



METAXYUM
Grouping-Moving-Spreading

METAXYUM

Grouping-Moving-Spreading



On April 2018, Concept of Metaxyum Grouping - Moving - Spreading was presented for the first time to
Arta Agani, Director of National Gallery of Kosovo

Content / Permbajtja

FILOART Group	6
This is not an exhibition but the opposite of it!!!!	10
Press	56
FILOART Movement	68
Sammlerfamilie	70
Psychiatriepatienten	92
D.N.K. Dashuria Ndaj Katrorit	110
L.E.O.	128
Mrs.Brainwash	142
Globalodromia	158
U.R.A.	184
P.M.S.	202
The Activists	216
W.A.S. World Anonymous Society	218
Metaxyum	220
Metaxyum Grouping - Moving - Spreading	236
Appendix	244
Impressum	245

FILOART Group

filo (Gr. φιλοζ) love of, he who loves.

art (lat. ars) art filoart love of art, philosophy and art, love of knowledge, love of the unknown...

FILOART Group 1984-1989

In the year 1984, a conglomerate of different groups built one group. The group was named FILOART.

The name of the FILOART group refers not only to the author (the group), that makes the works, but also to the achievements of others and all the components that make the existence of the works possible; and also to all the influences from previous history, that have led the author (the group) to make the works. This group started out as an experiment and a self-experiment. The group's challenge was to unfold and focus on different levels and layers, to deconstruct and list the author (the group) and find the author's (the group's) relations to his/hers (its) working process and hers/his (its) works. The working form of FILOART directed the group in anonymity. FILOART was not an abstract notion, concept, idea or unreal invention. FILOART was a real existing, logical result, one step closer to clarifying inter alia the question and relations of the author, authorship and the work. By the end of the 1980-s, due to unknown reasons the FILOART group split up.

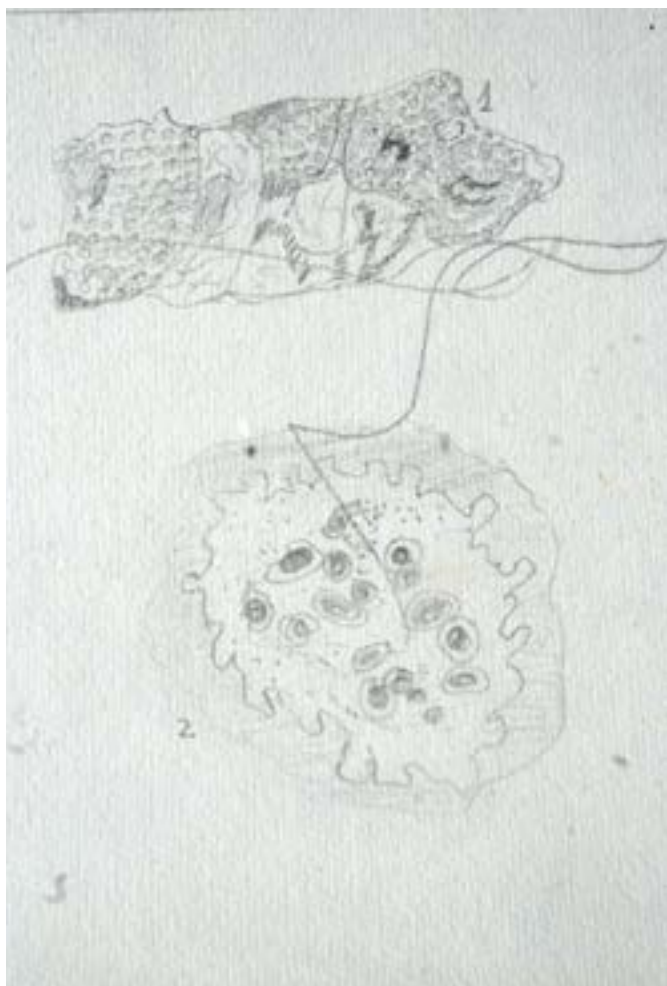
filo (Gr. φιλοζ) dashuria për, ai që e do.

art (lat ars) art filoart dashuria për art, filozofia dhe arti, dashuria për dijen, dashuria për të panjohurën...

FILOART Group 1984-1989

Në vitin 1984, një konglomerat i grupeve të ndryshme ndërtoi një grup. Grupi u emërua FILOART.

Emri i grupit FILOART nuk i referohet vetëm autorit (grupit) që i bën veprat, por edhe arritjet e të tjerëve dhe të gjitha komponentet që e mundësojnë ekzistencën e veprave; si dhe për gjitha ndikimet nga historia e mëhershme që kanë bërë që autori (grupi) të bëjë këto punime. Ky grup filloi si një eksperiment dhe si një vetë-eksperiment. Sfidat e grupit ishin që të ndahen dhe të përqëndrohen në nivele dhe shtresa të ndryshme, për të dekonstruktuar dhe për të renditur autorin (grupin) si dhe për të gjetur marrëdhëniet e autorit (grupit) me procesin e tij / saj dhe punën e tij / saj. Forma e punës FILOART e drejtoi grupin nga anonimiteti. FILOART nuk ishte një nocion abstrakt, një koncept, ide apo shpikje joreale. FILOART ishte një rezultat ekzistues real, logjik, një hap më afër për të qartësuar ndër tjerash çështjen dhe marrëdhëniet e autorit, autorësisë dhe punës. Nga fundi viteve 80, për arsye të panjohura grupi FILOART u nda.



Lichen, 1979, school drawing / Likene, 1979, vizatim shkollor

The question of the author, authorship and making of the work!

When we observe the work of an author, what do we first learn about this work? The first basic informations that we learn about this work is: the title of the work, the name of the author, the date of making of the work. Very often the name of author comes first, and after this information we learn the other facts. But is this the complete information about this work? Is this work, from the beginning until the end, the author's own idea and the work? Is the author really the only author of this work? Does the author have a true right to call this work his own? It is doubtful. The maker is never the full author of the work! Why?

If somebody were to try and make a work completely based on their own idea then they would first be forced to completely erase all of their knowledge and previous experiences that they have acquired from others and of course the information that they got from the genetic heritage as well. This would only be possible to do with a machine, because every human being would die at the moment of the erasure. Nevertheless, even if the machine got its memory erased, it wouldn't be in function anymore. What we learn from this explanation is that each of us is influenced, more or less, by the achievements of others who made things before us.

In order to make a work, at least one, some or all of the points listed below (diagram) are always included, that are already achievements of others through history :

- the alphabet (if the work is or has to do with words).
 - numbers (if the work is or has to do with numbers, counting, measuring).
 - notes or sounds (if the work is or has to do with a melody or composition).
 - movements (if the work is or has to do with a dance form).
 - materials (if the work is or has to do with a surface or object).
 - machines with all parts and the energy which keeps the machine working (if the work has to do with the machine, or if its the product of the machine, or is a machine itself).
- Do these examples not give us enough facts to contemplate or redefine the relation between the work and the Author of the work? One work is never a complete work of an author, but only partially his/her merit.

Pyetja e autorit, autorësia dhe punimi i veprës!

Kur vështrojmë veprën e një autori, çfarë mësojmë së pari për atë vepër? Informatat e para bazike që mësojmë janë: titulli i veprës, emri i autorit dhe data e punimit së veprës. Shumë shpesh emri i autorit është në fillim, dhe pas kësaj informate mësojmë faktet tjera. Por a është kjo informata e plotë për këtë vepër? A është kjo vepër, prej fillimit deri në fund ideja dhe vepër vetëm e autorit? A është autori vërtetë autori i vetëm i kësaj veprë? A ka autori të drejtë që vërtetë të quajë këtë vepër si të tijën? Është e dyshimtë. Krijuesi kurrë nuk është autori i plotë i veprës! Pse?

Nëse dikush do të tentonte të bëjë një vepër që është e bazuar tërësisht në idenë e tyre, atëherë ata së pari do të detyrohen të fshijnë të gjitha njohuritë dhe përvojat e tyre paraprake që kishin fituar nga tjerët dhe gjithashtu edhe informatat që ata kanë trashëguar gjenetikisht. Kjo do të ishte e mundur vetëm për një makinë, sepse çdo qenie njerëzore do të vdiste në momentin e fshirjes (shuarjes). Sidoqoftë, nëse edhe makinës do ti fshihej memoria ajo nuk do të funksiononte më. Ajo që mësojmë nga ky shpjegim është se secili prej nesh pak a shumë ndikohet nga arritjet e tjerëve që kanë bërë gjërat para nesh. Për të bërë së paku një vepër, disa ose të gjitha pikat e listuara më poshtë (diagram), duhet të përfshihen gjithmonë, arritje këto që tashmë veç janë kryer nga të tjerët përgjatë historisë:

- alfabetin (nëse vepra është apo ka të bëjë me fjalë).
- numrat (nëse vepra është apo ka të bëjë me numra, numërim, matje).
- shënime ose tinguj (nëse vepra është ose ka të bëjë me një melodi ose kompozim).
- lëvizjet (nëse vepra është ose ka të bëjë me ndonjë formë vallëzimi).
- materialet (nëse vepra është ose ka të bëjë me një sipërfaqe apo objekt).
- makinat me të gjitha pjesët dhe energjinë e saj që e bën atë të punojë (nëse vepra ka të bëjë me makinën, ose nëse është produkt i makinës ose është vetë një makinë).

A nuk na japin këto shembuj fakte të mjaftueshme për të menduar apo ripërcaktuar marrëdhënien në mes të veprës dhe autorit të veprës? Një vepër asnjëherë nuk është vepër e plotë e një autori, por vetëm pjesërisht meritë e tij / saj.



Author's Achievements / Arritjet e Autorit, Author's Physical and Psychical Condition / Gjendja Fizike dhe Mentale e Autorit, Genetic Heritage / Trashëgimia Gjenetike, Environment / Mjedis, Achievements of Others / Arritjet e të tjerëve, The Final Work / Puna Përfundimtare

What is a human body built from and what is its role in society:

Physical Group

In macro perspective: Parts of the body. What happens when humans lose one or more parts of the body? Are they still he, she, it, still one? If they are in one part is he, she it, what about the other, part-s?

In micro perspective: human body content

100 000 000 000 000 cells

10^{14} or 2×10^{27} Molecule

or 7,000,000,000,000,000,000,000,000 atoms.

Groups of Ideas.

Each human has countless ideas which build countless groups.

Prej çfarë është ndërtuar trupi i njeriut dhe cili është roli i tij në shoqëri

Grupi Fizik

Makro perspektiva: Pjesët e trupit. Çfarë ndodh kur njerëzit humbin një ose më shumë pjesë të trupit? A janë ata ende një? Nëse ata janë në një pjesë, çka janë pjesët tjera?

Mikro perspektiva: përmbajtja e trupit të njeriut

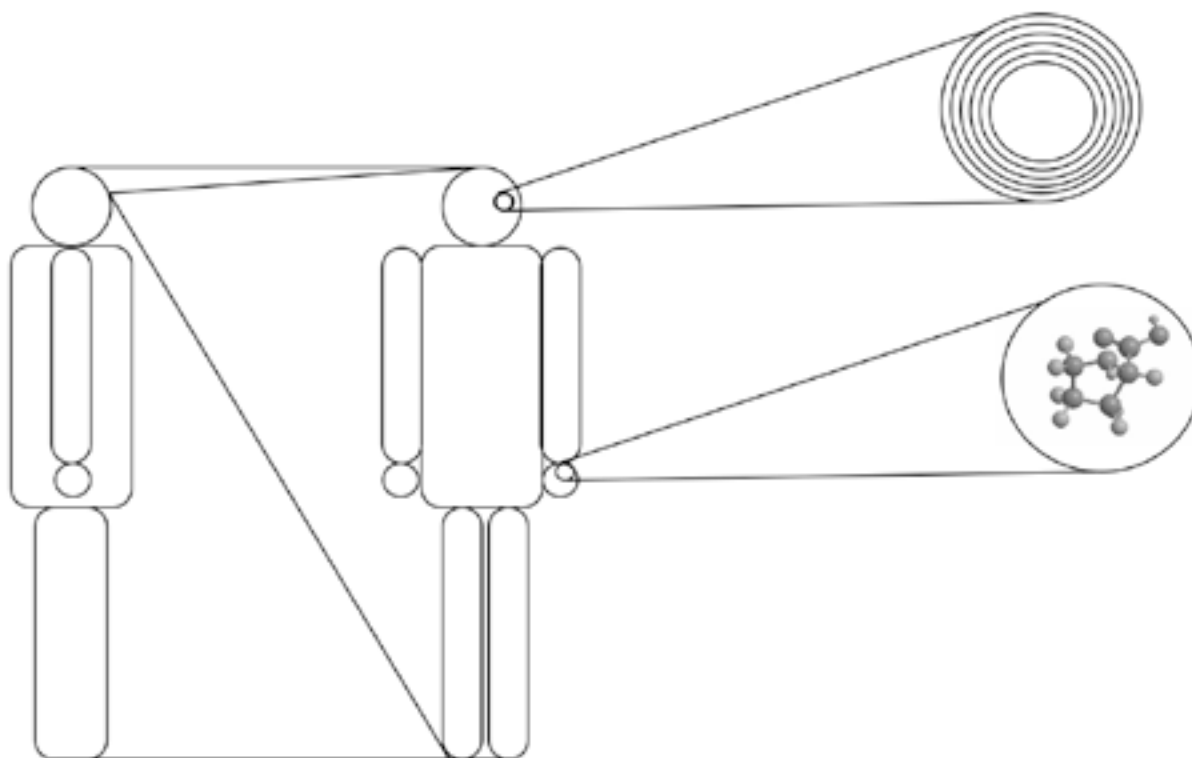
100 000 000 000 000 qeliza

10^{14} , ose 2×10^{27} Molekula

ose 7,000,000,000,000,000,000,000,000 atome.

Grupe të ideve:

- Çdo njeri ka ide të panumërta që ndërtojnë grupe të panumërta.



Roles in the society

The role of the one person's role is different in each situation/ environment:

At home: mother / father, husband / wife, child, son / daughter, Gardener, Cook, Cleaner, Handy-man-woman, etc.

At work/s: professional/professions , employed, unemployed, etc.

In the public: friend, walker, driver, yuppie, consumer, looser, hipster, punker, homeless, etc.

At the media, TV, newspaper, radio, internet: president, liar, dictator, terrorist, suicidal, number (for example 43 victims), abuser, genius, imbecile, killer, mediocre, influencer , etc.

Holidays: swimmer, skier, diver, climber, etc.

From the examples above we can see that we do not deal with only one singular, unit, monolith human, but with lots of parts, groups, layers, roles which build the human.

Rolet në shoqëri

Roli i një personi ndryshon varësisht nga situata / mjedisi:

Në shtëpi: nënë / baba, bashkëshort, fëmijë, djalë / vajzë, Kopështar, Kuzhinier, Ndihmës etj.

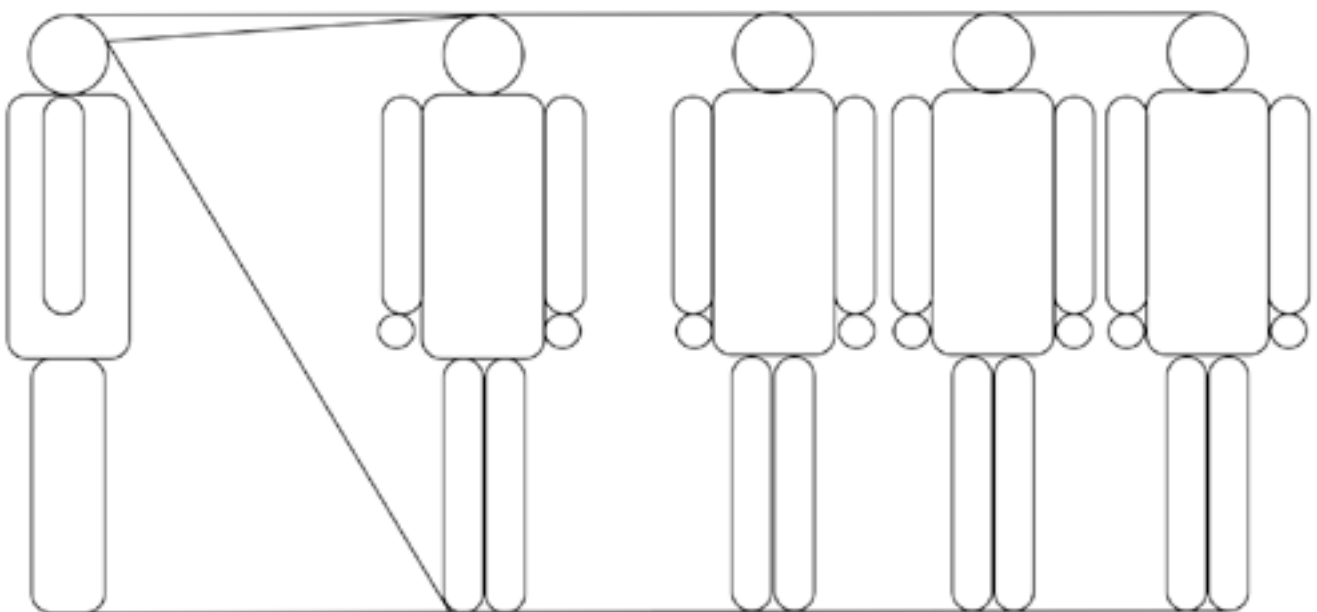
Në punë: profesional, të punësuar, të papunë etj.

Në publik: mik, këmbësor, vozitës, pasanik, konsumator, humbës, hipster, panker , i pastrehë etj.

Në media, TV, gazeta, radio, internet: kryetar, gënjeshtar, diktator, terrorist, me ndjenja vetëvrasëse (për shembull 43 viktima), abuzues, gjenial, imbecil, vrasës, mediokër, influencers etj.

Festat: notues, skiator, zhytës, alpinist etj.

Nga shembujt e mësipërm ne mund të vërejmë se nuk kemi të bëjmë vetëm me një individ të veçantë, monolitik, por me shumë pjesë, grupe, shtresa, role që e bëjnë një njeri.



This is not an exhibition but the opposite of it!!!!

Quotation of Quotations, 1987, FILOART

There are cases in which works of various artists are quoted to make posters, and this is not unusual. But what happens when a poster quotes a quoted work? Can we still call this a quotation or do we have to redefine it?

The poster for the presentation of "This is not an Exhibition but the Opposite of it!" (1987) was made in the form of a DADA collage and comic strip. Works of several artists were quoted in the making of the FILOART poster, to offer the visitors some preliminary information about what to expect from the "opposite of an exhibition".

A Dick Tracey* (1930) comic strip quoted in Andy Warhol's work from 1960 was used for the base of the poster. It shows Dick Tracy (a detective) who finds out and announces the information to the public, with the words: "this is not an exhibition but the opposite of it!" The text (in the cartoon cloud)** on the poster is not written in the original font or the one in the Warhol painting (also "original"), but made to resemble the poster "DADA Matinee" made by Theo van Doesburg and Kurt Schwitters (1923).

Behind Warhol's Dick Tracy is another quotation, this one coming from Roy Lichtenstein. It is the written sound of gun shots: Bra ta ta ta ta. This quotation is also from the comic strip. The title of this work is "That My Ship Was Below Them ..." (1964).***

A simple square shape you can find almost everywhere. They all call to mind the revolutionary work of Kazimir Malevich "Black Square" (1915). This work repeats in the poster twice. All three above mentioned quotations open the question, with whom does the presentation deal. What is an original? What is a copy? What is a quotation?

Citati i Citateve, 1987, FILOART

Ka raste në të cilat citohen vepra të artistëve të ndryshëm për të bërë postera dhe kjo nuk është e pazakontë. Por çfarë ndodh kur një poster citon një vepër? A mund akoma të quajmë atë si një citat apo duhet ta ridefinojmë atë?

Posteri për prezantimin e ekspozitës "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!" (1987) është bërë në formën e një kolazhi dhe stripi DADA. Punimet e disa artistëve u cituan në bërjen e posterit FILOART, në mënyrë që të ju ofrohen vizitorëve disa informata paraprake se çfarë të prisnin nga "e kundërta e një ekspozite".

Andy Warhol në veprën e tij të vitit 1960 përdori një citat nga libri komik i Dick Tracey * (1930) për bazën e posterit. Aty shihet Dick Tracy (një detektiv) i cili zbulon informatën dhe njofton publikun, me fjalët: "kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!" Teksti (në renë e dialogut) ** në poster nuk është shkruar në fontin origjinal ose si ai në pikturën Warhol-it (gjithashtu "origjinal"), por është bërë që ti ngjajë posterit "DADA Matinee" të bërë nga Theo van Doesburg dhe Kurt Schwitters (1923). Prapa Dick Tracy-it të Warhol-it është një tjetër citim, ai që vjen nga Roy Lichtenstein. Është zëri i shkruar i të shtënave të armëve: Bra ta ta ta ta. Ky citat është gjithashtu nga një libër komik. Titulli i kësaj vepre është "Se anija ime është nën ata ..." (1964). ***

Një formë të thjeshtë katrore mund të gjeni pothuajse kudo. Të gjithëkatrorët rikujtojnë veprën revolucionare të Kazimir Malevich "Katrori i Zi" (1915). Kjo vepër përsëritet dy herë në poster. Të tri citimet e lartpërmendura shtrojnë pyetjen, me çka merret prezantimi. Cili është origjinali? Cila është kopje? Çfarë është citati?

*Dick Tracy is a comic book developed by Chester Gould in the 1930s and it is still published in newspapers today. It is about a police detective of the same name and his fight against crime in Chicago.

** It's astonishing how much similarity there is between this text and ransom notes.

*** "That my Ship Was Below Them ..." is one painting from the triptych "As I Opened Fire"

* Dick Tracy është një libër komik i bërë nga Chester Gould në vitet '30-ta, ndërsa edhe sot shtypet në gazeta. Bëhet fjalë për një detektiv të policisë që ka të njëjtin emër dhe me luftën e tij kundër krimit në Çikago.

** Është e habitshme se sa shumë ka ngjashmëri mes këtij teksti dhe letrave të rrëmbimit.

*** "Se anija ime është nën ata ..." është një pikturë nga triptihu "Sa fillova të shtënat"



Poster and invitation draft for "This is not an Exhibition but the Opposite of it!", 20 April 1987, Paper collage 21,0 x 29,7cm

The Cut / Golden ratio, 1985, FILOART

In art history we have many cases where “the work” itself is the theme of the works. In fact, every single piece of artwork is the work, on its own.

What we see as an “end result”, is really the moment when the artist had his hands on that work for last time. But is this the whole truth, or only one part (of many layers)?

To make a realistic work, you first have to plan, analyze, realize and finalize the work.

Let's take a painted portrait, for example. To get to the final portrait you have to take several other steps first. You have to measure and analyze the given portrait. So the first steps of the work are points and lines, they look abstract. During the working process the construction of the portrait comes first, and then later on the paint, bringing the work to the “final” level. All this bring us to the conclusion that, during the process of drawing of the portrait, we have a transformation of the working method, from abstraction to realism.

But what does “The Cut/Golden Ratio” show us?

This work deals with the preliminary analysis of one work and the working process. It is not engaged with “what we see”, but that what we do not see in it (or maybe we do, only unconsciously). Thus this work makes the invisible, visible. The working process and the analysis of the work become the work itself. By studying and analyzing (the golden ratio of) a “realistic” work, it becomes a visual “abstract” work.

Another topic is the material of the work. It is not surprising that this work is made with duct tape, a temporary material. Duct tape is a material that helps us stick or fix something, in other words a material that gets used during the working process but in the end gets removed from the work and we no longer see it. Here it becomes the visible material as well as the main medium of the work.

Prerja / Proporcioni i artë, 1985, FILOART

Në historinë e artit kemi shumë raste kur vetë “vepra” është tema e veprës. Në fakt, çdo pjesë e asaj vepre është vepër arti në veti.

