

# ÇËSHTJE TË KUJTESËS:

Vendet e braktisura post-socialiste si materiale dëshmie<sup>1</sup>

DIMITRA GKITSA<sup>2</sup>

## *Abstrakt*

Ky artikull mban në fokus vendet e braktisura post-industriale të Shqipërisë ndërsa heton çështjet dhe materialitetin e kujtesës kolektive që gjenden në peizazhe të de-industrializuara. Artikulli fillon me një analizë të përshkrimeve dhe perceptimeve të natyrës gjatë regjimit socialist, të cilat ishin vendimtare në ndërtimin e fshatrave, por edhe të shumë qyteteve industriale periferike, që u ngritën nga zeroja me qëllim strehimin e punëtorëve të fabrikave. Artikulli më pas fokusohet në rrënimin, zbrazëtinë dhe kalbjen e këtyre vendeve, që më parë kishin mishëruar punën kolektive, prodhimin dhe modernitetin socialist. Teksa eksploron mbetjet njerëzore dhe përtej-njerëzore në këto hapësira të braktisura, si dhe mënyrat me të cilat artistët

---

<sup>1</sup> Përkthyer në gjuhën shqipe nga Anxhela Çikopano.

<sup>2</sup> Dimitra Gkitsa është lektore në Departmentin e Artit dhe Teknologjisë së Medias të Winchester School of Art pranë Southampton University, Britani e Madhe.

bashkëkohorë kanë përfshirë materialitetin e vendeve post-industriale dhe post-socialiste në artin e tyre, artikulli argumenton se vendet e braktisura të post-socializmit janë dëshmi e një sërë ndryshimesh të papritura socio-politike që kanë ndodhur në historinë moderne të Shqipërisë, duke kapërcyer perceptimin linear të kohës dhe hapësirës.

**Fjalë kyçe:** *post-industrializëm, peizazh post-socialist, fshat socialist, degradim mjedisor, shndërrim jetësor, kujtesë kolektive, kulturë pamore*

## I. Hyrje

Hapësira post-socialiste është plagosur në mënyrë të pashmangshme, nga njëra anë prej mbetjeve materiale dhe pamore të së shkuarës, nga ana tjetër nga betejat e reja të nxitura nga tranzicioni drejt demokracisë neoliberale. Në vitet që ndoqën rënien e regjimit komunist në Shqipëri (1991–1992), e kaluara socialiste u përmend kryesisht përmes fjalorëve të traumës, turpit dhe dhunës politike, të shpërfaqura në hapësirën publike përmes vendeve të të ashtuquajturit “turizëm i errët”.<sup>3</sup> Janë praktikat përkujtimore që e bëjnë këtë histori kaq të vështirë akoma më të pakuptueshme, ndaj është edhe më sfiduese të pajtohesh me të. Por më e rëndësishmja, konsiderimi i së kaluarës si i vetmi mbartës i padrejtësisë sociale dhe politike, pasi demokracia dhe liria do të materializoheshin me realitetin kapitalist, ka sjellë amulli në lidhje me ndërtimin e një kritike kolektive dhe me marrjen e përgjegjësive politike në të tashmen. Kjo është një

---

<sup>3</sup> Si Bunk’Art I dhe II, Shtëpia me gjethe dhe Vendi i Dëshmisë dhe Kujtesës në Shkodër që kanë qëllim të tregojnë krimet dhe mizoritë e Partisë së Punës të Shqipërisë.

simptomë e pastër e tranzicionit, kohë gjatë së cilës hapësira post-socialiste shihej si një fletë boshe, mbi të cilën mund të skicoheshin imagjinata të reja, dëshira dhe aspirata kolektive. Arritjet ekzistuese ose pikat e përparimit u harruan. Epoka post-komuniste, duke shpallur dështimin e modernitetit socialist dhe duke e vulosur të kaluarën komuniste si një të shkuar të largët, inauguroi një kapitull të ri, të diktuar nga kornizat e demokracisë neolibërale, që do të çlironte dhe “shëronte” ekonominë e vuajtura të lindjes socialiste. Megjithatë, pavarësisht premtimeve të reja që nxiste tranzicioni drejt demokracisë neolibërale, shoqëritë që pësuan transformim në vitet 1990–2000 përjetuan rritje të pabarazisë sociale, të konflikteve lokale, të korrupsionit politik dhe të krizave të vetë sistemit demokratik, si dhe shpërbërjen e shtetit të mirëqenies, që sollën një sërë pasigurish të reja.

Në rastin e Shqipërisë, nxitimi për të mbërritur nivelet e ekonomive të begata të perëndimit mishërohet veçanërisht në rrëzimin ekonomik të vitit 1997, i cili çoi në trazira civile dhe kaos. Shkalla e paimagjinueshme me të cilën u përqafuluan skemat piramidale, madje u promovuan me ngulm nga qeveria, tregon nga njëra anë mungesë përvoja në funksionimin e një ekonomie të tregut dhe, nga ana tjetër, etje për akumulim të pasurive e pronave pas varfërisë që la rënia e komunizmit. Skemat piramidale ndërmjetësuan procesin e privatizimit të pronës shtetërore dhe u ushqyen nga fluksi i remitancave të emigrantëve.<sup>4</sup> Privatizimet, dobësimi i institucioneve shtetërore dhe çrregullimi i përgjithshëm u shtuan edhe ca nga ligjërimi mbi korrupsionin, i cili në thelb lehtësoi zbatimin e politikave

---

<sup>4</sup> Smoki Musaraj, *Tales from Albarado: Ponzi Logics of Accumulation in Postsocialist Albania*, Ithaca, Nju Jork: Cornell University Press, 2020.

neoliberale.<sup>5</sup> Ashtu si alegoria e Walter Benjamin për Engjëllin e Historisë, ku rruga e detyruar drejt progresit mbjell pas vetes katastrofa dhe mbeturina,<sup>6</sup> edhe rënia e komunizmit, që nuk ishte gjë tjetër veçse një thyerje e papritur e cila prishi zhvillimin linear dhe vazhdimësinë e kohës historike, ka lënë pas shumë vende dhe kohësi që tregojnë rrënim. Ky rrënim mishërohet në valët e vazhdueshme migratore, në zbrazjen e fshatrave e qyteteve dhe në shembujt e shumtë të infrastrukturës së braktisur socialiste, që nuk reshtin, pavarësisht projekteve të fundit për zhvillim të shpejtë.

Në përgjigje të realitetit të përshkruar më sipër, ky artikull merret me peizazhet “e padëshiruara” të Shqipërisë, si arkiva materiale që dëshmojnë ndryshimet e shumta të kohës/hapësirës post-socialiste. Në ndryshim nga vendet zyrtare të kujtesës me narrativat e tyre të paracaktuara, vendet e rrënimimit dhe braktisjes industriale nuk i përkasin vetëm të shkuarës. Vetë fakti që *materialet*<sup>7</sup> post-industriale zënë ende hapësirë aktuale në strukturën dhe peizazhin urban, i bëjnë të jenë edhe *problematika* të së tashmes. Kjo bëhet e dukshme kur shikojmë kohësitë jonjerëzore, historitë e të cilave i kapërcejnë përvojat jetësore njerëzore. Për shembull, përveç materialeve të dukshme, ndotësit e padukshëm toksikë që kanë mbetur në tokën, ujin dhe ajrin e

---

<sup>5</sup> Blendi Kajsia, *A Discourse Analysis of Corruption: Instituting Neoliberalism against Corruption in Albania, 1998–2005*, Surrey, Angli dhe Burlington, SHBA: Ashgate, 2014.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, në *Illuminations: Essays and Reflections*, red. nga Hannah Arendt, përkth. nga Harry Zohn, Nju Jork: Schocken Books, 2007.

<sup>7</sup> Këtu autorja luan në origjinal me fjalën “*matter*”, që nënkupton “material”/“lëndë”, “çështje”/“problematika”, por edhe “ka rëndësi”. Shën. i përkth.

zonave ish-industriale ndikojnë si në jetët e sotme, ashtu edhe në ato që do të vijnë në të ardhshmen, duke paraqitur nevojën për ta hulumtuar të kaluarën përtej kuptimit të thjeshtë linear të historisë që shkon përgjatë jetëgjatësisë njerëzore.<sup>8</sup> Po si duhet t'i shohim vendet e braktisura post-socialiste? Dhe më e rëndësishmja, pse *ka rëndësi* pikërisht tani ndërveprimi me këtë infrastrukturë?

Ndërveprimi me të kaluarat e shumta që janë gdhendur në hapësirat e rrënuara industriale nuk lidhet thjesht me të shkuarën historike. Përkundrazi, ai lidhet me kuptimin e thelbit që i jep formë të tashmes së sotme dhe të tashmes që do të vijë në të ardhmen. Materialet e së shkuarës ofrojnë disa mënyra për të kuptuar transformimet e shumta dhe të shpejta të peizazhit (post)socialist, duke u kushtuar vëmendje si elementeve njerëzore, ashtu edhe atyre përtej njerëzorë të këtij peizazhi. Konsiderimi i materies, kohës dhe hapësirës si ekzistenca të ndërthurura, ose sipas neologjizmit të Karen Barad-it “*spacetime mattering*” (“*hapësirëkohël[r]ëndë[si]*”), i kalon kufijtë e asaj që konceptojmë si “para” dhe “pas”, “këtu” dhe “atje”. Barad-i shtron argumentin se kujtesa, “ky model i palave ku kanë fundërruar intra-aktivitetet e vazhdueshme, është gdhendur në strukturën e botës. Bota ‘ruan’ kujtimin e të gjitha

---

<sup>8</sup> Për një vështrim kritik se si kujtesa kulturore shndërrohet në një model problematik për të ndërvepruar me të shkuarën, pasi ajo përkthen përvoja individuale ose kolektive si histori *aktuale*, shiko Peter Osborne, “‘The Truth will be known when the last witness is dead’: History not Memory”. Fjalim i mbajtur në Birkbeck College, Londër, 17 maj 2010:

<https://archive.org/details/bb-peter-osborne-the-truth-will-be-known-when-the-last-witness-is-dead-history-not> [referuar më: 16 korrik 2024].

gjurmëve; thënë ndryshe, bota është kujtesa e saj”.<sup>9</sup> Ky vëzhgim sfidon idetë e paracaktuara sipas të cilave kujtesa është thjesht një aktivitet njerëzor i rrëfimit të së shkuarës. Në vend të kësaj, ai sugjeron se bota që na rrethon, duke qenë një arkiv i gjallë, tregon për një të kaluar që mbetet vazhdimisht e hapur dhe e pranishme, për ata që duan ta dëgjojnë. Në të njëjtën kohë, marrëdhëniet e ngatërruara dhe përsëritëse që kemi si me njëri-tjetrin, edhe me gjithçka që ka qenë para ose që do të vijë pas, na vënë para përgjegjësish etike. Ky është një pohim dhe rikonceptim që i kapërcen përvojat njerëzore.

