

NGA KURIMI I RASTISJES TE KURIMI I SHKATËRRIMIT¹

SONJA LAU

Në vend të abstraktit

E dashur Sonja,²

Unë që ju shkruaj jam Jonida Gashi, Përgjegjëse e Departamentit të Studimit të Artit pranë Institutit të Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit në Tiranë, pjesë e Akademisë së Studimeve Albanologjike. [...] pati mirësinë të më përcjelli adresën tuaj të email-it.

Së pari, shpresoj që po e përballoni mirë këtë situatë pandemike. Këtu në Shqipëri, ne sapo kemi filluar të dalim ngadalë

¹ Përkthyer nga anglishtja nga Jonida Gashi.

² Ky email i është dërguar autores së këtij shkrimit, kritikes dhe kuratores së artit Sonja Lau, nga kryeredaktorja e revistës *Studime për artin*, Jonida Gashi, më 6 maj 2020.

nga një karantinë shumë e ashpër dhe psikologjikisht dërrmuese. Po e përmend këtë edhe për faktin se lidhet me arsyen pse po ju shkruaj sot. Më lejoni të dal drejt e në temë.

Aktualisht, jam në procesin e finalizimit të listës së autorëve dhe shkrimeve për numrin e ardhshëm të revistës *Studime për artin*, e cila është njëra prej dy revistave që botohen nga Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Artit (tjetra është revista *Antropologjia*). Ky do të jetë numri i parë i revistës i redaktuar prej meje, dhe pjesa tematike do të fokusohet te raporti mes artit postsocialist/bashkëkohor dhe arkivit, kuptuar gjerë. Unë dëshiroj të të ftoj që të kontribuosh një shkrim për pjesën *jo-tematike* të revistës e cila, duke marrë shkas situatën aktuale globale, do të fokusohet te pandemia e COVID-19 dhe bota “postkovidiane”.

Specifikisht, dua t’ju ftoj që të shtjelloni më tej tezën tuaj mbi “kurimin e rastisjes”, veç kësaj rradhe përtej kufijve të një ekspozite të vetme dhe në kuadrin e pandemisë së COVID-19. Në recensën tuaj të ekspozitës *Tirana Patience*, ju e përkufizoni “kurimin e rastisjes” si diçka e ngjashme me “rregullimin e një shtate në mënyrë të tillë që asaj t’i jepet mundësia të flasi me gojën e saj”. Më duhet të pranoj se përkufizimi juaj më pëlqen tej mase. Megjithatë, edhe gjatë kohës që po e lexoja recensën tuaj, më bëri përshtypje se një tërmet i magnitudës 6.4, ashtu si dhe shpërthimi pandemik i një virusi derimë tani të panjohur, e sfidojnë ose të paktën shkojnë përtej të qenurit thjesht rastitje. (Për shembull, nëse magnituda e tërmetit të 26 dhjetorit 2019, do të kishte qenë pak më e madhe ose nëse epiqendra e tij do të kishte qenë pak më afër Tiranës, ka shumë mundësi që nuk do të kishte mbetur një ekspozitë për t’u recensuar.) Thënë ndryshe, ndonëse është mëse e vërtetë se artistët, kuratorët, galeritë, muzeumet e kështu me rradhë, veprojnë në kushtet e një pasigurie që sa vjen e

rritet, një gjëmë si pandemia e COVID-19, fare lehtë mund të shkatërrojë gjithçka që i del përpara. Në fakt, unë mendoj se kjo pandemi do të bëhet shkak për shpërfaqjen e asaj që po e quaj “kurimi i shkatërrimit”. Pyetja ime për ty është: cili është ndryshimi midis “kurimit të rastisjes” dhe atij që unë sapo e quajta “kurimi i shkatërrimit”? Ose, në ç’moment apo në ç’pikë kalojmë nga “kurimi i rastisjes” në “kurimin e shkatërrimit”? Gjithashtu, cila është dobia politike(nëse ajo, në fakt, ekziston) e një qasje kuratoriale që ka për horizont shkatërrimin?

Ju lutem më thoni nëse kjo temë ju intereson. Në të kundërt, më thoni edhe nëse ka ndonjë temë tjetër që po digjeni ta trajtoni.