Ajo që ne e shohim si një “rezultat përfundimtar”, është realisht momenti kur artisti kishte punuar në atë vepër për herë të fundit. Por a është kjo e vërteta e plotë, apo vetëm një pjesë e saj (e shumë shtresave)?

Për të bërë një vepër reale, së pari duhet të keni një plan, të analizoni, realizoni dhe përfundoni atë.

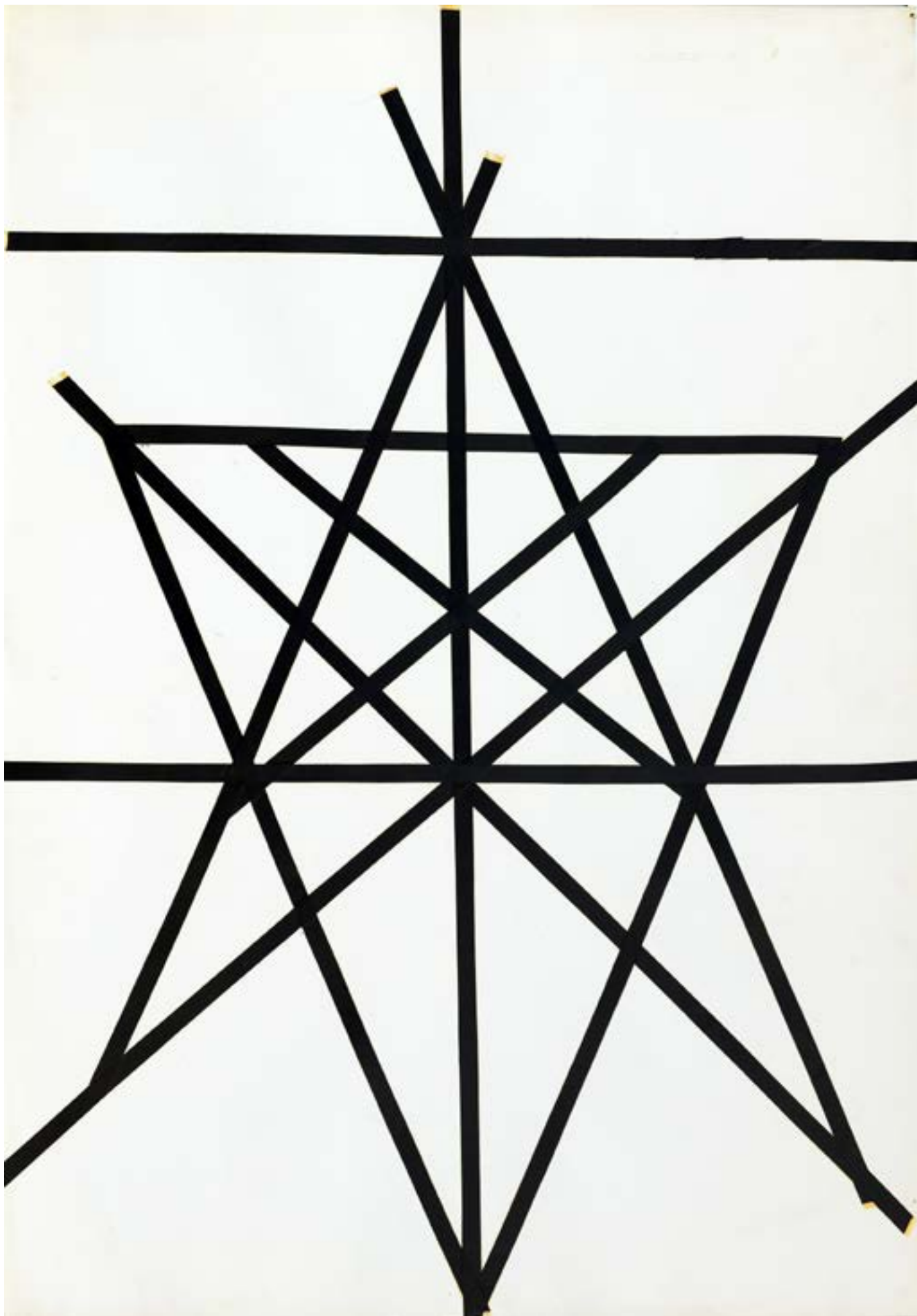
Le të marrim për shembull një pikturë. Për të finalizuar portretin, fillimisht duhet të ndërmerrni disa hapa tërë. Duhet të bëni matjen dhe të analizoni portretin e dhënë. Pra hapat e parë që duhet bërë janë pikat dhe vijat, ato duken abstrakte. Gjatë procesit të punës në fillim bëhet konstrukti i portretit dhe më pas vjen ngjyra, duke arritur në “përfundimin” të punës.

E gjithë kjo sjellë përfundimin se gjatë vizatimit të portretit, ne kalojmë nëpër transformim të metodës së punës, nga abstrakti në realizëm.

Por çfarë na tregon “Prerja / Proporcioni i artë”?

Kjo vepër merret me analizimin paraprakë të një vepre si dhe të procesit të punës. Ajo nuk merret me “atë çfarë shohim”, por me atë që nuk shohim në të (ose ndoshta e shohim, pavetëdijshëm). Kështu që kjo punë e bën të padukshmen të dukshme. Procesi i punës dhe analiza e punës bëhen vetë vepra. Duke e studiuar dhe analizuar një vepër “realiste” (proporcionin e artë të saj), ajo bëhet një vepër vizuale “abstrakte”.

Një tjetër temë është materiali i punës. Nuk është për çudi që kjo vepër është punuar me shirit ngjitës të fortë që është një material i përkohshëm. Shiriti ngjitës është një material që ndihmon të ngjesim ose të rregullojmë diçka, me fjalë tjera një material që përdoret gjatë procesit të punës, por në fund hjeket nga puna dhe nuk e shohim më. Këtu bëhet material i dukshëm si dhe mjeti kryesor i punës.



The Cut / Golden ratio, 1985, mix technic, 70x100, FILOART

THAT MY SHIP WAS BELOW THEM... 1986, FILOART

More or less every one of us, at least when we are young, like to have them, to read them or simply to look at them; for a moment to escape to another world - striking, colorful, imaginative, and easy to read: comics. But what happens when comics become reality?

At the time when Roy Lichtenstein was copying a small picture from the comic: "THAT MY SHIP WAS BELOW THEM..."* (1964) it was a time of big changes, life was changing, life was becoming more and more like the pictures on huge street billboards or like on TV. Art was changing too. Art was no longer dealing just with "serious" topics, art was becoming a part of the commercial system. Different products were becoming themes for artworks, comics were one of them.

Over 20 years later, on another continent, a group called FILOART was copying a copy. This copy of a copy ("THAT MY SHIP WAS BELOW THEM..." 1986) was made in one country (a post-authoritarian country with several nationalistic units) which was going through big changes of values. Vulgarities and banality existed noticeably in everyday life. Hate-speech against "the others" was becoming a best-selling product. Sometime it was enough to change only one small sign to change the entire meaning of something. THAT MY SHIP WAS BELOW THEM... (1986) by FILOART is almost identical to Roy Lichtenstein's work (1964), except for one difference. In the 1964 work the machine guns are firing in the same direction, in the 1986 work the machine guns are firing against one another. While people were buying silk ties with pop art motifs of Lichtenstein's works on one side of the globe, on the other people were getting ready to make copies of his (comic book inspired) paintings (without knowing him or his work). But is it a "copy", if people don't know the existence of the author and his work (a big part of the population really didn't know).

Perhaps, the country where this work was made ("THAT MY SHIP WAS BELOW THEM..." by FILOART), became (tragi-) comic?

Starting with bellicose dogs(1), shouting captains (2), shut guns(3), exploding airplanes(4), until the crying women (5), everything was getting ready for the big show (the war) that will take place four years later, after the presentation of "THAT MY SHIP WAS BELOW THEM..." (1987).

SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE.... 1986, FILOART

Pak a shumë çdo njëri prej nesh i don librat komik të paktën kur jemi të rinj, dëshirojmë ti kemi, t'i lexojmë ose thjesht t'i shikojmë ato; për një çast të ikim në një botë tjetër - të mrekullueshme, të gjallë, imagjinate dhe lehtë për t'u lexuar. Por çfarë ndodh kur stripat bëhen realitet?

Në kohën kur Roy Lichtenstein ishte duke kopjuar një fotografi të vogël nga stripi: "SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE. ..." (1964) ishte kohë e ndryshimeve të mëdha, jeta po ndryshonte, jeta po bëhej gjithnjë e më shumë si fotot në postera të mëdhenj të rrugës ose si në TV. Arti po ndryshonte gjithashtu. Arti nuk po merrej më vetëm me tema "serioze", arti po bëhej pjesë e sistemit komercial. Produkte të ndryshme po bëheshin tema për vepra të artit, librat komik ishin një prej tyre. Mbi 20 vjet më vonë, në një kontinent tjetër, një grup i quajtur FILOART po kopjonte një kopje. Kjo kopje ishte një kopje ("SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE. ..." 1986) që është bërë në një shtet (një shtet post-autoritar me disa grupe nacionaliste) që po kalonte nëpër ndryshime të mëdha të vlerave. Vulgariteti dhe banaliteti ekzistonin mjaft në jetën e përditshme. Gjuha e urrejtjes kundër "tjerëve" po bëhej produkti më i shitur. Nganjëherë na mjafton të ndryshojmë vetëm një shenjë të vogël që të ndryshojmë kuptimin e plotë të diçkaje. SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE. ... (1986) nga FILOART është pothuajse identike me veprën e Roy Lichtenstein (1964), me përjashtim të një dallimi. Në punën e vitit 1968 pushka automatike po shtiente në një drejtim, në punën e vitit 1986 ato po shtinin kundër njëra-tjetrës.

Derisa në njërin anë të globit njerëzit po blinin krevata mëndafshi me motive të pop artit të veprave të Lichtenstajnit, në anën tjetër të globit njerëzit përgaditeshin të kopjonin (të frymëzuar nga stripat), pikturat e tij (pa e njohur atë apo punën e tij). Por, a është "kopjim", nëse njerëzit nuk e dinë për ekzistencën e autorit dhe veprave të tij (një pjesë e madhe e popullsisë vërtetë nuk e dinte).

Ndoshta, shteti ku kjo vepër është bërë ("SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE..." nga FILOART), u bë (tragjike) komike? Duke filluar nga qentë luftarakë (1), kapitenët që bërtisnin (2), armët (3), aeroplanët eksplodues (4), deri te gratë që qajnë (5), gjithçka po bëhej gati për shfaqjen e madhe (të luftës) që do të ndodhte katër vite më vonë pas prezantimit të "SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE ..." (1987).

*THAT MY SHIP WAS BELOW THEM... is a work belonging to the triptych "As I Open Fire" (1964), Roy Lichtenstein

* 1. Grrrrrrrrrr!! (1963), Roy Lichtenstein
2. Torpedo...LOS! (1963), Roy Lichtenstein
3. The Gun in America (1968), Roy Lichtenstein
4. Whaam! (1963), Roy Lichtenstein
5. Hopeless (1963), Roy Lichtenstein

* SE ANIJA IME ISHTE PËRFUNDI TYRE. ... është një punim që i përket triptihut

"Sa fillova të shtënat" (1964), Roy Lichtenstein
1. Grrrrrrrrrr!! (1963), Roy Lichtenstein
2. Torpedo ... LOS! (1963), Roy Lichtenstein
3. Arma në Amerikë (1968), Roy Lichtenstein
4. Whaam! (1963), Roy Lichtenstein
5. Pashpresë (1963), Roy Lichtenstein



THAT MY SHIP WAS BELOW THEM... 1986, oil on canvas 120x120, FILOART

Supremaneoplast, 1984, FILOART

What is the purpose of this young-girl-disabled-body, standing with no hands and covered eyes (1)? Somebody who cannot see and cannot touch (2). Is this showroom dummy a contemporary Venus de Milo, a reference to an antique sculpture or an underage model from the catwalk, or...? In what context can we observed this work?

Two abstract (3) artists meet in one readymade. Each with his own style, Kazimir Malevich (4) with Suprematism and Piet Mondrian (5) with Neo-plasticism.

"Supremaneoplast" is a kind of art historic eclectic body, which deals with working themes of two artists of the same period. Their similarities and differences, their works and they works ban.

Surface and Form

The intervention in this work happens on different surfaces. One surface is the panel (2D) on the ground and the second is the figure (3D) over the panel.

Mondrian's work (quotation) starts on the ground (panel) and continues going up high. This neoplastic is present with her two dimensions, on a two dimensional panel, stretching over the body of the three dimensional figure, but still remains within its two dimensions. While Mondrian's work represents a kind of continuity from one dimension to another, Malevich's works (quotations) are spread all over. They lie on the panel (on the ground), they are on the shoe of the figure, the body or the head. The Black Square over the Red Square or the Black Cross either have a function on this body or make it dysfunctional. These quotations, look like they are warping something (6). They cover (the eyes), protect, shield (the vagina, nipples, butt), or they expose and use the body as a screen.

1. There are noticeable parallels between the Supremaneoplast and some works by the two artists. For example: how people in some of Malevich's Suprematism works were painted, without faces or without hands. In some of Mondrian's works this phenomenon is also visible, that faces or hands disappear.

2. In the last phase of Malevich, (which he called Supranaturalism), the people are portrayed in naturalistic form. He communicates with encrypted gestures of his figures. In his view "the life of man can be reduced to a gesture."

3. In the beginning abstract art as an art movement was not accepted, it was mocked and also banned. For politicians abstract art was dangerous, for the masses it was incomprehensible. Even for one part of the art scene abstract art was not recognized as art, but as design.

4. Malevich felt the brutality of the state very early. His works where exhibited in 1931 in the Tretjakow Gallery in the Soviet Union as "Bourgeois Art". He was fired from SWOMAS where he was working as a professor. During the Soviet Union, his works were kept in depots.

In 1930 Malevich was arrested and tortured by the Soviet OGPU in Leningrad – demanding a confession in espionage. Kazimir Malevich died from various health issues on May 15, 1935.

5. In 1937 in Munich, among the works of the modern artists Mondrian's artwork was marked and exposed as Degenerated Art, by the Nazi regime.

6. A tape was used during this intervention, either to bind things together or for isolation.

Supremaneoplast, 1984, FILOART

Cili është qëllimi i kësaj vaje të re të paaftësuar, që qëndron pa duar dhe me sy të mbuluar (1)? Dikush që nuk mund ta shohë dhe nuk mund të prekë (2). A është kjo kukull vitrine një Venus de Milo bahskëkohore, një referencë për skulpturën antike apo modele e mitur nga një pistë mode, apo...?

Në çfarë konteksti mund të vëzhgojmë këtë vepër?

Dy artistë abstrakt (3) takohen në një "readymade". Secili me stil të vetin, Kazimir Malevich (4) me Suprematizëm dhe Piet Mondrian (5) me Neo-plasticizëm.

"Supremaneoplast" është një lloj i artit eklektik historik, që merret me temat e punës të dy artistëve të së njejtës periudhë. Ngjajshmëritë dhe dallimet e tyre, veprat e tyre dhe ndalimin e veprave të tyre.

Sipërfaqja dhe forma

Ndërhyrja në këtë punë ndodh në sipërfaqe të ndryshme. Një sipërfaqe është një panel që ndodhet në tokë (2D) dhe e dyta është një figurë (3D) mbi panel.

Puna e Mondrian-it (citat) fillon në tokë (panel) dhe vazhdon lartë. Ky neoplast është i pranishëm me dy dimensionet e saj, në panelin dy dimensional dhe shtrihet mbi trupin e figurës tre dimensionale, por ende mbetet në dy dimensionet e saj. Derisa vepra e Mondrian-it përfaqëson një lloj vazhdimësie nga një dimension në tjetrin, veprat e Malevichit (citete) janë të shpërndara gjithandej. Ato shtrihen në panel (në tokë), dhe gjenden në këpucën e figurës, në trup ose në kokë. Katrori i Zi mbi Katrorin e Kuq ose Kryqin e Zi ose kanë një funksion në këtë trup ose e bëjnë atë jofunksionale. Këto citate, duken sikur po mbërthejnë diçka (6). Ata mbulojnë (sytë), ruajnë, mbrojnë (vaginën, thimthit e gjirit, prapancën), ose ekspozojnë dhe përdorin trupin si një ekran.

1. Ekzistojnë paralele të dukshme në mes të Supremaneoplastit dhe disa veprave të këtyre dy artistëve. Për shembull: se si njerëzit në disa nga veprat e Suprematizmit të Malevichit ishin pikturuar, pa fytyra apo pa duar. Në disa nga veprat e Mondrian-it ky fenomen është gjithashtu i dukshëm, ku fytyrat ose duart zhduken.

2. Në fazën e fundit të Malevich-it, (të cilin ai e quajti Supranaturalismus), njerëzit janë portretizuar në formë natyrale. Ai komunikon me gjepte të koduara të figurave të tij. Sipas tij "jeta e njeriut mund të reduktohet në një gjept".

3. Fillimisht arti abstrakt si lëvizje artistike nuk u pranua, u tallën me të dhe u ndaluan. Për politikanët arti abstrakt ishte i rrezikshëm, ndërsa për masat ishte i pakuptueshëm. Edhe nga një pjesë e artistëve arti abstrakt nuk u njoh si art, por si dizajn.

4. Malevichi ndjeu brutalitetin e shtetit shumë heret, me veprat e tij që u ekspozuan në vitin 1931 në Galerinë Tretjakov të Bashkimit Sovjetik si "Art Borgjez". Ai u shkarkua nga SWOMAS ku punonte si profesor. Gjatë Bashkimit Sovjetik, veprat e tij u mbajtën në depo.

Në vitin 1930 Malevich u arrestua dhe u torturua nga OGPU Sovjetik në Leningrad – që i kërkoi të rrëfehej për spiunazh. Kazimir Malevich vdiq nga probleme të ndryshme shëndetësore më 15 maj 1935.

5. Më 1937 në Mynih, mes veprave të artistëve modern, veprat e Mondrian-it u shënuan dhe u ekspozuan si Art i degjeneruar, nga regjimi nazist.

6. Një shirit ngjës është përdorur gjatë këtij intervenimi, ose për të lidhur gjërat së bashku ose për izolim.



Supremaneoplast, installation, mix tech, 1984, FILOART

Supremaconst Wedge, 1986, FILOART

A triangle made of three wooden bars, a rope, and a piece of fabric. No bronze, no marble, no durable materials. No pedestal – the work almost floats in the air.

“Supremaconst wedge” is made from materials that could be destroyed with a hand movement or disappear in a small fire. It quotes works of three artists: El Lissitzky “Beat the Whites with the Red Wedge” 1919, Vladimir Tatlin’s “Counter-Relief” 1914-15 and Malevich’s “Suprematistic Cross” 1920-1921.

Although young modern artists of the “young state” of the USSR, where initially involved in building the “new art vision in the new society”, the “cleansing” from “Bourgeoisie elements” started years later.

Some of the artists were branded by the dictatorial state as enemies of the state. Abstract art was dangerous for the state (for Stalin) since the working class wasn’t needed to think, it was there to work and to follow the “great leader”*

Malevich was one of the artists who was imprisoned and fired from his job as a professor.

That’s why Malevich’s “Suprematistic Cross” is shown on the small piece of fabric together with the sickle. It is a quotation of a quotation. In this case FILOART quoted their own work “Diktat V Supremat” (Dictatorship versus Suprematism).

Where are all the bronze busts, the marble statues of the “great” dictators now? What is left of them?

The works and ideas of these three artists show their visionary views today and their influence on the present. Their suprematist and constructivist works are the foundation of the “Russian Avantgarde” and also an important part of art history.¹

Pyka Supremaconst, 1986, FILOART

Një trekëndësh i përbërë nga tri shufra druri, një litar dhe një copë pëlhure. Pa bronz, pa mermer, pa materiale të qëndrueshme. Pa bazament- vepra pothuajse rrinte pezull në ajër. “Pyka Supremaconst” është bërë nga materiale që mund të shkatërrohen me një lëvizje të dorës ose të zhduken në një zjarr të vogël. Ai citon veprat e tre artistëve: El Lissitzky “Beat the Whites with the Red Wedge” 1919, “Counter-Relief” i Vladimir Tatlinit 1914-15 dhe “Suprematistik Cross” i Malevichit 1920-1921. Megjithëse artistët e rinj modernë të “shtetit të ri” të Bashkimit Sovjetik, ku fillimisht u përfshinë në ndërtimin e “vizionit të ri të artit në shoqërinë e re”, “spastrimi” nga “elementet borgjeze” filloi disa vite më vonë.

Disa artistë ishin shenjuar nga shteti diktatorial si armiq të shtetit. Arti abstrakt ishte i rrezikshëm për shtetin (Stalinin) pasi që klasa punëtore nuk kishte nevojë të mendonte, ata ishin aty për të punuar dhe për të ndjekur “udhëheqësin e madh”

Malevich ishte një nga artistët që u burgos dhe u shkarkua nga puna e tij si profesor.

Kjo është arsyeja pse “Kryqi Suprematistik” i Malevich-it ishte shfaqur në një copë të vogël nga materiali së bashku me drapërin. Ishte citat i një citati. Me këtë rast FILOART citoi punën e tyre “Diktat V Supremat” (Diktatura kundrejt Suprematizmit).

Ku janë tani gjithë ato buste nga bronzi, statujat nga mermeri të diktatorëve “të mëdhenj”? Çfarë ka mbetur nga to?

Veprat dhe idetë e këtyre tre artistëve sot tregojnë pikëpamjet e tyre vizionare dhe ndikimin e tyre në të tashmen. Veprat e tyre suprematiste dhe konstruktive janë themeli i “Avangardës ruse” dhe gjithashtu një pjesë e rëndësishme e historisë së artit.¹

1. Joseph Vissarionovich Stalin was a politician and a dictator in the USSR from 1927 to 1953. Several million of Russian citizens with his orders were killed (between 7 and 20)

1. Joseph Vissarionovich Stalin ishte një politikan dhe një diktator në BRSS nga viti 1927 deri më 1953. Disa milionë qytetarë rusë u vranë me urdhrat e tij (ndërmjet 7 dhe 20)



Supremaconst Wedge, Installation, wood, rope, fabric 1986, FILOART

Square, 1985, FILOART

The observer only needs eyes to see (the work) The Square. While viewing this work, the observer sees first the contours of a black isosceles trapezoid.

But to see "The Square", the observer must first step inside a rectangle which is marked on the floor at a certain distance away from the work. Then the observer has to reach the right height and the right point. Only after taking these steps, the observer can see The Square.

What happened in this moment? Our brain mixed two things: memory and reality.

Memory is what our brain recorded as a picture of a square. Reality is the real view of the isosceles trapezoid in perspective.

As a result of this we get a very disturbing, strange and unexpected result.

Thus, the information our brain receives becomes a true — lie. Through breaking, manipulating and bending the rules of perspective, we can reach to see something that is (not) in front or beside us. The Square.

This work can be observed from this point of view, but also realized only by the human being. Therefore this work brings us to the question: what happens when the human perspective becomes the only view / observation point?*

What is a perspective and what do perspectives tell about us, as humans?

Through discovering and using the geometric rules of perspectives, not only did the aesthetics of drawing, painting and architecture change, but the discourse of the whole human kind. "Drawing" from their own perspective, humans took the central role over the environment (anthropocentrism).

Observing this work raises the following questions:

What is observing? Is it always what we observe, the same as what we see?

Can the building of one point of view destroy the perspective?¹

Katrori, 1985, FILOART

Vëzhguesit i nevojiten vetëm sytë për të parë (veprën) Katrorin. Ndërsa duke shikua këtë vepër, vëzhguesi së pari vëren konturat e një trapezi të zi isoscel.

Por për të parë "Katrordin", shikuesi së pari duhet të qëndrojë brenda një drejtkëndëshi që është i shënuar në dysheme në afërsi të veprës. Pastaj shikuesi duhet të arrijë lartësinë dhe pikën e duhur. Vetëm pasi bën këto veprime, mund të shihet Katrori.

