

# ARKIVI

## I HAPUR - RECENSION<sup>1</sup>

JONIDA GASHI

Mbërritja e pandemisë së virusit korona duket të ketë ndezur shkëndijën e një vale të re mbarëbotërore të ekspozitave muzeore (dhe jo vetëm), që kanë në fokus arkivin, gjë që ishte veçanërisht e dukshme pas valës së parë të pandemisë, në verën e vitit 2020. Shumë prej këtyre ekspozitave përshkoheshin nga një fill “kthimi te thelbi”, si të thuash, që nuk është për t’u habitur, duke qenë se pandemia e SARS-CoV-2 vuri në dyshim aftësinë e muzeve për të kryer disa nga funksionet e tyre më bazike, si për shembull, hapjen (fizike) e dyerve për vizitorët. Kjo situatë e pasigurisë së lartë ka nxitur rritjen e ndërgjegjësimit mbi funksionet themelore të muzeve, që janë ruajtja dhe ekspozimi i koleksioneve të tyre të përherëshme. Përveç pandemisë së virusit korona, intensifikimi i luftës kundër

---

<sup>1</sup> Ky artikull është botuar fillimisht në gjuhën angleze në *ARTMargins Online* më 19 gusht 2021, ndërkohë që ekspozitat që diskutohen në të ishin ende të hapura për publikun: <https://artmargins.com/open-archive-a-review/>. Teksti vjen i përkthyer në shqip nga Anxhela Hoxha (Çikopano).

kolonializmit e racizmit në Shtetet e Bashkuara të Amerikës, po edhe kudo tjetër në botë, ka bërë që koleksionet e përhershme të muzeve – dhe praktikat e krijimit të tyre – të hetohen me kujdes të madh, për arsye që, pa dyshim, janë më pak mburrëse, po që, në një këndvështrim politik, mund të jenë shumë më të frytshme.

Kjo “kthesë arkivore”, që ka ndodhur kohët e fundit, të kujton thirrjen e Claire Bishop të *Muzeologjia radikale, ose çfarë është ‘bashkëkohore’ në muzetë e artit bashkëkohor (Radical Museology, or What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art)* për një (ri)kthim, të koleksionet e përhershme dhe arkivat e muzeve, që synon “rimëkëmbjen (*reboot[ing]*) e së ardhmes, përmes shfaqjes së papritur të një të shkuare që përputhet me të”. Në përkufizimin e Bishop-it, “muzeologjia radikale” përfaqëson, mbi të gjitha, një refuzim të kohësisë së shkatërrimit, të aftësisë së tij për të ngjeshur e tkurrur përvojën e kohës së jetuar. Edhe pse eseja është shkruar si kundërpërgjigje ndaj ngjarjeve që rrodhën pas krizës financiare të vitit 2008, kjo e fundit inkuadrohet brenda një vargu katastrofash të afërta, mes të cilave lufta bërthamore, terrorizmi dhe katastrofa klimatike, që kanë efektin e “zvogëlimit të aftësisë sonë për të përfytyruar drejt së ardhmes”. Kjo shpjegon edhe vlerën e tekstit për momentin aktual, meqë shkatërrimi sot nuk përbën vetëm një kërcënim, por një eveniment që ka ndodhur tashmë. Për pasojë, ideja e një “muzeologjie radikale” na ndihmon të kuptojmë se deri në ç’shikallë vala e fundit e ekspozitave, që kanë në fokus arkivin, është në lartësinë e detyrës së përfytyrimit, përballë katastrofave

globale, të një të ardhmeje radikalisht të ndryshme.<sup>2</sup>

Ekspozita e fundit që u hap në Galerinë Kombëtare të Arteve në Tiranë (GKA), para se pandemia e Covid-19 të përhapej në mbarë Evropën, *Tirana Patience*, me kuratorë Nataša Ilić dhe Adam Szymczyk, po edhe ekspozita e parë që u hap në GKA pas heqjes (së pjesshme) së masave të karantinës në Shqipëri, në verën e po atij viti, *Arkivi i Hapur* me kurator drejtorin e GKA-së, Erzen Shkolollin, ishin që të dyja ekspozita që përqendroheshin në koleksionin e përhershëm të GKA-së. Ajo që i bën këto ekspozita interesante për qëllimin tonë, është se ato duket sikur shfaqin dy qasje krejt të ndryshme (disa mund të thonë edhe të kundërta) ndaj koleksionit të përhershëm të GKA-së, qasje që u hartuan në sfondin e dy katastrofave të veçanta, por të mbivendosura e në një kuptim të ndërlidhura. Katastrofat në fjalë janë tërmeti shkatërrimtar 6,4 ballë që goditi Shqipërinë në 26 nëntor 2019 dhe pandemia Covid-19, që u shpall zyrtarisht në vend më 9 mars 2020. Për më shumë, ekspozitat u prekën nga këto katastrofa në mënyra çuditërisht asimetrike.