Mbetem në pritje të përgjigjes tuaj,

Gjithë të mirat,

Jonida

Fjalë kyçe: art bashkëkohor, veprimtari kuratoriale bashkëkohore, kurimi i rastisjes, kurimi i shkatërrimit, COVID-19

Kundër vaksinave institucionale

Ky tekst përfaqëson një përpjekje sa të dyshimtë, aq dhe flirtuese, për të trajtuar marrëdhëniet (e ardhshme) midis aspekteve të dëmtimit, humbjes, (vetë)lëndimit si dhe shënjesve të tjerë të ngjarjeve shkatërrimtare nga njëra anë, dhe sferës së veprimtarisë kuratoriale bashkëkohore nga ana tjetër. Kuptohet se hendeuku që i ndan këto dy pole nuk mund të kapërcehet lehtëazi, ose të paktën kështu duket në pamje të parë. Tradicionalisht, gjithçka që kërcënon një projekt kuratorial dhe/ose sigurinë e hapësirës institucionale të artit duhet shmangur me çdo kusht. Veç kësaj, nisur nga rrënjët latine të termit “curare” (“përkujdesem”),

probabiliteti që veprimtaria kuratoriale mund të shfaqë interes në dëme të paparashikuara dhe ngjarje që kanë fuqi të ndërpresin dhunshëm rrjedhën normale të gjërave është akoma më i vogël. Thënë kjo, integriteti i institucionit artistik, si dhe ideja e kontrollit total që ai nënkupton, është demaskuar ndërkaq si një praktikë utopike e së kaluarës, që nuk i përgjigjet më kushteve sociale, politike dhe, mbi të gjitha, atyre ekologjike që e rrethojnë atë. “Shkatërrimi”, në kuptimin që është përdorur në titullin e këtij teksti, si dhe për vetë mënyrën se si ai ka koreografuar sferën tonë sociale qysh prej fillimit të pandemisë, nuk është i destinuar të ekzistojë vetëm si një metaforë, por, përkundrazi, është shndërruar në një lojtar aktiv brenda dhe jashtë sferës së arteve. Katastrofat natyrore, siç na kanë paralajmëruar aktivistët klimaterikë dhe shkencëtarët prej dekadash tashmë, kanë gjasa të zënë një vend të dukshëm në agjendën e ardhshme globale. Në të njëjtën kohë, trazirat politike, grushtet e shtetit, mosbindjet civile si dhe forma të tjera të “gjendjes së jashtëzakonshme” po çjerrin, gjithnjë e më egërsisht, muret e parlamenteve, muzeve, shkollave dhe universiteteve. Nëse “muzeu pa mure”, njëherë e një kohë, të kujtonte një vizion radikal, që nuk u zbatua kurrë në realitet, kjo ide ka filluar të shpërfaqet sërish, por në një formë të tjetërsuar. Muret e institucioneve të artit po tregojnë, gjithnjë e më tepër, cenet e tyre, duke lejuar disa gjëra që të depërtojnë nga jashtë-brenda, dhe disa të tjera të rrëshqasin nga brenda-jashtë.

Nisur nga sa më sipër, përprjekjen për ta lidhur veprimtarinë kuratoriale më ngushtësisht me ngjarje që janë përtej kontrollit tonë apo që thjesht na prishin punë, ku termi “shkatërrim” funksionon si një emërues gjenerik, mund ta kuptojmë dhe si një reagim ndaj këtyre konstelacioneve të reja dhe ndryshimeve në balancën e pushteteve. Në të njëjtën kohë, kjo

përpyekje përfaqëson dhe një thirrje për një përgjegjësi kuratoriale ndryshe, që dallon nga tendenca për të “mbrojtur” apo ruajtur gjithçka që ndodh brenda hapësirës muzeore. Përkundrazi, atributi kyç i “kurimit të shkatërrimit”, siç do të përpiqem të shtjelloj më poshtë, është një modalitet pa-sigurie dhe mos-mbrojtjeje – ku (vetë)lëndimi, pranimi i dëmeve dhe pohimi i cenueshmërive qenësore, jo vetëm që nuk janë më të padëshirueshme, ose thjesht “të llahtarshme”, por nënkuptojnë një raport më të përshtatshëm me një rend botëror në transformim e sipër. “Kurimi i shkatërrimit” përfaqëson, gjithashtu, një pozicion i cili i kundërvihet ideologjisë dominuese neoliberale të menaxhimit të optimizuar të riskut. Siç parashtron artisti Bas Jan Ader në veprën e tij *I’m too sad to tell you* (1970-1), sot ne nuk do të lëvdojmë burra të famshëm; sot ne do të shohim burra që qajnë, burra që bien, burra që zhduken. Në analogji me këtë, “kurimi i shkatërrimit” është një thirrje për ta kuptuar institucionin e artit si një hapësirë ku ekzistojnë e drejta për të vuajtur, për t’u lënduar, për t’u ndotur, si dhe vullneti për të shqyrtuar dhe vlerësuar detyrat dhe përgjegjësitë (e reja) kuratoriale që burojnë prej këtyre kushteve. Teksa duket se një proces global imunizimi tashmë ka marrë vrull, është e rëndësishme që të jemi të kthjellët mbi një pikë: institucionet e artit nuk duhet të vaksinohen kurrësi.