Kjo është korniza teorike brenda të cilës e trajton peizazhin post-socialist të Shqipërisë ky artikull, si një arkiv ku janë depozituar njohuri. Fakti që ky arkiv është materializuar në hapësira dhe vende aktuale, e bën atë edhe një çështje me të cilën duhet të merremi në të tashmen. Ky artikull synon të identifikojë edhe mënyrat me të cilat arti bashkëkohor i përdor mbetjet materiale të së kaluarës socialiste, duke ofruar një vështrim kritik mbi kushtet që përcaktojnë të tashmen.

## II. Shndërrimi jetësor<sup>10</sup> i fshatit shqiptar

Historia e industrializimit të Shqipërisë, edhe pse e shkurtër dhe e shpejtë, pasqyron ndryshimet e shumta që ka pësuar vendi në historinë e vonë. Pas Luftës së Dytë Botërore, Shqipëria ishte ende një vend gjysmë feudal, që karakterizohej nga

---

<sup>9</sup> Karen Barad, “Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come”, *Derrida Today* vëll. 3, nr. 2, 2010, f. 240–268 (f. 261).

<sup>10</sup> Në origjinal autorja përdor termin “*terraforming*”, konceptin e të cilit e shpjegon gjatë artikullit. Shën. i përkth.

### *Çështje të kujtesës...*

konservatorizmi social dhe mjetet e vjetruara të prodhimit. Duke përshtatur modelin sovjetik, Partia e Punës së Shqipërisë hartoi një sërë planesh pesëvjeçare për industrializimin e vendit. Ndërsa Plani i Parë (1951–1955) dhe i Dytë Pesëvjeçar (1956–1960) u morën me reformën agrare dhe me zhvillimet në sektorin e bujqësisë, Plani i Tretë Pesëvjeçar (1961–1965) ngriti fabrikat e vogla artizanale. Gjatë këtyre viteve ishin me përparësi çështje si elektrifikimi i vendit dhe ndërtimi i sistemit hekurudhor, megjithatë Plani i Katërt Pesëvjeçar (1966–1970) solli një periudhë industrializimi intensiv, me komplekse fabrikash të ngritura në periferi të qyteteve të mëdha. Ky interes në industrinë e rëndë ishte më se i zakonshëm në vendet socialiste. Synimi ishte të vihej në punë industria e rëndë, e cila do të mbështeste prodhimin industrial që do të ndërtonte socializmin, por jo një prodhim industrial që do të kishte si qëllim final konsumin dhe fitimet, që është edhe ndryshimi kryesor mes industrializimit në botën socialiste dhe atij të sistemeve kapitaliste. Në këtë kuadër ideologjik, prodhimi industrial në Shqipëri u shty përtej kufijve të rritjes së qëndrueshme ose të realizueshme.

Historia e industrializimit në Shqipëri pasqyron edhe historinë e aleancave të saj të ndryshueshme brenda kampit socialist. Pas ndërprerjes së lidhjeve me Jugosllavinë e Titos në vitin 1948, kapitulli i parë i industrializimit filloi në fund të viteve '40 dhe u shtri në vitet '50, në kuadrin e një aleance me Bashkimin Sovjetik. Në këtë kontekst, ndërtimi i zonave industriale, si dhe përvetësimi i aftësive dhe ekspertizës së re të nevojshme për t'i mbajtur ato, “i ftuan shqiptarët të mendojnë se ishin pjesë e një bote më të madhe”, duke vënë në zbatim “gjuhën

globalizuese të socializmit”.<sup>11</sup> Megjithatë, në vitet 1960–1961, Enver Hoxha i ndërpreu lidhjet me BRSS-në, për shkak të procesit të destalinizimit të nisur nga Nikita Hrushovi në vitin 1956.<sup>12</sup> Përçarja me sovjetikët përkoj edhe me përçarjen e kinezëve me ta, ndaj kapitulli i dytë i industrializimit të Shqipërisë gjatë qeverisjes socialiste lidhet ngushtë me krijimin e një aleance të re me Republikën Popullore të Kinës, e cila besonte si Shqipëria te stalinizmi dhe sfidoi sundimin diplomatik e ekonomik të BRSS-së brenda kampit socialist në vitet ’60. Kina i dha Shqipërisë edhe ndihmë ushtarake, krahas ndihmës së konsiderueshme ekonomike dhe ekspertizës shkencore për zhvillimin e industrisë së rëndë dhe Shqipëria ishte aleati i saj më i fortë në Evropë. Megjithatë, në vitin 1978, rivendosja e marrëdhënieve diplomatike kinezo-amerikane nënkuptonte se dallimet ideologjike midis dy vendeve ishin tepër të forta për ta mbajtur aleancën në fuqi. Vitet ’80 e kthyen Shqipërinë në një vend diplomatikisht të izoluar që mbahej ekonomikisht vetëm me forcat e saj.

Procesi i industrializimit ishte një temë e spikatur në shumë piktura të realizuara në fund të viteve ’60. Ndërtimi i qyteteve të reja dhe ngritja e zonave të mëdha industriale u bënë simbol i përparimit dhe modernizimit në estetikën socialiste. Në këtë botë të re të krijuar nga njeriu, natyra, e cila mbizotëronte te piktura e peizazhit, nuk lidhej më me përshkrimet e mëparshme romantike, që kishin karakterizuar vitet ’50. Në peizazhet industriale,

---

<sup>11</sup> Elidor Mëhilli, *From Stalin to Mao: Albania and the Socialist World*, Ithaca, Nju Jork dhe Londër: Cornell University Press, 2017, f. 13.

<sup>12</sup> Ylber Marku, “Shifting Alliances: Albania in the Early Cold War”, *Journal of Cold War Studies* vëll. 24, nr. 3, verë 2022, f. 80–115.

elementet e natyrës janë zëvendësuar nga oxhaqet e fabrikave, shtyllat dhe kabllot elektrike. Artisti dhe kritiku i artit shqiptar, Andon Kuqali, vërente në vitin 1963 se në “vendet ku ndërtohet jeta e re” natyra dhe shoqëria janë gjithmonë në ndryshim dhe artisti ka për detyrë t’i kapë këto ndryshime.<sup>13</sup> Dhe vërtet, ndryshimet ishin të shpejta. Procesi i kthimit të liqeneve, kënetave dhe moçaleve në tokë bujqësore në jug apo ngritja e digave të hidrocentraleve në veri e krijimi i qendrave të reja urbane në të gjithë vendin, në të cilat do të strehohej klasa e re punëtore, ishin veprimtari që më shumë se “ndryshime” dukeshin si një thyerje në marrëdhëniet e mëparshme që njerëzit kishin pasur me natyrën, me tokën dhe, pashmangshmërisht, edhe me me njëri-tjetrin. Kjo thyerje u pasqyrua në mobilizimin kolektiv të të gjithë shoqërisë, më së shumti përmes aksioneve, që ishin fushata të punës vullnetare në shkallë të gjerë. Në to u angazhuan, më së pari, të rinjtë dhe studentët, që ndihmuan për realizimin e projekteve bujqësore apo për ndërtimin e infrastrukturës kyçe, si hekurudha, rrugë dhe plantacione.

Nga pikturat që përshkruajnë procesin e ndërtimit të “botës së re” të Shqipërisë dhe “jetën e saj të re”, ajo që të habit më shumë është një pikturë e titulluar *Hapja e tokave të reja*, realizuar nga Pleurat Sulo në mes të viteve ’70. Ajo tregon dy të rinj që shkulin një trung peme, që është lidhur dhe do të tërhiqet me litar. Ngjyra e pantallonave të tyre tregon se janë pjesë e ushtrisë, të angazhuar për të pastruar tokën dhe për ta përgatitur për proceset bujqësore. Dy burrat duken të fortë dhe të guximshëm, ndërsa përpiqen të nxjerrin atë çka duket si një cung

---

<sup>13</sup> Andon Kuqali, cit. në Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar 1858–2000*, f. 144.

peme. Në sfond, të tjerë burra kanë zhdukur çdo gjë të gjelbër, duke lënë pas një shkretëtirë. Hapja, punimi dhe krijimi i tokës së re ishte një proces *shndërrimi jetësor* i fshatit shqiptar. Shembuj karakteristikë të këtij procesi janë kontrolli dhe bllokimi i lumenjve për të prodhuar energji elektrike, zgjerimi i sistemeve të vaditjes apo hapja e tokave bujqësore. Ajo që bie më shumë në sy, ishte krijimi i terracave bujqësore për të shndërruar në tokë prodhuese faqet e pjerrëta dhe të papërdorshme të kodrave, një proces i lodhshëm pune, që është realizuar kryesisht me aksione. Këto veprimtari dëshmojnë jo vetëm për shndërrimin e vendeve ose të peizazheve specifike, por edhe për shndërrimin madhor ideologjik të natyrës: burimet natyrore, toka dhe peizazhi shërbenin për ndërtimin e idealit socialist.

Termi “shndërrim jetësor”, megjithëse fillimisht është lidhur me rrëfime fiktive të modifikimit të një planeti për ta bërë mjedis të banueshëm, kohët e fundit është përdorur për të përshkruar proceset e ndryshme të krijimit, plazmimit dhe gjeo-inxhinierimit të tokës, lumenjve dhe liqeneve në planetin tonë. Ky lloj aktiviteti njerëzor e ka ndryshuar rrënjësisht biosferën dhe sipërfaqen e Tokës, në atë pikë ku është e pamundur të flitet për natyrën pa jetën e saj socio-politike, kulturore dhe ekonomike.<sup>14</sup> Përshkallëzimi i veprimtarisë njerëzore që prej vitit 1945 ka qenë aq eksponencial, sa studiuesit e kanë quajtur këtë moment historik “Përshpejtimi i Madh”, një epokë e nxitur nga nxjerrja dhe shfrytëzimi i burimeve natyrore.<sup>15</sup> Edhe pse kjo është

---

<sup>14</sup> Për një analizë më të zgjeruar të artit mjedisor dhe ekologjisë shiko: Maja dhe Reuben Fowkes, *Art and Climate Change*, Londër: Thames & Hudson, 2022.