*Tirana Patience* është një ekspozitë, që gati sa nuk e përpiu katastrofa. Tërmeti, jo vetëm që shtyu datën e çeljes, që duhet të ishte më 27 nëntor 2019, po la pas edhe krisje të thella në muret e GKA-së, që shihen ende qartë nëpër ekspozitë, paçka se në pjesë të tjera të godinës janë riparuar. Vendimi për t'i ruajtur këto "vrage" në ekspozitë mund të lexohet si një përpjekje për të pohuar realitetin e dhunshëm jashtë mureve të GKA-së dhe aftësinë e tij për t'i shembur vërtet këto mure. Ky

---

<sup>2</sup> Claire Bishop, *Radical Museology, or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art*, London: Koenig Books Ltd, 2013.

lexim mbështetet edhe në faktin që këto “vrage” plotësojnë vizualisht pamjen e pikturave të realizmit socialist në ekspozitë, të cilat fshihen pas një veli të lehtë pambuku. (Fig. 1-2) Gjithsesi, përpjekja për të përfshirë realitetin jashtë mureve të GKA-së brenda në ekspozitë duhet lexuar edhe përkundrejt platformës fillestare kuratoriale, mbi bazat e së cilës u tërhoqën (përkohësisht) nga pamja pikturat e realizmit socialist, dhe që konsistonte në idenë se gjithçka që ishte për t’u parë, thënë e bërë, tashmë është parë, thënë e bërë. (“Çfarë mund të bëjnë ekspozitat sot? Pasi janë thënë të gjitha, çfarë mbetet për t’u treguar?”) Katastrofa nxori në pah papajtueshmërinë e këtij pozicioni kuratorial me realitetin jashtë mureve të GKA-së, i cili ishte i dhunshëm edhe para se të godiste katastrofa. Nuk ka pikë dyshimi që tërmeti i 26 nëntorit 2019 dhe, fill pas tij, përhapja e pandemisë Covid-19, groposën (të paktën përkohësisht) nocionin se nuk ka mbetur ndonjë gjë (e re) për t’u parë, thënë e bërë.<sup>3</sup> Në këtë këndvështrim, *Tirana Patience* shënjon një tërheqje nga kërkimi për një “muzeologji radikale”, ndërsa tregon edhe haraçin që duhet paguar për këtë veçim.

Nga ana tjetër, *Arkivi i Hapur* është një ekspozitë, që lindi si kundërpërgjigje ndaj katastrofës, si asaj të tërmetit të 26 nëntorit, në vijim të së cilit u desh të vlerësohej imtësisht gjendja e çdo vepre në koleksionin e GKA-së, si edhe ndaj pandemisë Covid-19 dhe boshllëqeve që krijoi në programin e GKA-së, i cili natyrisht që duhet të mbushej pas heqjes së masave të karantinës. Në ndryshim nga *Tirana Patience*, *Arkivi i*

---

<sup>3</sup> Dhe kjo pa marrë parasysh faktin që, në mënyrë të padiskutueshme, koleksioni i përhershëm i GKA-së nuk është parë mjaftueshëm, për të nuk është folur mjaftueshëm dhe sidomos nuk janë bërë kërkime të mjaftueshme.