Kurimi i rastisjes: një trajektore e shkurtër mendimesh

Para shkatërrimit që rastisja (*contingency*). Me këtë jam duke iu referuar një teksti, ku propozimi i “kurimit të rastisjes” hyri në lojë për herë të parë – një rast studimor mbi një ekspozitë, e cila u prek nga “shkatërrimi” në mënyrë mjaft të prekshme, konkretisht ekspozita *Tirana Patience* në Galerinë Kombëtare të

Arteve në Tiranë.³ Kuruar nga Nataša Ilić dhe Adam Szymczyk, kjo ekspozitë në grup i kushtohet, më së shumti, koleksionit të realizmit socialist të GKA-së, dhe fillimisht ishte planifikuar të inaugurohej më 26 nëntor 2019. Por, gjatë orëve të para të mëngjesit të datës 26 nëntor, një tërmet me magnitudë 6.4 në shkallën Richter goditi Shqipërinë, duke shkaktuar dhjetëra viktima. Tërmeti shkaktoi, gjithashtu, dëme të papërcaktuara në godinën e GKA-së, ku, si pasojë, Galeria u shpall e pasigurt për pritjen e vizitorëve. Kështu, një ditë para hapjes, *Tirana Patience* u shndërrua në një ekspozitë me pamje të bllokuar, ku instalacioni të kujtonte një tavolinë të shtruar bukur, e cila megjithatë nuk gostit asnjëherë askënd.

Asokohe, teksa isha duke punuar mbi tekstin për *Tirana Patience*, mendimi im përshkohej nga ideja se brenda *Tirana Patience* ekzistonin dy ekspozita njëkohësisht – një në kohën e shkuar dhe një në të tashmen. Ishte e qartë për mua se tërmeti, dhe karantinimi i përkohshëm që ai imponoi mbi veprat e artit, nuk la shenjën e tij vetëm mbi arkitekturën e GKA-së, por edhe mbi vetë propozimin kuratorial në tërësi. Ky i fundit ishte ndarë, në një farë kuptimi, më dysh, ku, nga njëra anë, ekzistonte një nocion “durimi”, që i përkiste së kaluarës dhe që nuk u aplikua kurrë, kurse, nga ana tjetër, ekzistonte një nocion “durimi”, që ishte tejet aktual, por që nuk ishte parashikuar si i tillë nga organizatorët e ekspozitës. Në çdo rast ishte e qartë se rrethanat e krijuara kishin zgjeruar dukshëm diapazonin e interpretimeve të ekspozitës, e cila dukej se po akumulonte lexime suplementare, që shtresëzoheshin përmbi njëri-tjetrin dhe, veç tyre, edhe lexime të tjera nëpërmjet të

³ Sonja Lau, “From the ground up: Sonja Lau on *Tirana Patience* at the National Gallery of Arts, Tirana, Albania”, *Texte Zur Kunst*, 28 shkurt 2020: <https://www.textezurkunst.de/articles/ground/>.

krisurave në muret e GKA-së. Kjo që arsyëja pse fillova të reflektoj mbi mundësinë e “kurimit të rastisjes” si një mjet për të pohuar kufizimet e fuqive kuratoriale si një metodologji pune në vetvete, çka krijon hapësirën e nevojshme që faktorë të jashtëm të (ndër)hyjnë dhe t’u japin gjërave një tjetër formë (të re). Më interesonte sidomos ajo çka është e fshehur dhe e patestuar në sferën kuratoriale kur vjen puna te ballafaqimi me aksidente, trazira apo elementë të tjerë pështjellues që tradicionalisht janë konsideruar të papëlqyeshëm dhe të pavend (*barred*) brenda hapësirave ekspozuese. Qëllimi im në këtë rast nuk ishte që të pohoja virtytet e këtyre pushtimeve (ar)miqësore në vetvete dhe, aq më pak, që të fetishizoja një fatkeqësi apo të përfitoja nga sensacionalizmi i saj. Përkundrazi, shumë projekte kërkojnë saktësi dhe mjeshtëri, çka dhe mundëson shpalosjen e potencialit të tyre të vërtetë. Unë dëshiroja, mbi të gjitha, që të hidhja dritë mbi një linjë të caktuar në praktikën kuratoriale, që është, si të thuash, borxhlie ndaj gjenerimit të “situatave” në vend të konstelacioneve të ngurta. Mund të duket ironike, por në asnjë moment nuk m’u duk thjesht “aksident” fakti se tërmeti dhe sfidat e mëdha ekonomike që ai la pas, do të kumbonin si brenda ashtu dhe jashtë mureve të GKA-së, duke riformuluar titullin e *Tirana Patience*, dhe duke ndryshuar rrugëtimin e ekspozitës në tërësi. Kishte edhe një metodologji kuratoriale në lojë, që nëpërmjet asaj që unë e përcaktova si “kurimi i rastisjes”, i paraprinte ndërhyrjeve dhe ripërsëritjeve nga poshtë-lart, duke i dhënë prioritet, në këtë mënyrë, aktivizimit të një situate, së cilës i jepet mundësia të flasë “me gojën e saj”.