<sup>15</sup> Shiko J. R. McNeill dhe Peter Engelke, *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*, Cambridge, 122

shqyrtuar si një përvojë e jetuar nga kapitalizmi perëndimor, ndryshimet që po shpaloseshin në botën socialiste ishin po aq të shpejta dhe intensive. Për shembull, pas Revolucionit Rus të vitit 1917, Bashkimi Sovjetik “u transformua me forcë, me vrull dhe me dhunë drejt një shoqërie të industrializuar”, që mund të konsiderohej rivale me “vendet më të përparuara kapitaliste në industri”.<sup>16</sup> Përpjekja për përparim industrial ose shkencor u bë edhe më intensive gjatë garës së Luftës së Ftohtë, që studiuesit kanë vërejtur se solli një luftë kundër vetë natyrës.<sup>17</sup> Megjithatë, është e rëndësishme të pranohet se historitë mjedisore të Evropës Lindore përshkohen nga ndjenjat antikomuniste perëndimore, të cilat e kanë mbajtur në këmbë argumentin se regjimet socialiste nuk kujdeseshin për mjedisin. Megjithatë, një vëzhgim më i afërt do t’i kundërshtonte pikëpamje të tilla. Për shembull, Eglë Rindzeviçiute thekson se konceptet e qeverisjes të sistemit tokësor që zhvillonte Bashkimi Sovjetik përfshinin edhe politika që fokusoheshin në kufizimin dhe shkallëzimin e ndërhyrjes njerëzore në biosferë.<sup>18</sup> Këto dije relativisht të panjohura, jo vetëm që destabilizojnë perceptimin se perëndimi është qendër e prodhimit të njohurive mjedisore, por paraqesin edhe modele

---

Massachusetts dhe Londër: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

<sup>16</sup> Salvatore Engel-Di Mauro, *Socialist States and the Environment: Lessons for Ecosocialist Futures*, Londër: Pluto Press, 2021, f. 41.

<sup>17</sup> Paul Josephson, “War on Nature as Part of the Cold War: The Strategic and Ideological Roots of Environmental Degradation in the Soviet Union”, në J. R. McNeill dhe Corinna R. Unger, red., *Environmental Histories of the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, f. 21–50.

<sup>18</sup> Eglë Rindzeviçiute, “Soviet Policy Sciences and Earth System Governmentality”, *Modern Intellectual History* vëll. 17, nr. 1, 2020, f. 179–208.

alternative të politikave mjedisore, që nuk nxiten nga grumbullimi dhe fitimet e pafundme.

Jo të gjitha sistemet socialiste ishin të njëjta dhe sigurisht që nuk mund ta krahasojmë degradimin mjedisor në botët socialiste me kapitalizmin nxjerrës të perëndimit, pasojat e të cilit kanë qenë shkatërrimtare për hemisferën jugore. Megjithatë, është e rëndësishme të merremi me historinë mjedisore më pak të njohur, e cila mbetet e gdhendur në peizazhet e fshatit dhe të periferive rurale shqiptare që kanë përjetuar një shndërrim jetësor. Shfrytëzimi i natyrës ishte pushtues, jo vetëm për vetë mjedisin natyror, por edhe për komunitetet lokale që e siguronin mbijetesën e tyre duke u mbështetur në burimet natyrore, komunitete që u anashkaluan vazhdimisht nga pushtetarët. Për shembull, historiani Artan Hoxha, duke analizuar procesin historik dhe shoqëror të shndërrimit të Maliqit në jug të Shqipërisë, nga një moçal në një qendër bazë të prodhimit të sheqerit, shkruan se kjo ndërhyrje ishte “një sipërmarrje e kolonizimit të brendshëm”, gjatë së cilës regjimi “e konsideronte fushën e Maliqit si hapësirë të zbrazët dhe të pashfrytëzuar”,<sup>19</sup> pa marrë parasysh mënyrat e mëparshme të shfrytëzimit të saj nga banorët e një zone më të gjerë. Ndërsa shndërrimi i Maliqit në një qendër industriale të prodhimit të sheqerit pasqyron rrugën e Shqipërisë drejt modernitetit socialist, Hoxha argumenton se rrënimi aktual i rafinerisë së sheqerit përfaqëson një “modernitet të dytë” që këtë herë pasqyron rrugën e vendit drejt utopisë së re evropiane:

“Fabrika simbolizonte sigurinë e jetesës dhe rendin shoqëror.

---

<sup>19</sup> Artan R. Hoxha, *Sugarland: The Transformation of the Countryside in Communist Albania*, Budapest: Central European University Press, 2023, f. 6.

Zhdukja e saj nuk është zëvendësuar nga asnjë mekanizëm tjetër. Njerëzit që jetojnë atje veç e kujtojnë fundin e epokës që i krijoi dhe kuptojnë se fati i tyre po merr një drejtim që nuk mund ta kontrollojnë.<sup>20</sup>

Kjo ndjenjë pasigurie u aktualizua me privatizimet e shpejta: në vitin 1991, u krijuan 490 000 ferma të reja private,<sup>21</sup> që zëvendësuan ndërmarrjen e dikurshme shtetërore të regjimit socialist, që shtrihej edhe në territore që kishin qenë dikur tokë e egër, e papunuar dhe e lirë. Hoxha e konsideron zonën e deindustrializuar të Maliqit si “heterotopi”<sup>22</sup> dhe argumenton se në të dyja rastet e këtyre dy moderniteteve, njëri i ushqyer nga premtimi i një utopie socialiste dhe tjetri nga ëndrra e progresit kapitalist dhe e pronës private, kanë lindur pabarazi dhe beteja lokale, që në të dyja momentet historike kanë shkuar përkundër premtimeve të zhvillimit.

Argumenti i Hoxhës, që e përdor Maliqin si rast studimor, mund të zbatohet edhe në të tjera fshatra të Shqipërisë. Për shembull, ish-qendrat urbane dhe industriale të veriut fillimisht prodhuan një thyerje të ngjashme po aq të papritur, në kuptimin që i çrregulluan komunitetet fshatare ekzistuese, jetët e të cilëve

---

<sup>20</sup> Artan R. Hoxha, “A Swamp, a Forbidden Grove and a Ruined Factory in a Corner of South-eastern Albania. From the Heterotopia of First Modernity to Dead Zones of Second Modernity”, *Südost-Forschungen* nr. 80, 2021, f. 289–326 (f. 307).

<sup>21</sup> Po aty, f. 305.

<sup>22</sup> “Heterotopia” është një term që u prezantua nga Michel Foucault për të përshkruar një “tjetër” lloj vendi, që do të thotë se janë vende që zënë hapësirë konkrete, por janë të çuditshëm, të ndryshëm dhe jo-konvencionalë, duke sfiduar vendet e rregullta dominuese. Shiko: Michel Foucault, “Of Other Spaces: Heterotopias”, *Architecture, Movement, Continuité* nr. 5, tetor 1984, f. 46–49.

ishin të rrënjosura thellë në male, duke i shndërruar në punëtorë që punonin në industrinë minerare. Këto komunitete punëtorësh kontrolloheshin dhe disiplinoheshin më lehtë se sa komunitetet e mëparshme fshatare. Megjithatë, rënia e regjimit socialist e shpërbëri industrinë minerare, duke sjellë papunësi dhe valë të mëdha migrimi të brendshëm e të jashtëm. Pas rënies së regjimit socialist, përqendrimi i zhvillimit urban në kryeqytetin e Shqipërisë, në Tiranë, i zhveshi zonat rurale, që edhe sot e kësaj dite kanë normat më të larta të varfërisë.<sup>23</sup> Ulja e veprimtarisë industriale ishte një thyerje e papritur që i la komunitetet lokale të shpronësuar, të shpërngulura dhe më të cenueshme prej shfrytëzimit. Në Bulqizë, kompanitë private që vazhdojnë me shfrytëzimin e minierave të kromit janë masivisht të pakontrolluara, paguajnë paga të ulëta, përdorin pajisje të vjetruara dhe u ofrojnë punonjësve kushte të rrezikshme. Në të njëjtën kohë, gjendja e pasigurisë ka bërë që shumë njerëz, pjesa dërrmuese e të cilëve janë fëmijë dhe gra të moshuara, të bëjnë punë informale.<sup>24</sup> Fabrikat e mëparshme janë zhdukur, por popullsia që i përkiste klasës punëtore ka mbetur, vetëm se tani ajo është bërë më e padukshme dhe më e prirur të shfrytëzohet.

Në vitet '80 ishte më se e qartë që qe e pamundur të mbahej një industri e rëndë e kësaj natyre, në një vend kryesisht të izoluar, ku mbështetja ekonomike te forcat vetjake ishte bërë mjeti i vetëm për të ndjekur idealin socialist. Megjithatë, ishte

---

<sup>23</sup> Dorina Pojani, "Urbanization of Post-communist Albania: Economic, Social, and Environmental Challenges", *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* vëll. 17, nr. 1, prill 2009, f. 85–97.

<sup>24</sup> Daniel Göler, Matthias Bickert dhe Dhimitër Doka, "Kromi çan bllokadën – Albanian Chromium Mining Revised", *Journal of the Geographical Society of Berlin* vëll. 146, nr. 4, 2015, f. 271–288 (f. 281).

rënia e regjimit socialist më 1991–1992 dhe tranzicioni drejt një demokracie neolibérale, që i ktheu në të tepërta fabrikat dhe infrastrukturën e mëparshme industriale. Historia e industrializimit të Shqipërisë, që ishte kulmi i modernitetit, i sfidon perceptimet mbizotëruese post-socialiste ndaj vendit si “i izoluar” apo me “ekonomi të prapambetur”, pasi ndihmat e huaja, shkëmbimet dhe aleancat me pjesë të tjera të botës socialiste ishin thelbësore për zhvillimin e industrisë së saj. Ndërkohë, kjo thekson edhe faktin se, ndërsa regjimi komunist e shihte natyrën si burim që duhej shfrytëzuar për të arritur utopinë komuniste, në realitetin e ri kapitalist, peizazhi i trashëguar socialist u shndërrua në mbeturinë, infrastrukturë e padëshiruar, diçka e paçmuar që duhet të flakej, të braktisej ose, në rastin më të mirë, të rivlerësohej përmes privatizimit. Në fakt, rrënimi i këtyre vendeve u shkri me procesin e ri të lehtësimit të privatizimeve korruptive.<sup>25</sup> Ndërsa në rastin e parë, transformimi i natyrës u nxit nga realizmi socialist, në rastin e dytë, ai u nxit nga realizmi kapitalist, të cilin Mark Fisher e përkufizon si “ndjenja e përhapur se kapitalizmi është jo vetëm i vetmi sistem politik dhe ekonomik i zbatueshëm, por edhe që tani është e pamundur të imagjinohet një alternativë koherente ndaj tij”.<sup>26</sup> Ndërsa ideologjia socialiste ishte e gjithëpranishme dhe qartësisht e dukshme në çdo aspekt të jetës së përditshme, ideologjia kapitaliste imponohet si një normalitet i padukshëm. Braktisja, papunësia dhe migrimi masiv,

---

<sup>25</sup> Ylber Marku dhe Vincent W.J. van Gerven Oei, *Kina, Shqipëria dhe Arkitektura*. Takim i mbajtur në Institutin e Antropologjisë Kulturore dhe të Studimit të Artit (Akademia e Studimeve Albanologjike), Tiranë, 15 mars 2023.

<sup>26</sup> Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is there no Alternative?*, Winchester, BM dhe Uashington: Zero Books, 2009, f. 2.

që ishin pasoja të menjëhershme të mbylljes së fabrikave, janë kthyer kohët e fundit në normën e re të historisë së Shqipërisë.

