

ARTI, HISTORIA DHE HAPËSIRA PUBLIKE NË SHQIPËRINË BASHKËKOHORE:

Alessandro Gallicchio në një bisedë me Alban Hajdinajn
(dhjetor 2021)¹

ALBAN HAJDINAJ DHE ALESSANDRO GALLICCHIO

Alban Hajdinaj është një artist, puna e të cilit përqendrohet te ndikimi i politikës në kontekstin monumental të Shqipërisë bashkëkohore. Përmes medieve të ndryshme (sende, fotografi, video dhe piktura) ai ngre dyshime kritike mbi shndërrimin e kryeqytetit të Shqipërisë, Tiranës. Në këtë intervistë, ai bisedon me kërkuesin Alessandro Gallicchio, që kryen studime mbi artin bashkëkohor në vendet e Ballkanit. Ata flasin mbi krijimet e Hajdinajt në lidhje me mënyrën se si

¹ Përkthyer në shqip nga Anxhela Hoxha (Çikopano).

strukturat e pushtetit ndikojnë mbi perceptimet e trajtën e hapësirës publike dhe të kujtesës historike në Shqipërinë e sotme. Biseda e tyre hulumton se si arti mund të angazhohet në mënyrë kritike ndaj shfaqjes së pushtetit dhe të propozojë narrativa të reja historike.

Alessandro Gallicchio: Puna juaj karakterizohet nga njëfarë ndjeshmërie kundrejt marrëdhënies mes hapësirës publike dhe përfaqësimeve historike. Që prej fillimit të viteve 2000, në disa prej punimeve tuaja në video, është e mundur të gjurmohet një vështrim kritik mbi narrativat madhore të historisë politike e shoqërore të Shqipërisë. Kjo është veçanërisht e vërtetë tek e famshmeja *Eye to Eye* (2003), që merret me fasadat e pikturuara nga artistë ndërkombëtarë për seksionin urban të edicionit të dytë të Bienales së Tiranës, ndryshime që u nxitën nga kryebashkiaku i Tiranës (dhe artisti) Edi Rama në kontekstin e “revolucionit të tij shumëngjyrësh”. Në atë video shprehin ndjenjat e tyre për këto ndërhyrje njerëzitet që jetojnë në apartamentet përballë fasadave të ngjyrosura. Qasja juaj më kujton thelbin e mikrohistorisë dhe rëndësinë e analizës shoqërore, që shihet përtej palimpsestit të ngritur nga ligjërimet mbi pushtetin. Nga buron dëshira juaj për të vëzhguar se çfarë ndodh pas organeve zyrtare të skenografisë?

Alban Hajdinaj: Mendoj se kjo dëshirë më është zhvilluar që prej adoleshencës dhe rinisë së hershme në fund të viteve ‘80. Meqenëse jetoja me gjyshërit, dëgjoja vazhdimisht historitë e tyre që lidheshin me të shkuarën. Këto rrëfime personale, të bazuara në kujtimet e tyre, qenë tërësisht të

zbrazura nga heroizmat e lavdia, ndaj edhe binin ndesh fort me versionet zyrtare të historisë, e cila na sulmonte vazhdimisht.² Kështu që pata arritur të dalloj dy qëndrime të ndryshme në lidhje me njohuritë që merrja. Njëra më mësohej në familje dhe tjetra më ushqehet nga jashtë: nga shkolla, nga televizioni ose, më së shumti, nga letërsia dhe arti që hasja. Sigurisht, gjatë kësaj periudhe unë e konsideroja normale këtë dykuptimësi, po shumë shpejt në Shqipëri ndodhën ndryshime, ashtu si kudo tjetër në Evropën Lindore dhe kushdo, sipas mënyrës së tij, filloi të analizonte e të kritikonte sistemin ku kishim jetuar dhe mënyrën se si propaganda ishte shitur si dije.