Një praktikë e tillë është, në thelb, e ngjashme me strategjitë që artistë, për shembull, si Tania Bruguera, kanë përdorur vazhdimisht në punën e tyre: konkretisht, nxitja e situatave ku institucioni eventualisht performon vetveten. Në

veprën e Bruguera-s, një situatë apo ndërhyrje minimale, shpeshherë bëhet shkak për reagime institucionale, që mund të konceptohen si “performanca” në vetvete. Vepra e artit fillon pikërisht në këtë moment, kur artisti ndalon së performuari dhe, si të thuash, ia kalon stafetën kontekstit, mjedisit rrethues, institucionit. Që nga ky moment, ajo (vepra e artit) transferohet në duar të tjera dhe, megjithatë, ajo vazhdon të jetë e “deshifrueshme” në terma teatralë për një audiencë që është, njëherazi, publike dhe e lidhur me artin. Rezultati përfundimtar është gjithmonë i panjohur dhe i pandërmjetësuar, megjithatë, situata që nxit artisti është imtësisht e koreografuar, e mbushur me vakume, grepa dhe çarje, në mënyrë që konteksti rrethues të mund të depërtojë apo t’i bashkohet asaj (dhe këssoj të arrihet realizimi i punës). Mund të përmendim këtu shumë praktika të ngjashme artistike, deri te “plumbi” i famshëm që, së fundmi, gjeti rrugën për te zyra e drejtorit të Galerisë Kombëtare të Arteve nëpërmjet postës dhe doli prej andej në një “lojë” që përfshinte avokatë, gjyqtarë dhe policë si interpelues në një debat mbi pyetjen “çfarë quhet art?”⁴ (Fig. 1-2) Thënë kjo, në sferën kuratoriale praktika të tilla kanë qenë dhe vazhdojnë të mbeten të rralla. Me “kurimin e rastisjes”, më interesonte pikërisht konceptimi i një praktike kuratoriale dhe institucionale që kishte një qëllim të ngjashëm, pra për t’u angazhuar në situata, ndërmjetësimi i të cilave është vetvetiu i kufizuar, në mënyrë që aspekte të tjera të jetesës, qofshin këto ekonomike, politike, ekzotike (*outlandish*) e deri në shkatërrimtare, si në rastin e *Tirana Patience*, t’u bashkohen dhe të zënë vend mes

⁴ Po i referohem këtu veprës së Armando Lulajt, *Plumb në zarf* (2018). Për më tepër informacion shih:

https://debatikcenter.net/strikes/bullet_in_envelope.

tyre. *Tirana Patience* bëri të mundur një shtjellim fillestar ekzemplar të këtij propozimi.

Fundi i eufemizmeve

Teksa reflektoj mbi titullin e tekstit aktual – “Nga kurimi i rastisjes te kurimi i shkatërrimit” (“*From curating contingency to curating disaster*”) – më duket i habitshëm fakti që termi “shkatërrim” nuk është se u përmend shumë në tekstin mbi *Tirana Patience*, megjithëse faktori i jashtëm që e goditi atë ekspozitë ishte vërtetë rrënues. Thënë kjo, na duhet të pohojmë, gjithashtu, se ajo çka rezultoi shkatërrimtare për realitetin jashtë hapësirës ekspozuese u shndërrua brenda saj në diçka më pak vrastare, si të ishte një plagë fiktive me gjak artificial, që e zëvendëson dhimbjen fizike me vargje dhe dialogje. Mesa duket, gjithçka që hyn në muze kalon njëherë nëpërmjet aparatit përkthyes të muzeut. Përjetimi i dhimbjes në jetën reale dhe përfaqësimi i saj, bie fjala, brenda muzeut, nuk do të përkujnë kurrë me njëra-tjetrën. Thënë kjo, *ka diçka te dhimbja* që më bën të dua ta has atë brenda një veprë arti se sa brenda sistemit tim metabolik.