Çfarë ndodhi në atë moment? Truri ynë ngatërroi dy gjëra: kujtesën dhe realitetin.

Kujtesa është ajo që truri ynë regjistroi si një pamje të një Katrori i ndërsa Realiteti është pamja e vërtetë e trapezit isoscel në perspektivë.

Si përfundim kemi një rezultat shumë shqetësues, të çuditshëm dhe të papritur.

Kështu që informatat që pranon truri ynë bëhen një gënjeshtër e vërtetë.

Pra duke thyer, manipuluar dhe shtrembëruar rregullat e perspektivës, mund të arrijmë të shohim diçka që (nuk) është para apo pranë nesh. Katrorin.

Kjo punë mund të vëzhgohet nga ky pikëvështrim, por realizohet vetëm nga qenia njerëzore. Prandaj shtrohet pyetja: çfarë ndodh kur perspektiva e njeriut bëhet pikëpamja e vetme / pikë vëzhgimi? *

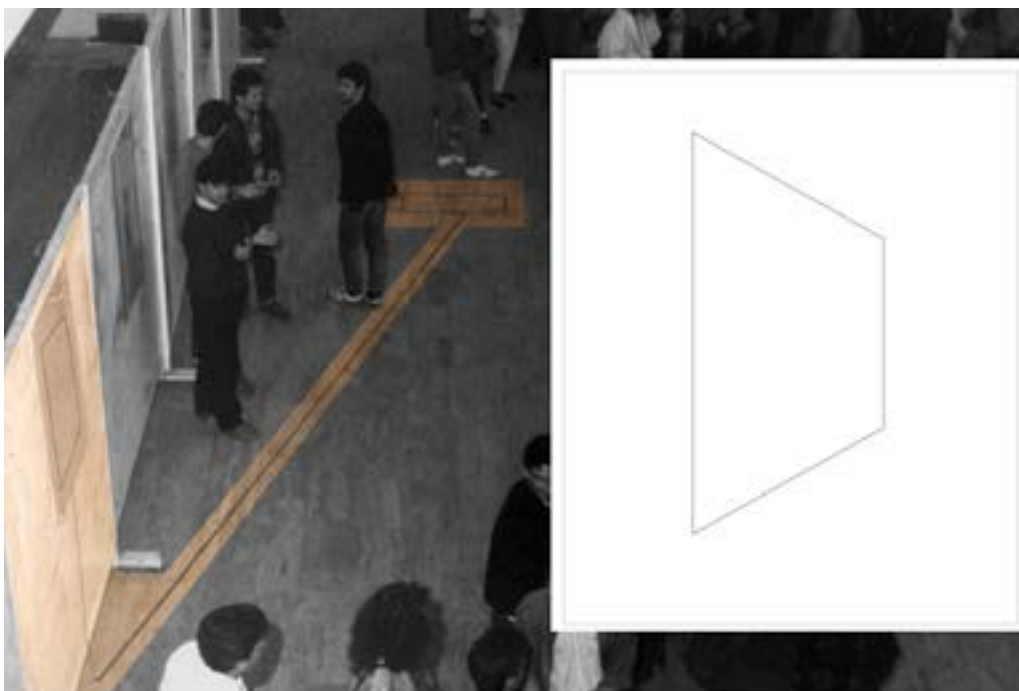
Çfarë është një perspektivë dhe çfarë na tregon ajo për ne, si njerëz?

Përmes gjetjes dhe përdorimit të rregullave gjeometrike të perspektivës, jo vetëm që ka ndryshuar estetika e vizatimit, pikturës dhe arkitekturës, por diskursi i gjithë njerëzimit. Nisur nga perspektiva e tyre, njerëzit morën rolin kryesor në mjedisin e tyre (antropocentrizmin).

Duke vëzhguar këtë vepër ngriten pyetjet:

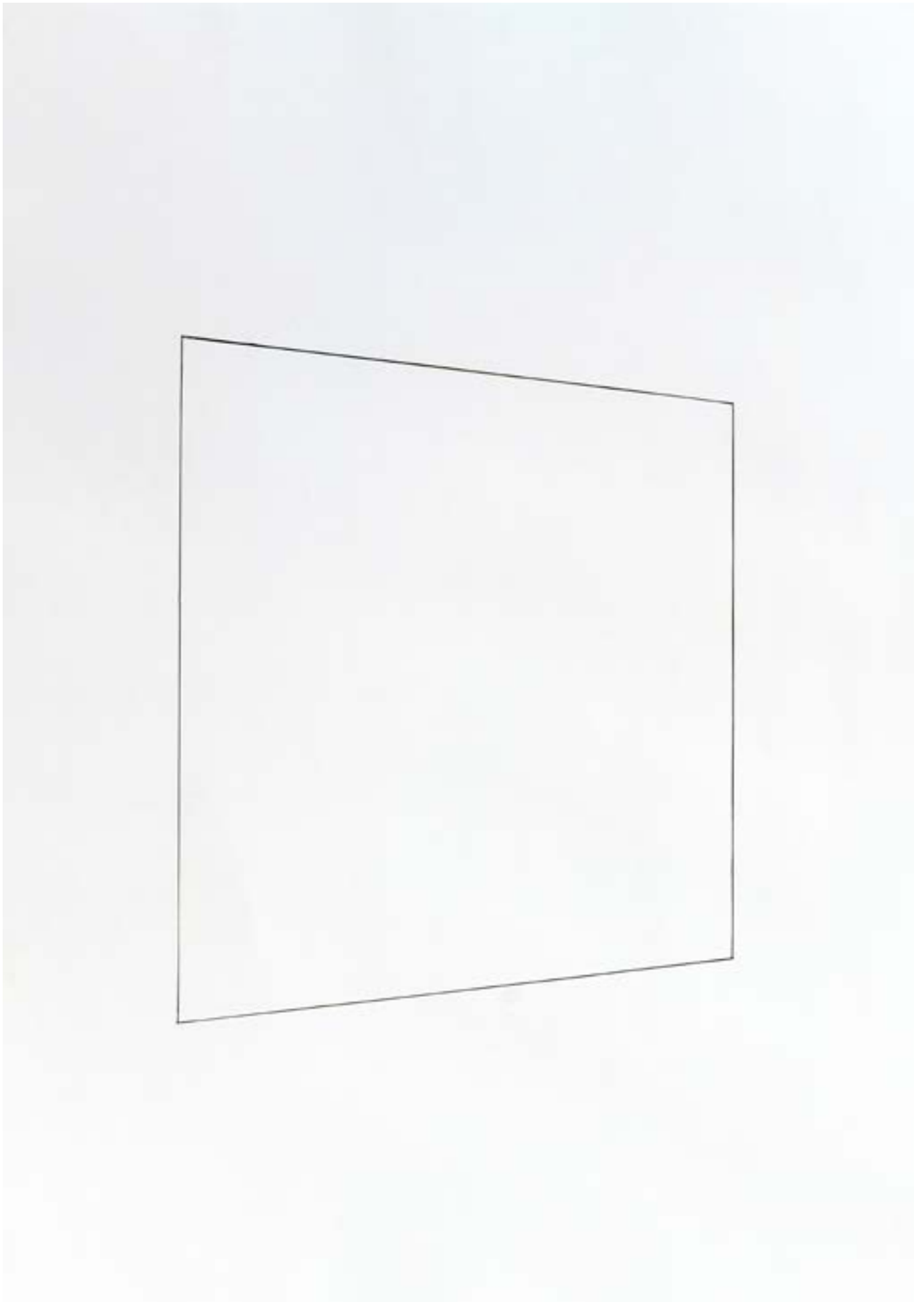
Çfarë është vëzhgimi? A është gjithmonë ajo që vëzhgojmë, e njëjta gjë që shohim?

A mund ta shkatërrojë perspektivën tonë ndërtimi i një pikëpamjeje?¹



1. The point can be seen as a geometrical element, as a point of view, as an observation point or as a dogma.

1. Pika mund të shihet si një element gjeometrik, si një pikëpamje, si një pikë vëzhgimi ose si një dogmë.



Square, Installation, 1985, mix technique, 70x100cm, FILOART

The Shining Square , 1986, FILOART

If one TV monitor is switched off, does it become a Black Cube, a Black Square on a black background or is it just a monitor without electricity?

The work of Kazimir Malevitch "Black Square" (1915) is one of the foundations of art history. It is a simple work, oil on canvas, a black square painted on a white background.

In 1987 FILOART presented a work (citation) similar to the "Black Square" but in a different medium. The title of this work was "Shining Square" (1986), and it's a video installation programmed on a computer (Commodore 64), connected to a TV set and displayed on the TV monitor. A square can be seen in this video, projected over another one. Every 5 seconds the square and the background change color, each image showing two-colored static pictures*. There are 25 pictures (combinations) of three colors - red, yellow, blue and black and white on the changing background.

One Square and its background are static, while the other changes its colors and background.

While one work, absorbs and reflects light the other transmits and shines.

The TV is a medium which deals with moving pictures and wakes up the illusion of the "third dimension" (which we imagine). On the other hand the "Shining Square" does the opposite. It uses the monitor screen as a school blackboard, where ground colors are presented like static examples in two dimensions.

Through different intensity of the basic colors on the TV screen, we see the colors and their nuances. RGB stands for the primary colors - red, green and blue and is used on every screen (monitor, TV). It is an additive color scheme. This means that, at maximum luminosity of all three colors, the visible color is white. If all three colors are turned off, the visible color is black.**

How black is a black square and how white is its background? What is color?

For some people corners symbolize infinity, in some religions corners are sacred. Some put "holy icons" in corners, others put pictures, reproductions, sculptures of Jesus, some place a Black Stone in the corner of a Black Cube (Kaaba).

In the non-objective art exhibition: "The Last Futurist Exhibition of Paintings 0,10" in Petrograd 1915, Malevich placed the "Black Square" in the corner.

Seventy years later, in the presentation "This is not an Exhibition but the Opposite of it" FILOART's work, "Shining Square" was also placed in the corner.

Did the monitor replace the religious icons and artworks (icons) to become a contemporary icon itself?

Katrori ndriqes, 1986, FILOART

Nëse televizori është i fikur, a shëndrohet në një Kub të zi, një kator të zi në një sfond të zi apo është vetëm një televizor pa rrymë?

Vepra e Kazimir Malevichit "Katrori Zi" (1915) është themeltare e historisë së artit. Është vepër e thjeshtë, me vaj në pëlhurë, një kator i zi i pikturuar në sfond të bardhë.

Më 1987 FILOART paraqiti një vepër (citim) të ngjajshëm me "Katrarin e Zi", por në një tjetër media. Titulli i kësaj vepre ishte "Katrori shkëlqyes" (1986), dhe është një video instalacion i programuar në kompjuter (Commodore 64), që ishte lidhur me një televizor dhe që shfaqej në të. Çdo 5 sekonda katrori dhe ngjyra ndryshonte, secili imazh shfaqte foto statike dy ngjyrëshe*. Aty janë 25 foto (kombinime) të tri ngjyrave - të kuqes, verdhës dhe kaltërtës si dhe të zezës dhe bardhës në sfondin e ndryshueshëm.

Një kator dhe sfondi i tij janë statik, ndërsa tjetri ndryshon ngjyrat dhe sfondin.

Derisa një vepër, absorbon dhe reflekton dritën, tjetra e transmeton dhe shkëlqen.

Televizioni është një medium që merret me fotografitë lëvizëse dhe zgjon iluzionin e "dimensionit të tretë" (që e imagjinojmë).

Në anën tjetër, Katrori shkëlqyes e bën të kundërtën, e përdor ekranin e televizorit si një dërrasë të zezë shkollore, ku ngjyrat e tokës paraqiten si shembuj statikë në dy dimensione.

Përmes intensitetit të ndryshëm të ngjyrave bazë në ekranin e televizorit, shohim ngjyrat dhe nuancat e tyre. RGB qëndron për ngjyrat primare - të kuqe, të gjelbër dhe të kaltër që përdoren në çdo ekran (monitor, televizor). Kjo është një skemë shtesë ngjitëse. Kjo do të thotë se, në shkëlqimin maksimal të tri ngjyrave, ngjyra e bardhë është më e dukshme. Nëse të tri ngjyrat fiken, atëherë ngjyra më e dukshme është e zeza.**

Sa i zi është një kator i zi dhe sa i bardhë është sfondi i tij? Çfarë është ngjyra?

Për disa njerëz këndet simbolizojnë pafundësinë, në disa besime fetare janë të shenjta. Disa vënë "ikona të shenjta" nëpër kënde, disa vendosin foto, riprodhimet, skulptura të Jezusit, disa vënë një guri të zi në kënd të një kubi të zi (Kaaba). Në ekspozitën jo objektive të artit: "Ekspozita e fundit futuriste e pikturave 0,10" në Petrograd 1915, Malevich vendosi "Katrarin e Zi" në kënd.

Shtatëdhjetë vite më vonë, në prezantimin "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj", vepra e FILOART-it, "Katrori shkëlqyes" gjithashtu u vendos në kënd.

A i zëvendësoi monitori ikonat fetare dhe veprat e artit (ikonat) për t'u bërë vetë një ikonë moderne?

1*The human brain makes 14-16 fps (frames per second). For TV and film it's 24 or 25 fps. Today we have systems with 30 fps.

**Black and white are strictly non-colors

1. * Truri i njeriut bën 14-16 kps (korniza për sekondë). Për TV dhe film është 24 ose 25 kps. Sot kemi sisteme me 30 kps.

** E bardha dhe e zeza nuk janë ngjyra



The Shining Square, 1986, Video Installation, 4:43 min., FILOART



A Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso, 1986, FILOART

Gertrude Stein's Rose*, could be many different things. Rose can be a woman's name, a color, a flower...

But, what is a Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso?

When Picasso was painting himself (Self-Portrait, Picasso, 1906), he was looking at a reflection (probably in a mirror) of something and painting it. In this case this "something" was himself, his own reflection.

This Self-Portrait was made when Picasso was still in the Rosa period and the same year that he painted the Portrait of Gertrude Stein**. It was when he was taking his first steps toward Cubism. When the faces in his paintings assumed another dimension, when they started resembling masks made by anonymous African sculptors.

About 80 years after Picasso's Self-Portrait, a similar attempt took place. Somebody was drawing something, something that he/she/they were looking at. This, however, was not a mirror reflection, but a painting called: "Self-Portrait of Picasso".

When we observe "A Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso", at the first glance this work is more similar to a supermarket product than to a citation or copy of Picasso's Self-Portrait. But getting near to this work we can see the similarities and differences between these portraits.

Let's analyze the works. When we look at Picasso's portrait we can come to this conclusion: he is the author of this work, he painted different layers one over the other, he mixed the colors, he was used matte colors, and he signed the painting. He was the object and the subject on this work.

In the work from 1986, there are several differences: We don't know the author (is it one or more authors? Is it one or more observers?). What we know is that this work was made by an anonymous group. In this work there are three (different Picasso) portraits, each of them different from the other, colors are pure and single (unmixed), full of contrast (pink and blue are also used). The work develops in different layers, one next to the other. In this work Picasso is an object (or objects). These three portraits are missing their bodies, they resemble busts. This work is not signed.

Is this work deconstructing of the work in a way, or deconstructing the person, or deconstructing the process of observing?¹

Portreti i Pikasos është një portret i Pikasos është një Portret i Pikasos, 1986, FILOART

"Rose" (trëndafili), nga Gertrude Stein*, mund të jetë shumë gjëra të ndryshme. Rose mund të jetë një emër femre, një ngjyrë, apo një lule...

Por çfarë është një portret i Pikasos është një Portret i Pikasos është një portret i Pikasos?

Kur Pikaso pikturoi veten (Auto-Portret, Pikaso, 1906), ai po shikonte veten në një reflektim (ndoshta në pasqyrë) të diçkaje dhe pikturoi atë. Në këtë rast ky "diçka" ishte vetvetja, reflektimi i tij.

Kjo autoportret u punua kur Pikaso ishte ende në periudhën Rosa dhe po atë vit ai pikturoi Portretin e Gertrude Stein **. Ishte

pikërisht koha kur po bënte hapat e parë drejt kubizmit. Kur fytyrat në pikturat e tij filluan të shfaqnin një dimension tjetër, kur ata filluan të ngjanin me maska të punuara nga skulptorët anonimë afrikanë.

Rreth 80 vjet pas auto-portretit të Picasso, ndodhi një përpjekje e ngjashme. Dikush po vizatonte diçka, diçka që ai / ajo / ata ishin duke shikuar. Kjo, megjithatë, nuk ishte një reflektim nga pasqyrja, por një pikturë e quajtur: "Auto-Portret i Pikasos".

Kur shikojmë veprën "Një portret i Pikasos është një portret i Pikasos është një portret i Pikasos", në shikim të parë kjo vepër është më e ngjashme me një produkt supermarketi sesa me një citim ose kopje të auto-portretit të Pikasos. Por, duke e shikuar për së afërmi këtë vepër mund të vërejmë ngjashmëritë dhe dallimet mes këtyre portreteve.

Le të analizojmë veprat. Kur e shikojmë portretin e Pikasos ne arrijmë në këtë përfundim: ai është autori i kësaj vepre, ai pikturoi shtresa të ndryshme mbi njëra tjetrën, ka përzier ngjyrat, përdori ngjyra mat dhe e nënshkroi pikturën. Ai ishte objekti dhe subjekti i veprës.

Ndërsa në veprën e vitit 1986, ka disa dallime: Ne nuk e dijmë kush është autori (a është vetëm një ose më shumë autorë? A është një ose më shumë vëzhgues?). Ajo që dimë është se kjo vepër është bërë nga një grup anonim. Në këtë vepër ekzistojnë tri portrete (Pikaso të ndryshëm), të ndryshme nga njëra-tjetra, ngjyrat janë të pastra dhe të vetme (të papërziera), plot kontrast (pembe dhe e kaltra janë përdorur gjithashtu). Puna zhvillohet në shtresa të ndryshme, njëra pranë tjetrës. Në këtë vepër Pikaso është një objekt (ose objekte). Këtyre tri portreteve i mungojnë trupat e tyre, ato u ngjajnë busteve. Kjo vepër nuk është e nënshkruar.

A e dekonstruktun në një mënyrë kjo vepër vetë veprën, apo është dekonstruktim i personit, apo dekonstruktim i procesit të vëzhgimit?¹

¹"A rose is a rose is a rose is a rose," was written by Gertrude Stein as part of the 1913 poem "Sacred Emily"

**To those who protested at her (Gertrude Stein's) mask-like features, Picasso replied: "everybody thinks that she is not at all like her portrait but never mind, in the end she will manage to look just like it."

¹ "Një trëndafil është një trëndafil është një trëndafil është një trëndafil." është shkruar nga Gertrude Stein si pjesë e poemës së vitit 1913 "Emily e shenjtë"

** Për ata që protestuan në tiparet që i gjasojnë maskave të saj (Gertrude Stein), Pikaso u përgjigj: "Të gjithë mendojnë se ajo nuk është aspak si portreti i saj, por ska gjë, në fund ajo do të arrijë të duket tamam si ajo".



A Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso is a Portrait of Picasso, 1986, mix technic, 70x100cm, FILOART

Portrait of Jacqueline Roque with Claude Monet and Vincent van Gogh, 1984, FILOART

This work deals with a certain period of art history and builds a bridge starting with Impressionism, Postimpressionism, across Cubism and Abstract art to Pop art and Conceptual art. However this work does not belong to any of these styles. On the contrary, these styles/art movements are the topic (the “models”) of this work. A citation from Picasso’s painting “Jacqueline with flowers”^{*} (1954) appears as a central (and only) figure of this work. Only the portrait of Jacqueline Roque is taken from this work, without the body. We can notice that there are only the outlines of her profile, without the colored surfaces visible on the cited work. This portrait is placed in the middle of the painting and is accompanied by an “undefined” background. What do the lines in the background symbolize?

If we watch the background without the portrait, it gives us an impression of a kind of Abstract work. The yellow and red lines, like two poles, develop throughout the entire background of this work. Even though this work looks superficial at first glance, it is complex to define.

To try and understand the background of this work, we have to analyze the long title first, which, apart from the name of Picasso’s wife, includes the names of two other artists. This indicates that maybe their work is also part of the topic.

For example, if we take to compare the work of Claude Monet, “Impression, sunrise” (1872) and Vincent van Gogh, “Starry Night” (1889) with this work (“Portrait of Jacqueline Roque with Claude Monet and Vincent van Gogh”) then we can see some similarities between these works. There are lines and brush strokes similar to the lines and brush strokes of these painters which are “repeated” in this work. It is fascinating that only some lines are “sliced” and “picked out” from these two works and “placed” on the white canvas. The rest of the two works remain “hidden” or “behind the white”.

Three artists from different art periods met in one work, each with his own lines, and with their cited lines. The lines are the object of the work; they have the same place of importance like the portrait (of Jacqueline). They (the lines) are just moving, they do not show anything in particular. However the lines stand alone, representing only themselves.

Through an eclectic compound of several art movements (Impressionism, Postimpressionism and Cubism) the work begins to get something more than just what the work is representing. Citing the works (of Monet, van Gogh and Picasso) in a minimal way, and placing them in a different context conceptually the work receives another layer and obviously makes an Abstract reference.

On the other hand, a reduced color palette (of primary colors, red yellow and blue) and a “magnetic field” raster in the background give the work a visual Pop Art impact. The work has a theme from art history, while at the same time also belonging to history, because it was made in 1984.

If we would try to explain this tautological work in one sentence, it would be: the apple stays a model for the apple.¹

Portret i Jacqueline Roque me Claude Monet dhe Vincent van Gogh, 1984, FILOART

Kjo vepër ka të bëjë me një periudhë të caktuar të historisë së artit dhe ndërton një urë duke filluar me impresionizmin, postimpresionizmin, nëpër kubizëm, artin abstrakt të pop artit dhe artit konceptual. Megjithatë kjo vepër nuk i përket asnjërit prej këtyre stileve. Përkundrazi, këto stile / lëvizje të artit janë temë (“modele”) të kësaj pune. Një citim nga piktura e Pikasos “Jacqueline me lule”^{*} (1954) shfaqet si një figurë qendrore (dhe e vetme) e kësaj veprë. Vetëm portreti i Jacqueline Roque është marrë nga kjo punë, pa trupin e saj. Mund të vërejmë se ka vetëm skica të profilin e saj, pa sipërfaqet e ngjyrosura të dukshme në këtë punë. Ky portret është vendosur në mes të pikturës dhe shoqërohet me një sfond “të padefinuar”. Çfarë simbolizojnë vijat në sfond?

Nëse e shikojmë sfondin pa portretin, marrim përshtypje të një veprë të llojit abstrakt. Linjat e verdha dhe të kuqe, si dy shtylla, zhvillohen në të gjithë sfondin të kësaj veprë. Edhe pse kjo vepër duket sipërfaqësore në shikim të parë, është komplekse për t’u definuar.

Për të kuptuar prapavijën e kësaj veprë, duhet të analizojmë së pari titullin e gjatë të saj, i cili përveç emrit të gruas së Pikasos përfshin edhe emrat e dy artistëve tjerë. Kjo tregon se ndoshta edhe puna e tyre është gjithashtu pjesë e temës.

Për shembull, nëse krahasojmë punën e Claude Monet, “Impression, sunrise” (1872) dhe Vincent van Gogh, “Starry night” (1889) me këtë vepër (“Portret i Jacqueline Roque me Claude Monet dhe Vincent van Gogh”) atëherë mund të vërejmë disa ngjashmëri mes këtyre veprave. Ka vija dhe lëvizje të brushës që gjatojnë me vija dhe lëvizje të brushës të këtyre piktorëve që “përsëriten” në këtë vepër. Është interesante se vetëm disa rreshta janë “prerë” dhe “zgjedhur” nga këto dy vepra dhe janë “vendosur” në pëlhurë të bardhë. Pjesë tjera e këtyre veprave mbeten “të fshehura” ose “pas të bardhës”.