Megjithatë, përveç materialitetit të dukshëm post-industrial që prek njerëzit dhe shoqërinë, hulumtimi i transformimit të natyrës dhe i historive të shumta mjedisore, kërkon që t'u kushtojmë vëmendje edhe çështjeve që, megjithëse të padukshme për syrin e njeriut, kanë efekte të prekshme në materialitetin e jetëve njerëzore dhe jo njerëzore. Për shembull, një raport mjedisor i kryer nga Kombet e Bashkuara në vitin 2002<sup>27</sup> tregon se ndotësit toksikë si kromi, hekuri dhe bakri ishin të pranishëm në një sërë masash ujore, në tokë dhe në ajër, ku përqendrimet më të larta ishin në komplekset metalurgjike të Elbasanit dhe Burrelit. Hulumtime të ngjashme të vitit 2018<sup>28</sup> tregojnë se vendet industriale të trashëguara nga epoka socialiste vazhdojnë të lëshojnë substanca industriale toksike, si për jetën njerëzore, ashtu edhe për atë jo njerëzore. Ndërkohë, objektet industriale që punojnë ende, prodhojnë ndotje shtesë për shkak të menazhimit të pakontrolluar të mbetjeve dhe prej mjeteve të vjetruara të prodhimit, gjë që shkakton probleme të reja mjedisore, si shpërthimi i pusit të naftës në zonën Patos-Marinzë në vitin 2015. Pavarësisht investimeve të fundit në fushën e turizmit ekologjik, nuk ekziston konsiderata e duhur për çështjet mjedisore, si

---

<sup>27</sup> Economic Commission for Europe, *Environmental Performance Reviews Series No. 16: Albania*, Nju Jork dhe Gjenevë: United Nations, 2002, [https://unece.org/DAM/env/epr/epr\\_studies/albania.pdf](https://unece.org/DAM/env/epr/epr_studies/albania.pdf) [referuar më: 12 janar 2024].

<sup>28</sup> Economic Commission for Europe, *Environmental Performance Reviews: Albania*, third series synopsis, Nju Jork dhe Gjenevë: United Nations, 2018, [https://unece.org/DAM/env/epr/epr\\_studies/Synopsis/Albania\\_ECE.CEP.18\\_3\\_Synopsis.pdf](https://unece.org/DAM/env/epr/epr_studies/Synopsis/Albania_ECE.CEP.18_3_Synopsis.pdf) [referuar më: 12 janar 2024].

menazhimi i mbetjeve dhe infrastruktura energjetike. Ky është një tjetër element që çmonton perceptimet që zunë vend pas rënies së Perdes së Hekurt, të cilat riprodhonin vazhdimisht një “imazh mbizotërues bardhezi të kapitalizmit ‘të pastër’ dhe komunizmit ‘të pistë’”.<sup>29</sup> Në vend të angazhimit kritik me historitë mjedisore të botës socialiste, pikëpamje të tilla riprodhuan mitin e fitores kapitaliste mbi komunizmin. Pavarësisht ardhjes së demokracisë dhe progresit neoliberal, padrejtësitë mjedisore dhe sociale nuk u ndalën kur u ndal historia e jetuar e komunizmit.

Si duhet, pra, t’u qasemi çështjeve, kohësitë e të cilave e tejkalojnë momentin e caktuar kur ndodhin? Ndryshimet e shpejta që u imponuan në garën drejt “botës së re”, duke përfshirë si vizionet socialiste ashtu edhe ato kapitaliste mbi mënyrën se si duhej të ishte ajo, kanë krijuar një peizazh post-socialist që dëshmon shumë transformime të papritura. Nëse dikur roli i artistëve ishte të kapnin ndryshimet e shpejta, ndoshta në kushtet aktuale, roli i artit është të vërë në dyshim dhe t’u rezistojë ndryshimeve. Kjo kërkon një ndryshim të marrëdhënies tonë me kohën, diçka që mundet potencialisht të hedhë bazën e një “politike të re të kohës”, siç ka argumentuar, mes të tjerëve, edhe Boris Groys së fundmi. Duke vënë në dukje se gjatë modernitetit, e tashmja ishte një përvojë negative që duhej kapërcyer për hir të së ardhmes, Groys argumenton se “e jona është një kohë në të cilën rishqyrtojmë, jo braktisim, as refuzojmë, por analizojmë dhe rishqyrtojmë, projektet moderne”, prandaj “të qenit

---

<sup>29</sup> Simo Laakkonen, Viktor Pál dhe Richard Tucker, “The Cold War and Environmental History: Complementary Fields”, *Cold War History* vëll. 16, nr. 4, 2016, f. 377–94 (f. 388).

bashkëkohor nënkupton [...] të jesh ‘me kohën’ dhe jo ‘në kohë’”.<sup>30</sup> Unë do të shtoja se, përderisa gjendja bashkëkohore përkufizohet nga pasiguria e vazhdueshme, mëdyshja në rritje dhe akumulimi i krizave, si një kohë që e ka humbur aftësinë e saj për të imagjinuar një të ardhme, atëherë ngadalësimi dhe hulumtimi i vazhduar i gjenealogjive të shumta të trashëguara të thyerjes që ekzistojnë në të tashmen, është metoda tjetër për të mbërthyer momentin bashkëkohor. Seksioni vijues eksploron mënyrat se si artistët bashkëkohorë janë marrë me atë ç’ka mbetur në peizazhin post-socialist. Duke pranë vendosur në mënyrë kritike elementet e veçanta që përbëjnë peizazhin post-socialist, si fabrikat, peizazhet e shndërrimit jetësor, vendet e braktisura industriale dhe pikat e grumbullimit të plehrave, synohet të zbulohen mënyrat se si të gjitha këto elemente janë sakaq pjesët e një arkivi material, i cili dëshmon jo vetëm për të kaluarën, por edhe për të tashmen aktuale.

### III. Fantazmat e peizazheve të tranzicionit

Mbetjet materiale të gdhendura në peizazhin e tranzicionit post-socialist ofrohen menjëherë si pika e hyrjes për të mbërthyer atë ç’ka mbetur. Në këtë kuptim, peizazhet janë edhe arkiva materiale të së shkuarave të grumbulluara dhe të së tashmes. Këtu, termi “peizazh” nuk ka të bëjë thjesht me elementet aktuale të një vendi fizik dhe rrethinave të tij. Sociologja Alice Mah, në studimin e saj mbi peizazhet e rrënuara post-industriale ndjek përkufizimin e gjeografit kulturor Sharon Zukin, sipas të cilit

---

<sup>30</sup> Boris Groys, “Comrades of Time”, *e-flux* nr. 11, dhjetor 2009, <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> [referuar më: 2 maj 2024].

“peizazhet janë një ansambël i praktikave materiale dhe sociale dhe një përfaqësim simbolik i këtyre praktikave”.<sup>31</sup> Nga kjo pikëpamje, Mah argumenton se rrënimi industrial nuk lidhet me rrënojat që mbeten pas, por me vetë procesin që i prodhoi këto peizazhe shkatërrimi. Në mënyrë të ngjashme, peizazhet post-socialiste që mbajnë ende plagë të ndërhyrjeve të së kaluarës, tregojnë jo vetëm materialitetin e dukshëm, por edhe realitetet e tyre socio-politike jomateriale.

Pikturat e Edi Hilës, të krijuara në vitet 2000, veçanërisht seritë *Peizazhe kalimtare* dhe *Paradoks*, kanë arritur të kapin momente që ngadalësojnë rrjedhën e kohës dhe që mbeten disi të ngrira në një kohësi të papërcaktuar. Kjo ndoshta bie në kundërshtim me vetë elementin që trajtojnë pikturat. Tranzicionet përmbajnë kalime të papritura dhe të shpejta. Ato sjellin çmontimin e një realiteti ekzistues dhe zëvendësimin e tij me një tjetër, sugjerojnë një lloj lëvizjeje ose ndryshimi. E megjithatë, pikturat e Hilës ngadalësojnë vetë procesin e kohës. Në pikturat ku paraqiten ndërtesa, nuk është e qartë nëse ato janë në ndërtim e sipër apo nëse artisti ka kapur ndërprerjen e procesit, që i ka lënë të papërfunduara dhe të paplota. Bunkerët e dikurshëm komunistë shkrihen pothuajse natyrshëm me njerëzit e shtrirë në plazhin me rërë, nën hijen e një anijeje ogurzezë (një simbol që në mënyrë të pashmangshme të kujton ata që u larguan nga vendi në vitet '90). Njerëzit në jetën e tyre të përditshme: që të gjitha përshkrime të momenteve të vulosura në një kohësi që nuk i përket as së shkuarës, as së ardhmes, as asaj që quajmë “tani” apo atij “pastaj” që mendohej se do të vinte. Siluetat e

---

<sup>31</sup> Alice Mah, *Industrial Ruination, Community, and Place: Landscapes and Legacies of Urban Decline*, Toronto: University of Toronto Press, 2012, f. 12.

pakta e të turbullta të njerëzve të pranishëm në këto peizazhe duken të tejdukshme, pothuajse si fantazma, veprimtaritë e të cilave nuk shfaqen ose nuk zbulohen kurrë plotësisht.

Krahasuar me punët e mëparshme të Hilës, mund të vërehet edhe ndryshimi rrënjësor në paletën e ngjyrave të artistit. Ngjyrat e mbytura dhe monokromatike, të cilat e shtojnë edhe më shumë elementin e frikshëm të peizazheve kalimtare, kanë zëvendësuar ngjyrat e gjalla dhe lëvizjen kolektive të njerëzve, të pranishme në piktura si *Mbjellja e pemëve* (1972). Piktura, e porositur nga Kuvendi i Shqipërisë, paraqet një grup të rinjsh që mbjellin pemë në një pemishte, me siguri gjatë një aksioni. Ngjyrat mbizotëruese blu dhe jeshile të ndezura të pikturës përqafojnë në një lëvizje të përbashkët si pemët, edhe punonjësit. Kjo pikturë është lexuar si një “pamje e romantizuar e aksionit të propaganduar nga realizmi socialist”, por, në fakt, ajo portretizon një natyrë “po aq të munduar sa njerëzit e saj, ku të dyja palët kërkojnë t’i shpëtojnë disiplinimit ushtarak”.<sup>32</sup> Ndërsa modernizimi socialist e shihte natyrën si terren për zgjerimin e shtrirjes së tij ideologjike, leximi i kësaj marrëdhënieje me natyrën vetëm përmes fjalorëve të vuajtjes dhe traumës e zvogëlon dykuptueshmërinë e pikturës, çka e dallon nga të tjerat. Ndryshe nga puna e palodhur e krahut që është e pranishme në shumicën e përshkrimeve pamore të punëtorëve dhe fshatarëve në peizazhin socialist shqiptar, Hila ka kapur një valle pothuajse rituale që zhvillohet midis elementeve njerëzore dhe jo njerëzore

---

<sup>32</sup> Dorina Pojani dhe Elona Pojani, “Conceptions of ‘nature’ and ‘the environment’ during socialism in Albania”, në Jasna Mariotti dhe Kadri Leetmaa, red., *Urban Planning During Socialism: Views from the Periphery*, Londër: Routledge, 2023, f. 244–67 (f. 262).

të peizazhit. Është ky aspekt euforik i pikturës që çoi në mosmarrëveshje me regjimin, çka i solli Hilës dënimin e “riedukimit” në një kamp pune.