*Hapur* i shmanget një qëndrimi kuratorial të përvijuar qartë, i cili mund të binte viktimë e ndonjë (tjetër) fatkeqësie të paparashikuar. Ngjashmërisht, në vend të tërheqjes (së përkohshme) të veprave të koleksionit të GKA-së nga ekspozimi, *Arkivi i Hapur* ndjek kahun e kundërt, duke treguar sa më shumë që të mundet. Më në fund, në rastin e *Arkivit të Hapur* lidhja mes ekspozitës dhe realitetit jashtë GKA-së paraqitet më e tërthortë. Konkretisht, përmes përfshirjes në ekspozitë të pikturave e skulpturave të koleksionit të GKA-së të planifikuara për restaurim, një gjest që i aludon jo vetëm dëmeve të shkaktuara nga tërmeti i 26 nëntorit 2019, por edhe ndërprerjes së punës restauruese në GKA, si pasojë e mbylljes drakoniane të pranverës së vitit 2020, shkaktuar nga situata pandemike. Edhe vendimi për të përfshirë në ekspozitë shenja të pangatërrueshme të punës fizike që është bërë për ngritjen e saj, të cilat zakonisht janë të padukshme, mund të lexohet si një përpjekje për të pohuar, në mos komunikuar, me realitetin jashtë GKA-së. (Fig. 3-4) Sigurisht që një lidhje “e tërthortë” nuk është automatikisht më pak efikase sesa një lidhje “e drejtpërdrejtë”. Rrjedhimisht lind pyetja nëse *Arkivi i Hapur* është më i suksesshëm sesa *Tirana Patience*, sa i përket kërkimit të një “muzeologjie radikale”, veçanërisht nëse mbajmë parasysh pozicionimin më të favorshëm të *Arkivit të Hapur* kundrejt katastrofës(ave) në krahasim me ekspozitën pararendëse.

Në çdo moment, *Arkivi i Hapur* përfshin qindra e qindra vepra arti në një mori mediash. Ashtu siç pritet, shumica e tyre janë piktura dhe skulptura, po ka edhe paraqitje më të vogla animimesh, qeramikash, vizatimesh, gravurash, litografish,

punimesh në dru etj. Veprat e shfaqura datojnë që nga fundi i shekullit XIX e deri në fund të shekullit XX, edhe pse, për arsye që do të bëhen të qarta më vonë, është e vështirë të japësh data të sakta. Them “në çdo moment”, sepse *Arkivi i Hapur* është një ekspozitë në evolucion të vazhdueshëm: veprat e ekspozuara ndryshojnë vazhdimisht, e po ashtu edhe konfigurimi i tyre brenda hapësirës së ekspozitës. Për shembull, seksioni i karikaturave që fillimisht ndodhej në hollin kryesor të katit të parë të GKA-së, ashtu si edhe seksioni i litografive, që më parë ishte në bibliotekë, e cila gjithashtu është në katin e parë të GKA-së, në kohën e shkrimit të këtij artikulli janë zhvendosur në një hapësirë të sapohapur ekspozimi po në katin e parë të GKA-së. Veç kësaj, edhe vetë hapësira e ekspozitës tkurret e zgjerohet vazhdimisht dhe përgjithësisht ndryshon përmasë e formë. Për të sjellë një shembull: gjatë dimrit të vitit 2020-2021 sipërfaqja e ekspozitës *Arkivi i Hapur* zuri hapësirë deri në katin e tretë të godinës së GKA-së, i cili përfundoi që u mbush me piktura të dorës së dytë (më së shumti) prej periudhës së realizmit socialist. Veçse disa javë më vonë, *Arkivi i Hapur* e liroi këtë hapësirë për t’i bërë vend ekspozitës *Synime*, që fokusohet në praktikën dhe punimet e artisteve femra shqiptare. Po në tërësinë e vet, hapësira që GKA-ja i kushtoi *Arkivit të Hapur* është rritur me kalimin e kohës. Strategjitë e përdorura për të arritur këtë kanë përfshirë: përvetësimin (e pjesshëm ose të plotë) e hapësirave të përcaktuara për qëllime të ndryshme nga ekspozimi i veprave të artit, si: hollit, dyqani, biblioteka etj.; konvertimin e hapësirave që më parë shërbenin si dhoma magazinimi në dhoma ekspozimi; dhe, duke filluar në verën e vitit 2021, bashkëndarjen (ose “pushtimin”) e hapësirës së

ekspozitave të tjera në godinën e GKA-së, specifiku të ekspozitës *Tirana Patience*. (Fig. 5)