Tre artistë nga periudha të ndryshme kohore të artit u takuan në një vepër, secili me vijat e tyre, dhe me linjat e tyre të cituara. Vijat janë objekt i veprës; ato kanë rëndësi po aq sa ka edhe portreti (i Jacqueline). Ato (vijat) vetëm lëvizin, nuk tregojnë asgjë specifike. Megjithatë vijat qëndrojnë vetëm, duke përfytyruar vetëm veten.

Përmes një kompleksi eklektik të disa lëvizjeve artistike (Impresionizëm, Postimpresionizëm dhe Kubizëm), vepra fillon të marrë diçka më shumë sesa vetëm atë që përfaqëson vepra. Duke cituar veprat (Monet, Van Gogh dhe Picasso) në mënyrë minimaliste, dhe duke i vendosur ato në një kontekst tjetër konceptual, vepra merr një shtresë tjetër dhe qartë bën një referencë abstrakte.

Nga ana tjetër, një paletë e reduktuar e ngjyrave (atyre primare, të kuqes të verdhës dhe kaltrës) dhe të një “fushe magnetike” në sfond i japin veprës një ndikim vizual të Pop Artit. Vepra ka një temë nga historia e artit, ndërsa në të njëjtën kohë ajo vetë i përket historisë, sepse u punua në vitin 1984.

Nëse do të përpiqemi të shpjegojmë këtë vepër tautologjike në një fjali, ajo do të ishte: molla qëndron si model për mollën.¹

¹Is Jacqueline Roque really in this (Portrait of Jacqueline Roque with Claude Monet and Vincent van Gogh) work? She doesn’t look like Picasso’s Jacqueline Roque. But does the painting by Picasso look like the real Jacqueline Roque? No. When you look closely you will see that the latest portrait of Jacqueline (1984) is much closer to her than to Picasso’s work.

¹A është vërtet Jacqueline Roque në këtë (Portreti i Jacqueline Roque me Claude Monet dhe Vincent van Gogh) vepër? Ajo nuk duket si Jacqueline Roque e Pikasos. Por a duket piktura e Pikasos si Jacqueline Roque e vërtetë? Jo. Kur shikoni nga afër do të shihni se portreti i fundit i Jacqueline (1984) është shumë më afër asaj sesa veprës së Pikasos.



Portrait of Jacqueline Roque with Claude Monet and Vincent van Gogh, 1984, Oli on Canvas, 120x120, FILOART

Mbikqyrja / Surveillance, 1984, FILOART

“The one who favors security above freedom, is rightly a slave”
Aristotle (384 – 322 BCE)
“Those who would give up essential liberty to purchase a little temporary safety deserve neither liberty nor safety”
Benjamin Franklin (1706 – 1790)
“The further a society drifts from the truth, the more it will hate those that speak it”
George Orwell (1903 – 1950)

1984

A black and white bleak abstract work. Perceptible basic forms: a circle, an ellipse, a triangle, a rectangle. By prolonged observation, some symbols become recognizable.
Citations that could have an ideological and a religious origin build the forefront: an eye, a sickle, a star. Two mirrored sickles create the shape of a huge moving eye. The grey-white star throws a strong black shadow on the strictly ironed white (surrender) flag behind it. The entire scene is played out in a completely empty surrounding.
In so-called socialist systems: the observation of the citizens was part of the daily program. Citizens blew whistles on other citizens. In particular, the surveillance and control of people working in culture, (a dangerous profession) were specially observed.

2019

Today, human help is no longer needed for surveillance. Everyone knows that in these times of mass surveillance each mobile phone, computer, smart watch, satellite TV, can be located, observed, registered and all this data is saved as part of Big Data

Mbikqyrja, 1984, FILOART

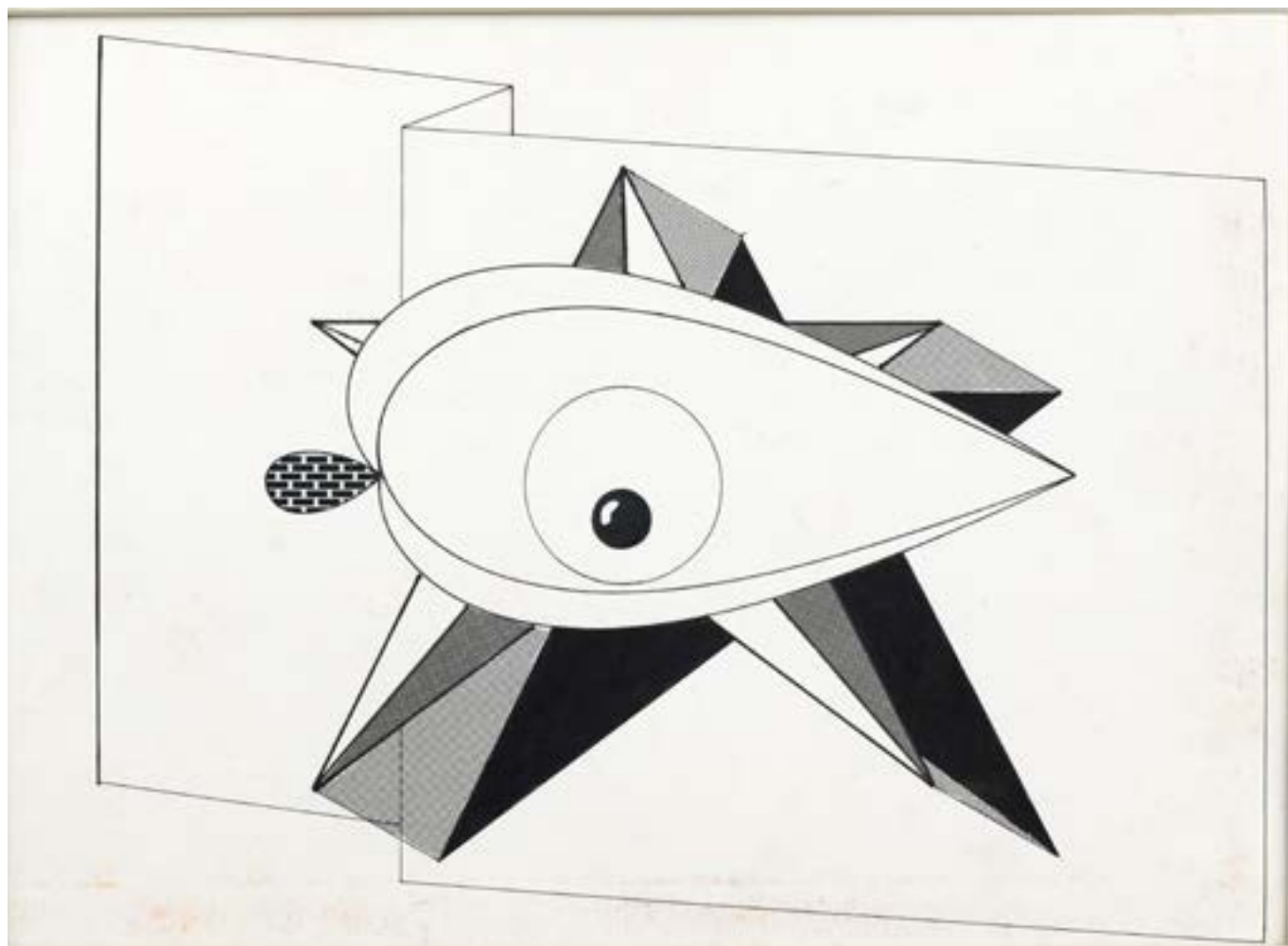
“Ai që favorizon sigurinë mbi lirinë, është me të drejtë një skllav”
Aristoteli (384 – 322 pes)
“Ata që do të heqin dorë nga liria thelbësore që të kenë një siguri të vogël të përkohshme nuk meritojnë as lirinë as sigurinë”
Benjamin Franklin (1706 – 1790)
“Sa më larg nga e vërteta shkon një shoqëri, aq më shumë do ti urrejë ata që e flasin atë”
George Orwell (1903 – 1950)

1984

Një vepër e zyrtë abstrakte e bardhë dhe e zezë. Format themelore të ndjeshme: një rreth, një elips, një trekëndësh, një drejtkëndësh. Pas një shikimi të përqëndruar, disa simbole fillojnë të dallohen.
Citimet që mund të kenë një origjinë ideologjike dhe fetare janë në pjesën e përparme: një sy, një drapër, një yll. Dy drapër të pasqyruar krijojnë formën e një syri të madh lëvizës. Ylli i bardhë gri hedh një hije të fortë të zezë mbi flamurin e bardhë (të dorëzuar) në mënyrë strikte. E gjithë skena ndodh në një mjedis krejtësisht të zbrazët.
Në të ashtuquajturat sisteme socialiste: vëzhgimi i qytetarëve ishte pjesë e punës ditore. Qytetarët spiunonin qytetarët tjerë. Në veçanti, vëzhgimi dhe kontrolli i njerëzve që merreshin me kulturë, (një profesion i rrezikshëm) ishte i posaçëm.

2019

Sot, ndihma e njerëzve nuk është më e nevojshme për mbikëqyrje. Të gjithë e dijmë se në këto kohë të vëzhgimit masiv çdo telefon celular, çdo kompjuter, orë inteligjente, televizori satelitor mund ti përcaktohet vendndodhja, të vëzhgohen, dhe regjistrohen të gjitha të dhënat dhe të ruhen si një pjesë e të Dhënave të Mëdha.



Mbikqyrja / Surveillance, 1984, Graphic, 21,0x29,7cm, FILOART

Neoplasticism in Time, 1984, FILOART

While some works from a particular period, and a particular environment are valued as an Avant-garde pieces of art, only a couple of years later (in the same country) the same works can become degenerate pieces of art. The Eclectic work "Neoplasticism in Time" refers to the work of Piet Mondrian (and Abstract art), and the reception and evaluation of his work in different times.

About Time (1933 - 1945)

Until 1933 a lot of works of Modern art were in collections of German (Weimar Republic) museums. But when Hitler came into power in 1933, in the beginning he started implementing his program. And one of the topics was, "cleansing" German museums and galleries from Modern Art. Works, which belong to styles like: Expressionism, Impressionism, Dadaism, New Objectivity (Neue Sachlichkeit), Surrealism, Cubism, Fauvism or Neoplasticism, had to be removed from museum exhibition spaces. In 1937 it peaked when a big part of the Modern artworks, got collected from different German museums and brought to Munich ("the new Athens of art") to exhibit them as: "Entartete Kunst" (Degenerated Art)*. This exhibition was organized to "educate" bright masses about "Degenerated art" and what is "valuable art" (at the same time, just across the street in Munich, the exhibition "Das Grosse Deutsche Ausstellung" was taking place at the Haus der Deutsche Kunst, now called Haus der Kunst). On the other hand this exhibition was also made to discipline artists. They had "four years**" (1933 - 1937) to change their style and work to please the "Führer". Some of them did just that. Those who refused were not allowed to work or to exhibit. Many of the artists went into exile; some of them were interned or killed. We all know about the greatest tragedy that happened to an entire ethnic group: the Jews. From day to day they were labeled as "the others," "the enemies," "evil". In the exhibition "Entartete Kunst" there was an extra room named "Jewish art". The works in this room were presented according to the origin of the artists.

About the work

A Swastika is placed over a white background, inside the square. A citation of the Neoplastic work of Piet Mondrian can be seen inside the Swastika. Four unnoticeable Stars of David become visible, cut out from the contour of the swastika. The colors that Mondrian usually used on his work (blue or red) are missing in the citation of his. This work is made only with black and yellow colors. It is known that the work of Piet Mondrian, which was bought from the The Lower Saxony State Museum in Hannover and was exhibit in the exhibition "Entartete Kunst" (Degenerated Art). "Neoplasticism in Time" reflects exactly this time period (1933-1945) in a visible, minimalist, precise and recognizable way.

Neoplasticismi në kohë, 1984, FILOART

Derisa disa vepra nga një periudhë e caktuar kohore dhe në një mjedis të veçantë vlerësohen si pjesë të artit avangard, vetëm disa vite më vonë (në të njëjtin shtet) veprat e njëjta do të kosid-eroheshin pjesë të degjeneruara artistike. Puna eklektike "Neoplasticismi në kohë" i referohet punës së Piet Mondrian (dhe artit Abstrakt), si dhe pritjet dhe vlerësimin e veprës së tij në kohëra të ndryshme.

Rreth kohës (1933 - 1945)

Deri në vitin 1933 shumë vepra të artit modern ishin në koleksione të muzeve gjermane (Weimar Republic). Por kur Hitleri erdhi në pushtet më 1933, ai filloi të zbatojë programin e tij. Dhe një nga planet e tij ishte "spastrimi" i muzeve dhe galerive gjermane nga arti modern. Veprat, të cilat i përkisnin stileve si: ekspresionizmi, impresionizmi, dadaizmi, objektivi i ri (Neue Sachlichkeit), surealizmi, kubi-zmi, fovizmi ose neoplasticizmi duhej të hiqeshin nga hapësirat e ekspozitës. Në vitin 1937 ai arriti kulminacionin kur një pjesë e madhe të veprave të artit modern u mbledh nga muze të ndryshëm gjerman dhe u sollën në Mynih ("Athina e re e artit") për t'i ekspozuar ato si "art degjenerues": "Entartete Kunst". Kjo ekspozitë u organizua për të "edukuar" masat e gjëra për "artin degjenerues" dhe për atë se çfarë është "arti i vlefshëm" (në të njëjtën kohë mbahej vetëm në anën tjetër të rrugës në Mynih, ekspozita "Das Grosse Deutsche Ausstellung" Deutsche Kunst, tani quhet Haus der Kunst). Në anën tjetër kjo ekspozitë u mbajt për të disiplinuar artistët tjerë gjithashtu. Ata tashmë kishin "katër vite**" (1933 - 1937) që të ndryshojnë stilin e tyre për të kënaqur "Führer"-in. Disa prej artistëve edhe e bënë atë. Ata që refuzuan nuk u lejuan të punonin ose të mbanin ekspozita. Shumë prej tyre ikën në mërgim; disa prej tyre u internuan ose u vranë. Të gjithë e dimë për tragjedinë e madhe që i ndodhi një grupi të tërë etnik: hebrenjtë. Nga dita në ditë ata etiketoheshin si "të tjerët", "armiqtë", "të këqijët". Në ekspozitën "Entartete Kunst" ekzistonte një dhomë e ndarë që titullohej "Arti hebre". Punimet në këtë dhomë u prezantuan sipas origjinës së artistëve.

Për punën

Një svastikë është vendosur mbi një sfond të bardhë, përbrenda katrorit. Një citim i punës neoplastike nga Piet Mondrian mund të shihet përbrenda svastikës. Katër yje të pavërejtura të Davidit bëhen të dukshme, të prera nga kontura e svastikës. Ngjyrat që Mondrian zakonisht përdorë në veprat e tij (të kaltër apo të kuqe) mungojnë në citimin e tij. Kjo vepër është bërë vetëm me ngjyrë të zezë dhe të verdhë. Dihet se vepra e Piet Mondrian, e cila u ble nga muzeu shtetëror i Saksonisë së ulët në Hannover dhe u shfaq në ekspozitën "Entartete Kunst" (Art Degjenerues). "Neoplasticismi në kohë" pasqyron saktësisht këtë periudhë kohore (1933-1945) në një mënyrë të dukshme, minimaliste, të saktë dhe të njohur.

About Time (1987)

The presentation "This is not an Exhibition but the Opposite of it" (1987) was a conceptual work/presentation, which places the "history of art" as the topic of the presentation and opens a lot of questions, about what art is, the meaning of art in history, and it even makes the history of art questionable in itself. It is indescribable, that "Neoplasticism in Time", which deals with the darkest human era, becomes the victim of willful misinterpretation.

In a so-called socialist country, fifty years after the exhibition "Entartete Kunst", this work "Neoplasticism in Time" together with the entire exhibition "This is not an Exhibition but the Opposite of it", was closed and forbidden.

What were the reasons? A lack of information about history and art history? Hardly.

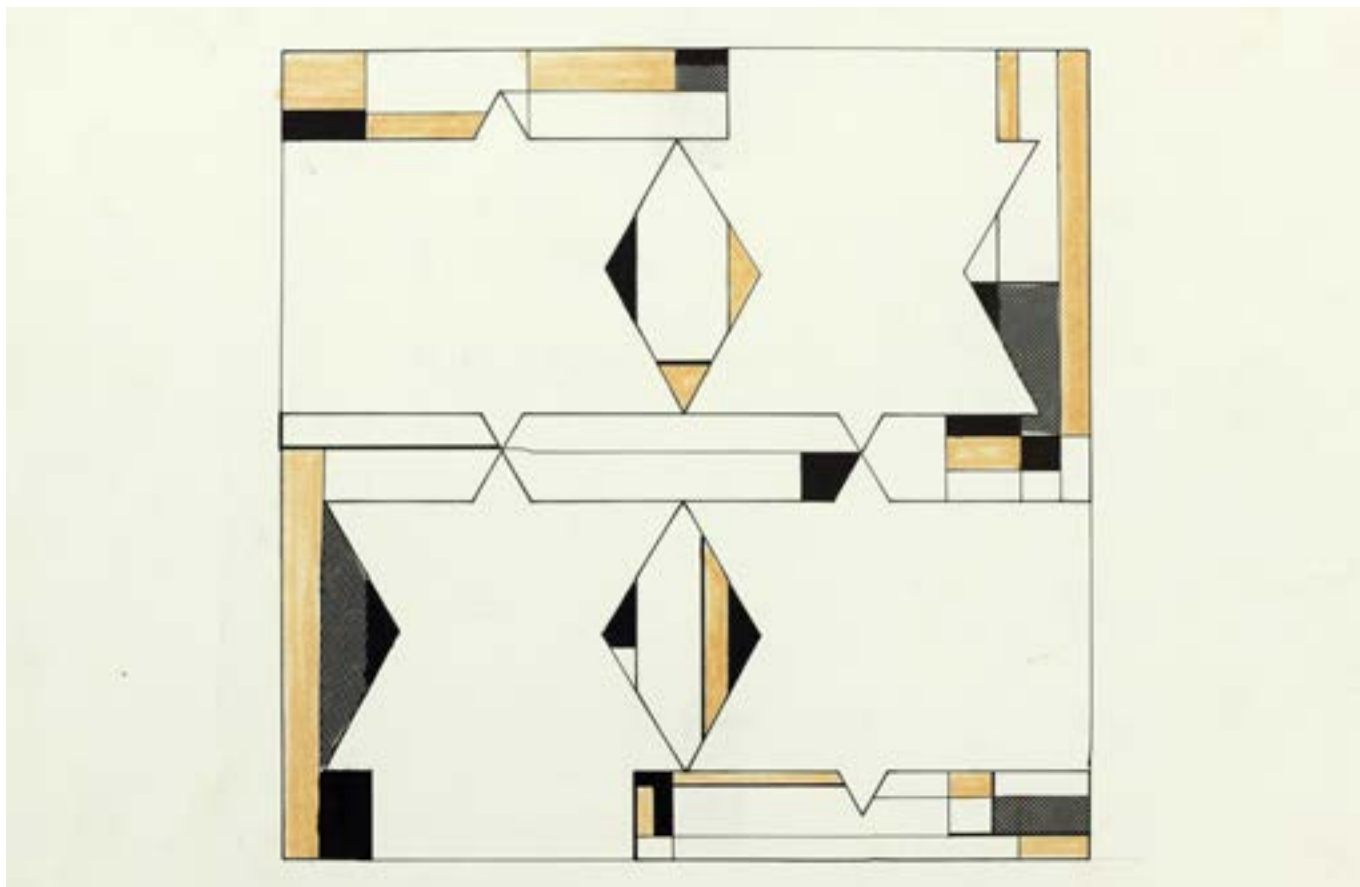
Hunting and campaigning against "the others"? Conceivable!¹

Rreth Kohës (1987)

Prezentimi "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj" (1987) ishte një vepër / prezentim konceptual, i cili vendos "historinë e artit" si temë të prezantimit dhe hap shumë pyetje, se çfarë është arti, kuptimi i artit në histori, dhe madje e bën historinë e artit të diskutueshme në vetvete. Është e papërshkrueshme që "Neoplasticizmi në kohë", që merret me epokën më të errët njerëzore, bëhet viktimë e keqinterpretimit me paramendim.

Në të ashtuquajturin vend socialist, pesëdhjetë vite pas ekspozitës "arti degjenerues" - "Entartete Kunst", kjo vepër "Neoplasticizmi në kohë" së bashku me gjithë ekspozitën "Kjo nuk është një ekspozitë por e kundërta e saj", u mbyll dhe u ndalua. Cilat ishin arsyet? Mungesa e informatave rreth historisë dhe historisë së artit? E vështirë të besohet.

Gjuetia dhe fushata kundër "të tjerëve"? E mundshme!¹



Neoplasticism in Time, 1984, graphic 21,0 x 29,7cm, FILOART

¹ Even if Adolf Ziegler was commissioned to cleanse museums and galleries from the so called "Entartete Kunst" (Degenerate Art) and served as the official organizer of the exhibition, the real ideologist and curator of this exhibition was Adolf Hitler (photo documentation).

^{**} "Sie hatten vier Jahre Zeit" (they had four years' time) it was written on a poster in the Entartete Kunst Exhibition. Its meaning was that modern artist had four years, to change their orientation.

^{**} In the very beginning when the Nazis came to the power, they removed a part of the Academy members (who were not likeminded). So they had to reapply for the same position that they used to have.

¹ Edhe nëse Adolf Ziegler u caktua të pastronte muzetë dhe galeritë nga të ashtuquajturat "Entartete Kunst" (Arti Degjenerues) dhe shërbeu si organizatori zyrtar i ekspozitës, ideologu dhe kuratori i vërtetë i kësaj ekspozite ishte Adolf Hitler.

^{**} "Sie hatten vier Jahre Zeit" (ata kishin katër vjet kohë) ishte shkruar në një poster në ekspozitën Entartete Kunst. Kuptimi i saj ishte se artisti modern kishte katër vjet, për të ndryshuar orientimin e tyre.

^{**} Në fillim, kur nazistët erdhën në pushtet, ata larguan një pjesë të anëtarëve të Akademisë (të cilët nuk ishin si ata). Kështu që ata duhej të riaplikonin për të njëjtën pozitë që tashmë kishin.

Neoplasticism in Space, 1985, FILOART

This work, through questioning the meaning of dimensions and perspectives manages to open a different view to the "linear" and "non-linear" developments in the history of art. At a glance from a distance this work gives the impression of an urbanistic architectonic model. Getting closer to the work we start to recognize something familiar to us, but not in this form and situation.

All neoplasticism works by Mondrian are two-dimensional and normally they hang (on the walls).

In "Neoplasticism in Space" something unusual occurs.

From the two dimensional cited work of Mondrian, it looks like two rectangles start losing their gravity. Two white cubes rise from the two white rectangles.

The work changes from surface to form, from a painting to an architectonic object.

The work lies on the ground, it doesn't hang on the wall, so it changes the complete perception of the observer, who is used to observing Mondrian's work from the horizontal (normal-human) view (perspective). In this case, the observer looks at the object, from the "bird's-eye view" (perspective).

Neoplasticism

What was on Mondrian's mind, while he was in the process of "reducing" his entire work to two dimensions?!

Why would somebody "give up" on the human achievements, the knowledge of the technique (how to draw / paint / think) in three dimensions and "turn back" to the abstract two dimensional world?

What could be the reason? Was the reason to search further? Further in the canvas, or further in the mind or both?

Did he paint something that was closer to the "truth" and "reality" than any other (art) works before?

What kind of act is to take a three dimensional object as a "model" and paint or draw in two dimensions, on a two dimensional surface? Is it something illogical?

A painting is always two dimensional. We only imagine the third dimension in the painting or drawing.

So did Mondrian still remove a non-existent dimension from the painting?

"Neoplasticism in Non-Space"

Had FILOART continued following Mondrian's working principle and "left out" one dimension, we would now have before us a one-dimensional work.