Fillimi i viteve '90 ishte një kohë që karakterizohej nga refuzimi i çdo vlere që shoqëria na kishte detyruar të respektonim deri atëherë. Edhe vetë historia po refuzohej dhe për mua ky ishte një çast për të reflektuar më thellësisht mbi skenografinë që na kishin bërë të besonim se ishte e vërtetë. Ky çast ishte thelbësor për mua, sepse besoj se ai e stabilizoi rezistencën ndaj narrativave zyrtare si një domosdoshmëri intelektuale. Gjithsesi, po flas për ngacmime të viteve të mia të hershme, të cilat mund të më kenë drejtuar që t'i qasem mikrohistorisë në punët e mia të viteve 2000, kur fillova të përdor videon si medium. Kjo vinte si pjesë e interesit tim të përgjithshëm ndaj studimit socio-kulturor dhe e shprehja përmes medieeve të ndryshme, që shtrihen nga piktura, te fotografia e deri tek assemblazhi.

Në njëfarë mënyre, videoja mund të jetë më e

² Hajdinaj këtu i referohet periudhës së qeverisjes socialiste në Shqipëri, që mori fund në vitin 1991 me zgjedhjet e para shumë partiake, që para Luftës së Dytë Botërore.

drejtperdrejtë, sepse mund të përfshijë një narrativë, histori, interpretim gojor e shumë forma të tjera dhe *Eye to Eye* solli një ndryshim për mua. Ajo nxori në plan të parë problemet e pushtetit, ligjërimin e tij dhe nevojën për t'u përballur e për t'u marrë me të. E vetmja mënyrë që të mund ta arrija këtë do të ishte duke shkuar përtej këtij ligjërimi, përmes një soditjeje individuale, gjuhe poetike dhe artikulimi të imagjinatës. Nëse vitet '90 ishin një periudhë kaosi shoqëror dhe trazirash në Shqipëri, vitet 2000, për mua, shënojnë një fillim të ri të kthimit të pushtetit politik dhe të artikulimit të gjuhës së tij. Lyerja e fasadave të Tiranës ishte veç një prej strategjive të përdorura si pjesë e këtij artikulimi të pushtetit. Mendoj se pozicioni i artistit është ai i një njeriu që ngre pyetje për këto strategji e veprime dhe që nuk e bën punën e tij pjesë të tyre. Të paktën, këtë mësim duhet ta kishim mësuar nga e shkuara dhe nuk duhet të përsëritim gabimet e brezave të mëparshëm të artistëve, që nuk u përfshinë kurrë në analiza shoqërore, por e përdorën artin veç për të prodhuar modele që përcaktonin mënyrën se si duhet të sillesh shoqëria. Prandaj, punët e mia në video, në vitet 2000: *Science* (2005), *Alisa and Sarah* (2006), *Discovery* (2007) dhe *Uomo Vogue* (2008) tregojnë interes të thellë ndaj individëve dhe, përmes përvojave të jetëve të tyre, shpërfaqen manifestimet e marrëdhënieve me pushtetin. Mbase doja të mbushja një boshllëk në historinë e artit shqiptar. Mendoj se një pjesë e mirë e punëve të mia buron nga nevoja për të krijuar një dialog me historinë ose historinë e artit të këtij vendi.

Alessandro Gallicchio: Në këtë dinamikë, ku merreni me analizën kritike të elementeve të kujtesës historike në

Shqipëri, puna juaj në video: *The Monument of the Man in a Cylinder* (2018) merr një rol shumë të rëndësishëm. Kjo punë ka në fokus statujën e presidentit amerikan, Udrou Uillson në Tiranë. Zgjedhja juaj që të vini krah më krah me videon një sërë karikaturash të marra nga revista *Hosteni*³ e epokës socialiste, duket se sugjeron një paralele historike mes periudhës së dikurshme dhe kthesës demokratike të kohëve të fundit. Pse vendosët t'i vini të dialogojnë skulpturën me karikaturat, kur mes tyre ka një humnerë të madhe kronologjike?

Alban Hajdinaj: Duhet të them se këtë vendim e mora prej vetë skulpturës. Sapo e pashë, m'u kujtuan menjëherë karikaturat e publikuara te revista *Hosteni*. Nuk dua të them që është një skulpturë e keqe, nuk kam kurrfarë interesi që ta gjykoj atë vepër arti në vetvete. Paraqitja në skulpturë e presidentit Uillson, rrobat e tij dhe veçanërisht kapela, i përkasin një epoke kur një personazh i ilustruar i epokës, që quhej xhaxha Semi, shërbente si imazh për pankartat e përdorura për alegori politike. Imazhi i xhaxha Semit, origjina e të cilit luhetet mes fakteve e legjendës, diku thellë në zemër të shekullit të XIX, përfaqëson qeverinë e politikën e Shteteve të Bashkuara të Amerikës. Përdorej gjerësisht në ilustrimet e karikaturat politike gjatë Luftës së Parë e të Dytë Botërore, si edhe gjatë Luftës së Ftohtë, si nga Shtetet e Bashkuara, ashtu edhe nga armiqtë e saj.