Që të gjitha sa thamë më sipër, mund të shpjegohen nga objektivi gjithëpërfshirës i *Arkivit të Hapur*, që është të tregojë sa më shumë vepra nga koleksioni i përhershëm i GKA-së (mundësisht që të gjithin) brenda formatit të një ekspozite të vetme, paçka se kjo nuk duket të ketë një datë të saktë përfundimi. Ky synim duket se shtrihet në elementet e skicimit dhe konstruksionit të ekspozitave pararendëse. Kështu, njësitë e rafteve të stilit industrial që shihen nëpër *Arkivin e Hapur* i referohen kohës së të ndjerit Gëzim Qëndro si drejtor i GKA-së, që e zgjodhi këtë kornizë ekspozuese për koleksionin e skulpturave të epokës socialiste të institucionit; vitrinat e përdorura për të ekspozuar vizatimet në sallën 1 në katin e parë të GKA-së janë një element që është ricikluar nga ekspozita kushtuar koleksionit të Jan Dibbets në fillim të vitit 2019; vitrinat ku ekspozohen koleksioni i karikaturave të GKA-së, në katin e parë, janë element ekspozimi i ricikluar nga ekspozita kushtuar punëve të Kolë Idromenos në mes të vitit 2019; dhe, së fundi, panelet bojëkafë gjysmë të tejdukshme të përdorura për të ekspozuar pikturat e realizmit socialist në hollin e katit të parë të GKA-së, ashtu si edhe në hapësirën brenda ekspozitës *Tirana Patience* në katin e dytë të GKA-së, janë elemente të ricikluara nga ekspozita *Synime*. Megjithatë, sa më sipër nuk e shpjegon plotësisht vendimin e kuratorit dhe organizatorëve të *Arkivit të Hapur* për t'i vënë kaq ngjitur veprat, sa të ecësh nëpër hapësirën e tejmbushur të ekspozitës mund të duket e mundimshme, ndonjëherë edhe klaustrofobike. Sidomos pasi një i tillë “efekt”, nëse mund ta quajmë kështu, duket se është

kërkuar qëllimisht, pra nuk është thjesht një efekt anësor i numrit të madh të veprave të ekspozuara. Nëse titulli i ekspozitës është një shenjë treguese, qëllimi i mbingarkimit të shikuesit të *Arkivit të Hapur* me të tillë stimuj ndijmori (më së shumti pamorë) bëhet për të vulosur, në perceptimin e shikuesit, transparencën dhe aksesibilitetin e arkivit të GKA-së. (Është e paqartë se çfarë – përpos tjetër gjëje – duhet të bëjë shikuesi me këtë informacion.) Nga ky pikëvështrim, *Arkivi i Hapur* është pjesë e një serie ekspozitash me në qendër arkivin, që rreken të bëjnë një lidhje të shkurtër mes ekspozimit të arkivave (të epokës komuniste) dhe lexueshmërisë së tyre të supozuar.<sup>4</sup>

Këto kushte e bëjnë *Arkivin e Hapur* një ekspozitë sfiduese për t'i bërë recension, në kuptimin që një recension ideal do ta ndiqte ekspozitën nga afër gjatë ecurisë së saj dhe do të regjistronte me besnikëri çdo ndryshim që pësonte. Ndërsa ky i fundit është një propozim jorealit, mungesa e një liste veprash, së cilës shikuesi mund t'i referohet kur viziton *Arkivin e Hapur*, i vështirëson gjërat më shumë se ç'duhet. Duhet vërejtur se gjatë muajve të parë të ekspozitës, shikuesve iu ofrua një listë e tillë veprash, por ajo nuk u përditësua për të reflektuar ndryshimet e njëpasnjëshme që pësoi ekspozita. Gjithsesi, edhe në atë rast, seksioni i skulpturave nuk ishte përfshirë në listë, mbase me idenë se skulpturat kishin etiketime të veçanta, që përmbanin të dhëna mbi titullin e veprës, autorin, vitin e prodhimit etj. Por, në të vërtetë, si atëherë edhe tani, shumë nga skulpturat e përfshira në *Arkivin e Hapur* nuk kishin dhe nuk

---

<sup>4</sup> Për një diskutim të këtyre ekspozitave, shiko: Jonida Gashi, "Politics of Installation as Politics of the Archive: Three Case Studies", *Art Studies* nr. 19, 2020, pp. 121-137: <http://iaksa.edu.al/en/art-studies-19/>.

