranë.*

*Autori i shkrimit, Robert Fleck, është një prej tre kuratorëve të Biales (dy të tjerët ishin Maria Lind dhe Barbara Vanderlinden).*

## KONKURSI KOMBËTAR I FOTOGRAFISË "MARUBI '98"

### 10 - 25 Tetor 1998

50



Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve dhe Galeria Kombëtare e Arteve nga data 10 deri më 28 tetor të këtij viti, organizuan Konkursin Kombëtar të Fotografisë Artistike, të titulluar "Marubi", duke i dhënë kështu emrin e familjes shkodrane, që e para solli në Shqipëri teknikën e fotografisë. Ky konkurs do të organizohet çdo vit në muajin Prill.

Ekspozita me punimet e pjesëmarrësve u realizua në një nga sallat e Galerisë Kombëtare nga kuratori Albes Fusha. Autorët e të 121 fotografive të ekspozuara janë fotografë profesionistë, fotografë të mediave, piktorë dhe amatorë të fotografisë. Në ekspozitë mbizotëron fotografia bardhë e zi, dhe autorët shpalosin, nëpërmjet objektivit të tyre, emocione lirike, portrete familjare, portrete individësh, shqetësime sociale si dhe lojën e efekteve dritë-hije, të ngjyrës dhe elementëve simbolikë, kompozicionalë.

Një vend i veçantë në ekspozitë i ishte kushtuar fotografëve të parë në Shqipëri: Familjes Marubi (1834-1984), Papajani Zengo (1839-1910), Kol Idromeno (1860-1939), Vani Burda (1875-1949), Kristaq Sotiri (1883-1970), Shan Pici (1904-1976), Mehmet Kallfa (1913-1972) dhe Kol Kuçali (1890-1974).

Krahas fotografëve të njohur në konkurs marrin pjesë edhe mjaft piktorë, që kanë një karrierë artistike në fushën e arteve vizive, si dhe më të rinjtë, të porsa diplomuar në Akademinë e Arteve të Bukura në Tiranë.

Risija që sjell kjo ekspozitë në gjuhën e fotografisë është konceptimi bashkëkohor, loja kompozicionale e subjektivit, delikatesa dhe poezia në zgjedhjen e motivit. Juria e konkursit, e kryesuar nga Faruk Basha, me antarë Pipi Naçe, Gazmend Leka, Leon Çika, vlerësoi me Çmim të Parë veprën e Artur Gorishtit, me Çmim të Dytë ciklin "Engjelli" të Albes Fushës dhe me Çmim të Tretë veprën e Roland Tashos.

Y. D.

*Foto të Artur Gorishtit, që fituan çmimin e parë në Konkursin "Marubi '98", G.K.A., Tiranë*





EDI HILA