Pas Luftës së Dytë Botërore, duket se imazhi i xhaxha Semit mbërriti edhe në faqet e *Hostenit*. Prandaj, lidhja mes

³ *Hosteni* ishte një revistë humoristike që botohej në Shqipërinë socialiste. Titulli i revistës i referohet një shkopi, si ai që përdoret për bagëtinë.

xhaxha Semit dhe presidentit Uillson është e pashmangshme, edhe përtej ngjashmërisë së qartë mes dy imazheve. Për rreth dyzet vjet, imazhi karikaturë i burrit me cilindër ka përfaqësuar armikun më të madh, jo vetëm të Shqipërisë, po të mbarë njerëzimit. Pas rreth njëzet viteve mungesë kemi, më në fund, një statujë publike të këtij imazhi, që tani vjen me tiparet e shpëtimtarit, duke përfaqësuar një mik të madh të këtij vendi. Dua të jetë e qartë që puna ime; *The Monument of the Man in a Cylinder* s’ka thujse as edhe një pikë lidhje me figurën historike të presidentit Uillson (dhe unë e respektoj punën e tij për të mbështetur pavarësinë e Shqipërisë). Por është më shumë imazhi ose, le të themi, personifikimi i tij — një imazh që hyn në marrëdhënie me karikaturat e revistës *Hosteni*, duke krijuar një lloj retorike që funksionon bazuar në rregullat e imazhit. E parëndësishme është edhe autorësia e skulpturës dhe e karikaturave. Sigurisht, është mjaft interesante të shohësh me ç’ironi historia mohon veten brenda pak dekadash dhe e shndërron armikun në mik, po këtë interpretim preferoj t’ia lë shikuesit. Unë kam vendosur ta vë skulpturën të dialogojë me karikaturat, sepse, për mua, janë që të dyja copëza “arkeologjike” të izoluar dhe të ndara nga konteksti historik i njëri-tjetrit, ndaj, në vend që të ndërtojnë një narrativë historike (se, siç thua edhe ti, ka një hendek të madh kronologjik mes tyre), nxjerrin në pah thyerjen e një narrative lineare. Kjo thyerje është shumë e rëndësishme për mua, sepse është një lloj gjuhe që më intereson ta përdor qëllimisht. Revistat, një koleksion botimesh të vjetra, janë objekte të gjetura që funksionojnë në një regjistër të ndryshëm nga ai i videos. Duke i ikur narratives lineare e progresive, brenda sferës së imazheve

e dokumenteve, gjej shtegun që të arrij një dialog kritik mes këtyre dy periudhave të ndryshme të historisë shqiptare. Mendoj se e shkuara duhet të jetë një element aktiv në mënyrën se si e perceptojmë realitetin tonë të këtyre kohërave dhe jo thjesht një objekt dekorativ.

Alessandro Gallicchio: Kohët e fundit, në instalacionin *Old Books New Stories* (2019) keni ekspozuar një sërë librash, ku keni vendosur të krahasoni disa imazhe të skulpturave shqiptare nga epoka e socializmit (1945-1990) e deri tek ato të kohëve të fundit (1990-2019). Pse zgjodhët këtë format dhe çfarë ju shtyn të merrni përsipër rolin e historianit mbi hapësirën urbane shqiptare? A jeni identifikuar ndonjëherë me figurën e artistit-historian, kaq e debatuar në vitet e fundit prej muzeve ndërkombëtare?