kanë ende etiketime të tilla. Mund të themi pra se shikuesi i *Arkivit të Hapur* lihet që ta eksplorojë ekspozitën “qorrazi”, pavarësisht informacionit të bollshëm pamor. Kjo shtron edhe pyetjen nëse ka pasur një sistem për gjitha lëvizjet e ndërrimet e veprave në ekspozitë. Përgjigjja e kësaj pyetjeje merr përsipër përgjegjësi të veçanta po të mendosh që, nën kushtet e një pandemie, vizitorët e përsëritur janë më të pazakontë se zakonisht, por edhe për faktin se, nisur nga numri i madh i veprave të përfshira në ekspozitë, as vizitorët e përsëritur nuk do t'i vinin dot re të gjitha ndryshimet. Megjithatë, ajo që është fare e qartë, është se, edhe sikur të ketë ndonjë sistem, ai është një sistem i paracaktuar dhe vizitorëve (të përsëritur) të ekspozitës u kërkohet që thjesht të zgjidhin “gjëegjëzën” që propozojnë (imponojnë) kuratori dhe organizatorët e *Arkivit të Hapur*. Kjo përfaqëson një mundësi të humbur për të përforcuar perceptimin dhe kuptimin e koleksionit të GKA-së si një e mirë e përbashkët nga ana e publikut që e viziton, një detyrë jetike tani që institucionet kryesore kulturore të Tiranës – dhe Shqipërisë – kërcënohen nga shembja prej qeverisë shqiptare, për t'i hapur rrugë zhvillimit të projekteve tregtare, pa konsideratën më të vogël për vlerat arkitekturore të ndërtesave të tyre ose vlerat artistike që ato mishërojnë në mënyrë të pashmangshme.<sup>5</sup>

Gjithsesi, problemi i vërtetë i *Arkivit të Hapur* është se arrijtjet *teknike* dhe *logjistike* të përfshira në ekspozimin e koleksionit të përhershëm të GKA-së në tërësinë e tij brenda një kornize të kufizuar hapësinore e kohore, përpiqen të maskojnë

---

<sup>5</sup> Valentina di Liscia, “Open Letter Condemns the ‘Artwashing’ of Albanian Prime Minister’s Politics”, *Hyperallergic*, 19 maj 2020, <https://hyperallergic.com/565114/open-letter-condemns-artwashing-albania/>.

mungesën e një pozicioni e procesi të mirëfilltë kuratorial kundrejt koleksionit në fjalë. Shenjat e mungesës së një pozicioni dhe procesi të tillë janë të dukshme në eklektizmin që karakterizon ekspozitën, për sa kohë pjesë të ndryshme të saj drejtohen, le të themi, nga qasje të ndryshme kuratoriale. Për shembull, pikturat e ekspozuara në sallën 1 në katin e parë të GKA-së, tregojnë një angazhim me zhanrin (të portretit në këtë rast) si parim organizues; nga ana tjetër, në ekspozimin e pikturave mbi shkallën e madhe që të çon në katin e dytë të GKA-së shihet një qasje tematike, ku tema në fjalë është Lufta Antifashiste Nacionalçlirimtare; ndërsa një dorë e vogël pikturash në korridorin e ngushtë të katit të dytë të GKA-së, që lidh/ndan *Arkivin e Hapur me/nga Tirana Patience*, tregon një interesim për ndarjen sipas periudhave, meqenëse që të gjitha veprat në fjalë datojnë nga gjysma e dytë e viteve '60 e përgjatë viteve '70, një epokë që përkon me Revolucionin Ideologjik e Kulturor shqiptar, që gjithashtu përfaqëson një fazë të mëvetësishme të realizmit socialist në Shqipëri. Ky eklektizëm ose refuzim i një vizioni kuratorial gjithëpërfshirës, mund të lexohet si një përpjekje për të tërhequr vëmendjen nga fakti që *Arkivi i Hapur* nuk mban një qëndrim kritik ndaj koleksionit të përherëshëm të GKA-së, e sidomos jo sipas linjave të parashtruara në fillimin e këtij recensionit, që do të përfshinte rrëhimin mes rrënojave të historisë për çastin e vetëm të së shkuarës, që përkon më së miri me çastin aktual. Nëse çasti ynë aktual është çast krize (ose, për të qenë më saktë, krizash) dhe thyerjeje, *Arkivi i Hapur* thekson saktësisht të kundërtën, pra, qëndrueshmërinë dhe vazhdimësinë. Për më tepër, kjo kornizohet qartë si një strategji e arratisë nga e tashmja dhe, për