Ajo është cenueshmëria dhe *ka diçka te cenueshmëria* që, shpeshherë, e njëjëson atë që ndodh brenda hapësirës muzeore me atë që ndodh jashtë saj. Kjo do të thotë, gjithashtu, se ekziston një hapësirë (e rrezikshme) eksperimentimi në art, e cila na lejon që ta mbajmë plagën e hapur për njëfarë kohe pa kurrfarë rreziku që plaga të infektohet. Ajo na ofron një mundësi unike për të reflektuar mbi diçka që, në kushte të tjera, do të kërkonte trajtim të menjëhershëm mjekësor. Në këtë prizëm, koncepti i “kurimit të rastisjes”, siç dhe u zhvillua nga pika nismëtare e tij *Tirana Patience*, nuk përbën thjesht një përpjekje për të ndërvepruar me

faktorë dhe incidente të jashtëm. “Kurimi i rastisjes” mund të konceptohet, gjithashtu, çka është ndoshta akoma më e rëndësishme, dhe si një metodë vetë-ndotjeje (*self-contamination*) të qëllimshme, çka nuk do të ishte aq e lehtë në një kontekst tjetër (jo-artistik). Këtu, përgjegjësia kuratoriale kthehet me kokë poshtë. Ajo nuk konsiston më në krijimin e një hapësire të sigurt, por në krijimin e një situatë ku ndotja mund të ndodhë *për mirë*.

Tani që ka kaluar më se një vit nga fillimi i pandemisë COVID-19, dhe me perspektivën e kushedi sa viteve të tjera bashkekzistence me virusin SARS-CoV-2, ngrihet pyetja nëse konstatimi i mësipërm ende qëndron. Domethënë, a përfaqëson termi “rastisje” konceptin e duhur për të rrokur trajtat thelbësore të një epoke, e cila karakterizohet nga shkatërrimet dhe katastrofat, sidomos në rrafshin ekologjik? Kjo është dhe një çështje saktësie konceptuale dhe terminologjike: Në çfarë pike, ekzaktësisht, kalojmë nga “kurimi i rastisjes” te “kurimi i shkatërrimit”? Gjithashtu, nëse “kurimi i shkatërrimit” ka gjasa që në të ardhmen të shndërrohet në një praktikë standarde, cilat do të ishin qëllimet e saj përfundimtare? Për më tepër, a do të kishte më kuptim (në këto kushte) që ne t’i referoheshim “kurimit të shkatërrimit” si një praktikë kuratoriale? Dhe, për ta mbyllur, a do të arrinte vetë institucioni (i artit) të “mbijetonte” në kushte të tilla?

Për t’iu përgjigjur këtyre pyetjeve është e nevojshme që t’i rikthehemi çështjes së marrëdhënies që institucioni i muzeut ka pasur tradicionalisht me elementët e rrezikut dhe cenueshmërisë. Sot që flasim, parandalimi i reziqeve dhe imunizimi ndaj tyre përfaqësojnë prioritetë të rëndësishme për shumë qeveri, por, në mënyrë të tillë, që i bën ato të papajtueshme me aspekte të solidaritetit transnacional. Siguria ka çmimin e saj dhe, mesa duket, ajo është një plaçkë e rrallë. Për më tepër, ideologjia e

parrezikshmërisë dhe pacenueshmërisë reflektohet, gjithnjë e më shumë, brenda strukturave dhe hapësirave të brendshme të institucioneve të artit. Siç argumenton Claire Bishop, duke u nisur nga kritika që Rosalind Krauss i ka bërë muzeut bashkëkohor si një “kontenier arkitekturor” që lidhet imtësisht me “qarkullimin e çmaterializuar të kapitalit global”, institucionet e sotme të artit janë, gjithmonë e më shumë, të lidhura me kapitalin dhe privatizimin dhe kjo përkon me një kusht pacenueshmërie që bëhet sa vjen e më i spikatur.⁵ Akumulimi i pushtetit shpjegon, gjithashtu, proceset e imunizimit, ku rregullsia dhe pastërtia klinike e muzeut, perfeksionizmi i tij arkitekturor, punonjësit e tij të shëndetshëm dhe produktet joshëse në dyqanin e suvenirëve përputhen, më së miri, me ideologjinë e parrezikshmërisë dhe sigurisë, që janë premtimet kyçe të kapitalit. Dhe, ajo çka është më e rëndësishme, muzeu “i parrezikshëm” është i mbrojtur, gjithashtu, nga ligjërata, pyetje dhe problematika të padëshirueshme. Procesi i imunizimit, i cili lançohet nëpërmjet kapitalit, ka një impakt të prekshëm edhe mbi aparencat “e shëndetshme” të narrativave, historive (të artit) dhe ligjëratave që iu ofrohen vizitorëve. Muzeut, mesa duket, i vjen gjithmonë të parit radha për t’u vaksinuar.