Ndërsa në pikturën socialiste të Hilës, si natyra, ashtu edhe njerëzit janë të pranishëm, duke ngjallur ndjesinë e ekzistencës dhe jetës në një kohë specifike, në peizazhet e tij kalimtare, si mjedisi natyror, ashtu edhe figurat njerëzore shfaqen sikur nuk zënë një vend të posaçëm në hapësirë apo në kohë. Në fakt, perceptimi i kohës homogjene zëvendësohet nga bashkekzistenca e kohësive të shumëfishta. Këto piktura post-socialiste mbërthejnë në sipërfaqen e tyre ato që Avery Gordon i quan “materie fantazme”, një shpërfaqje e pritshmërive të porealizuara dhe premtimeve të dështuara për një progres që nuk mbërrin kurrë. Fantazmat nuk lidhen asnjëherë veç me historinë që përfaqësojnë.<sup>33</sup> Më e rëndësishmja, fantazma që lind në kohë dhe hapësira krizash, çrregullon “konturet konkrete që kufizojnë një

---

<sup>33</sup> Jacques Derrida e prezantoi për herë të parë konceptin e “përndjekjes së fantazmave” në *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Shkruar në vitin 1993, shumë shpejt pas rënies së regjimeve socialiste, libri ishte një përgjigje ndaj zërave konservatorë, si Francis Fukuyama, që nxitoi të shpallte “fundin e historisë” dhe triumfin e demokracisë (neo)liberale perëndimore. Në kundërshtim me të tilla pikëpamje, që e shihnin të ardhmen si universale dhe homogjene, “përndjekja e fantazmave” sugjeron se do të ketë gjithmonë çaste këputjeje, ku e shkuara do të lërë fantazma në të ardhmen. Një lexim me vlerë mbi “përndjekjen e fantazmave” është ai Fredric Jameson, që vërejt se figura e fantazmës “thotë se, nëse mund ta mendojmë si figurë që flet, e tashmja që jetojmë zor se është e vetëmjaftueshme, ashtu siç pretendon të jetë dhe se bëjmë mirë të mos i besojmë trashësisë dhe fortësisë së saj” (shiko: Fredric Jameson, “Marx’s Purloined Letter”, në *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Spectres of Marx*, Londër dhe Nju Jork: Verso, 2008, f. 39).

zonë veprimtarie apo njohurie”.<sup>34</sup> Që do të thotë se fantazma përmban një potencial përmbysës, duke rivendosur marrëdhëniet me të gjitha utopitë e humbura të së shkuarës, teksa cakton edhe një kornizë kritike për të adresuar padrejtësitë e së tashmes.

Sa më sipër bëhet veçanërisht e dukshme kur merremi me paradoksin kohor të tranzicionit. Edhe nëse mund ta pranojmë fillimin e tij në Shqipërinë e vitit 1991, kur regjimi komunist po shembej, është e pamundur të përcaktohet pika e përfundimit, pra nuk dihet nëse kjo pikë është mbërritur. Në të njëjtën kohë, tranzicioni si një narrativë, u dha formën e vet leximeve kolektive të së shkuarës, duke justifikuar realitetin e tij si rezultat i pashmangshëm i “dështimit të madh” të projekteve socialiste. Por në peizazhin post-socialist, fantazma nuk është thjesht pasojë e tranzicionit. Fantazma lind pikërisht pse e kaluara socialiste ende qëndron në të tashmen, duke sfiduar linjat e qarta midis “atëherë” dhe “tani”. Megjithatë, kolapsi i regjimit socialist, një thyerje në progresin kanonik të kohës, mund të shndërrohet në një horizont potencial për të rivlerësuar të tashmen bashkëkohore që u jep formë peizazheve post-socialiste.

Të gjitha këto spikatin në projektin artistik të Armando Lulajt, *NEVER*, pjesë e *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*, që u prezantua në Bienalen e Venecias më 2015. Me këtë projekt artisti i jep një pamje të re malit të Shpiragut në Berat, duke rishkruar atë që dikur ishte gdhendur në peizazhin natyror. Këtu, procesi i rishkrimit nuk është metaforik, por një veprim aktual. Në vitin 1968, në kulmin e marrëdhënieve midis

---

<sup>34</sup> Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Mineapolis, Minesota dhe Londër: University of Minnesota Press, 2008, f. 63–4.

Kinës dhe Shqipërisë, të rinjtë dhe ushtria krijuan një gjeoglif me emrin e diktatorit në shpatin e malit: ENVER. Ky ishte një akt që përkoi me ndërtimin e Fabrikës së Tekstileve “Mao Ce Dun” në luginën përfund malit.<sup>35</sup> Gjeoglifet ishin një mjet i zakonshëm për të shfaqur fuqinë politike, jo vetëm në Shqipërinë socialiste, por edhe në Bashkimin Sovjetik e Jugosllavi. Në vitet ’90, pas rënies së regjimit socialist, përpjekjet për të shkatërruar emrin e Hoxhës me mjete ushtarake, nuk arritën ta fshinin çka ishte ngulur në tokë. Si përfundim, natyra e pushtoi atë, duke e fshehur sipërfaqen nën bimësi të dendur. Projekti artistik i Lulajt i zbulon shkronjat e fshehura, por këtë herë e kthen “ENVER” në “NEVER” (KURRË), duke u ndërruar vendin dy shkronjave të para. Për ta bërë këtë, artisti bashkëpunoi me një grup fermerësh vendas në atë që duket një proces i mundimshëm pune për të lëvizur dhe bartur gurë, që janë po aq të rëndë sa historia që përfaqësojnë. Rezultati i këtij projekti artistik është një video që përshkruan këtë proces rishkrimi të historisë së gdhendur në mal, pranë vendosur me pamje nga *Shqiponjat marrin lartësinë*, një dokumentar i realizuar nga Marianthi Xhako në vitin 1974.

Në pamje të parë, ky projekt arti mund të perceptohet si një përpjekje për të rishkruar të kaluarën ose për t’i nxjerrë e dëbuar fantazmat e një të shkuare të ndrydhur dhe të dhunshme. Megjithatë, *NEVER* shkon përtej kësaj. Në një realitet transformimesh të shpejta dhe grumbullimi të pakontrolluar të privatëve, Lulaj rikrijon një peizazh të trashëguar, duke gërmuar dhe duke nxjerrë në dritë diçka nga e kaluara, që shndërrohet në

---

<sup>35</sup> Raino Isto, “‘Weak Monumentality’: Contemporary Art, Reparative Action, and Postsocialist Conditions”, *RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review* vëll. 46, nr. 2, 2021, f. 34–50 (f. 46).

një mesazh për të tashmen. Është një mesazh për premtimin e një të ardhmeje demokratike, që nuk u aktualizua me kalimin drejt demokracisë neoliberalë. Artisti e shtjellon më tej këtë:

“Ka edhe një aspekt tjetër të *NEVER* që lidhet me idenë e peizazhit, i cili filloi të ndryshojë dhe të transformohet rrënjësisht që prej viteve ’90. Kjo lidhet si me ekonominë, ashtu edhe me mbikëqyrjen. [...] Këtu nuk po flas vetëm për ndikimin katastrofik ekologjik që biznesi privat ka pasur në mjedis dhe dëmet që vazhdon t’i shkaktojë natyrës. [...] Përkundrazi, po flas për shikimin e ngulët, vështrimin gjithëpërfshirës të mbikëqyrjes që rrethon secilin prej nesh në ditët e sotme dhe na kthen në të burgosur të ndërgjegjshëm, ashtu si edhe në një pjesë homogjene të peizazhit.”<sup>36</sup>

Peizazhet post-socialiste, madje edhe ato që duken të zbrazëta apo të shkretuara, janë, në fakt, depozitime të dëshmime materiale që mund të ofrojnë një pikë hyrëse jetike për të kuptuar të tashmen dhe ndoshta të ardhmen që do të vijë. Këto peizazhe, përveç eksplorimit të atyre që kemi trashëguar nga e kaluara, na kërkojnë në mënyrë të pashmangshme të hulumtojmë se çfarë do t’u lëmë atyre që do të vijnë.

#### **IV. Vendet e braktisura<sup>37</sup> të së shkuarës e të së tashmes**

E kaluara socialiste është përdorur nga shumë artistë bashkëkohorë shqiptarë si një simbol për të kritikuar të

---

<sup>36</sup> Armando Lulaj dhe Marco Mazzi, *Broken Narrative: The Politics of Contemporary Art in Albania*, parathënie nga Jonida Gashi, Tokë, Rruga e Qumështit: punctum books, 2022, f. 46–47.

<sup>37</sup> Këtu autorja luan në origjinal me termin “waste(lands)”, ku “wasteland” do të thotë “vend i braktisur”/ “djerrinë”, por në përbërje të tij gjendet edhe fjala “waste” që do të thotë “plehrë”/ “mbeturinë”, pra, thekson edhe fjalën “plehra”/ “mbeturina” në termin që ka përdorur deri tani. Shën. i përkth.

tashmen.<sup>38</sup> Rrënojat e ish-zonave industriale janë përdorur edhe si platforma për të prodhuar njohuri alternative që kritikojnë në mënyrë efikase realitetin socio-politik të Shqipërisë post-socialiste.<sup>39</sup> Një artiste shqiptare që ka përfshirë në praktikën e saj artistike mbetjet materiale të peizazheve post-industriale të Shqipërisë është Ledia Kostandini. Artistja e ka përdorur veprën e saj artistike “si një instrument për të lëvizur sa para, pas në kohë”.<sup>40</sup> Në serinë *Purchasing Silence (Blerja e heshtjes, 2012)* artistja sjell një paraqitje ikonike të një koshi supermarketi mes rrënojave të fabrikave të ndryshme të braktisura në Shqipëri. Por, më shumë se një lëvizje sa para, pas në kohë, më shumë se një kuptim i historisë në terma linearë, kjo vepër arti shkrin kohësi të ndryshme, duke i bërë ato pjesë të së tashmes së gjallë. Ngjyra rozë e ndezur e karrocës që artistja e ka vendosur kundruall rrënojave industriale, në shumë raste me ndihmën e banorëve të zonës që u gjendën rastësisht aty kur po ndodhte ndërhyrja artistike, qëndron në kundërshtim me shkatërrimin e rrënojave industriale. Në të njëjtën kohë, karroca e blerjeve, simbol i etjes konsumatore, e forcon edhe më shumë padëshirueshmërinë e rrënojave industriale të së shkuarës dhe shkatërrimin e tyre.