(Suppose that FILOART could make a one-dimensional work. How would it look and how would we call that act at all?)

This didn't happen! On the contrary, in "Neoplasticism in Space", Mondrian's cited work got another dimension.

Let's analyze this transformation process. Suppose that Mondrian transformed and removed one dimension from his work. Then take the same (transformed) work in two dimensions and transform it again into a three dimensional work.

Can we say that this is the case in our example? Can we say that Mondrian's "model" previously looked like this work ("Neoplasticism in Space")? Definitely not!

But can we say that this work ("Neoplasticism in Space") is a neoplastic work which went through a transformation from two dimensions to three? Yes, of course. Indirectly, they are connected with each other.

But what is the end result and what does that work look like?

If Mondrian's act is one logical act (which it is), what kind of act is this?

Is this work illogical, counter-evolutional, a step backward?

Is this step illogical? No, because there are countless of examples, where shapes/objects take form from two dimensions to three. Counter-evolutional? This work evolved from Neoplasticism. A step backward? We cannot say, because this work

Neoplasticizmi në Hapësirë, 1985, FILOART

Duke vënë në pyetje kuptimin e dimensioneve dhe perspektivave, kjo vepër arrin të hapë një pikëpamje të ndryshme ndaj zhvillimeve "lineare" dhe "jolineare" në historinë e artit.

Në një vështrim nga distanca kjo vepër jep përshtypjen e një modeli urbanistik arkitektonik. Duke ju afruar veprës ne fillojmë të njohim diçka të njohur për ne, por jo në këtë formë dhe situatë.

Të gjitha veprat e neoplasticizmit nga Mondriani janë dy dimensionale dhe normalisht duhet të varen (në mur).

Në "Neoplasticizmi në hapësirë" ndodh diçka e pazakontë.

Nga puna dy-dimensionale e cituar e Mondrian-it, duket sikur dy drejtkëndësha fillojnë të humbasin gravitetin e tyre. Dy kuba të bardhë dalin nga dy drejtkëndëshat e bardhë.

Vepra ndryshon nga sipërfaqja në formë, nga një pikturë në një objekt arkitektonik.

Vepra qëndron në tokë, nuk është e varur në mur, kështu që ndryshon perceptimin e plotë të vëzhguesit, i cili është mësuar të vëzhgojë punën e Mondrianit nga këndvështrimi horizontal (normal-njerëzor). Në këtë rast, vëzhguesi shikon objektin, nga lartë apo nga "këndvështrimi i zogut" (perspektiva).

Neoplasticizmi

Çfarë kishte në mendjen e Mondrian-it, derisa ai ishte në procesin e "reduktimit" të tërë punës së tij në dy dimensione?!

Pse dikush do të hjekë dorë nga arritjet njerëzore, njohuria e teknikës (si të vizatohet / pikturohet / mendohet) në tri dimensione dhe "të kthehet prapa" në botën abstrakte dy dimensionale?

Cila mund të jetë arsyeja? A ishte arsyeja për të hulumtuar më tej?

Më tej në përhurë, ose më tej në mendje ose të dyja?

A pikturoi ai diçka që ishte më afër "të vërtetës" dhe "realitetit" sesa çdo vepër tjetër (arti) më parë?

Çfarë lloj veprimi është të marrësh një objekt tre dimensional si "model" dhe ta pikturosh ose vizatosh atë në dy dimensionale, në një sipërfaqe dy dimensionale? A është kjo diçka e palogjikshme?

Një pikturë është gjithmonë dy dimensionale. Ne vetëm imagjinojmë dimensionin e tretë në pikturë ose në vizatim.

Pra a largoi Mondriani dimensionin jo-ekzistues nga piktura?

"Neoplasticizmi në jo-hapësirë"

Sikur FILOART të vazhdonte të ndjekte parimin e punës së Mondrianit dhe të "linete jashtë" një dimension, tani ne do kishim para nesh një vepër njëdimensionale.

(Të supozojmë se FILOART kishte mundësi të bëjë një vepër njëdimensionale. Si do të dukej dhe si do të quhej ai akt?)

Kjo nuk ndodhi! Përkundrazi, në "Neoplasticizmin në Hapësirë", vepra e cituar nga Mondrian mori një dimension tjetër.

Le të analizojmë këtë proces të transformimit. Të supozojmë se Mondrian ka transformuar dhe ka larguar një dimension nga puna e tij.

Pastaj të marrim të njëjtën vepër (të transformuar) në dy dimensionale dhe ta transformojmë atë përsëri në një vepër tre dimensionale.

A mund të themi se kjo ka ndodhur në shembullin tonë? A mund të themi se "modeli" i Mondrian-it më parë dukej si kjo vepër ("Neoplasticizmi në Hapësirë")? Sigurisht që jo!

Por a mund të themi se kjo vepër ("Neoplasticizmi në Hapësirë") është një vepër neoplastike e cila ka kaluar një transformim nga dy dimensional në atë tredimensional? Sigurisht që po. Në mënyrë indirekte, ato janë të lidhura me njëra-tjetrën.

Por cili është rezultati përfundimtar dhe si duket kjo vepër? Nëse vepra e Mondrian-it është një akt logjik (që është), çfarë lloj akti është ky?

A është kjo vepër e palogjikshme, kundër evolucionit, që të qon një hap prapa?

doesn't have the same starting point as Mondrian's work. So, if is not a continuation of Mondrian's work, and it's not the opposite of it, what then is this work? Could it even belong to a linear development of (art) history if, there is such a thing? If we take Mondrian's work and place it in the period when it was made, and compare it to the other works of that time, we can come to the conclusion that his work cannot belong to a "linear" development of art history.

Did he change the flow of art history with his act? Does this act make art history non-linear? Is this nonlinear step, a step "back" or a radical step forward?

(These same questions could have been raised in the case of Kazimir Malevich!)

So if Mondrian's work is non-linear, where does "Neoplasticism in space" belong, if it belongs anywhere at all? Maybe we can place this work to affect, as an oscillator work in the History.¹

A është ky një hap i palogjikshëm? Jo, sepse kemi shembuj të panumërta, ku forma / objekte të ndryshme marrin formën nga ai dy dimensional në atë tredimensional.

Kundër-evolucionar? Kjo vepër ka evoluar nga Neoplasticismi. Një hap prapa? Nuk mund të themi atë, sepse kjo vepër nuk ka të njëjtën pikënisje si puna e Mondrian-it.

Pra, nëse nuk është një vazhdim i veprës së Mondrian-it, dhe nuk është në kundërshtim me të, atëherë çfarë është kjo vepër? Apo a mund t'i përkasë një zhvillimi linear të (artit) historisë, nëse një gjë të tillë ekziston?

Nëse marrim veprën e Mondrian-it dhe e vendosim atë në kohën kur u bë dhe e krahasojmë atë me veprat e tjera të asaj kohe, mund të arrijmë në përfundim se vepra e tij nuk mund t'i përkasë një zhvillimi "linear" të historisë së artit.

A e ndryshoi rrjedhën e historisë së artit me aktin e tij? A e bën ky akt jo-linear historinë e artit? A është ky hap jo-linear një hap "prapa" apo një hap radikal përpara?

(Këto pyetje mund të ishin shtruar në rastin e Kazimir Malevich-it!)

Pra, nëse puna e Mondrian-it është jo-lineare, kujt i përket "Neoplasticizmi në hapësirë", nëse i përket kudo qoftë? Ndosh-ta mund ta vendosim këtë vepër për të ndikuar si një vepër osciluese në histori.¹



Neoplasticism in Space, 1985, Object, mix technic 80x80x60cm, FILOART

¹The work "Neoplasticism in space" took one of the central positions in the presentation "This is not an exhibition but the opposite of it" (1987).

^{**}This work was first presented at the "Congress of Students of Architecture" 1986 in Zagreb in front of the Croatian National Theatre

¹* Vepra "Neoplasticizmi në hapësirë" pati një pozitë qendrore në prezantimin "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj" (1987).

^{**} Kjo vepër u prezantua për herë të parë në "Kongresin e Studentëve të Arkitekturës" 1986 në Zagreb para Teatrit Kombëtar Kroat. Perspektiva në lëvizje (1985)

Moving Perspective, 1985, FILOART

When Marcel Duchamp was painting his *Nude Descending a Staircase, No. 2*, (1912), his “model” was moving while Duchamp was observing her from one point of view.

In the “Moving Perspective” there is no moving model, no moving architectonic building - the “model” is static. The only moving point is the point of observation (photograph). Through this minimalistic move, the whole view (and with it the object) receive a totally different picture from the “original” / “true” view. Even if this view appears disturbing, this is the way in which we (humans) look, see and understand the world.

During the history of art painters tried to keep one point of perspective. Keeping only one point of perspective, the work stands (stops) only in one moment.

Moving from one perspective (photo) point to the next requires time. Documenting each perspective is also documenting time. Thus this work visualizes time.

Compared to a cubist work, the main theme here is not the presented object but the (first) viewer's (camera's) observation. This work doesn't want to show the dimensions of the object but the viewer's gaze (the act).

By watching this work, it becomes visible and we realize that we are looking at somebody else's view; we are looking through the eyes of the pre-observer. It is very easy to conceive that there is not only the perspective of the first-viewer, but also different perspectives of each observer of this work. Connecting our perspectives into the “moving perspectives” every observer of this work becomes a part of this act, a part of the photographic performance.

Perspektiva në lëvizje, 1985, FILOART

Kur Marcel Duchamp ishte duke pikturuar veprën e tij “Akti duke zbritur shkallëve”, nr. 2, (1912), modeli i tij po lëvizte derisa Duchamp e vëzhgonte atë nga vetëm një këndvështrim.

Në “Perspektiva në lëvizje” nuk ekziston asnjë model lëvizës, asnjë ndërtesë arkitektonike lëvizëse – d.m.th., “modeli” është statik. Pika e vetme lëvizëse është pika e vëzhgimit (fotografia). Përmes kësaj lëvizjeje minimale, e gjithë pamja (me objektin) merr një pamje tërësisht të ndryshme nga pamja “origjinale” / “e vërtetë”. Edhe nëse kjo pamje duket shqetësuese, kjo është mënyra në të cilën ne (njerëzit) shohim dhe e kuptojmë botën. Përgjatë historisë piktorët e artit u përpoqën të mbajnë një pikë si perspektivë. Mbajtja e vetëm një pike si perspective vepra qëndron (ndalet) vetëm në një moment.

Lëvizja nga pika e perspektivës (foto) në tjetrën kërkon kohë. Dokumentimi i secilës perspektivë gjithashtu dokumenton kohën. Kështu që kjo vepër vizualizon kohën.

Nëse e krahasojmë me një vepër kubiste, tema kryesore këtu nuk është objekti i paraqitur, por vëzhgimi i parë (i kamerës) i shikuesit. Kjo vepër nuk dëshiron të tregojë dimensionet e objektit por atë që shihet (akti).

Duke e shikuar këtë vepër, bëhet e dukshme dhe e kuptojmë se po shikojmë atë që e sheh dikush tjetër; ne po shohim atë përmes syve të para-vëzhguesit. Është shumë e lehtë të mendojmë se nuk ekziston vetëm perspektiva e shikuesit të parë, por edhe perspektiva të ndryshme të secilit vëzhgues të kësaj veprë. Ndërlidhja e perspektivave tona në një “perspektivat lëvizëse” të çdo vëzhguesi të kësaj veprë bëhet pjesë e këtij akti, pjesë e performancës fotografike.



Moving Perspective, 1985, photography, 30x10cm, FILOART

Copy of La Corrida*, 1986, FILOART

During the history of art there have been many examples where a bull was used as a motif in drawings and paintings. From the drawings in the cave of Altamira, the artwork of Ancient Greece, Rome, the Renaissance and then later in the works of artists like Goya, Picasso, Miro or Lichtenstein, to the present – bulls were often used as motifs, in one form or another..

The case of “Copy of La Corrida” is little bit different.. The group FILOART simply took one artwork depicting a bull, by the painter Juan Miro, and used the entire work for their motif. Does that mean that this work was simply re-painted/copied? The question here is: what is the difference between drawing (copying) a bull and drawing (copying) a painting depicting a bull?

“Copy of La Corrida” is made in “The Age of Mechanical Reproduction”**, when the technical possibilities for reproduction were (and still are) huge.

Even if this work is a “copy”, it was not made mechanically but by hand, it was painted on a canvas.

What kind of work is this, if its title has the word “copy” in it (“Copy of La Corrida”)? If this work is titled as a copy, does that mean that this work is a copy? Yes and no. But maybe that’s not the main question, maybe this is just a small hint about the complexity of this work.

This work is almost identical to the original. If we know the original well (“La Corrida”) then we know that, this work (“Copy of La Corrida”) does not pretend to be indistinguishable from the original work. While the work of Miro is in the form of a rectangle (114x145 cm), the work of FILOART is in the form of a square (120 x120cm).*** This means that this work changed the form of the original, forcing a rectangle into a square.

Even if this work is a “copy”, in one way or another, nevertheless it includes both the original and the copy. This means that this work cannot be only a “copy”, but the copy and the original at the same time. It seems that this work is a kind of tautology and a paradox in one.

Is this work trying to explain something to us, or “only” opens a new field of questions, or are there answers hiding inside the questions?

What is an original work? What is the meaning of a copy? From which moment we can call one work a copy and the other an original? What kind of value has a copy compared to the original? Is the copy, another/different, original or something more?

Kopja e La Corrida*, 1986, FILOART

Gjatë historisë së artit ka shumë shembuj ku një dem është përdorur si një motiv në vizatime dhe piktura të ndryshme. Që nga vizatimet në shpellën e Altamira-s, veprat e artit të Greqisë së Lashtë, të Romës, Renesancës dhe më vonë në veprat e artistëve si Goya, Pikaso, Miro ose Lihtenshtajni, deri në kohët e sotme demat shpesh përdoren si motive, në një formë ose tjetrën..

Rasti i “Kopjes së La Corrida” është pak më ndryshe. Grupi FILOART thjeshtë e mori një vepër arti që përshkruante një dem të punuar nga piktori Juan Miro dhe e përdori gjithë veprën e tij për motivin e tyre. A do të thotë kjo se kjo vepër thjesht u ri-pikturua /u kopjua?

Pyetja që shtrohet këtu është: cili është dallimi mes vizatimit (kopjimit) të një demi dhe vizatimit (kopjimit) të një pikturë që përshkruan një dem?

“Kopja e La Corrida” është bërë në “Epokën e Riprodhimit Mekanik” **, kur mundësitë teknike për riprodhim ishin (dhe ende janë) të mëdha.

Edhe nëse kjo vepër është një “kopje”, nuk është punuar në mënyrë mekanike, por është punuar me dorë, është pikturuar në pëlthurë.

Çfarë lloj vepre është kjo, nëse titulli i saj përmban fjalën “kopje” në të (“Kopja e La Corrida”)? Nëse kjo vepër është titulluar si një kopje, a do të thotë kjo që kjo vepër është një kopje? Po dhe jo. Por ndoshta kjo nuk është pyetja kryesore, ndoshta kjo është vetëm një e dhënë e vogël për kompleksitetin e kësaj vepre.

Kjo vepër është pothuajse identike me origjinalen. Nëse e njohim origjinalin mirë (“La Corrida”) atëherë e dimë se kjo vepër (“Kopja e La Corrida”) nuk pretendon të jetë e padallueshme nga origjinali. Ndërsa vepra e Miro është në formën e një drejtkëndëshi (114x145 cm), puna e FILOART ka formën e një katrori (120 x120cm). *** Kjo do të thotë që kjo vepër ndryshoi formën nga origjinali, duke bërë një drejtkëndësh në një katror.

Edhe nëse kjo vepër është një “kopje”, në një mënyrë apo tjetrën, në të përfshihen si origjinali ashtu edhe kopja. Kjo do të thotë se kjo vepër nuk mund të jetë vetëm një “kopje”, por kopje dhe origjinali në të njëjtën kohë. Duket se kjo vepër është një lloj tautologjie dhe paradoksi në një.

A po tenton kjo vepër të shpjegojë diçka, ose “vetëm” hap një fushë të re të pyetjeve apo mos përgjigjet fshihen brenda pyetjeve?

Çfarë është një vepër origjinale? Cili është kuptimi i një kopjeje? Prej cilit moment mund të quajmë njërin një kopje dhe tjetrën origjinal? Çfarë vlere ka një kopje në krahasim me origjinalin? A është kopja, tjetër / e ndryshme, origjinal apo diçka tjetër?

Let's break it down:

If we paint a realistic work, then this work could be called a realistic work.

If we paint a copy of a realistic work, then this work could be called a realistic copy of the realistic work.

If we paint an abstract work, then this work could be called an abstract work.

But what happens if we copy an abstract work? Is it a realistic or an abstract work or something else? We cannot call this work a realistic work because this work shows an abstract image. Nor can we say that this work is an abstract work because it is painted realistically. This shows us that this work is more than what we can see in this painting. Also, this work shows that the copy is comprised of more than the original work.

When we observe this work, what are we looking at? Are we looking at the "La Corrida" or why, how, in what form this work was made, or both?

The answer is none of them! From the text above we can come to the conclusion that this work does not thematize at all what, but how, we observe!¹

Le të zbërthejmë këtë qështje:

Nëse pikturojmë një vepër realiste, atëherë kjo vepër mund të quhet një vepër realiste.

Nëse pikturojmë një kopje të një vepre realiste, atëherë kjo vepër mund të quhet një kopje realiste e vepres realiste.

Nëse pikturojmë një vepër abstrakte, atëherë kjo vepër mund të quhet vepër abstrakte.

Por çfarë ndodh nëse kopjojmë një vepër abstrakte? A është një vepër realiste apo abstrakte apo diçka tjetër? Nuk mund ta quajmë këtë vepër një vepër realiste sepse kjo vepër tregon një imazh abstrakt. As nuk mund të themi se kjo vepër është një vepër abstrakte sepse është pikturuar realisht. Kjo tregon se kjo vepër është më shumë se ajo që mund të shohim në këtë pikturë. Gjithashtu, kjo vepër tregon se kopja përbëhet nga më shumë se vepra origjinale.

Kur e vëzhgojmë këtë vepër, çfarë shohim? A po shohim "La Corrida" apo pse, si, në çfarë forme kjo vepër është bërë, ose po shohim të dyja?

Përgjigja është asnjë nga to! Nga teksti i mësipërm ne mund të konkludojmë se kjo vepër nuk tematizon fare se çfarë ne vëzhgojmë, por si e bëjmë atë!¹



Copy of La Corrida*, 1986, graphic, Oli on Canvas, 120x120cm, FILOART

*This work was shown at the presentation: "This is not an Exhibition but the Opposite of it!!!!" At the same presentation the work "Copy of the detail from the Cave of Altamira" was shown.

***"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit) by Walter Benjamin, 1935.

*** Several works in the presentation: "This is not an Exhibition but the Opposite of it!!!!" which inter alia, deals with the history of art, have noticeably identical measures and the same form (square).

* Kjo vepër u shfaq në prezantimin: "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!" Në të njëjtin prezantim u shfaq edhe vepra "Kopja e detajit nga Shpella e Altamira-s".

** "Veprat e Artit në Epokën e Riprodhimit Mekanik" (Walter Benjamin, 1935).

*** Disa vepra në prezantimin: "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!!!!" të cilat ndër të tjera merren me historinë e artit, janë konsiderueshëm të ngjashme dhe kanë të njëjtën formë (katror).

Girl with Blood, 1985, FILOART

Observing and comparing “Girl with Blood” (1985) by FILOART and “Girl with Ball” (1961) by Roy Liechtenstein, we are reminded of “before and after” pictures. But after what?

“Girl with Ball” is copied from an advertisement for vacationing in the Pocono Mountains. If we look at this picture we see: a young girl playing with a ball. Nobody is playing with her. She is alone. She stands in front of a peaceful (empty) background (clinically clean). The weather seems to be nice weather. She looks like a model. She’s not looking at us. She gazes above us. Her gaze is undefined. With her red shiny lips she is calling to “somebody” behind us, to come and play with her. She has no shadow and with her raster skin she looks like she was made by a machine. The painted surfaces are painted with plain colors. If we place a copy of the “Girl with Ball” next to its own copy “Girl with Blood”, we would see a lot of differences. An image of a girl with a bloody mouth doesn’t look like an advertising. She looks like somebody who has just had an accident. She looks like she is watching somebody who is pointing a gun in her direction, like she has to keep holding the ball above her head, when she would rather hit that somebody with the ball in revenge, for what they did to her. She looks scared and full of hate. She is definitely not calling anybody to play with her - on the contrary, she is screaming for help or shouting at the person standing opposite her. Her words are full of blood. Bad weather and a troubled background accompany the atmosphere of the picture. She is not chic. She looks normal, neither fat nor thin. She has shadows. The painted surfaces are not plain in this work.

So, why this comparison? What do these two works have to do with each other except that both of them are copies? They don’t even have the same picture as a starting point because the “Girl with Blood” was “copied” from the “Girl with Ball”. What is behind all of this? Is this an opinion research? Does either of these two works have anything to do with reality and what kind of reality is that? Certainly, the answer is yes. The “Girl with Ball” has very much to do with reality, the reality that the masses would wish to have.

Watching these pictures, we can observe how advertising functions, what people like to see and what they don’t. Liechtenstein’s work shows us how advertising effects can be used in art, in order to reach (commercial) success.

And what about the “Girl with Blood”? We cannot even say that this work is art. It is maybe useful as a device, a kind of manual for what we see and how we form our opinions.

Vajza me gjak, 1985, FILOART

Duke parë dhe duke krahasuar veprën “Vajza me gjak” (1985) nga FILOART dhe “Vajza me top” (1961) nga Roy Lihtenshtajni, na kujtohen fotografitë “para dhe pas”, por çfarë pas?

“Vajza me top” është kopjuar nga një reklamë e bërë për pushime në Malet Pocono. Kur shohim këtë foto ne vërejmë: një vajzë të re që luan me top. Askush nuk luante me të. Ajo është e vetmuar. Ajo qëndron para një sfondi të qetë (të zbrazët) shumë të pastër. Moti duket të jetë i mirë. Ajo duket si një modele. Ajo nuk na shikon neve. Ajo sheh mbi ne. Vështrimi i saj është i padefinuar. Me buzët e saj të kuqe të shkëlqyera ajo po thërret “dikë” prapa nesh, të vijë të luaj me të. Ajo nuk ka një hije dhe lëkura e saj duket sikur se ajo është bërë nga një makinë. Sipërfaqet e pikturuara janë bërë me ngjyra të thjeshta. Nëse vendosim një kopje të “Vajza me top” pranë kopjes së tij “Vajza me gjak”, do të vërejmë shumë dallime. Një imazh i një vajze me një gojë të përgjakur nuk duket si një reklamë. Ajo duket si dikush që ka pësuar një aksident. Ajo duket sikur po shikon dikë që e ka drejtuar armën në të, ajo duket se është e detyruar të mbajë topin mbi kokë, kur ajo më me dëshirë do ta godiste atë që e shikonte në shenjë hakmarrjeje për atë që i kanë bërë asaj. Ajo duket e frikësuar dhe me plot urrejtje. Ajo definitivisht nuk po thërriste askënd të luajë me të - përkundrazi, ajo po thërriste dikë për ndihmë ose duke i bërë titull personit që po qëndronte përballë saj. Fjalët e saj janë të mbushura plot gjak.

Moti i keq dhe një sfond i trazuar shoqërojnë atmosferën e figurës. Ajo nuk është elegante. Ajo duket normale, as e trashë as e hollë. Ajo ka hije. Sipërfaqet e pikturuara nuk janë të thjeshta në këtë vepër.

Pra, pse ky krahasim? Çfarë kanë këto dy vepra të përbashkët përveç se të dyja janë kopje? Ato nuk kanë as të njëjtën pamje si një pikë fillimi, sepse “Vajza me gjak” u kopjua nga “Vajza me top”. Çfarë ka prapa gjithë kësaj? A është ky një hulumtim i opinionit?