Besoj është e qartë se çështja, nëse një muze apo pozicion kuratorial mund ta përballojë ballafaqimin me shkatërrimin në mënyrë produktive, do të varet, më së shumti, nga një rishikim kritik i peizazhit institucional dhe marrëdhënieve të tij me cenueshmërinë. Teksa shoqëria, padyshim, ka nevojë për mbështetje që të mbyllë plagët dhe të ndreqë muret, institucionet e

⁵ Claire Bishop, *Radical Museology, or What’s “Contemporary in Museums of Contemporary Art*, London: Koenig Books Ltd, 2013, f. 5

artit duhet të ripërvetësohen si hapësira ku ne mund të ngulmojmë mbi një problem të caktuar, ku gjërat mund të qëndrojnë ndryshe nga sa janë (apo duhet të jenë) jashtë mureve të tyre. Institucionet e artit duhet të ripërvetësohen si hapësira ku plagët mund të koleksionohen; ku ne mund të mësojmë (sërish) mbi domethënien dhe vlerën e të qenit të cenueshëm, në vend që t'i përvidhemi atij. Nëse e mendojmë “kurimin e rastisjes” si një metodë e cila mundëson shpërfaqjen e faktorëve të jashtëm që nuk janë plotësisht brenda kontrollit tonë, ajo mund të na shërbejë për të ripërtërirë ndjesinë e një zinxhiri dobësish dhe varësish të ndërsjella, të cilat jo vetëm që nuk mund të injorohen, por që as nuk mund të përjashtohen më nga institucionet e artit.

Kuratori i dhunshëm

Më duhet të pranoj se kjo nuk është përpjekja ime e parë për të flirtuar me dëme dhe forma të tjera të shkatërrimit nëpërmjet një lenteje kuratoriale. Në vitin 2008, së bashku me kolegun tim André Siegers, propozuam një qasje kuratoriale ku, nën titullin “Rreth gjuhës së vandalëve pak dihet” (*“About the language of the vandals, little is known”*), pyesnim veten se deri në çfarë pike mund të vepronim si vandalë brenda traditës së artit dhe institucioneve artistike përreth nesh. Dhe, në fakt, fakti se edhe sot e kësaj dite historianët nuk e dinë me siguri se cila ka qenë gjuha që fisi historik i vandalëve kanë folur mes tyre – se ata ishin në njëfarë kuptimi një “specie pa gjuhë” – më është dukur gjithmonë një detaj mjaft i bukur. Nëpërmjet “Rreth gjuhës së vandalëve pak dihet”, qëllimi ynë ishte të dilnim te fakti se: vandalët nuk mund të identifikohen me figurën e shkatërrimit dhe as me atë të agresionit, pikërisht pasi gjuha e tyre nuk është dëgjuar kurrë. Në të njëjtën

kohë, pyesnim veten nëse ekzistonte ndonjë traditë vandaliste, e cila mund të na shërbente si praktikë në të tashmen. Këtu ne kishim parasysh një praktikë që, përkundër plaçkitjes së tempujve fetarë të së kaluarës, do të na ndihmonte t'i rezistonim tempujve laikë të ditëve tona (si: gjuha, hierarkitë, ligjëratat perëndimore, historitë e artit perëndimor).

Në vitin 2008, ky propozim shërbeu si bazë për një projekt me titullin *Ri-pikturime*, që kishte në fokus pikturat e realizmit socialist në fondin e GKA-së, projekt që u realizua në bashkëpunim të ngushtë me ish-piktorët e popullit. (Fig. 3-6) Projekti në fjalë u zhvillua në kohën që hapësirat e GKA-së po rinovoheshin dhe godina ishte shndërruar në një kantier ndërtimi të vërtetë, e zhveshur dhe gjithë pluhur. Kjo gjendje e përkohshme e Galerisë ishte e rëndësishme për ne si kuratorë, pasi në këto rrethana Galeria mori praktikisht statusin e një “mos-vendi” (*non-place*) në historinë kanonike të artit. Institucioni “i vjetër” ishte zhdukur, ndërkohë që institucioni “i ri” ende nuk e kishte filluar punën. Ajo çka pritej ishte një ri-varje e koleksionit të realizmit socialist, e cila do të prodhonte vetëm distancë dhe kësisoj nuk do të përbënte (më) kërcënim.

Ne e shfrytëzuam rastin për të punuar brenda vakuumit të krijuar, jashtë traditës artistike dhe pushteteve institucionale. Artistët e ftuar pikturuan direkt mbi sipërfaqet e zhveshura dhe të ashpra të mureve, shpeshherë duke zgjedhur vendin ku njëherë e një kohë vareshin pikturat e tyre. Ky ishte një gjest rezistence dhe, në të njëjtën kohë, një lamtumirë: duke qenë se ne/ata punuam mbi muret e parinovuar, pas përfundimit të punimeve të gjitha pikturat e realizuara në kuadër të projektit ishin të destinuara të zhdukeshin nën cipën e re bojëbardhë të institucionit. Në thelb, ne po pengonim procesin e rinovimit të GKA-së. Por, në të vërtetë,

pikturat e realizuara në kuadër të projektit nuk u zhdukën asnjëherë plotësisht. Ato u brendashkruan në(n) lëkurën e institucionit, ku dhe janë akoma – një dëshmi e rastësisë (*contingency*) së historisë.