Alban Hajdinaj: *Old Books New Stories* duket si një seri librash, po unë do ta konsideroja këtë punë, më së pari, si një seri kolazhesh. Librat, që janë pak a shumë libra të rastësishëm, të zgjedhur kryesisht prej tipareve të tyre fizike, si përmasat, vjetërsia etj., shfaqen të hapur dhe faqet e tyre të dukshme manipulohen përmes kolazhit. Unë kam përdorur teknikën krahasuese të vendosjes së skulpturave publike të realizmit socialist krahas me të tjera të kohëve të fundit, të atyre që i përkasin periudhës pas viteve '90. Është mjaft interesante për mua që t'i vë të dialogojnë me njëra-tjetrën dhe t'i përfshij në një marrëdhënie kritike, që shmang çdo narrativë progresi. Vendosa të përdor formatin e librave, sepse kjo vepër funksionon si një lloj hetimi historik. Megjithatë, ky hetim,

edhe pse përfshin mjaft kërkim për gjetjen e imazheve e të dhënave të përdorura, nuk përpiket të përcaktojë një periudhë historike në arte ose në artin publik specifikisht. Ai, më së shumti, gjurmon dhe shquan ngjasi, shkëputje lidhjeje logjike, metoda veprimi, shndërrime të diçkaje që kthehet në tjetër gjë, mes dy epokave. Nga ana tjetër, puna përfshin një praktikë dekonstruktiviste. Cilësitë joformale të kolazhit delegjitimojnë dimensionin akademik të punës, veçanërisht përmes përdorimit të të dhënave informuese për çdo foto skulpture.

S'e di nëse interesi për përfaqësimet historike ose edhe për hapësirën publike, që mund të manifestohet në punën time mund të më përcaktojë si historian. Është e vërtetë që për punët e mia unë kryej shumë kërkime dhe dokumentet janë shumë të rëndësishme. Por, më shumë se arritja e një statusi a një titulli, për mua ky është një interes bazë për një gjuhë specifike që eksploroj dhe testoj rezultatet e saj në komunikim. Gjithashtu – edhe pse mendoj se është një çështje që u përket kritikëve e jo mua – unë nuk e identifikoj veten time me figurën e artistit-historian, sepse, pavarësisht shumë tipareve të përbashkëta, puna ime nuk është një përgjigje ndaj artistëve të konfirmuar e punëve të tyre në vetvete, për mënyrën si i presin kritikët ose muzetë. Përkundrazi, unë motivohem nga dëshira e fortë për t'u marrë me tema specifike dhe debate sfiduese, veçanërisht pse prekin identitetin dhe intelektin tonë.

Alessandro Gallicchio: *New Man and Wolf Man* (2019) është një tjetër shembull që përfaqëson më së miri kërkimin që bëni si artist. Si e konceptuat këtë vepër që përfshin disa copa nga mozaiku i Muzeut Historik Kombëtar që kishin rënë

përdhe? E keni konsideruar ndonjëherë veten arkivist të hapësirës publike shqiptare?

Alban Hajdinaj: Kjo punë u konceptua ngadalë dhe gradualisht. Si fillim gjeta rastësisht përdhe copa të mozaikut, ndërsa ecja pranë Muzeut Historik Kombëtar. I mora pa pasur ndonjë ide të qartë në mendje dhe vetëm më vonë mendova t'u bëja foto vendeve ku ato mungonin. Kishte plot gropa dhe boshllëqe në sipërfaqen e mozaikut të madh të Muzeut Historik Kombëtar, që nuk ishin restauruar që prej përfundimit të tij në vitin 1980. Kështu, ideja e parë që më erdhi ishte të realizoja një punë që do të përbëhej prej fotografive të boshllëqeve të mozaikut (plane të afërta) dhe fragmenteve të gurëve e llaçit që kisha mbledhur, si dialog mes imazheve e objekteve të vërteta, që kryqëzohen si me historinë e ndërtesës ashtu dhe me funksionin e saj si muze historik. Ishte një mënyrë për t'u marrë njëkohësisht si me dështimin e një metanarrative, ashtu edhe me sistemin politik që e prodhoi.