pasojë, edhe nga realiteti jashtë mureve të GKA-së.<sup>6</sup>

Themeluar në vitin 1954, GKA-ja erdhi në vendndodhjen aktuale në bulevardin “Dëshmorët e Kombit”, pas rreth 20 vitesh, në nëntor të vitit 1974. Në kohën e lëvizjes, koleksioni i GKA-së ishte vërtet modest, me jo më shumë se 350 vepra. Lëvizja, që u shoqërua edhe nga ristrukturimi i brendshëm, i lejoi GKA-së ta shpallte veten si institucioni pararojë për koleksionimin dhe ekspozimin e artit shqiptar, që nga gjysma e dytë e shekullit XIX e deri në ditët e sotme, duke e rritur koleksionin e saj deri në rreth 4000 vepra. Megjithatë, pjesa më e madhe e koleksionit të GKA-së përbëhet nga arti i realizmit socialist, diçka që pasqyrohet tek *Arkivi i Hapur*, i cili shumicën e punëve të tij, në secilën prej fazave të ekspozimit, e ka nga “shkolla” e realizmit socialist. Është më se e kuptueshme që dhe debatet mbi ekspozitën janë përqendruar pikërisht mbi veprat e realizmit socialist të përfshira në të, specifikisht në dehistorizimin dhe depolitizimin e këtyre punëve. Në një intervistë për promovimin e ekspozitës, Erzen Shkololli e pranoi këtë, duke përshkruar qasjen e tij ndaj koleksionit të realizmit socialist të GKA-së në kontekstin e ekspozitës *Arkivi i Hapur*, si një strategji që vendos në plan të parë artistin/veprën, me arsyetimin se një strategji e tillë mundëson një përjetim dhe ndërveprim pozitiv me punë që në të tjera rrethana do të

---

<sup>6</sup> Shiko: Erzen Shkololli në intervistë me Rudina Xhungën, “Art në kohën e komunizmit”, *Dritare: Shqiptarët e mrekullueshëm*, 1 nëntor 2020: <https://dritare.net/ngjarjet-e-dites/art-ne-kohen-e-komunizmit-683> [referuar më 16 mars 2021]; Chris Keulemans, “Albanian Socialist Realism in the National Gallery of Arts, Tirana”, *Kosovo 2.0*, 9 korrik 2021: <https://kosovotwopointzero.com/en/open-archive/> [referuar më 31 korrik 2021].

dënoheshin dhe do të shpërfillehin, për shkak të epokës në të cilën u prodhuan dhe/ose prej ideologjisë me të cilën përkojnë.<sup>7</sup> Dhe, në fakt, është e habitshme se si shkrihen një pas një tek *Arkivi i Hapur* artistë, vepra, periudha, stile e tema krejt të ndryshme. Edhe aty ku ka fërkime, ato nuk duken kurrsesi të rrezikshme apo kërcënuese. Kjo qasje nuk i shuan tërësisht dallimet mes artistëve, veprave, periudhave, stileve e temave të ndryshme, po turbullon kushtet e posaçme historike që shtrihen nën to. Për rrjedhim, vizitorëve të *Arkivit të Hapur* u falet nëse dalin nga kjo ekspozitë me mendimin që zhvillimi i artit shqiptar nga fundi i shekullit XIX dhe deri në fund të shekullit XX ndjek një linjë të drejtë e të pandërprerë, pasi është pikërisht ky imazhi i historisë së artit shqiptar që projekton ekspozita. Ndonëse ky imazh/projeksion është larg të qenit i vërtetë, ai megjithatë ngre pyetjen: kujt i leverdis një narrativë e tillë dhe ç’lloj agjende i shërben?<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Erzen Shkololli në intervistë me Rudina Xhungën, “Art në kohën e komunizmit”, *Dritare: Shqiptarët e mrekullueshëm*, 1 nëntor 2020: <https://dritare.net/ngjarjet-e-dites/art-ne-kohen-e-komunizmit-683> [referuar më 16 mars 2021].