Ri-pikturime ishte një akt sa i qëllimshëm, aq dhe i dhimbshëm në më shumë se një rrafsh, kjo për faktin se, në një farë mënyre, projekti “ri-inskenoi” fenomenin e zhdukjes së artistëve dhe historive të artit si reagim ndaj ndryshimit të pushteteve, një fenomen i cili kishte shumë gjasa të kalonte pa u vënë re, ose që të trajtohej si tepër i padëmshëm në librat e shkollës. Në të njëjtën kohë, ndërhyrja ishte e dhimbshme dhe për vetë institucionin, pasi projekti i rinovimit të godinës së institucionit u lidh befasisht me një akt të dhunshëm, një gjest vandal. Kaq e dhimbshme ishte ndërhyrja për institucionin sa nuk ekziston asnjë gjurmë e projektit *Ri-pikturime* në faqen e GKA-së në internet. Projekti është shndërruar tashmë në një pjesë të asaj që do të mund ta quanim “nënvetëdija institucionale” e GKA-së, diçka që është aty, por e heshtur.

Qysh atëherë i kam bërë rregullisht jehonë thirrjes “vandaliste”, edhe së fundmi, teksa po punoja mbi trashëgiminë e *Opera Village (Fshati Operistik)* të Christoph Schlingensief. Në këtë kontekst, kam argumentuar në mbështetje të “artit të kthimit të armëve drejt vetes”, si një qasje vandaliste ndaj problematikës së marrëdhënieve josimetrike, si në rastin e marrëdhënieve ndërkombëtare midis vendeve të fuqishme dhe atyre të pafuqishme.⁶ Kjo josimetri është shumë e pranishme në veprën e Schlingensief, duke qene se ajo konsiston në prodhimin e një opereje në Burkina Faso. Ajo çka unë u përpoqa të them ishte e

⁶ Sonja Lau, “On the Art of Turning the Gun Against Ourselves”, në Aino Laberenz, red., *Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika*, Leipzig: Spector Books, 2020, ff. 352-363.

thjeshtë: Nëse e ke të pamundur t'i japësh bashkëpunëtorit tënd privilegje të barazvlefshme me të tuat, nëse josimetritë perverse mes jush janë të palëvizshme, atëherë një lëvizje më interesante do të ishte që të shkatërrosh privilegjet e tua. Në interpretimin tim, kjo ishte dhe nxitja për krijimin e *Opera Village*: një projekt i cili kishte për qëllim jo dhe aq “ndërtimin” e një opere në Burkina Faso, se sa “çndërtimin” e kulturës së lartë të operas në konceptimin perëndimor. Kështu, akti i Schlingensief mund të krahasohet me një vandalizim të hierarkisë së vlerave brenda një ligjërate të caktuar. Me këtë gjest inteligjent, Schlingensief efektivisht e “reduktoi” vlerën e operas në konceptimin perëndimor, në diçka që mund të përdoret falas. Në thelb, ai u tregua i gatshëm të dobësojë pozicionin e tij, sepse ajo që ndodh rëndom në marrëdhëniet josimetrike është që pala më e fuqishme i mohon palës më pak të fuqishme posedimin e armëve që ka vetë, ndërkohë që simulon barazi mes tyre. Schlingensief ishte i ndërgjegjshëm për armët që kishte, falë një aksidenti të historisë dhe pushtetit. Ai jo vetëm që nuk e mohoi një gjë të tillë, por shkoi dhe më larg, duke i kthyer ato kundër vetes.

Kurimi i shkatërrimit, i magjepsur

Nëse marrim në konsideratë këto lloj qasjesh ndaj veprimtarisë artistike dhe asaj kuratoriale, atëherë lëvizja nga “kurimi i rastisjes” në “kurimin e shkatërrimit” gradualisht merr më shumë kuptim. Është e qartë se nuk ekziston një manual për “kurimin e rastisjes” dhe, aq më pak, për të kuruar shkatërrimin apo katastrofën. Megjithatë, qëllimi im, teksa propozoj këto terma, është të ecim drejt zhvillimit të një game të re sensibilitetesh, të

cilat do të na shtyjnë që dëmet, të cilat na presin, t'i përballojmë me më shumë kurajë.