Më vonë rastisa një suvenir nga Roma në tregun e sendeve të përdorura në Tiranë: një tavllë duhani me një statujë të vogël në bronz të *Lupa Capitolina*, Ujkonjës së Kapitolinit. Vendosa ta përfshij në veprën që po punoja si një element i shtuar historik, që funksionon si përkujtues i së shkuarës, po edhe si objekt konsumi në të tashmen. Në njëfarë mënyre, imazhi i Ujkonjës së Kapitolinit lidh Muzeun Historik me të shkuarën e të tashmen, si diçka që ndodhet si para, ashtu edhe pas në kohë. Siç ju thashë edhe më parë, kjo lloj thyerjeje e narratives lineare të historisë është diçka që e kërkoj vazhdimisht. Përfshirja e statujës së vogël të Ujkonjës së

Kapitolinit e shtrin këtë hetim edhe në sferën e hapësirës publike, sepse përfshin edhe historinë e sheshit Skënderbej, ku ndodhet muzeu. Në vitet '40 aty janë bërë mjaft demonstrime që përfshinin simbole fashiste, një jehonë të cilave e sjell statuja.⁴ Sigurisht, kërkova në arkiva dhe gjeta shumë fotografi të këtyre grumbullimeve masive në shesh. Në punën time, statuja, që rri si fragment historik i së shkuarës, është vendosur në një kolonë betoni, që shërben si simbol i shndërrimeve të fundit në qendrën e Tiranës, një zonë kullash të papërfunduara betoni që rrethojnë ndërtesën e Muzeut Historik Kombëtar.

Unë jam thellësisht i interesuar për arkivat, por ashtu si edhe për artistin historian, unë s'e konsideroj veten arkivist të hapësirës publike. Unë përpiqem të nxjerr një element arkivor nga konteksti i tij dhe ta ripërdor për qëllime të ndryshme, që nuk janë ato të një arkivisti. Mendoj se artisti nuk është as historian e as arkivist, por them se është dikush që pikas se mbase diçka nuk shkon siç duhet me praktikën e historisë si shkencë ose me praktikën e arkivimit, dhe ai përpiqet ta rregullojë këtë gabim sipas mënyrës së tij. Sigurisht që këto përpjekje hapin debat për të ardhmen e këtyre praktikave dhe të shkencave.

Alessandro Gallicchio: Do të doja ta mbyllja me një pyetje për aktin e vetëshkatërrimit, që vërtet më goditi. Në të gjitha punimet që kemi përmendur deri tani, dimensionin kritik është shprehur gjithmonë si një veprim që tenton të ruajë gjurmë të kujtesës së Shqipërisë. Por te *June 21st* (2018), ku

⁴ Musolini e ka përdorur shpesh Ujkonjën e Kapitolinit si ikonë për të portretizuar veten si themelues i Romës së re.

pasqyroni rrugëtimin tuaj si artist, ju vendosni të digjni gjithë katalogët e viteve '90. Pse doni t'i fshini gjurmët e punëve tuaja nga kjo periudhë? Si e pozicionon këtë punë?

Alban Hajdinaj: Në pamje të parë, kjo punë duket sikur shkon në drejtim të kundërt me pjesën tjetër të praktikës së punëve të mia, po, në fakt, jam i detyruar ta shoh të lidhur me këtë praktikë. Mbase kjo punë ndjek një tjetër shteg për të mbërritur në të njëjtin konkluzion me punët e tjera, për të cilat kemi folur deri tani. Ky akt fshirjeje ose anulimi që përfaqësohet nga djegia e katalogëve të mi, tenton të izolojë aktet personale nga ato të organeve zyrtare. Edhe pse merrem me një aspekt autobiografik, interesi im shtyhet nga tensioni mes narrativës individuale dhe asaj institucionale. Anulimi, fshirja apo zhdukja e një prove a të një dhëne të caktuar do të thotë të zbrazësh një segment të narrativës. Te *June 21st* ky boshllëk mbushet nga akti i shkatërrimit, që tani zë vendin e asaj që mungon. Kështu, puna bëhet pjesë zëvendësuese e të dhënave dhe hiri i katalogëve të djegur është provë materiale e këtij shndërrimi.