<sup>8</sup> Zdenka Badovinac ngre një çështje të ngjashme në diskutimin e saj të protestës kundër shkatërrimit të godinës historike të Teatrit Kombëtar të Shqipërisë nga qeveria shqiptare verën e vitit 2020, gjoja në emër të progresit nëpërmjet bashkëkohësisë arkitekture: “Rasti shqiptar evidenton problematikat që lidhen me marrëdhëniet mes artit dhe të drejtës së njerëzve mbi qytetin dhe historinë kolektive të tij, që përbën një kusht për riprodhimin e çdo shoqërie. Aksionet artistike dhe civile në Tiranë nuk janë aspak të interesuara në zhvillimin e pandërprerë të kulturës kombëtare ose në thelbin e saj gjoja homogjen e jo problematik. Përkundrazi, ajo që iu intereson atyre është kujtesa, e cila mbështetet në një sërë mosvazhdimësish të ndryshme.” Zdenka Badovinac, “Interdependence, or, Secrecy as the Last Universal Right”, *e-flux Journal* nr. 110, qershor 2020:

Lista e vjetruar (dhe tanimë e padisponueshme) e veprave të përfshira në *Arkivin e Hapur* sugjeron një përgjigje të mundshme ndaj kësaj pyetjeje. Nëse dikush, që e ka njëfarë njohurie mbi historinë e artit shqiptar dhe veçanërisht të pikturës shqiptare, do ta shihte këtë listë, do të vinte re menjëherë preokupimin me kronologjinë dhe traditën e krijuar në ekspozitën e pikturave në sallën e madhe të ekspozimit në katin e parë të GKA-së (salla 2). Ata, për shembull, do të vinin re se në këtë seksion janë përfshirë disa prej pikturave më të njohura të piktorëve më në zë ndër vite. Përveç kësaj, do të vinin re se po në këtë sallë ndodhen edhe vepra më e hershme dhe ajo më e fundit që janë përfshirë në ekspozitë në tërësi, përkatësisht *Nikoll Çoba me kostum shkodran* (1897) nga Pjetër Marubi e *Mikel Kodheli dhe Kaseta* (1999) e Besim Tulës. Këto gjenden përballë njëra-tjetrës në hyrjen/daljen e sallës 2 dhe kjo vendosje funksionon si një kod për mbylljen e qerthullit të historisë së artit modern shqiptar. Kjo situatë sugjeron një tjetër kënd për t'iu qasur fshirjes së historisë dhe specifikisht historisë socialiste, pasi *Arkivi i Hapur* inskenon periudhën post-socialiste ose bashkëkohore, si epokën e *lindjes* së historisë (nënkuptuar, së vërtetë). Edhe pse ky nuk është një qëndrim i pazakontë në Shqipërinë e sotme, mbetet një qëndrim vërtet problematik, për shumë arsye, më e rëndësishmja ndër të cilat është fakti se ka vepruar dhe vazhdon të veprojë si një mballomë për të mbuluar eksetet më revoltuese të epokës së re. Të tri pikturat që janë varur pranë *Kasetës* së Besim Tulës theksojnë

mënyrën se si *Arkivi i Hapur* e ka caktuar veçanërisht epokën post-socialiste të jetë lindja e *historisë së artit*. Ato janë *Pikëllimi i netëve kosovare* (Edi Rama, 1989), *Kompozim* (Adrian Paci dhe Edi Muka, 1989) dhe *Poltroni* (Edi Hila, 1998). Bashkë me *Kasetën*, që duket fare e vogël pranë tyre, këto vepra formojnë një grup të ndarë nga pjesa tjetër e pikturave të ekspozuara në sallën 2, për shkak se janë varur në një mur më vete. (Fig. 6)