---

<sup>38</sup> Shiko, për shembull: Sofia Kalo, “The red kiss of the past that does not pass: State Socialism in Albanian Visual Art Today”, *Visual Anthropology Review* vëll. 33, nr. 1, 2017, f. 51–61.

<sup>39</sup> Dimitra Gkitsa, “Reclaiming Industrial Heritage through Affect: Art Interventions in the Ruined Factories of Post-socialist Albania”, në Frances Guerin dhe Magda Szczesniak, red., *Visual Culture of Post-Industrial Europe*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.

<sup>40</sup> Ledia Kostandini, “Artist Statement”, *Secondary Archive*, 2022, <https://secondaryarchive.org/artists/ledia-kostandini/> [referuar më: 15 janar 2024].

Në realitetin konsumator të tregut të lirë, gjërat dhe produktet kanë vlerën e tyre, por Tim Edensor, që ka shkruar gjërësisht mbi rrënojat industriale, vëren se “të gjitha gjërat janë të barabarta kur rrënohen, ku asnjërës nuk i caktohet një vlerë më e lartë se të tjerave, sepse që të gjitha kategorizohen si plehra. Janë të padobishme dhe të konsumuara, prandaj nuk kanë asnjë vlerë dhe mund të hidhen, madje duhet të hidhen”.<sup>41</sup> Pra, çfarë kërkon koshi i supermarketit të Kostandinit mes mbeturinave të rrënojave industriale? Ndoshta, ky kosh rozë kthehet në një nënkuptim për fatin që mund të kenë këto vende, duke u shndërruar nga vend i braktisur në prona private apo sipërmarrje turistike.

E konsideroj të rëndësishme këtu të tërheq vëmendjen në këtë diskutim mbi peizazhin post-socialist ndaj vendeve të braktisura. Vendet e braktisura shihen kryesisht si djerrina joproductive dhe të pavlera. Megjithatë, vendet e braktisura mbeten po aq të prirura të rehabilitohen, të rigjallërohen, veprimtari këto që e deformojnë edhe më shumë marrëdhënien me botën natyrore, duke pasqyruar transformimin e shpejtë të hapësirës publike në një realitet ku prijnë fitimet. Kështu, megjithëse përgjigja e atypëratyshme do të ishte se peizazhet e rrënuara post-industriale janë në thelb vende të braktisura (plehrash), një angazhim i mëtejshëm kritik do të tregonte edhe se vendet e braktisura dhe peizazhet e rrënuara mund të jenë edhe një produkt i veprimtarive aktuale.

Plehrat pothuajse kurrë nuk përkufizohen plotësisht nga prania e tyre aktuale, por rëndësi të veçantë ka fakti se përbëjnë

---

<sup>41</sup> Tim Edensor, *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*, Oxford dhe Nju Jork: Berg Publishers, 2005, f. 100.

“një grup marrëdhëniesh që shpërbëhen duke prodhuar ekzistenca të braktisura njerëzore dhe jonjerëzore, e më pas vende dhe histori të braktisura”.<sup>42</sup> Megjithëse zonat e braktisura industriale mund të jenë një shembull i drejtpërdrejtë dhe i dukshëm i vendeve të braktisura, vendet e grumbullimit të pakontrolluar të plehrave mund të gjenden në të gjithë Shqipërinë. Ndërsa Kostandini përqafoi materialitetin e vendeve të braktisura post-socialiste për të ngritur pyetje rreth sjelljes konsumatore, pronësisë dhe privatizimeve, në vitin 2021, Harabel, një organizatë arti e drejtuar dhe e themeluar në vitin 2018 në Tiranë nga artisti Driant Zeneli dhe avokatja Ajola Xoxa, që është edhe bashkëshortja e kryetarit të Bashkisë së Tiranës, ftoi artistin bashkëkohor Sislej Xhafa për të bërë një instalacion arti publik mbi landfillin e Sharrës, vendgrumbullimi më i vjetër i plehrave në rrethinat e Tiranës. Për dekada të tëra, ky vend ka qenë burim ndotjeje dhe rreziku për higjienën publike. Studiuesit dhe aktivistët kanë zbuluar përqendrime të larta të arsenikut në tokën përreth landfillit. Mbetjet që kalojnë në lumin Erzen ndotin ujin dhe bregdetin. Ndërkohë, banorët e zonës ekspozohen edhe ndaj tymit toksik dhe pluhurit që lëshohet në ajër. Përveç këtyre problemeve mjedisore, landfilli i Sharrës është një vend i shumë debatuar pas vdekjes së një adoleshenti, që humbi jetën në vitin 2016, teksa punonte në vendgrumbullim pa lejen apo siguracionin e duhur. Landfilli, i cili është nën përgjegjësinë e Bashkisë së Tiranës, drejtohet nga një kompani private. Kohët e fundit, ka pasur diskutime për krijimin e një zone të gjelbër që do të funksiononte edhe si një park skulpturash artistike

---

<sup>42</sup> Marco Armiero, *Wastocene: Stories from the Global Dump*, Cambridge dhe Nju Jork: Cambridge University Press, 2021, f. 2.

bashkëkohore, i menazhuar nga Harabel. *Bleta*, instalacioni artistik që Sislej Xhafa u ftua të krijonte mbi landfill, supozohej të ishte pjesë e një sërë veprash të porositura të artit publik. Po kush është saktësisht “publiku” në një hapësirë të përcaktuar dhe shënjuar nga veprimtaria dhe drejtimi i kompanive private?

*Bleta*, e cila në thelb është një kornizë dritareje me një rrjetë mushkonjash që qëndron mes pemëve të sapo mbjella të landfillit, ngre pyetje si etike, ashtu edhe politike për rolin e artit, veçanërisht për raportin e veprës së artit me vendin e instalimit të saj (*site-specificity*) në kuadrin e një peizazhi të shënjuar nga shtresëzimi i një dhune të ngadalshme. Dhuna ndodh si ndaj mjedisit, edhe ndaj shumë organizmave të masës punëtore, historitë, kujtimet dhe përvojat e të cilëve ose hiqen nga hapësira publike, ose më keq, shndërrohen në një tjetër mall, këtë herë nga kapitali artistik. Po e huazoj termin “dhunë e ngadaltë” nga Rob Nixon, i cili e përkufizon atë si “një dhunë e vazhdueshme e cila nuk bie në sy, një dhunë e shkatërrimit të vonuar që shpërndahet në kohë dhe hapësirë, një dhunë rraskapitëse, që zakonisht nuk konsiderohet fare si dhunë”.<sup>43</sup> Në kontekstin e *Bletës*, marrëdhënia neglizhuese me dhunën e ngadaltë të këtij vendi ngjishet edhe më tepër nga kapakët e shumtë të shisheve në sfondin e afishes së përdorur për të reklamuar veprën artistike të Xhafës. Siç thekson Vincent W.J. van Gerven Oei në recensionin e tij për *Bletën*, ky element pashmangshmërisht mbart domethënie të komunitetit rom, të cilët e nxjerrin bukën e gojës duke kërkuar materiale të riciklueshme në landfill, ndërkohë që

---

<sup>43</sup> Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts dhe Londër: Harvard University Press, 2011, f. 2.

vuajnë nga diskriminimi dhe racizmi i vazhdueshëm.<sup>44</sup> Procesi i “zbukurimit” të sipërfaqes së një peizazhi që mbart plagë dhe kujtime të dhunës, pa u angazhuar në mënyrë kritike ndaj tij, krijon një tjetër mall. Ndërkohë, fjalorët e “rigjenerimit” dhe të zhvillimit fshehin grumbullimin e padrejtësive sociale dhe mjedisore në këtë të hapësirë publike.

Ndërsa Sislej Xhafa e shpërfilli aq të vështirën “punë të lidhur me kujtesën” që lind kur punon me vende që kanë ngjallur debate, *Tireless Worker (Punëtori i palodhur, 2013)* i Pleurad Xhafës dokumenton jetën e një punëtori në një fabrikë çimentoje në periferi të Tiranës. Gjatë regjimit socialist, e njëjta fabrikë përdorej për prodhimin e bunkerëve. Pleurad Xhafa shpjegon se punëtori, protagonist i filmit, punon në këtë fabrikë që prej vitit 1973. Në kohën e shtetit socialist, ai mori medaljen e nderit “Punëtor i palodhur” nga brigadieri i atëhershëm i fabrikës, i cili, gjatë tranzicionit drejt demokracisë neoliberalë, u bë pronar i së njëjtës fabrikë.<sup>45</sup> Në vend që të bëjë një vepër arti “abstrakte” që lehtëson shkëputjen dhe distancimin nga aspektet e vështira të historisë së vonë, Pleurad Xhafa e thërret shikuesin të dëshmojë përditshmërinë shumë specifike të një punëtori. Me kamerën e tij, artisti ndjek protagonistin duke shkuar në punë në mëngjes, duke rrëfyer kujtimet dhe përvojën e tij personale nga fabrika ose duke kryer punë të rënda fizike. Në sfond, shikuesi vë re zonat e

---

<sup>44</sup> Vincent W.J. van Gerven Oei, “Death, the Sparrow, and the Bee: A Reading of Sislej Xhafa’s ‘Bleta’ on the Sharra Landfill”, *berfrois*, 20 gusht 2021, <https://www.berfrois.com/2021/08/art-at-sharra/> [referuar më: 2 qershor 2024].

<sup>45</sup> Raino Isto, “Contemporary Art in/and Public Space: An Interview with Pleurad Xhafa”, *afterart*, <https://afterart.org/tag/pleurad-xhafa/> [referuar më: 1 mars 2024].

braktisura që ekzistojnë ende veç pak kilometra jashtë kryeqytetit, Tiranës. Videoja që dokumenton historinë gojore të një personi të vetëm, kthehet në një simbol që përfaqëson popullsinë e padukshme të masës punëtore, që ekziston jo vetëm në zonat rurale të Shqipërisë, por edhe në qendrat urbane. Përfaqësimi, mbase forca më e madhe e artit, është në fund të fundit një akt politik dhe etik, pasi ofron njohje të realiteteve shoqërore dhe politike, që përndryshe do të harroheshin ose do të hiqeshin nga hapësira publike. Punëtori i palodhur i Pleurad Xhafës tregon se vendet e braktisura nuk janë thjesht të trashëguara apo veç rezultate të së kaluarës socialiste. Më e rëndësishmja është se ato prodhohen dhe riprodhohen vazhdimisht përmes kushteve aktuale të thyerjes që përjetësojnë pasigurinë. Vendet e braktisura të së shkuarës dhe të së tashmes të Shqipërisë përmbajnë arkiva materiale që janë “gjallërim dhe rikonfigurim i së shkuarës dhe i së ardhmes, që shkon përtej çdo individi”,<sup>46</sup> duke na ftuar të mendojmë për jetën si një rrjet marrëdhëniesh të ndërlidhura. Materialiteti është ngushtësisht i lidhur edhe me mënyrat në të cilat ndërveprojmë ose kuptojmë realitetin tonë. Barad-i vëren se, “[g]juhës i është dhënë pushtet me tepri... duket sikur kohët e fundit çdo ‘gjë’, madje edhe materialiteti, është një çështje gjuhësore ose ndonjë formë tjetër përfaqësimi kulturor”.<sup>47</sup> Nëse materialiteti manipulohet në përfaqësimet kulturore apo edhe në përfaqësimet politike, atëherë caktimi i një tjetër mënyre për të kuptuar historinë, bëhet edhe më jetike aktualisht.