Kjo punë për mua ngre pyetjen se kush e kontrollon narrativën. Për ta shtruar këtë pyetje kam vendosur të ndjek një rrugëtim për së prapthi, atë të inskenimit të censurimit që kryhet nga organet zyrtare. Është jehona e ngjarjeve historike, si djegia e librave që pasqyronin “shpirtin jo-gjerman” në Gjermaninë naziste, më 10 maj të vitit 1933, por më kujton edhe një mori aktesh të panumërta censurimi, edhe në kontekstin shqiptar. Kështu, puna është një mënyrë për të trajtuar në mënyrë kritike edhe historinë time personale, duke e sjellë atë në një

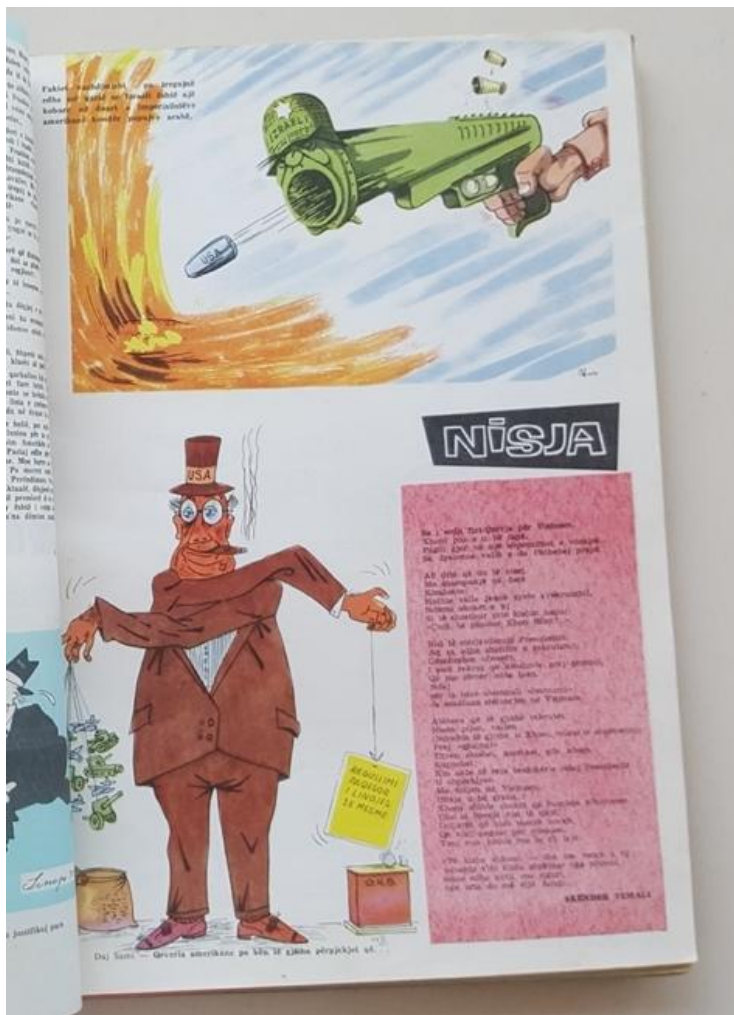
perspektivë më të gjerë. Fshirja e punëve të viteve '90 nga narrativa ime personale, gjithsesi është një përpjekje e izoluar që mbetet brenda kufijve të lirisë individuale, sepse, natyrisht, nuk po shkatërroj të dhëna që nuk mund të gjenden tjetërkund, në arkiva muzesh a galerish, në koleksione, në internet etj. Akti mbetet saktësisht personal dhe në dallim nga fshirjet e fundit apo ato historike që kanë ardhur prej organeve zyrtare, imi nuk prek ndonjë subjekt tjetër, veç vetes sime. Mendoj se, në këtë rast, papajtueshmëria është një lloj rezistence ndaj marrëdhënieve me pushtetin dhe ndaj ligjërimit të një mekanizmi zyrtar, që, herët a vonë, e kanalizon punën e gjithkujt në sistemin e vet përçues.



Fig. 1. Alban Hajdinaj, fotogramë e shkëputur nga *Eye to Eye* (2003). Video. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 2. Alban Hajdinaj, fotogramë e shkëputur nga *The Monument of the Man in the Cylinder* (2018). Video. Riprodhuar me lejen e artistit.