Përfshirja e këtyre punëve, që datojnë nga vitet 1989-1998 në grupin e pikturave që përmbyllin ekspozimin në sallën 2 të GKA-së, shoqëruar me vendimin për t'i vendosur përballë punëve më të hershme, të përfshira në tërësinë e ekspozitës *Arkivi i Hapur*, shpallin jo vetëm lindjen e një epoke të re (artistike), po njoftojnë edhe cilët janë individët, që, me sa duket, kanë inauguruar dhe/ose përfaqësuar atë epokë. Që prej disa muajsh më parë, kur konfigurimi i *Arkivit të Hapur* përkonte me listën tanimë të vjetruar të punëve, kishte një duzinë, në mos më shumë, pikturash nga fundi i viteve '80-'90 të shpërndara nëpër ekspozitë. Është vërtet interesante pra se si organizuesit e *Arkivit të Hapur* kanë zgjedhur pikërisht një pikturë nga Edi Rama, një nga ish-profesori i Ramës (Edi Hila) dhe një tjetër nga dy prej ish-studentëve të tij (Adrian Paci dhe Edi Muka), për të mbyllur ekspozimin në sallën 2 të GKA-së. Ia vlen gjithashtu të përmendim se, ndërsa ekspozimi në sallën 2 të GKA-së ka pësuar shumë ndryshime gjatë kohës së ekspozimit, seksioni që shënon fillimin (hyrjen) dhe njëkohësisht fundin (daljen) e ekspozimit në këtë hapësirë ka mbetur i pandryshuar. Kjo flet për mënyrën se si *Arkivi i Hapur* funksionon si një mjet për të përjetësuar narrativën, tanimë të rrënjosur, porse

thellësisht reaksionare, që artistët dhe njerëzit e kulturës së Tiranës e Shqipërisë e njohin mirë, e cila vë në qendër të historisë së artit post-socialist/bashkëkohor të Shqipërisë, që prej viteve '90 e deri më sot, kryeministrin aktual të vendit. *Pikëllimi i netëve kosovare* të Edi Ramës, varur pranë *Kompozimit* të Adrian Pacit e Edi Mukës dhe *Poltronit* të Edi Hilës performojnë trukun teleologjik, mbi të cilin mbështetet dhe vazhdon të qëndrojë kjo narrativë, që është fshirja e të gjithë atyre elementeve – çfarëdo qofshin këto, artistë, vepra të caktuara arti, projekte kolektive etj. – që mund të sfidojnë (minojnë) këtë narrativë dhe mitin e pashmangshmërisë së saj. Kjo është një tjetër mundësi e humbur e *Arkivit të Hapur*, e cila megjithatë e ka një aspekt pozitiv, që është fakti se kjo ekspozitë nxjerr në pah, ndonëse në mënyrë të pandërgjegjshme, sesa të ngutshme janë detyrat e rihulumtimit dhe rishkrimit të historisë së artit bashkëkohor shqiptar.



Fig. 1-2. Foto instilacionesh të ekspozitës *Tirana Patience* që tregon dëmet e shkaktuara nga tërmeti i 26 nëntorit 2019.

## *Arkivi i Hapur - Recension*

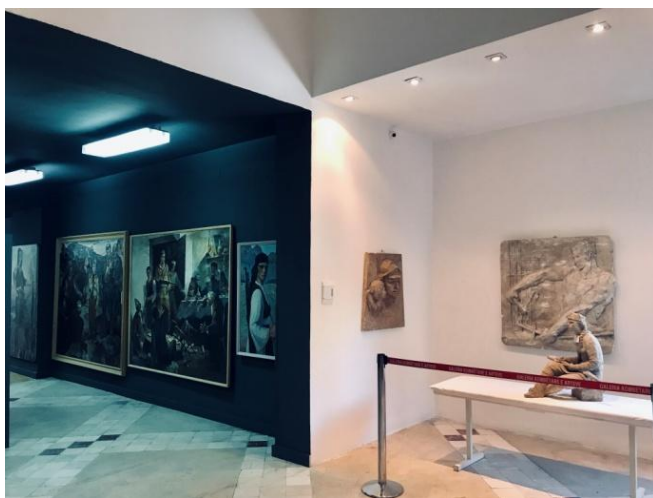


Fig. 3-4. Instalacion-në-punë-e-sipër në sallën 4 të ekspozitës në të majtë dhe të sallës 3 në të djathtë, pjesë e ekspozitës *Arkivi i Hapur*. (Fig. 3) Vepra të propozuara për restaurim pas një kufizuesi në sallën 3. (Fig. 4)



Fig. 5. Ekspozim i pikturave të realizmit socialist, montuar në panele bojëkafe, gjysmë të tejdukshme nga ekspozita *Arkivi i Hapur*, që zinte vend brenda hapësirës së ekspozitës *Tirana Patience*.



Fig. 6. (M-D) *Pikëllimi i netëve kosovare* (Edi Rama, 1989), *Kompozim* (Adrian Paci dhe Edi Muka, 1989) dhe *Poltroni* (Edi Hila, 1998).