---

<sup>46</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham dhe Londër: Duke University Press, 2007, f. ix.

<sup>47</sup> Po aty, f. 132.

## V. Çështje të kujtesës

Ndërsa artistët bashkëkohorë në Shqipëri merren me mbetjet materiale të vendeve të debatuar për të ndërtuar një kritikë të së tashmes, historitë që lidhen me të kaluarën industriale të Shqipërisë nuk mbyllen vetëm brenda kufijve të vendit. Këto histori udhëtojnë dhe migrojnë, duke u kthyer në çështje të reja të kujtesës. Doreida Xhogu, një artiste bashkëkohore me origjinë shqiptare që jeton në Athinë, përdor në punimet e saj multimediale bitum, një lëndë që e mbledh në minierat e Selenicës në Shqipëri, vendi ku artistja lindi dhe u rrit, para se familja e saj të emigronte në Greqi. Vepra e saj e artit *Qengjat e vegjël* (2022) është një projekt prej nëntë skulpturash të punuara në dru dhe bitum, materiale që artistja i kishte mbledhur në minierat e Selenicës, ku babai i saj punonte si gjeolog para emigrimit. Skulpturat, që ngjajnë me një kurorë festive qirinjsh, shoqërohen me një video që dokumenton procesin e prodhimit të tyre. Videoja tregon se si punëtorët aktualë të minierës e ndihmojnë artisten të presë drurët dhe të punojë mbi ta me bitum, duke u bërë pjesë përbërëse e procesit artistik. Ndërsa videoja përball punën në minierë me pamjet e fshatit, tingujt e punës në minierë përzihen me zërat e largët të fëmijëve që këndojnë këngën tradicionale për fëmijë *Qengjat e vegjël*, nga e cila ka huazuar titullin vepra artistike. Kjo këngë është gjurma e parë që zbulon nostalgjinë apo kujtesën personale. Megjithatë, fakti që kjo vepër arti u prezantua në Greqi, do të thotë që kënga tradicionale do të kuptohet vetëm nga një audiencë shumë specifike: emigrantët shqiptarë, të cilët, zor se do të mund të përfaqësoheshin në ndonjë formë tjetër në institucionet formale.

Si e tillë, kënga bëhet elementi i parë që e shndërron kujtimin personal të artistes në një kujtim kolektiv.

Kur i hasa për herë të parë veprat e Doreida Xhogut në *ERGO Collective*, një hapësirë e ekspozimit të artit në Athinë, ndjeva menjëherë afërsi, një përvojë të përbashkët që vjen nga të qenit shqiptare të brezit të dytë në Greqi. Kuptova gjithashtu se siç ishte për mua Kombinati Metalurgjik në Elbasan, ishte për Xhogun miniera e Selenicës. Në të dyja rastet, mbetjet materiale bëhen një pikë hyrëse që vënë kujtesën në punë. Xhogu shpjegon se edhe pse në pamje të parë bitumi mund të duket i fortë ose i ngurtë, në fakt, është i punueshëm dhe delikat. Ai është një material që kërkon një proces dhe përgatitje specifike për t'u bërë i punueshëm. E veçanta e këtij procesi është se Xhogu e përfundoi punën e saj në vend, me lëndët e para që gjeti në minierë dhe në zonën përreth: kashtë, dru, lesh delesh dhe bitum, ku që të gjitha bëhen materiale të punueshme gjatë procesit artistik. Miniera bëhet studioja dhe vendi i njohur i artistes, që ajo e njihte që nga fëmijëria, ashtu si edhe këngën e fëmijëve që kornizon veprën e saj artistike. Në periudhën socialiste, Selenica ishte qendra e prodhimit të bitumit, material që përdoret kryesisht për realizimin e asfaltit të rrugëve. Është po ai material që artistja e përdor për të gdhendur një shteg përmes të cilit të rivlerësojë vendlindjen e saj. Artistja shpjegon në një intervistë rëndësinë simbolike të vendit:

“Përveç bukurisë së paimagjinueshme të vetë materialit, Selenica është për mua një vend shumë i rëndësishëm. Ai është burimi, jo vetëm i bitumit, por edhe i kujtesës. Është

## Çështje të kujtesës...

vendi i parë që pashë kur çela sytë dhe nuk mund të mos merrem me të në punën time.”<sup>48</sup>

Rëndësia specifike e minierës dhe më gjerësisht, e Selenicës, ishte e pranishme edhe në veprën artistike *Miniera* (2020). Ky ishte një projekt multimedial ku përfshihej skulptura, videoja, fotografia, vizatimi dhe një ditar i punës në terren. Elementi ritual që lidh materialitetin e bitumit me kujtesën është edhe më intensiv në këtë projekt artistik. Pjesa në video e *Minierës* tregon artistin duke punuar bashkë me punëtorët e minierës. Kamera i ndjek ata duke derdhur bitumin dhe duke përdorur materiale të tjera natyrore nga mjedisi përreth, për të krijuar siluetën e një figure njerëzore. Në përfundim të filmit, kjo siluetë njerëzore digjet. Për artistin, ky ishte një proces vërtet ritualistik për të vajtuar babanë e saj të ndjerë. Elementet skulpturore të këtij projekti: pllaka të mëdha bitumi që mbulonin dyshemenë e galerisë, janë një zgjatim i ritualit që ndodh në video, duke u kërkuar faktikisht vizitorëve që të bëhen pjesë e të njëjtit proces. Të kuptuarit e materialitetit të kujtesës kërkon një rishqyrtim të të gjitha shpërfaqjeve të saj në trupin e njeriut, në objektet materiale, në mjedisin fizik dhe në çdo entitet tjetër të tij, në strukturën urbane dhe rurale. Më e rëndësishmja është se kërkon edhe që të shohësh marrëdhëniet mes tyre dhe mënyrat emocionale me të cilat njëri mund të ndikojë te tjetri ose ta ndryshojë atë. Kjo i bën mbetjet materiale të punueshme të kthehen në çështje të së tashmes.

---

<sup>48</sup> Despina Zefkili, “Doreida Xhogu: Η τέχνη είναι ακροβασία πάνω σε τεντωμένο σκοινί. Στη δική μου περίπτωση, αν πέσω θα βρεθώ σε καυτή πίσσα!”, *Athinorama*, 25 shkurt 2022 [referuar më: 20 shkurt 2024].

Megjithëse puna artistike e Xhogut mund të duket në shikim të parë si kujtim personal, ajo hap një debat për krijimin e kujtesës kolektive në momente dhe vende të ndryshme. Është një shpërfaqje e realitetit kolektiv të gdhendur në historinë e kohëve të fundit të Shqipërisë, që lidhet me migrimin dhe zhvendosjen. Materialiteti i Shqipërisë post-socialiste është *gjithashtu* një çështje kujtese për ata që nuk janë më pranë saj. Lidhja e fortë me bitumin, i cili më shumë se një metaforë apo simbol është vetë realiteti material që artistja kujton nga fëmijëria e saj në Shqipëri, tregon se si mënyrat në të cilat kujtojmë lidhen pashmangshmërisht dhe ndikohen nga bota materiale që na rrethon. Kjo duhet kuptuar jo vetëm në planin teorik, por edhe metodologjik, i cili kërkon të marrim parasysh të gjitha materialet e paçmuara, të kota dhe të rëndomta të jetës së përditshme, si dhe të gjitha ndërthurjet emocionale që zhvillojmë me to. Në të njëjtën kohë, të tilla çështje të kujtesës janë të pakapshme dhe u ikin narrativave zyrtare. Ndryshe nga objektet dëshmuese në muze ose të tjera vende kujtese, narrivat dhe historitë e të cilave janë të paracaktuara, materialiteti i së përditshmes lejon mënyra të ndryshme dhe të shumëfishta kujtese.

## VI. Përfundime

Veprat e artit të analizuara në këtë artikull janë të ndryshme nga njëra-tjetra dhe kanë praktika, metoda dhe synime të larmishme. Megjithatë, ato të gjitha merren me degëzimet materiale të kujtesës që gjenden në peizazhet e Shqipërisë. Një element thelbësor i përbashkët që shfaqet gjatë punës me materialitetin e kujtesës në vende që kanë pësuar transformime të shpejta, dhunë dhe pabarazi socio-politike, është rivendosja e

lidhjeve me gjërat që janë mbyllur në “të kaluarën”. Kjo merr edhe më shumë rëndësi në realitetin aktual që ka sjellë të tjera pasiguri dhe kriza. Në fakt, të kuptuarit e kësaj është përgjegjësi madhore etike dhe politike. Dhe nuk po flas për politikën si sinonim i politikave ose i institucioneve politike zyrtare, por si një qëndrim që përcakton zgjedhjet dhe marrëdhëniet e jetës së përditshme, ku përfshihen edhe jetët e shkuara e jetët e ardhshme. Karen Barad, për mënyrën e kuptimit të ngatërresave materiale të kujtesës argumenton se:

“[r]i-kujtimi dhe ri-njohja nuk i heqin, nuk i shlyejnë dhe as nuk i zvogëlojnë në njëfarë mënyre përgjegjësitë e dikujt; përkundrazi, si të gjitha ndërveprimet, ato i zgjerojnë pleksjet dhe përgjegjësitë, pjesë e të cilave jemi. E kaluara nuk përfundon kurrë. Ajo nuk mund të mbështillet si paketë, si ditar apo si mirënjohje; ne kurrë nuk e braktisim atë dhe ajo nuk na braktis kurrë ne.”<sup>49</sup>

Nga sa më sipër, del që, atëherë kur i shohim kapitujt e mëparshëm të historisë si diçka me të cilën kemi mbaruar punë ose si një problem që nuk është më çështje e së tanishmes, ne ia heqim krejt përgjegjësinë së tashmes. Po ashtu, edhe në rastin e historisë mjedisore të Shqipërisë, ajo duhet parë bashkë me historinë e shoqërisë së saj, që të mos mbesim vetëm te problemet e drejtpërdrejta të ndotjes, por të trajtojmë edhe çështjet e privatizimit të burimeve dhe të tokave. Njëkohësisht, përsëritja e vazhdueshme e idesë se e kaluara është i vetmi depozitim i padrejtësive, krijon iluzionin se nuk kemi si të merremi më me të

---

<sup>49</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham dhe Londër: Duke University Press, 2007, f. ix.

në të tashmen dhe injorojmë të gjitha “vendet e braktisura” të reja që po krijohen ndërkaq.