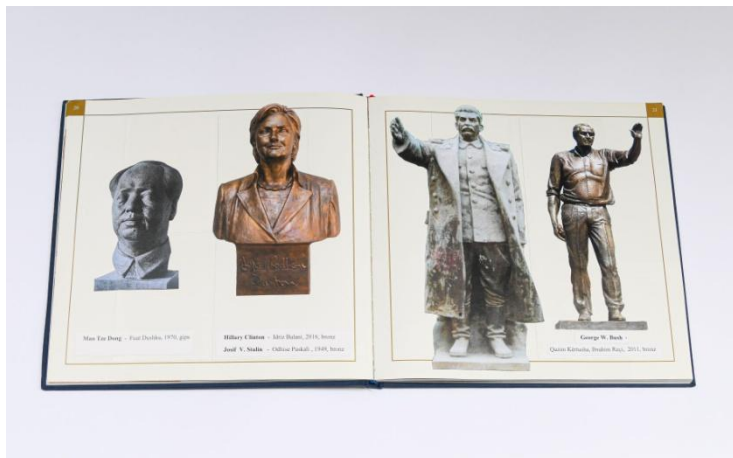


Fig. 4. Alban Hajdinaj, *Old Books New Stories* (2019). Kolazh. Riprodhuar me lejen e artistit.

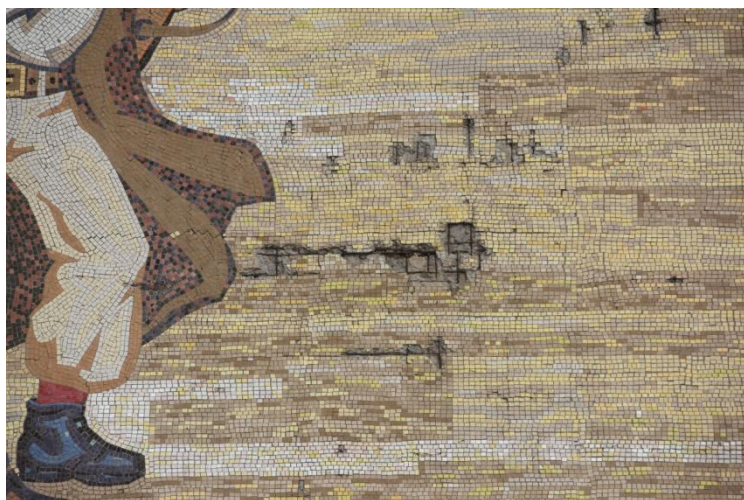


Fig. 5. Fotografi e pllakave që mungojnë në mozaikun e Muzeut Historik Kombëtar, Tiranë. Fotografi e realizuar nga Alban Hajdinaj. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 6. Alban Hajdinaj, *New Man and Wolf Man* (2019). Teknikë e përzier.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 7. Alban Hajdinaj, *New Man and Wolf Man* (2019), detaj. Teknikë e përzier. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 8. Alban Hajdinaj, *New Man and Wolf Man* (2019), detaj. Teknikë e përzier. Riprodhuar me lejen e artistit.

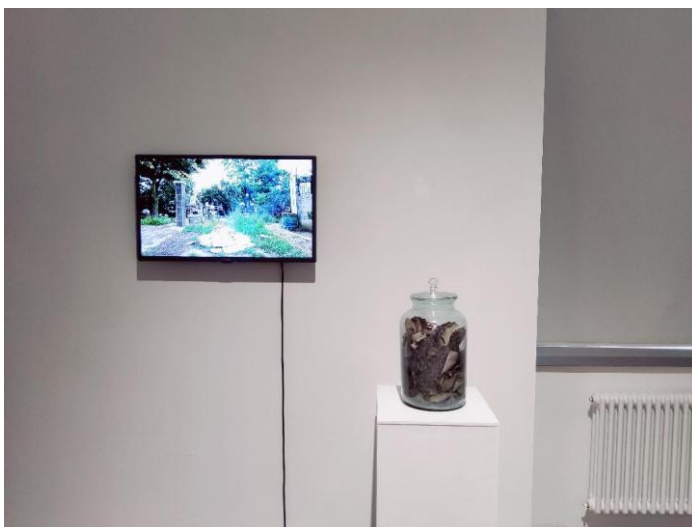


Fig. 9. Alban Hajdinaj, *June 21st* (2018), pamje e instalacionit. Video dhe mbeturinat e katalogëve të djegur. Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 10. Alban Hajdinaj, fotogramë e shkëputur nga *June 21st* (2018). Video.
Riprodhuar me lejen e artistit.



Fig. 11. Alban Hajdinaj, fotogramë e shkëputur nga *June 21st* (2018). Video.
Riprodhuar me lejen e artistit.