A ka ndonjëra nga këto dy vepra të bëjë me realitetin dhe çfarë lloj realiteti është ky? Sigurisht, përgjigja është se po. “Vajza me top” ka shumë të bëjë me realitetin, realitetin që masat e gjëra do të dëshironin të kishin.

Duke shikuar këto foto, mund të vërejmë se si funksionojnë reklamat, çfarë njerëzit pëlqejnë të shohin dhe çfarë nuk pëlqejnë. Vepra e Liechtenstein na tregon se si efektet e reklamimit mund të përdoren në art, në mënyrë që të arrihet suksesi (komercial).

Po “Vajza me gjak”? Nuk mund të themi madje që kjo është një vepër arti. Ndoshta është e dobishme si një pajisje si një lloj manuali për atë çka shohim dhe se si ne formojmë opinionet tona.



Girl with Blood, 1985, mix technic, 70x100, FILOART

Diktat V Supreme refers to the period when, for the first time in history, the state fought Abstract Art.

After Stalin came to power (1927), between 1928 and 1933, he began restructuring the museums in the USSR. Museums began being used as places of denunciation and defamation of the “disturbing” phenomenon. With this, Stalin turned some of the museums into anti-Avant-garde and anti-religious institutions. With this he made them a part of the propaganda machinery for the party and the state. These museums were called ‘talking museums’ (samogovoriashchie muzei).

“Art of the Capitalist Era,” was the title of an exhibition shown in the Tretyakov Gallery in Moscow (1931 – 1932) where the works of Avant-garde artists were presented. These exhibitions were meant to be “educational” in a way and “informative” for wide masses. They had to learn the differences between what is “good” and what is “bad” art.*

Under slogans such as: “Bourgeois art is at the dead end of the formalism of self-negation” or “The attempt of the artistic method of objectivisation is unattainable because bourgeois art is individualistic through and through” the works of: Malevich, Tatlin, Kandinsky, Rodtschenko were displayed to illustrate these bright opinions

The works of the artists were presented in a humble and humiliating form. Ten years later in Munich (1937), under the organization and curating of Adolf Hitler, the exhibition “Entartete Kunst” took place, which was visually and thematically similar to the one in Moscow.¹

“Diktat V Supreme” i referohet periudhës kur për herë të parë në histori shteti luftoi artin abstrakt.

Pasi Stalini erdhi në pushtet (1927), mes viteve 1928 dhe 1933, ai filloi ristrukturimin e muzeve në BRSS. Muzetë filluan të përdroreshin si vende për denoncim dhe shpifje të fenomeneve “shqetësuese”. Me këtë, Stalini shndërroi disa prej muzeve në institucione anti-avangarde dhe anti-fetare. Me këtë ai i bëri ato si një pjesë të makinerisë propagandistike për partinë dhe shtetin. Këto muze u quajtën ‘muze që flasin’ (samogovoriashchie muzei).

“Arti i epokës kapitaliste”, ishte titulli i ekspozitës së shfaqur në Galerinë Tretyakov të Moskës (1931 - 1932) ku u prezantuan veprat e artistëve të Avangardës. Këto ekspozita duhej të ishin “edukative” në një mënyrë dhe “informative” për masat e gjëra. Ata duhej të mësonin dallimet mes asaj që është “e mirë” dhe asaj që është “e keqe”.

Me slogane si: “Arti Borgjez është në rrugë pa kthim të formalizmit të mohimit të vetvetes” ose “Përpjekja e metodës artistike të objektivizimit është e paarrtshme sepse arti borgjez është individualist tej për tej” të veprave nga: Malevich, Tatlin, Kandinsky, Rodtschenko u shfaqën për të ilustruar këto mendime të ndritshme

Veprat e artistëve u paraqitën në një formë të përlulur dhe poshtëruese. Dhjetë vite më vonë në Mynih (1937), nën organizimin dhe kurimin e Adolf Hitlerit, u zhvillua ekspozita “Entartete Kunst”, e cila ishte vizuelisht dhe tematikisht e ngjashme me atë që u mbajt në Moskë.¹

¹*a couple of years later, these works were put in storage and were not presented until the fall of the system.

¹*disa vite më vonë, këto vepra u vendosën në depo dhe nuk u paraqitën deri në rënien e sistemit.



Diktat V Supreme - Dictatorship versus Suprematism, 120x120cm, 1986, FILOART

Colors, 1985, FILOART

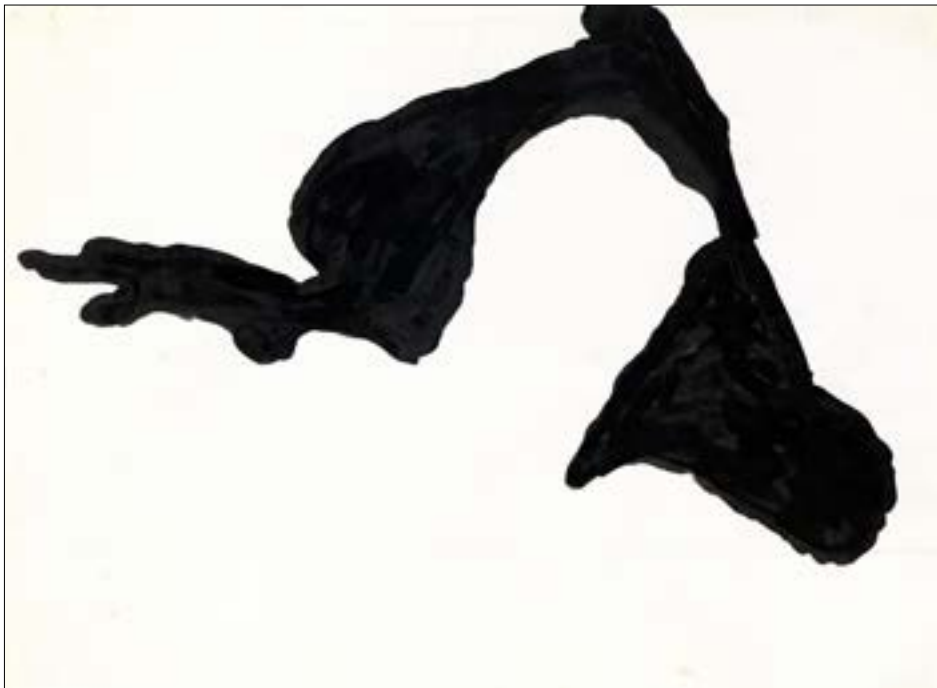
It could be like a painted board with holes through which people put their heads and take photos. Or like those old newspaper albums, with pictures of clothes that children could cut out and use to dress their favorite cartoons. But this is not the case. Yellow, red and black or black, red and yellow or...

Three different colors, and (almost) the same motif in each work.

The "background" colors (Flags) change in each work.

But what happens in the foreground? In the work with a red background we can observe a man with a raised hand. In the other two (yellow and black) we have only a rough silhouette of a man. If we observed these two works (yellow and black) separately from the work with a man with a red flag, then these two works would look, like abstract monochrome works.

If we would observe these works "chronologically" we would have some kind of narrative: before, now and after. Before and after could be both colors: yellow and black, red could symbolize now. But what is the sequence/order? Which color is before (past) and which color is after (future)?



Ngjyrat, 1985, FILOART

Mund të jetë një dërrasë e pikturuar me vrima në të përmes të cilave njerëzit vendosin kokat e tyre dhe fotoqafohen. Ose si ato fotot e vjetra në gazeta, me fotografi të rrobave që fëmijët mund ti prenin dhe ti përdorin për të veshur karikaturat e tyre të preferuara. Por ky nuk është rasti. E verdha, e kuqja dhe e zeza ose e zeza, e kuqja dhe e verdhë ose...

Tri ngjyra të ndryshme, dhe (pothuajse) motivi i njëjtë në çdo vepër.

Ngjyrat e "sfondit" (Flamujt) ndryshojnë në çdo vepër.

Por çfarë ndodh në plan të parë? Në veprën me sfond të kuq mund të vëzhgojmë një burrë me dorë të ngritur. Në dy tjerat (të verdhë dhe të zezë), kemi vetëm një siluetë të përafërt të një njeriu. Nëse vëzhgojmë këto dy vepra (të verdhë dhe të zezë) veçmas nga vepra me një burrë me një flamur të kuq, atëherë këto dy vepra do të dukeshin, si piktura abstrakte monokrome.



Colors, 1985, triptych, acrylic on paper, 70x100cm, FILOART

In the work with the red background (flag) we can notice one interesting detail. While the flag is painted (like in the other two works), the man is drawn with a graphite pencil. This same motif, and some other motifs could also be drawn also on the two other works. He could also be easily erased from the red background.

Nëse i vëzhgojmë këto vepra në mënyrë “kronologjike”, do të gjejmë një lloj tregimi: para, tani dhe pas. Para dhe pas mund të ishin dy ngjyra: e verdhë dhe e zezë, e kuqja mund të simbolizonte tanishmen. Por cila është renditja / rendi? Cila ngjyrë është para (e kaluara) dhe cila është ngjyra pas (e ardhmja)? Në veprën me sfond të kuq (flamuri) mund të vërejmë një detaj interesant. Ndërsa flamuri është pikturuar (si në dy veprat tjera), njeriu është vizatuar me laps të thjeshtë. Ky motiv i njëjtë, dhe disa motive tjera mund të nxirren edhe në dy veprat tjera. Ai gjithashtu mund të fshihej lehtësisht nga sfondi i kuq.



Copy of the detail from the Cave of Altamira, 1984, FILOART

At the very entrance of the hall of the presentation "This is not an Exhibition but the Opposite of it!", a copy of one of the oldest saved drawings of the human kind was placed - a detail of the bull from the Altamira cave. The original drawing was made around 16.000 years BC.

Isn't it a little bit absurd, to start a "Contemporary Art Exhibition" with a cave drawing of some anonymous stone-age painter, which has been copied on paper?

A drawing which could have been made by an elementary school child! Why would somebody make such a copy when we know that the original is painted on the wall of the cave? Why exhibit this work at all?

From the very first work of the presentation "This is not an Exhibition but the Opposite of it!" visitors have to deal with the main topics: What is copying? What is a copy useful for? What value does the copy have? Is a copy a distributor of knowledge? Does the copy pass basic ideas of the original work or does it also have other messages?

If we make a drawing of the detail of the cave drawing (which in fact, looks very abstract), then this drawing can be called a realistic drawing or a realistic copy. But is it the same to make a copy of the cave drawing and a copy of an abstract work?

For example 18.000 years later, the work of a man (Juan Miro) who lived in the same area as the stone-age man, surrounded by similar animals and similar conflict situations (bullfighting), makes a similar looking work ("The Bullfight"). This work ("The Bullfight") is an abstract work. But what happens, when you copy an abstract work? Is that a realistic copy or an abstract copy or an abstract work? How do you call that? The question follows: what is the meaning of copying abstract art?

Kopja e detalit nga Shpella e Altamira-s, 1984, FILOART

Në hyrjen e sallës së prezantimit "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!", U vendos një kopje e vizatimeve më të vjetra të ruajtura të njerëzimit - një detaj i demit nga shpella Altamira. Vizatimi original është bërë rreth 16.000 vite para Krishtit.

A nuk është kjo pak absurde, të fillojmë një "Ekspozitë të Artit Bashkëkohor" me një vizatim shpellash të një piktori anonim të epokës së gurit, i cili është kopjuar në letër?

Një vizatim i cili mund të ishte bërë nga një fëmijë i shkollës fillore! Pse dikush do të bëjë një kopje të tillë kur e dimë se origjinali është pikturuar në mure të shpellës? Pse ta shfaqim këtë vepër fare?

Nga vepra e parë e prezantimit "Kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!", Vizitorët duhet të merren me temat kryesore: Çfarë është kopjimi, për çfarë është kopja e dobishme? Çfarë dobie kemi nga një kopje, a është kopja një shpërndarës i njohurive? A i kalon kopja idetë bazë të veprës origjinale apo a ka edhe mesazhe të tjera?

Nëse bëjmë një vizatim të hollësive të vizatimit të shpellës (që në fakt duket shumë abstrakte), atëherë ky vizatim mund të quhet vizatim realist ose një kopje realiste. Por a është e njëjta të bëjmë një kopje të vizatimit të shpellës dhe një kopje të një vepre abstrakte?

Për shembull, 18.000 vite më vonë, vepra e një njeriu (Juan Miro) i cili jetonte në të njëjtën zone ku jetoi njeriu i gurit, i rrethuar nga kafshë të ngjashme dhe situata të ngjashme konfliktuoze (ndeshjet me dema), bën një vepër të ngjashme ("The Bullfight"). Kjo vepër ("The Bullfight") është një vepër abstrakte. Por çfarë ndodh kur kopjoni një vepër abstrakte? A është kjo një kopje realiste ose një kopje abstrakte apo një vepër abstrakte? Si e quani këtë? Pyetja vijon: cili është kuptimi i kopjimit të artit abstrakt?



Copy of the detail from the Cave of Altamira, 1984, Graphic, 21,0 x 29,7cm, FILOART

Dead Nature of the Year 1984, (1984)

In some languages the term “dead nature” is used for still life. At first sight it looks like a normal arrangement (setting), of a classical still life.

Several objects are spread over a drapery fabric, usually seen in most still life paintings: A silver teapot, a bronze mortar, a mineral stone, a violin neck, a painting brush.

All the objects in the still life setting are authentic, from the Baroque period.

These objects could be found in the studio of most painters at the beginning of the 17th century, but they can also be seen as drawing or painting motifs at some art academies even today.

Behind the Frames

But then another layer appears at this installation: frames.

Frames without paintings. “Empty” frames placed around the still life setting, in different positions. They are simultaneously “inside” and also, “outside” of the installation. The objects of the still life lies behind, next to, or in front of the frames.

When the frame shows up, the “still life” is in another context, suddenly space starts to change the meaning and it loses its original structure!

You can see the “front” and the “back” of the work. You can see at the same time a “front” side of one frame and also the “back” sides of other frames. You can see what is in the frame and what is out of it, but also the whole installation as one. What looks familiar in one moment becomes unknown in the next. The whole space becomes totally unpredictable.

Layers over Layers

In this installation the frames build a kind of border between the observer and the still life.

Even if the frames are placed around the setting, they are in fact part of the installation and build the construction of the work.

The most confusing and irritating effect of the frames is that they visually absorb everything around them. Everything that is behind them: the still life setting, the observers, simply the entire space, becomes a part of work. Who / what is inside the frame and who / what is outside the frame? Are we observing the work from within or from without?

When we start to realize all these layers, the whole situation becomes unstable and difficult to understand or explain.

Who is observing whom?

What is the observer actually looking at when he looks at this work: a couple of centuries old scene, or a contemporary work, or both?

Is this work a kind of compressed time?

What kind of relation has this scene with the present?

When we observe in the present a still life painting from the Baroque, we don't see the still life but what the painter saw. This type of painting is also a kind of compressed picture (frame) of many, which the painter in time built (reduced) to only one.

That means we are observing somebody else observing, we are seeing him spending his time observing.

In the work “Dead Nature of the Year 1984” there is nobody (no painter) standing between the observer and the work. The moment we think that the observer here is only the observer, we get in a pitfall.

If there is at least one more person in the exhibition area, the observer is no longer only the observer - he becomes another layer, he is now also observed and a part of this installation.

Dead (nature) or (still) life

This installation through a minor intervention with the frames, suddenly changes the genesis of the name “still life” or “dead nature” dramatically.

During the presentation, with the presence of visitors, the installation is always filled with movement and sightings. So, we

Natyra e Vdekur e Vitit 1984, (1984)

Në disa gjuhë për termin jetë e vdekur ata përdorin termin e natyrë e vdekur

Në shikim të parë duket si një aranzhim normal (mjedis), i një jete të qetë klasike.

Disa sende janë përhapur mbi një pëlthurë, që zakonisht shihen në shumicën e pikturave të jetës së vdekur: Një çajnik argjendi, një llaç bronzi, një gur mineral, një qafë violinë, një furçë pikturë. Të gjitha objektet e vendosura në këtë vepër janë autentike, nga periudha e barokut. Këto objekte gjendeshin në studiot e shumicës së piktorëve në fillim të shekullit të 17-të, por ato gjithashtu mund të shihen edhe sot si motive vizatimi ose pikturimi në disa akademi të artit.

Prapa kornizave

Por pastaj një tjetër shtresë shfaqet në këtë instalacion: korniza. Korniza pa piktura “E zbrastë” korniza të vendosura rreth jetës së vdekur, në pozita të ndryshme. Ata janë njëkohësisht “brenda” dhe gjithashtu, “jashtë” në instalacion. Objektet e jetës së vdekur qëndrojnë prapa, pranë ose para kornizave.

Kur shfaqet korniza, “jeta e vdekur” është në një kontekst tjetër, papritmas hapësira fillon të ndryshojë kuptimin dhe humb strukturën e tij origjinale!

Ju mund të shihni veprën “para” dhe “prapa”. Ju mund të shihni në të njëkohësisht anën e “përparme” të një kornize dhe gjithashtu anën e “prapme” të kornizave tjera. Ju mund të shihni se çfarë është në kornizë dhe çfarë është jashtë saj, por edhe tërë instalimin si një. Ajo që duket e njohur në një moment bëhet e panjohur në tjetrin. E gjithë hapësira bëhet krejtësisht e paparashikueshme.

Shtresat mbi Shtresa

Në këtë instalacion kornizat krijojnë një lloj kufiri në mes të vëzhguesit dhe jetës së vdekur.

Edhe nëse kornizat janë vendosur rreth veprës, ato janë në fakt pjesë e instalacionit dhe ndëtojnë konstruktin e punës.

Efekti më konfuz dhe irritues i kornizave është se ato vizualisht absorbojnë gjithçka rreth tyre. Çdo gjë që është prapa tyre: jeta e vdekur, vëzhguesit, thjesht gjithë hapësira bëhet pjesë e veprës. Kush / çfarë është brenda kornizës dhe kush / çfarë është jashtë saj? A po e vëzhgojmë veprën nga brenda apo nga jashtë?

Kur fillojmë të kuptojmë gjitha këto shtresa, e gjithë situata bëhet e paqëndrueshme dhe e vështirë për t'u kuptuar ose shpjeguar.

Kush po vëzhgon kë?

Çka shohim vërtet kur shikojmë këtë punë: një skenë të vjetër disa shekujsh, apo një vepër bashkëkohore, ose të dyja?

A është kjo punë një lloj kohe e kompresuar?

Çfarë lidhjeje ka kjo skenë me të tashmen?

Kur ne shikojmë në të tashmen një pikturë të jetës së vdekur nga koha barokut, nuk e shohim ende jetën e vdekur, por shohim atë që pa piktorin. Ky lloj i pikturës është gjithashtu një lloj imazhi i kompresuar (kornizë) i shumë tjerave, të cilat piktori në kohë ndërtoi (i redukoj) në vetëm një.

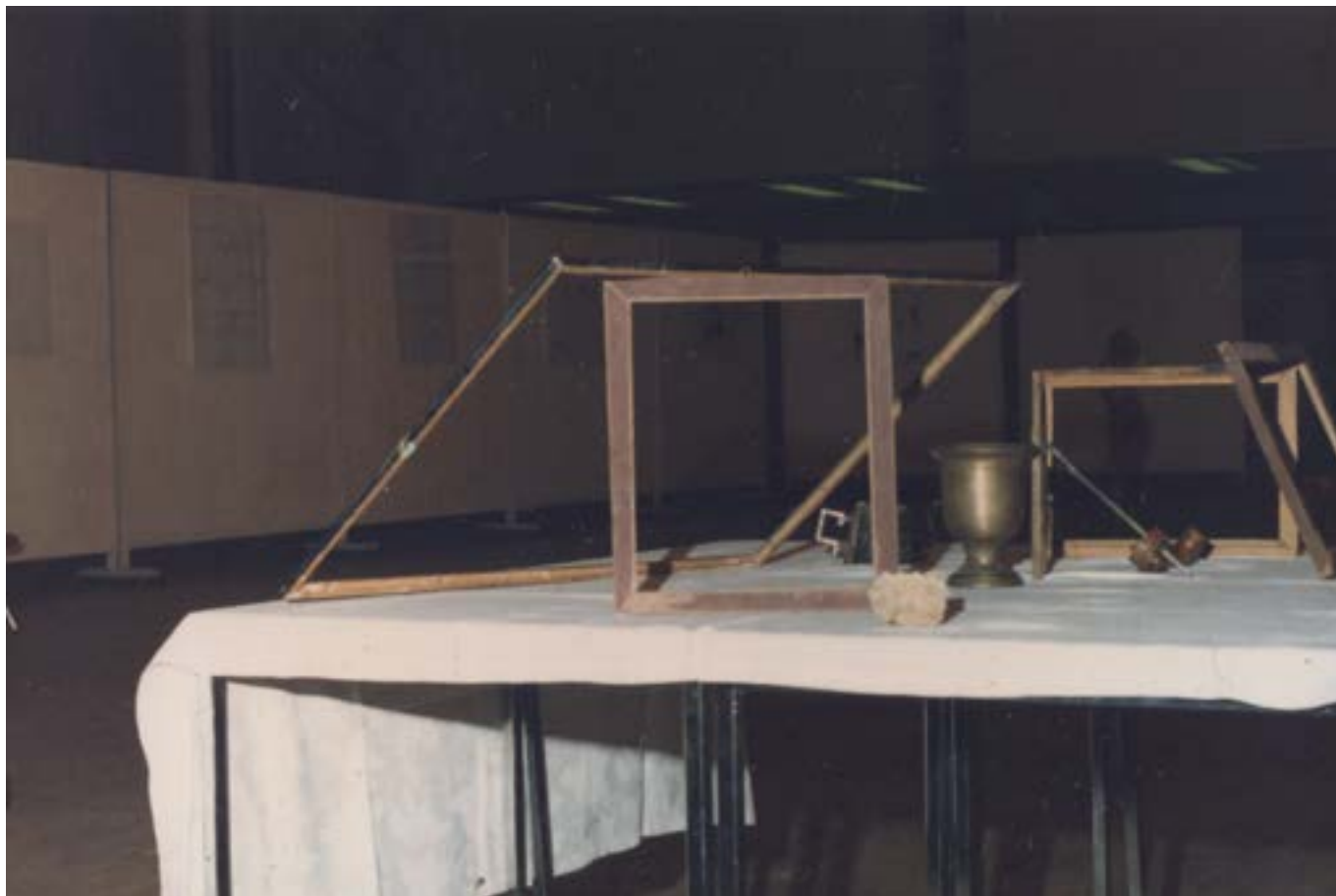
Kjo do të thotë që po e vëzhgojmë dikë tjetër duke vëzhguar, po e shohim atë duke kaluar kohën duke vëzhguar.

Në veprën “Natyra e Vdekur e Vitit 1984” nuk ekziston askush (pa piktor) në mes të vëzhguesit dhe veprës. Në momentin që mendojmë se vëzhguesi këtu është vetëm vëzhgues, ne bijmë në kurth.

Nëse ka edhe vetëm një person tjetër në zonën e ekspozitës, shikuesi nuk është më vetëm shikues - ai bëhet një shtresë tjetër, ai gjithashtu vëzhgohet dhe është pjesë e këtij instalacioni.

E vdekur (natyra) ose (vdekur) jeta

Ky instalacion përmes një ndërhyrje të vogël me korniza, pa-



Dead Nature of the Year 1984, Installation 1984

can no longer claim that this work is dead (nature) or still (life). In fact, it is the opposite - this installation is in motion and under visually permanent changing.

25 frames

If these frames give a completely different dimension and meaning to this installation, what about the frames (pictures) that our brain collects uninterruptedly?

What does it mean to see and how does it function?

How do our brains recall them (frames/pictures)? Where does the picture arise? Who is who?