Vendet e braktisura të Shqipërisë nuk janë vetëm vende kujtimesh që dëshmojnë të kaluarën socialiste të vendit dhe tranzicionin e tij të trazuar drejt demokracisë neolibérale. Kur kompanitë kryesore të nxjerrjes së karburanteve synojnë lumenjtë dhe fshatrat e vendit për nxjerrjen e naftës, dhe kur vende të tjera evropiane eksportojnë mbetjet e tyre për t’u përpunuar dhe ricikluar në Shqipëri, kjo pashmangshmërisht i fut vendësit në marrëdhënie me atë që ndodh në shkallë globale. Rob Nixon vëren se “[ne] të gjithë po e jetojmë antropocenin,<sup>50</sup> por jo që të gjithë e jetojnë në të njëjtën mënyrë”.<sup>51</sup> Ashtu si vende të tjera të ngjashme që janë periferi të prodhimit kapitalist global, peizazhet e Shqipërisë duhet të rivlerësohen si vende dhe momente të lidhura ngushtë me padrejtësitë aktuale mjedisore dhe sociale, por edhe me lëvizjet e tyre të rezistencës. Shembull i një rezistence të kohëve të fundit mund të konsiderohen fushatat dhe protestat ndërkombëtare që organizuan aktivistët për të mbrojtur dhe për të sjellë në vëmendje lumin Vjosa, një nga shtretërit lumorë më pak të njohur dhe të hulumtuar në Evropë, i fundit lumë në kontinent që u ka shpëtuar digave. Në vitin 2023, qeveria shqiptare nënshkroi një memorandum mirëkuptimi që e mbron lumin dhe degët e tij si park kombëtar. Sigurisht, ky

---

<sup>50</sup> Termi “antropocen” nënkupton një periudhë të hamendësuar gjeologjike që përcaktohet nga ndikimi thelbësor i veprimtarisë njerëzore mbi mjedisin, sidomos në fillimet e fazës së fundit të kapitalizmit.

<sup>51</sup> Rob Nixon, “The Anthropocene. The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea”, në G. Mitman, M. Armiero dhe R. S. Emmett, red., *Future Remains: A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, Chicago: Chicago University Press, 2019, f. 8.

vendim është marrë në një kohë kur Shqipëria po investonte në ekoturizëm, një veprim që e kthen edhe njëherë ekosistemin natyror në mall që mund “të shitet” apo “të shkëmbehet”. Për më tepër, planet për të ndërtuar një aeroport të ri në deltën e lumit, i cili do të trazojë ekosistemin lokal dhe banorët, e bëjnë të ardhmen e tij ende të pasigurt. Por ky incident i kohëve të fundit tregon se shfrytëzimi i natyrës si dhe transformimi i shpejtë i peizazheve urbane e rurale nuk është vetëm një realitet i së shkuarës. Zgjerimet e privatizimit të zonave ku mund të bëhen investime të dorës së parë dhe braktisja e rrënimi i plotë i zonave të mbetura në periferi i bëjnë peizazhet aktuale shqiptare ende të pasigurta. Mes këtij realiteti, aktet (artistike ose jo) që rivendosin lidhjet me dëshmitarët materialë që popullojnë ende peizazhe të tilla, bëhen akte etike dhe politike të gjenealogjisë të së tashmes.

### Referenca

- Armiero, Marco. *Wastocene: Stories from the Global Dump*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2021.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- , “Quantum entanglements and hauntological relations of inheritance: Dis/continuities, spacetime enfoldings, and justice-to-come.” *Derrida Today*, 3, 2: 2010, 240–268.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History.” *Illuminations: Essays and Reflections*. Edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007.
- Economic Commission for Europe. *Environmental Performance*

*Reviews Series No. 16: Albania*. New York and Geneva: United Nations, 2002. Available Online: [https://unece.org/DAM/env/epr/epr\\_studies/albania.pdf](https://unece.org/DAM/env/epr/epr_studies/albania.pdf) [referuar më: 12 janar 2024].

Economic Commission for Europe. *Environmental Performance Reviews: Albania*, third series synopsis. New York and Geneva: United Nations, 2018. Available Online: [https://unece.org/DAM/env/epr/epr\\_studies/Synopsis/Albania\\_ECE.CEP.183\\_Synopsis.pdf](https://unece.org/DAM/env/epr/epr_studies/Synopsis/Albania_ECE.CEP.183_Synopsis.pdf) [referuar më: 12 janar 2024].

Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford and New York: Berg Publishers, 2005.

Engel-Di Mauro, Salvatore. *Socialist States and the Environment: Lessons for Ecosocialist Futures*. London: Pluto Press, 2021.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is there no Alternative?* Winchester, UK and Washington, DC: Zero Books, 2009.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Heterotopias." *Architecture, Movement, Continuité* 5 (October 1984): 46–49.

----- . *The Government of Self and Others (Lectures at the Collège de France 1982–1983)*. New York: Palgrave, 2010.

Fowkes, Maja, and Fowkes, Reuben. *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson, 2022.

Gkitsa, Dimitra. "Reclaiming Industrial Heritage through Affect: Art Interventions in the Ruined Factories of Post-socialist Albania." *Visual Culture of Post-Industrial Europe*, eds Frances Guerin and Magda Szczesniak. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2024.

- Göler, D., Bickert, M., Doka, Dh. “Kromi çan bllokadën – Albanian Chromium Mining Revised.” *Journal of the Geographical Society of Berlin* 146, 4 (2015): 271–288.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, MN and London: University of Minnesota Press, 2008.
- Groys, Boris. “Comrades of Time.” *e-flux*, Issue 11 (December 2009). Available online: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> [referuar më 2 May 2024].
- Hoxha, Artan R. *Sugarland: The Transformation of the Countryside in Communist Albania*. Budapest: Central European University Press, 2023.
- . “A Swamp, a Forbidden Grove and a Ruined Factory in a Corner of South-eastern Albania. From the Heterotopia of First Modernity to Dead Zones of Second Modernity.” *Südost-Forschungen* 80 (2021): 289–326.
- Hoxha, Ermir. *Historia e Artit Shqiptar 1858–2000*, Tirana: Albdesign, 2019.
- Isto, Raino. “Weak Monumentality”: Contemporary Art, Reparative Action, and Postsocialist Conditions.” In *RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review* 46, 2 (2021): 34–50.
- . “Contemporary Art in/and Public Space: An Interview with Pleurad Xhafa.” *afterart*. Available Online: <https://afterart.org/tag/pleurad-xhafa/> [referuar më: 1 mars 2024].
- Josephson, Paul. “War on Nature as Part of the Cold War: The Strategic and Ideological Roots of Environmental

- Degradation in the Soviet Union.” In *Environmental Histories of the Cold War*, J. edited by R. McNeill and Corinna R. Unger. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 21–50.
- Kajsiu, Blendi. *A Discourse Analysis of Corruption: Instituting Neoliberalism against Corruption in Albania, 1998–2005*. Surrey, England and Burlington, USA: Ashgate, 2014.
- Kalo, Sofia. “The red kiss of the past that does not pass: State Socialism in Albanian Visual Art Today.” *Visual Anthropology Review* 33, 1 (2017): 51–61.
- Kostandini, Ledia. “Artist Statement.” *Secondary Archive* 2022. Available online: <https://secondaryarchive.org/artists/ledia-kostandini/> [referuar më: 15 janar 2024].
- Kuqali, Andon. “Eksposita kombëtare e grafikës dhe vizatimit.” *Drita* (22 December 1963). Quoted in: Ermir Hoxha, *Historia e Artit Shqiptar 1858-2000*, Tirana: Albdesign, 2019.
- Laakkonen, Simo, Viktor Pál, and Tucker, Richard. “The Cold War and Environmental History: Complementary Fields.” *Cold War History* 16, 4 (2016): 377–94.
- Lulaj, Armando, and Mazzi, Marco. *Broken Narrative: The Politics of Contemporary Art in Albania*. Preface by Jonida Gashi. Earth, Milky Way: punctum books, 2022.
- Mah, Alice. *Industrial Ruination, Community, and Place: Landscapes and Legacies of Urban Decline*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Marku. Ylber. “Shifting Alliances: Albania in the Early Cold War.” In *Journal of Cold War Studies* 24, 3 (Summer 2022):

80 – 115.

- , and Vincent W.J. van Gerven Oei. *Kina, Shqipëria dhe Arkitektura*. Talk given at the Academy of Albanian Studies, Tirana, 15 March 2023.
- McNeill, J. R., and Engelke, Peter. *The Great Acceleration: An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.
- Mëhilli, Elidor. *From Stalin to Mao: Albania and the Socialist World*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 2017.
- Musaraj, Smoki. *Tales from Albarado: Ponzi Logics of Accumulation in Postsocialist Albania*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2020.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2011.
- , “The Anthropocene. The Promise and Pitfalls of an Epochal Idea” In *Future Remains. A Cabinet of Curiosities for the Anthropocene*, eds G. Mitman, M. Armiero and R. S. Emmett. Chicago: Chicago University Press, 2019, pp. 1–18.
- Osborne, Peter. ‘*The Truth will be known when the last witness is dead*’: *History not Memory*. Talk given at Birkbeck University, London, 17 May 2010.
- Pojani, Dorina. “Urbanization of Post-communist Albania: Economic, Social, and Environmental Challenges.” *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 17, 1 (April 2009): 85–97.

- , and Pojani, Elona. “Conceptions of ‘nature’ and ‘the environment’ during socialism in Albania.” *Urban Planning During Socialism: Views from the Periphery*, eds Jasna Mariotti and Kadri Leetmaa, London: Routledge, 2023.
- Rindzevičiūte, Eglė. “Soviet Policy Sciences and Earth System Governmentality.” *Modern Intellectual History* 17, 1: 2020, 179–208.
- van Gerven Oei, Vincent W.J. “Death, the Sparrow, and the Bee: A Reading of Sislej Xhafa’s “Bleta” on the Sharra Landfill.” *Berfois*, 20 August 2021. Available Online: <https://www.berfrois.com/2021/08/art-at-sharra/> [referuar më: 2 qershor 2024].
- Zefkili, Despina. “Doreida Xhogu: Η τέχνη είναι ακροβασία πάνω σε τεντωμένο σκοινί. Στη δική μου περίπτωση, αν πέσω θα βρεθώ σε καυτή πίσσα!” *Athinorama*, 25 February 2022. Available online: <https://shorturl.at/cpwT3> [referuar më: 20 shkurt 2024].

Çështje të kujtesës...



Fig. 1. Doreida Xhogu, *Qengjat e vegjël*, pamje nga instalimi i veprës në *ERGO Collective*, Athinë, 2022. (Riprodhuar me lejen e artistes.)



Fig. 2. Doreida Xhogu, me punëtorët e minierës së bitumit në Selenicë, *Qengjat e vegjël*, fotogramë, 2022. (Riprodhuar me lejen e artistes.)