A mund të imagjinojmë një institucion që i kushtohet leximit të gjuhëve vandaliste? Po një institucion që angazhohet në ndarjen e dhimbjes në vend të kapërcimit të saj? Një institucion i hapur ndaj ndotjes, e cila eventualisht mund të artikullohet në terma artistikë dhe kuratorialë?

Cilado qoftë procedura dhe pavarësisht metodave që mund të zhvillohen nga kjo pikënisje, për mua thelbi i pandryshueshëm i “kurimit të shkatërrimit” ashtu siç unë e kuptoj atë është se: Në fund, diçka gjithmonë thyhet. Dhe kjo **nuk** është një tragjedi.



Fig. 1. *Bullet in Envelope* (2018) nga Armando Lulaj. Riprodhuar me lejen e artistit dhe të DebatikCenter of Contemporary Art.

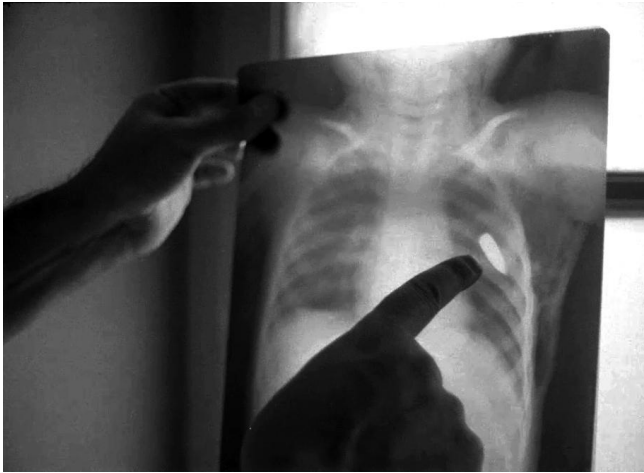


Fig. 2. Material pune për *Bullet in Envelope* (2018) nga Armando Lulaj: Fotogramë nga *Kronikë '97*, një film i papërfunduar. Riprodhuar me lejen e artistit, Arkivit Qendror Shtetëror të Filmit (AQSHF) dhe DebatikCenter of Contemporary Art.

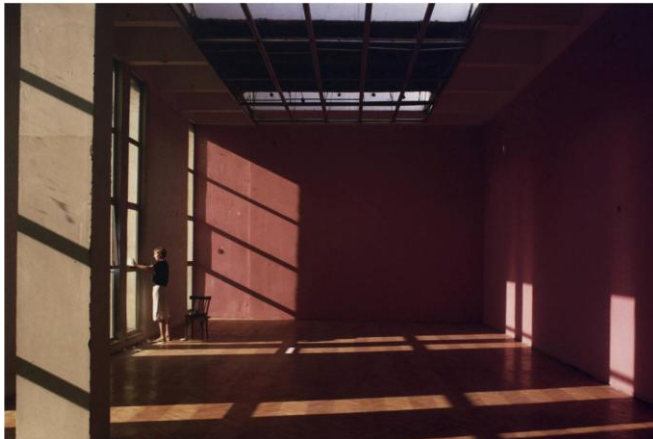


Fig. 3. *RI-PIKTURIM. An Exhibition on Coats*, kuruar nga Sonja Lau dhe André Siegers, shtator – tetor 2008. Pamje e “dhomës së kuqe”, ku kishte qenë ekspozuar koleksioni i realizmit socialist të GKA-së, të boshatisur para rinovimit. Riprodhuar me lejen e Sonja Lau dhe André Siegers.



Fig. 4. *RI-PIKTURIM. An Exhibition on Coats*, kuruar nga Sonja Lau dhe André Siegers, shtator – tetor 2008. Pamje nga ekspozita: Piktoret Sali Shijaku dhe Ksenofon Dilo duke punuar mbi muret e zhveshur. Riprodhuar me lejen e Sonja Lau dhe André Siegers.



Fig. 5. *RI-PIKTURIM. An Exhibition on Coats*, kuruar nga Sonja Lau dhe André Siegers, shtator – tetor 2008. Pamje nga ekspozita: Skënder Kamberi duke ripunuar veprën e tij dikur të vlerësuar. Riprodhuar me lejen e Sonja Lau dhe André Siegers.



Fig. 6. *RI-PIKTURIM. An Exhibition on Coats*, kuruar nga Sonja Lau dhe André Siegers, shtator – tetor 2008. Pamje pas përfundimit të ekspozitës: zhdukja e pikturave të murit nën bojën e bardhë ndërsa rinovimi i GKA-së vazhdon. Kuadratët e bardhë shënojnë vendin e tyre të mëparshëm.

Riprodhuar me lejen e Sonja Lau dhe André Siegers.