The fact that this work is placed* in the middle of the presentation room, then raises the question: is this work part of the presentation or is the presentation which surrounds this work a part of the work, since through the frames you can see the whole presentation. This question brings the whole situation ad absurdum or to the zero point or into the Möbius strip.

This installation relates very much to the title of the presentation from 1987, where the exhibit "This is not the exhibition but the opposite" took place.

~~*Wherever this work is exhibited, it's a different work.~~

Where does the frame start and where does it end? Does it start/end in the frame or in our heads? Where does this work start and where does it end?

Can we even talk in terms of the beginning or the end of the work? Or is this the end of the work and the beginning of something else?!

This work is maybe an anti-work.

It destroys the self-evidence of one work only with one addition to the work. It questions the certainty of the period, the certainty of the style.

pritmas ndryshon në mënyrë dramatike gjenezën e emrit "jetë e vdekur" ose "natyrë e vdekur".

Gjatë prezantimit, me praninë e vizitorëve instalacioni është gjithmonë i mbushur me lëvizje dhe shikime. Pra, nuk mund të pohojmë më se kjo vepër është e vdekur (natyrë) ose e vdekur (jeta). Në të vërtetë, është e kundërta- ky instalacion është në lëvizje dhe nën ndryshime të vazhdueshme vizuale.

Korniza

Nëse këto korniza japin një dimension dhe kuptim krejtësisht të ndryshëm për këtë instalacion, çka të bëjmë në lidhje me kornizat (fotot) që truri ynë grumbullon pa ndërprerje?

Çfarë do të thotë të shohësh dhe si funksionon?

Si i kujton truri jonë (kornizat / fotot)? Ku ndodh fotografia?

Kush është kush?

Fakti që kjo vepër është e vendosur në mes të dhomës së prezantimit, atëherë shtrohet pyetja: a është kjo pjesë e veprës së prezantimit apo është prezantimi që e rrethon këtë vepër një pjesë e veprës, pasi që përmes kornizave mund të shihet prezantimi i plotë. Kjo pyetje sjell situatën e tërë ad absurdum ose në pikën zero ose në rripin Möbius.

Ky instalacion lidhet shumë me titullin e prezantimit nga viti 1987, ku u shfaq ekspozita "Kjo nuk është ekspozita, por e kundërta e saj".

* Kudo që shfaqet kjo vepër, është një vepër e ndryshme.

Ku fillon korniza dhe ku përfundon ajo? A fillon / përfundon në kornizë apo në kokat tona? Ku fillon kjo vepër dhe ku përfundon ajo?

A mund të flasim se a i përket fillimit apo përfundimit të veprës? Apo a është ky fundi i veprës dhe fillimi i diçkaje tjetër? Kjo vepër është ndoshta një anti-vepër.

Ai shkatërron vetë-dëshminë e një vepre vetëm me një shtesë në vepër. Ajo vë në dyshim sigurinë e periudhës, sigurinë e stilit.

Chronology of the Presentations

1986 Skiathos

Description of one witness of the presentation

On the main promenade of the island of Skiathos, where mostly the tourists were taking their after-dinner walk, "a cultural surprise" was getting ready to be placed in a small square. The walk that evening would be a little different from other nights. A concept of a mobile exhibition on two panels was being prepared to be presented to the audience. This presentation was an unannounced action in the public space.

Panels with the works of the FILOART group were set on an unfinished concrete pedestal for a future monument.

Curious pedestrians slowly approached to see the works. After a while, the plateau where the works were presented was surrounded by a mass of people. Except for curiosity, there were no noticeable extraordinary reactions of the public. There were some comments about how these works were done or what they are presenting, but not much more than that. None of the visitors had any knowledge for the quotations of the renowned artists. This was a kind of confrontation of tourists with contemporary art.

The only policeman who rarely patrolled the promenade (since this was a quiet place) came to ask what was going on. When he realized that this action had nothing to do with business / selling, he left in the same slow steps as he had arrived. In general, the action passed smoothly.

Indeed this action was set in a totally unconventional context for such a presentation. I think that this was more of a social experiment. Maybe it was the desire of the organizer, to see the reactions and behavior of the masses to the works, which analyze art history.

Kronologjia e Prezantimeve

1986 Skiatos

Përshkrimi nga një dëshmitar i prezantimit

Në shëtitoren kryesore të ishullit Skiathos ku shumica e turistëve po shëtisnin pas darkës, "një surprizë kulturore" po përgaditej të vendoset në një shesh të vogël. Shëtitja atë mbrëmje do të ishte pak më ndryshe nga netët tjera.

Një koncept i një ekspozite mobile në dy panele ishte duke u përgatitur të prezantohet para audiencës. Ky prezantim ishte një veprim i paparalajmëruar në hapësirë publike.

Panelet me punimet e grupit FILOART u vendosën në një bazament të papërfunduar nga betoni që ishte vënë aty për një monument të ardhshëm.

Këmbësorët kurioz ngadalë u afruan të shikojnë veprat. Pas pak kohe, platoja ku punimet u prezantuan u mbush nga një turmë njerëzish. Përveç kuriozitetit, nuk pati reaksione të dukshme të jashtëzakonshme nga publiku. Pati disa komente rreth asaj se si janë kryer këto vepra apo çfarë po paraqesin ato, por jo më tepër se kaq. Asnjë nga vizitorët nuk kishte ndonjë dijeni për citatat e artistëve të njohur. Kjo ishte një lloj konfrontimi i turistëve me artin bashkëkohor.

Polici i vetëm që rrallë patrullonte shëtitoren (pasi që ky ishte një vend i qetë) erdhi për të pyetur se çfarë po ndodhte. Kur e kuptoi se ky veprim nuk kishte të bënte me biznesin / shitjen, ai u largua me të njëjtat hapa të ngadalshëm si kishte ardhur. Në përgjithësi, ky veprim kaloi pa probleme.

Realisht ky veprim u vendos në një kontekst tërësisht jokonvencional për një prezantim të tillë. Unë mendoj se kjo ishte më shumë një eksperiment social. Ndoshta ishte dëshira e organizatorit të shohë reagimet dhe sjelljen e masave tek veprat, të cilat analizojnë historinë e artit.





1987 Prishtina

The presentation in Prishtina was shown on April 20th, at the "Red Salon", of the Youth Center "Boro and Ramizi". The exhibition was not planned, so it had no budget. An opening between two events, and the good will of the head of the house, made the presentation possible to be displayed for one evening. "DADA" posters* were put up all over the city. Invitations for the exhibition sounded like a police order*, the invitation cards read "You (name of the person) are ordered to be present at.....on the date.... ato'clock (page: 11)."

It seems that this kind of invitation worked, because the exhibition was very well visited. Artist, musicians, architects, students, professors, anarchists, insiders, outsiders, punks, children, grandparents, doctors, patients, were there that night, talking about the presentation and other topics.

A completely normal atmosphere of a contemporary art exhibition, with usual / unusual, known / unknown works.

* one month later the author(s) of the exhibition was asked to come to the police station

1987 Prishtinë

Prezantimi në Prishtinë u shfaq më 20 prill në "Sallën e Kuqe" të Qendrës Rinore "Boro dhe Ramizi". Ekspozita nuk ishte e planifikuar, kështu që nuk kishte buxhet. Një hapje mes dy ngjarjeve dhe vullnetit të mire të drejtorit, e mundësoi prezantimin të shfaqet për një mbrëmje.

Posterat "DADA" u vendosën në të gjithë qytetin. . Ftesat për ekspozitë dukeshin si një urdhër policor *, në ftesa shkruante "Ju (emri i personit) janë urdhëruar të jeni të pranishëm në me datën në ... ora (faqe: 11) ".

Duket se kjo lloj ftese ka arritur efektin e saj, sepse ekspozita pati shumë vizitorë. Artistët, muzikantët, arkitektët, studentët, profesorët, anarkistët, vendësit, të huajt, punëtorët, fëmijët, gjyshërit, mjekët, pacientët, ishin aty atë natë, duke biseduar për prezantimin dhe për tema tjera.

Një atmosferë krejtësisht normale e ekspozitës bashkëkohore të artit, me vepra të zakonshme / pazakonshme, të njohura / të panjohura.

* një muaj më vonë autorit (ëve) të ekspozitës iu kërkua të lajmërohen në stacionin e policisë.





1987 Rijeka

The third and unfortunately the last showing of the presentation took place in the Youth Center "Ivo Lola Ribar" in Rijeka. There was no budget for the presentation, so only some of the works were sent from Prishtina to Rijeka. Only the works which could be rolled up and transported easily (which means only the works on paper) were brought to Rijeka. Some of the larger works which were relevant for the narrative were copied on paper and added to the other works. The presentation was open to the public on May 22nd 1987. A non-argument attack on this exhibition begins with the Radio Television Belgrade Evening News on May 26th.

The exhibition and its prohibition

May 26th

In the Evening News, RTB began reporting about a "problematic exhibition" in Rijeka.

Comment on the exhibition¹⁰:

"This Exhibition was especially planned to open on May 25th, the so-called "Day of Youth" which was also the birthday of the already deceased president Tito."

Works of artists such as: Kazimir Malevich, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Juan Miro, Andy Warhol, Piet Mondrian, etc. quoted in the works of FILOART, were marked with a tendentious and unscrupulous political vocabulary." These accusations had no link to the works and reality but nonetheless they could destroy the author's reputation in that period, in that country.

May 27th

The author(s) were contacted by the exhibition organizer in Rijeka who informed them about the problems that arose, after an article in the newspaper.

"Borba" and "Večernje Novosti" started to report in "detail" about the exhibition in Rijeka.

May 28th

A statement of denial about the exhibition in Rijeka was given to the Tanjug news agency representative in Prishtina.

The organizer from Rijeka informed the author(s) that the police have come and asked them to remove the works. The police were analyzing the content the works.

May 29th

Information arrives from Rijeka that the exhibition can remain open but under one condition, to remove some problematic works.

The author(s) do not agree with this proposal because from their point of view, there were no problematic works. The answer was: either all the works should be exhibited or none of them. The exhibition was no longer open for the public.

May 30th

The author(s) were taken to the police. The local police in Prishtina asked the author(s) to give a statement about the exhibition.

The typist, who took down the statement, met and told her colleague the same day:

"You won't believe what happened to me, today! I had the strangest day. I had to write down a statement about a forbidden exhibition in Rijeka. I was just writing and I did understand anything! Some unknown names of strange artists! Some art movements! We never had case like this. Very strange. Later on, I give the statement to my boss to look at, but he also didn't understand anything. He told me: we are not here to understand but to follow orders."

Shortly after that, that same day, as the borders of Kosovo

1987 Rijeka

Shfaqja e tretë dhe fatkeqsisht e fundit u mbajt në Qendrën Rinore "Ivo Lola Ribar" të Rijekës.

Nuk kishte buxhet për këtë prezantim, kështu që vetëm disa punime u dërguan nga Prishtina në Rijekë. Vetëm veprat që mund të mbështjelleshin dhe të transportoheshin lehtësisht (që do të thotë vetëm veprat e punuara në letër) u sollën në Rijekë. Disa nga veprat më të mëdha që ishin të rëndësishme për narracionin u kopjuan në letër dhe iu shtuan veprave tjera. Ky prezantim ishte hapur për publikun më 22 maj 1987. Një sulm pa argumente për këtë ekspozitë filloi me lajmet qendrore të Radio Televizionit të Beogradit më 26 maj.

Ekspozita dhe ndalimi i saj

26 maj

Në lajmet qendrore, RTB filloi raportimin për një "ekspozitë problematike" në Rijekë.

Komenti mbi ekspozitën¹⁰:

"Kjo ekspozitë u planifikua të hapet në 25 maj, të ashtuquajturën "Ditën e Rinisë", e cila ishte edhe ditëlindja e presidentit të vdekur Tito."

Vepra të artistëve të tillë si: Kazimir Malevich, Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp, Pablo Pikaso, Juan Miro, Andy Warhol, Piet Mondrian, etj të cituar në veprat e FILOART, u shënuan me një fjalor politik tendencioz dhe të paskrupullt.

Këto akuza nuk kishin lidhje me veprat dhe realitetin por megjithatë mund të shkatërronin reputacionin e autorit në atë periudhë dhe në atë shtet.

27 maj

Autorët u kontaktuan nga organizatori i ekspozitës në Rijekë, i cili i informoi ata për problemet që u ngritën pas një artikulli në një gazetë.

"Borba" dhe "Večernje Novosti" filluan të raportonin detajisht rreth ekspozitës në Rijekë.

28 maj

Një deklaratë mohuese për ekspozitën në Rijekë i është dhënë përfaqësuesit të agjencisë së lajmeve Tanjug në Prishtinë. Organizatori nga Rijeka informoi autorin (ët) se policia ka ardhur dhe u ka kërkuar atyre të largojnë veprat. Policia po analizonte përmbajtjen e punimeve.

29 maj

Nga Rijeka vjen informacioni se ekspozita mund të mbetet e hapur por me një kusht, për të hequr disa vepra problematike. Autori (ët) nuk pajtohen me këtë propozim, sepse nga këndvështrimi i tyre nuk ka pasur punë problematike. Përgjigjja ishte: ose të gjitha veprat duhet të ekspozohen ose asnjë prej tyre. Ekspozita nuk ishte më e hapur për publikun.

30 Maj

Autori (ët) u morën në polici. Policia lokale në Prishtinë kërkoi nga autorët të jepnin një deklaratë për ekspozitën.

Daktilografi, i cili mori deklaratën, u takua me një koleg tijin atë ditë dhe i tha: "Nuk do të besoni se çfarë më ka ndodhur sot, kam pasur ditën më të çuditshme, më duhej të shkruaja një deklaratë për një ekspozitë të ndaluar në Rijekë, unë thjesht po shkruaja dhe nuk kuptova asgjë! Disa lëvizje të artit, nuk kemi pasur asnjë rast si ky, shumë e çuditshme, më vonë ja dhashë këtë deklaratë shefit tim për të parë, por ai gjithashtu nuk kuptoi asgjë, dhe ai më tha: ne nuk jemi këtu për të kuptuar, por për të ndjekur urdhërat."

Pak më vonë po atë ditë, kur kufijtë e Kosovës po mbylleshin (nga Ushtria Jugosllave), autori (ët) u larguan nga vendi në minutën e fundit. Shumë shpejt në mërgim grupi FILOART u nda.



Youth Center "Ivo Lola Ribar" in Rijeka, Foto Jadranka Lacković

were being closed (by the Yugoslav Army), the author(s) left the country at the last minute. Very soon in exile the FILOART group split up. Several years later, the country that FILOART had to leave, suffered the same fate.¹

^oPhoto documentation: Borba

"Neoplasticism in Time" (photo) reflects one of the darkest eras of humanity and the life of the modern artists and their art. This work in particular was mostly attacked because of mediocrity and ignorance of some nationalist journalists about the art history. That's why this work and its author(s) suffered the same fate as the modern artist and their works during the 1930s.

Disa vite më vonë, vendi nga ku FILOART u detyruan të largohen, pësoi të njëjtin fat.¹

^o Foto Dokumentimet: Borba

"Neoplasticismi në kohë" (foto) pasqyron një nga epokat më të errëta të njerëzimit dhe jetës së artistëve modernë dhe të artit të tyre. Kjo vepër në veçanti u sulmua kryesisht për shkak të mediokritetit dhe injorancës së disa gazetarëve nacionalistë rreth historisë së artit. Kjo është arsyeja pse kjo punë dhe autorët e saj pësuan të njëjtin fat si artistët modern dhe veprat e tyre gjatë viteve '30-ta.

¹The works exhibited in Rijeka were never returned to the author(s). It remains a mystery, where these works are or if they even still exist.

^{**}For this exhibition we could only organize some of the several newspaper articles which were written at that time.

^{***}This was the last but the longest exhibition of FILOART, its duration was four full days.

¹* Punimet e ekspozuara në Rijekë nuk u kthyen kurrë tek autori (ët).

Mbetet akoma një mister ku janë këto vepra ose nëse ende ekzistojnë.

^{**} Për këtë ekspozitë ne mund të gjejmë vetëm disa nga artikujt e disa gazetave të shkruara në atë kohë.

^{***} Kjo ishte ekspozita e fundit, por më e gjatë e FILOART, kohëzgjatja e sa ishte katër ditë të plota.

Munich, 1937

Exactly 50 years before, in 1937 in Munich, Germany, two exhibitions opened close to each other but with opposing messages. One was the Great German Art Exhibitions (Die Grosse Deutsche Kunstausstellung) at the House of German Art (Haus der Deutsche Kunst) (at the time a newly opened prestigious object of the Nazis) the works of German artist were displayed who worked in the realistic style with monumental, mythological, German history topics. The other exhibition not far from there was called Degenerate art (Entartete Kunst) where the works of Modern artists were displayed. They were placed in two different houses because those two exhibitions had two different messages.

With this act, the Nazis wanted to explain to the German nation: what good "German art" is and what non-German, "Degenerate art" is. From the year 1933, artists who didn't fit into the Nazi regime, who were of Jewish descent, who were dealing with topics of Modern art, according to the "Degenerate art", were banned from the Academy of Arts (Max Libermann, Ernst Balrach etc). From 1937 the work of these artists was being prohibited (Otto Dix, Kethe Kollwitz etc). Exhibitions of Modern art were banned. Artists begin to face different forms of oppression; they began to emigrate from Germany (Max Beckmann, Kurt Tucholsky, Walter Gropius, etc). The violence of Hitler's regime had no limit, some of them were sent to the concentrations camps, committed suicide or were killed (Otto Freundlich, Walter Benjamin, etc.).

Minhen, 1937

Pikërisht 50 vite më herët, më 1937 në Mynih të Gjermanisë, dy ekspozita u hapën pranë njëra-tjetrës por me mesazhe të kundërta. Njëra ishte ekspozita e arteve të mëdha gjermane (Die Grosse Deutsche Kunstausstellung) në shtëpinë e artit gjerman (Haus der Deutsche Kunst) (në atë kohë një objekt prestigjioz i sapo hapur nga nazistët) u shfaqën veprat e artistëve gjerman që punonin në stilin realist me tema historike monumentale, mitologjike gjermane. Ekspozita tjetër jo shumë larg saj ishte quajtur arti degjenerues (Entartete Kunst) ku u shfaqën veprat e artistëve modern. Ato u vendosën në dy shtëpi të ndryshme, sepse këto dy ekspozita kishin dy mesazhe të ndryshme.

Me këtë akt, nazistët donin t'i shpjegonin kombit gjerman: sa i mirë është "arti gjerman" dhe sa i keq është ai jo gjerman apo "arti degjenerues". Nga viti 1933, artistët që nuk u përshtateshin regjimit nazist, të cilët kishin prejardhje hebraike, dhe të cilët merreshin me tema të artit modern, sipas "artit degjenerues", u ndaluan nga akademia e arteve (Max Liberman, Ernst Balrach etj.). Nga 1937 u ndalua puna e këtyre artistëve (Otto Dix, Kethe Kollwitz etj.). Ekspozitat e artit modern u ndaluan. Artistët filluan të përballen me forma të ndryshme të shtypjes; ata filluan të emigrojnë nga Gjermania (Max Beckmann, Kurt Tucholsky, Walter Gropius, etj.). Dhuna e regjimit të Hitlerit nuk kishte kufizim, disa prej tyre u dërguan në kampe të përqendrimit, bënë vetëvrasje ose u vranë (Otto Freundlich, Walter Benjamin, etj.).



"Degenerate art" exhibition, 1937, Munich



Die Grosse Deutsche Kunstausstellung, 1937, at the Haus der Deutsche Kunst, Munich

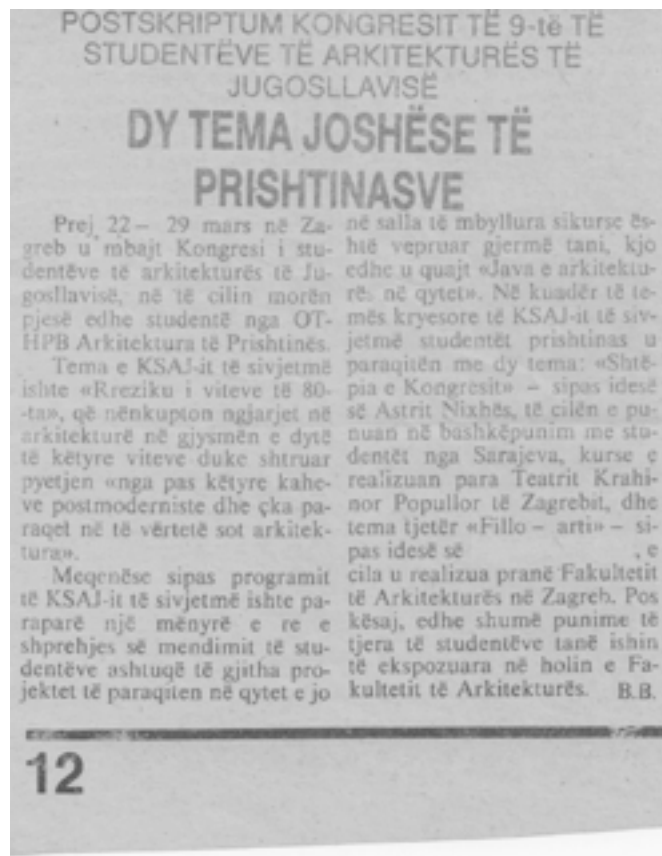
PRESS '86-'87

POST SCRIPTUM OF THE 9th CONFERENCE OF ARCHITECTURE STUDENTS OF YUGOSLAVIA

TWO SEDUCTIVE SUBJECTS BY PRISHTINIANS

From 22nd to 29th of March, the Congress of Architecture Students of Yugoslavia was held in Zagreb, where students from the OTHPB Architecture of Prishtina also participated. The theme of this year's CASY was "Danger's of the 80s", which implies at architectural events in the second half '80s, by posing the question of "which way are these postmodernist currents taking us and what architecture truly represents today. Since this year's CASY program foresees a new way which students would express their thoughts so that all projects will be exposed outside in the city rather than in closed halls like it was done so far. This was called "Architecture week in the city". As part of the main theme of this year's CASY, Pristina students presented two topics: "House of Congress" - according to the idea of Astrit Nixha, in which they cooperated with students from Sarajevo, and conducted it before the People's Provincial Theater of ZAGREB and the other topic was "Filo-Art" - according to idea, which was realized close to the Faculty of Architecture in Zagreb. Also, many other works from our students were exhibited in the lobby of the Faculty of Architecture.

Rilindja Newspaper, Gazeta Rilindja



Neoplasticism in Space, 1985, Congress of Architecture, Students of Yugoslavia, Zagreb 1986, Installation in the front of Hrvatsko Narodno Kazaliste

TOMORROW AT "BORO AND RAMIZI"

EXHIBITION "FILO ART"

Art lovers of our capital city tomorrow will have the opportunity to visit and "experience" the specific (one-day only) exhibition by from Pristina.

This exhibition will only be open tomorrow from 12:00-19:00h at the exhibition hall of the youth center, while the solemn opening will at 20:00h.

Next month this exhibition will be presented to the art lovers in Rijeka.

Rilindja Newspaper, Gazeta Rilindja



Pallati i Rinise, Prishtine

Characteristic of contemporary art works is to put authors' conceptions of art into a certain context, in fact, in the context of the works of art still acting independently, and the author of this conception presents certain issues with these works. So exhibition become more important, because it is always interesting what our attitude towards these works are, and so we read what the author of these works wrote. And if we fail to figure out what this work means, we simply read the title below, and we can understand what authors thoughts were. Therefore, it is necessary for young artists to have the opportunity to show us their world of ideas where our access is allowed only as observers.

Nowadays, a large number of creative artists are inconclusive and incomprehensible to us, but in essence these works have their own artistic value and beauty. How much the artist and his ideas were understood that were shown either on canvas or some other materials I saw myself at recent exhibition which was held at the youth center "Boro and Ramiz" represented by this young creator . The exhibition lasted for one day, and it was officially opened that same night at 8 pm, with a small reception which was held for invited guests as marked on the invitation. Observation of works that evening was enriched with the sounds of music by Shopen, that was performed by young pianist Ganimete Pashoja who was accompanied by guitarists Shkumbim and Fatmir Sefaj. (Fatmir is the first prize winner at the Republican competition).

I was surprised that such a young artist can organize an event which was accompanied by music and pleasant chatter with guests, which is a rarity in our country. About 35 works were displayed at the exhibition, including graphics, paintings, architectural works, photographs and three-dimensional works. These works will be displayed in Rijeka at the exhibition that will be held from May 20 to June 15 in the youth home "Ivo Lola Ribar". In addition to the new painting this young artist has almost overnight managed to impose new imperatives and trends into which young artists should fit in. In this aspect..... has unmistakably realized that his time has come and probably against his will this exhibition is the first trendy event here.

While I was walking by the exhibited pictures with quiet music Chopin I heard Leka's voice, "Dear friends, friends and enemies of art, I have the courage to open the exhibition of the new direction of art, Filo-Art. This is in front of you is Filo-Art. "Thank you.

Paintings by this artist consist mainly of combinations on canvases, wood, photographs, videos, black squares on a white background. By using these materials in his works, he doesn't build an outrageous or aggressive relationship towards them, but uses them in such a way that through them he expresses his own ideas. Looking at them I felt that I needed to think about at first glance non-important paintings (some of them really were) and I tried to clarify to myself their meaning. In this, I got help by the artist himself who told me that he tried to link art and politics that were to him two straight parallels going on opposite directions, and that in his works he tried to mix all directions from cave paintings to expressionism including many artists from Botticelli, Van Gogh, Picasso, and Filo-art's pioneer-Andy Warhol.

In his paintings, the symmetry of elements and alchemical symbols can be seen, postponing obscurity and eroticism, and alchemical symbols, postponing obscurity and eroticism which give the dark symbolics and secrecy to calming works. All in all, he should be praised in the way in which he presented his exhibition.

Safete Maloku

Karakteristikë e veprave të artit bashkëkohor është të vendosë konceptet e artistëve në një kontekst të caktuar, në fakt në kontekstin e veprave të artit që ende veprojnë në mënyrë të pavarur dhe ku autori i këtij koncepti paraqet çështje të caktuara me këto vepra. Pra ekspozita bëhet më e rëndësishme, sepse është gjithnjë më interesante se çfarë është qëndrimi ynë ndaj këtyre veprave, prandaj lexojmë atë që shkroi autori i këtyre veprave. Dhe nëse nuk arrijmë të kuptojmë këtë vepër, thjesht e lexojmë titullin e veprës të shkruar më poshtë, dhe ne mund të kuptojmë se çfarë mendonin autorët. Prandaj, është e nevojshme që artistët e rinj të kenë mundësinë të na tregojnë botën e tyre të ideve ku qasja jonë lejohet vetëm si një vëzhgues.

Sot, një numër i madh i artistëve krijues janë të pakuptueshëm për ne, por në thelb këto vepra kanë vlerën dhe bukurinë e tyre artistike. Për atë se sa artisti dhe idetë e tij janë të kuptueshme u treguan ose në pëlthurë apo ndonjë material tjerër që shikova në ekspozitën e fundit që u mbajt në qendrën rinore "Boro dhe Ramiz" ku prezentohej ky artist i ri. Ekspozita zgjati një ditë dhe u hap zyrtarisht po atë mbrëmje në ora 20:00, me një gosti të vogël që u mbajt për mysafirët e ftuar ashtu siç është shënuar në ftesë. Vëzhgimi i veprave atë mbrëmje u pasurua me tingujt e muzikës nga Shopen-i, që u bë nga pianistja e re Ganimete Pashoja i cila u shoqërua nga kitaristët Shkumbim dhe Fatmir Sefaj. (Fatmir është fituesi i vendit të parë në konkursin republikan).

Isha e befusuar që një artist i ri si ky mund të organizojë një ngjarje të tillë që shoqërohej me muzikë dhe me biseda të këndshme me mysafirët, gjë që është raritet në vendin tonë. Rreth 35 vepra të ndryshme u shfaqën në këtë ekspozitë, duke përfshirë grafikën, pikturën, vepra arkitekturore, fotografi dhe vepra tridimensionale. Këto vepra do të shfaqen në Rijekë në ekspozitën që do të mbahet nga 20 maji deri më 15 qershor në shtëpinë e të rinjve "Ivo Lolla Ribar".

Përveç pikturës së tij, ky artist i ri pothuajse brenda natës arriti të imponojë imperativet dhe tendencat e reja në të cilat artistët e rinj duhet të përshtaten. Në këtë aspekt ai pa dyshim kuptoi se koha e tij ka ardhur dhe ndoshta pa vullnetin e tij kjo ekspozitë u bë ngjarja e parë trendi këtu.

Derisa isha duke kaluar afër pikturave të ekspozuara të përcjellura me muzikë të qetë nga Shopeni, dëgjova zërin e, "Shokë dhe shoqe, miq dhe armiq të artit, kam guximin të hap ekspozitën e drejtimit të ri të artit, Filo-Art. Para jush është Filo-Art. "Faleminderit.

Pikturat nga ky artist përbëhen kryesisht nga kombinime nga piktura, druri, fotografia, video, katrorë të zi në sfond të bardhë. Duke përdorur këto materiale në veprat e tij, ai nuk ndërton një marrëdhënie të egër apo agresive ndaj tyre, por i përdor ato në atë mënyrë që përmes tyre shpreh idetë e veta. Duke shikuar ato, ndjeva se më duhet të mendoj në pikturat që në shikim të parë duken të parëndësishme (disa prej tyre vërtet ishin) dhe u përpoqa ti sqaroj vetes kuptimin e tyre. Në këtë, më ndihmoi vetë artisti i cili më tha se ai u përpoq të lidhë artin dhe politikën që i bënin ato dy paralele të drejta që shkojnë në drejtime të kundërta, dhe se në veprat e tij ai u përpoq të përziejë të gjitha drejtimet që nga pikturat të bëra në shpellë deri te ekspresionizmi ku përfshihen shumë artistë si Botticelli, Van Gogh, Picasso dhe pionieri i Filo-artit - Andy Warhol.

Në pikturat e tij mund të shihet simetria e elementeve dhe simboleve alkimike, shtyrjen e errësirës dhe të erotizmit dhe simboleve alkimike, shtyrjen e errësirës dhe të erotizmit që këtyre veprave që simbolizon errësirën dhe fshehtësinë. Në fund të fundit, ai duhet të vlerësohet për mënyrën se si ai paraqiti ekspozitën e tij.

Safete Maloku

На изложби

Фило-арт код нас

Обележје савремене ликовне продукције је да ауторском концепцијом изложби дела ставља у одређени контекст, у ствари у склопу где уметнички радови и даље самостално делују, а аутор концепције презентира одређена читања тих дела. Тако изложбе добијају на вишезначности јер увек је занимљиво какав је наш однос према тим делима и како читамо оно што је аутор тог дела «написао». А ако не успемо да одгонетнемо то дело једноставно прочитамо ислов који стоји испод и схватићемо, колико-толико, шта је аутор мислио. Зато је потребно дати прилику младим уметницима да прикажу тај свој свет идеја где нама сем посматрањем приступ није дозвољен.

Данас је велики број уметника који стварају дела нама недокучива, несхватљива, али ипак у бити та дела имају своју уметничку вредност и лепоту. О томе колико је схваћен уметник и његове идеје које су приказане било на платну или неком другом материјалу видела сам на изложби која је недавно одржана у Дому омладине «Боро и Рамиз» представљајући младог ствараоца.

Изложба је трајала један дан, а истог дана свечано отворена у 20 часова где је био одржан мали пријем за позване госте како је означено на позивници. Посматрање експоната те вечери било је обogaћено звуцима Шопенове музике коју је изводила млада пијанисткиња Ганимета Пашоја уз пратињу гитара Шкумбима и Фатмира Сефаја (Фатмир је добитник прве награде на републичком такмичењу).

Нешто што изненађује је то да је један млади стваралац приреди свечаност праћену музичким пасажима и пријатним ћаскањем присутних што је реткост код нас. На изложби је било изложено око 35 радова, и то графика, слика, архитектонски радови, фотографија и тродимензионалних радова. Ове експонате ће изложити у Ријеци на изложби која ће бити одржана од 20. маја до 15. јуна у Дому омладине «Иво Лола Рибар».

Осим налета нове слике готово

преко ноћи овај млади стваралац успео је да наметне нове императиве и трендове у које би се млади уметници морали уклопити. У том смислу је...

...непогрешиво омиришао своје време и вероватно против своје воље његова изложба је први трендовски догађај код нас.

Док сам пролазила поред изложених слика утихну Шопенова музика и чу се глас: «Другови и другарице, пријатељи и непријатељи уметности, имам ту смелост да сам отворим изложбу новог правца Фило-арта. Ово што је пред вама, то је Фило-арт. Хвала».

Слике овог ствараоца састоје се углавном од комбинације платна, дрвета, фотографије, видеоа, Маљевићевог црног квадрата на белој позадини. Користећи се у својим радовима овим материјалом он према њима не гради огорчен или агресиван однос већ их користи на тај начин што кроз њих изражава властите идеје. Гледајући осетила сам жељу да мало размислим о овим на први поглед безначајним сликама (нека од њих то стварно и јесу) па сам се трудила да себи разјасним њихово значење. У томе ми је помогао сам уметник рекавши ми да је покушао да повеже уметност и политику које су за њега две паралелне праве супротног смера и да је у својим делима покушао да сабере све правце почев од пејзинских слика до експресионизма окупљајући многе уметнике међу којима и Ботичелија, Ван Гог, Пикаса и зачетника Фило-арта-Ендија Ворхола.

На његовим сликама може се видети симетричност елемената и алхемијских симбола, одавајући пригушеност и еротизам и алхемијских симбола, одавајући пригушеност и еротизам који помирљивим радовима дају набој тамне симболике и тајновитости.

Све у свему треба похвалити начин на који је он представио своју изложбу.

Сафета Маљоку

Fascist symbols in the youth club

In Rijeka for two days an unusual exhibition was opened that was held by an unknown author.

(Rijeka, May 27th) - In the youth club "Ivo LloLla Ribar", in Rijeka an unusual exhibition was opened for only two days, in which beside plenty geometric figures its visitors and this club is visited by more than 400 hundred youngsters every night were able to see a black and yellow cross and an unusual styling of sickle and hammer.

Namely, in the controversial painting the sickle was painted as a green half moon and the hammer as a red and black cross, so we got quite a visible association from this drawing.

Even in the other drawings there were some similar provocations, like the supposed photograph of the authors whose eyes were covered with black ribbon and almost identical signature of Josip Broz Tito underneath it, and nowhere in the board that was written with technical letters in Albanian and in the short translation of "this kind of art philosophy " doesn't say who the author of this exhibition is.

After numerous anonymous denunciations, a journalist from "Borba" newspaper has found out that after three days the exhibition was stopped and that the disputed author of this exhibition is

But it was not possible to verify the real identity because no one surprisingly by the workers of the Youth Club "Ivo LloLla Ribar" did not know who the author was and where he lived but supposedly he was from Prishtina.

Borba Newspaper

Simbole fashiste në klubin e rinisë

Në Rijekë për dy ditë ishte hapur ekspozita e pazakontë që doli të jetë nga autorë të panjohur

(Rijekë, 27 Maj) - Në klubin e rinisë "Ivo LloLla Ribar", në Rijekë për vetëm dy ditë ishte e hapur ekspozita e pazakontë në të cilën përveq figurave të shumta gjeometrike vizitorëve të tij, e këtë klub e vizitojnë çdo natë më shumë se 400 mysafirë të rinjë, kanë mundur të shohin një kryq me ngjyrë të verdhë dhe të zezë dhe një stilizim të pazakontë të drapërit dhe çekanit. Gjegjësisht, në pikturën diskutabile drapëri ishte vizatuar si një gjysëm hënë e gjelbërt ndërsa çekani si një kryq kuq e zi, kështu që kemi mjaft të dukshëm asociimin që na jep ky vizatim. Edhe në vizatimet tjera kishte provokime të ngjajshme, sikur fotografia e supozuar e autorëve të cilët i kishin sytë e mbuluar me shirit të zi kurse përfundi kishin nënshkrimin pothuajse identik me atë të Josip Broz Tito-s, deri sa askund në pano i cili ishte shkruar me shkronja teknike në gjuhën shqipe si dhe në përkthimin e shkurtër të "filozofisë të këtij arti" nuk shihet se kush është autori i kësaj ekspozite.

Pas denoncimeve të shumta anonime, reporteri i gazetës "Borba" ka arritur të kuptoj se pas tri ditëve ekspozita është ndërprerë si dhe se autori i kontestuar i kësaj ekspozite është Por nuk ishte e mundur të verifikohet identiteti i tij sepse askush e çka na habisë më së shumti nga punëtorët e Klubit të Rinisë "Ivo LloLla Ribar", nuk ishte në dijeni se kush ishte autori, se ku banonte por supozohet se është nga Prishtina.

Gazeta Borba

Фашистички симболи у омладинском клубу

● У Риједи је два дана била отворена необична изложба како се испоставило — непознатог аутора —

(Ријека, 27. маја). — У Омладинском клубу „Иво Лола Рибар“ у Риједи само је два дана била отворена необична изложба на којој су, између осталих бројних геометријских фигура посетiocу, а овај клуб свако вече посети преко 400 младих, могли видети кукаст крст у жутој и црној боји те једну необичну свизицију српа и чекића.

Наиме, на спорној слици срп је био нацртан као зелени моузеиста, а чекић као прасно-црно крст, на је изрешетно очигледна асоцијација коју овај цртеж изазива.

И на другим цртежима било је сличних провакација — од наводне фотографије аутора, који преко слику има

прим флор, а испод је потпис готово класичан са потписом Јосипа Броза Тита, док се изгледа на панелу који је исписан техничким писмом на албанском језику, и у кратком препоју „философије ове уметности“ не види ко је аутор те изложбе.

Након бројних анонимних пражана, репортер „Борбе“ је успео да сазна да је изложба након три дана изнад сакривена, да се спорни уметнички зове али није било могуће проверити његов идентитет, јер јошко, а управо то највише замућује, од запослених у ОК „Иво Лола Рибар“ не зна ни ко је аутор, ни где станује, али се налази да је из Прегитине.

З. ТАРЛЕ

TRAGOM VIJESTI

29. V. 1987

Odgovornost samo moralna

● Stvar je slobodne procjene da li je svastika (a ne kukasti križ) koja se pojavila na napretčac zatvorenoj izložbi u Rijeci asocijacija na fašistički simbol — kažu u SUP — O autoru se i dalje ne zna gotovo ništa, pa ni da li je njegovo ime —

(Rijeka, 28. maja) — Kao što smo u jučerašnjem broju „Borbe“ izvijestili — u Omladinskom klubu „Ivo Lola Ribar“ u Rijeci izmenada je i trajno iz Galerije skinuta izložba izvjesnog, navodno 22-godišnjeg studenta iz Prištine.

Predsjedništvo Općinske konferencije SSOH Rijeka nije objavilo službeno saopćenje, ali je predsjednik Andrija Đurđić objasnio da se propusti odnose na neodgovornost predstavljanje samog autora, ali i radova. Bilo je dosta nedoumica oko toga kada se postavljena sporna izložba — da li na Dan mladosti, što bi po odgovornost u klubu imalo vjerojatno dalekosežne političke implikacije da li 22. maja, kako sada službeno tvrdi Đorđe Minić, vođa kluba i jedini zaposlen u klubu — pa dakle, i jedna odgovorna osoba — ili 18. maja, kako tvr-

de suradnici kluba? Novinar „Borbe“, osobno se uvjerio da se još 21. maja izložba bila u predvorju omladinskog kluba. Iz Općinske službe unutrašnjih poslova dobili smo objašnjenje da je stvar slobodne procjene to da li je svastika ta ne kukasti križ, obojama žuto-crno na bijeloj podlozi, asocijacija na fašistički simbol, ali je služba dužna potpovali formalno-pravne činjenice, te stoga nema mjesta i elemenata za zakonsko gonjenje autora i organizatora izložbe. To je sada više u nadležnosti Predsjedništva omladinske organizacije, koje bi trebalo da utvrdi moralno-političku odgovornost onih koji su odgovorni za rad kluba i Likovne galerije u okviru kluba, isto objašnjenje u SUP dobili smo i za drugi sporni crtež koji je, po našoj ocjeni, gruba provokacija, sa čime se

u SUP ne slažu, premda su svjesni da je riječ o neprimjerenoj asocijaciji na srp i če-kić, što može da provocira gledaoce.

Svastika, inače, jest kukasti križ simbol mnogih drevnih naroda, koji su, pogrešno vjerujući da se javlja samo kod arijevac, prihvatili antisemit-ski pokret, da bi ga na kraju „proslavio“ Hitler.

Dobro je da su iz kluba reagirali brzo, kao što je za pohvalu činjenica da su cio slu-žbi prijavili mladi posjetioci ovog jedinstvenog prostora omladinske kulture u gradu, koji su smatrali da su takvi crteži izvišće asocijativni i provokativni. U omladinskom klubu „Ivo Lola Ribar“ vođa-itelj Đorđe Minić objasnio je da likovni program vodi Siniša Botunović, student Pedagoške akademije u Rijeci, da sa-mostalno odlučuje o tome što

će i šta izlagati. On ne odbija ocjenu da neke slike koje su sporne mogu izazvati asocija-cije vezane uz antimarksistički postel na svijet njihova au-tora ali tvrdi da je službeno dokazano da nije riječ o anti-marksističkim simbolima i da formalno-pravno izložba može biti ponovo otvorena. Pa, i-tak, postaje pitanje zašto se iz-ložba oca, ako je sa njom sve u redu, drži u „bunkeru“? Začudjuće je da zaposleni u OK „Ivo Lola Ribar“ nemaju nikakve podatke o autoru, pa čak ne znaju da li mu je to pravo ime i prezime, ne znaju ni adresu njegovog stana u Prištini, a izložba je dospjela u Rijeku na osnovi poznanstva iz vojske urednika Galerije i navodnog autora.

Z. TARLE

“Novi List” From Rijeka about “Borba”’s article on the contested exhibition

“Needless Sensationalism”

With this title, the daily newspaper from Rijeka ascribes “inventing ideological disturbances”, however some facts were not denied, while expressed suspicion on the ideological correctness of an exhibition cannot be proclaimed as sensationalism.

(Rijeka, May 31) On Friday, May 28th of this year, “New Gazette” from Rijeka, without any reason, in a lengthy text through the words of the leader of the Youth Club, ascribes sensationalism to “Borba”. In this text, under the title “Needless sensationalism”, while attempting to discover the truth about ideological messages of an exhibition from Prishtina, refuted everything that “Borba” wrote twice about this disputable exhibition. The facts are nevertheless, persistent, despite different interpretation possibilities. The truth is that the truth itself was attempted to be concealed. We do not know who needs this. “Borba” has questioned the ideological correctness of “artistic exhibitionism” of . but we also communicated the standpoint of the Internal Affairs Service in Rijeka, saying that there is no room for legal prosecution. It is not our aim, or wish, to legally prosecute anyone and “invent ideological disturbances”; however, some facts were not disputed. Every Cultural social institution, in accordance with the law, has its self-governing organs and those through which social effect is made possible, especially in the sensitive field of culture. Its organs, Social Council and Steering Committee also function in the youth club “Ivo Lola Ribar” in Rijeka, but true power is that of its sole employee with a one- year mandate can spend two billions of old dinars on the program, without answering to anyone. We claim this, because after some verifications, we have discovered that there is neither a yearly program of the functioning of this club, nor is there a gallery program. All this provides space for different manipulations. And if we believe it, and there is no reason not to do so, that the club activities are benevolent, the fact still stands that the leader-boss can change collaborators as he wishes, dismiss programs that he dislikes, close doors to rehearsals of active groups in the club (such is the case of the Choir “Signs”), and practically make it impossible for young people to practice their activities, even though the club was founded for them. Only because of this reason, the artistic life of Prishtina youth could be presented through an anonymous author, presented through a private connection from the military service, not through regular and legal club organs. The New Gazette” opened their pages to a brutal attack on “Borba” by also not communicating its article, therefore the reader is unable to read what we wrote. The purpose of our text was achieved: the exhibition no longer provokes, because it was dismantled and discussions have been opened about confirmation of the level of ideological responsibility of the organizer as well as the functionality of self-governing organs of the club, and we remain with appreciation for the standpoint of SUP in Rijeka, that there is no room for formal- legal measures , however there is room for ideo-political ones- and we claim that we did not aim sensationalism, we rather drew attention towards a work methodology where society invests considerable funds in incorrect conducts. Under such circumstances, such exhibitions can happen.

“Novi List” nga Rijeka lidhur me shkrimet e “Borbës” mbi ekspozitën e kontestuar

“Senzacionalizëm i panevojshëm”

–Me këtë titull gazeta ditore e Rijekës ia mvësh gazetës sonë “trillimin e trazirave ideore”, por disa fakte nuk janë demantuar, e dyshimi në korrektësinë ideore të një ekspozite nuk mund të shpallet si senzacionalizëm

(Rijekë, 31 Maj) Të premten, më 28 maj të këtij viti, “Gazeta e Re” nga Rijeka, pa asnjë arsye, në një tekst mjaft të gjatë përmes fjalëve të udhëheqësit të “Klubit Rinor” i mvësh “Borbës” senzacionalizmin. Në këtë tekst, nën titullin “Senzacionalizëm i panevojshëm”, me dëshirë që të zbulohet e vërteta mbi porositë ideore të ekspozitës nga Prishtina, kundërshtohet krejt ajo që “Borba” shkroi dy herë për këtë ekspozitë kontestuese. Faktet, janë megjithatë, këmbëngulëse, përkundër mundësisë së interpretimeve të ndryshme. E vërteta është se qëllimi është të mbulohet mu e vërteta. Nuk e dimë se kujt i nevojitet kjo. “Borba” ka vënë në dyshim korrektësinë ideore të “egzibicioneve vizuale” të por edhe njëjtë kemi komunikuar qëndrimin e shërbimit të punëve të brendshme të Rijekës, se nuk ka hapësirë për persekutim ligjor. Nuk e kemi pqr qëllim, e as dëshirë, që ligjërisht ta ndjekim ndokënd dhe të “trillojmë trazira ideore”, por megjithatë disa fakte nuk janë demantuar.

Çdo institucion shoqëror i kulturës, në përputhshmëri me ligjet në fuqi, ka organet vetëqeverisëse dhe organet përmes të cilave realizohet ndikimi shoqëror, sidomos në sferën e ndjeshme të kulturës. Organet vetanake, këshilli shoqëror dhe këshilli drejtues egzistojnë edhe te klubi rinor “Ivo Lolla Ribar” në Rijekë por plotfuqinë e vërtetë e posedon i vetmi punonjës i tij me mandat njëvjeçar, i cili duke mos i dhënë llogari askujt, mund të shpenzojë dy miliardë dinarë të vjetër në program. Këtë pretendojmë meqë pas verifikimeve, kemi vërtetuar se nuk egziston programi vjetor i punës së këtij klubi, dhe me këtë as i galerisë që ka ai. Krejt kjo ofron hapësirë të mjaftueshme për manipulime të ndryshme. Dhe nëse e besojmë, e nuk kemi arsye që të mendojmë ndryshe, që aktivitetet e klubit janë dashamirëse, prapë qëndron fakti së udhëheqësi- shefi mund ti ndërrojë bashkëpunëtorët sipas dëshirës, të ndërprejë programe ndaj të cilëve nuk ka afinitet, të mbyllë dyert për prova të disa grupeve që veprojnë brenda klubit (rasti i korit rinor “Shenjat”), dhe praktikisht t’u pamundësojë të rinjve për të cilët edhe është themeluar ky klub, që ti realizojnë aktivitetet e veta. Vetëm për këtë arsye ka qenë e mundur që jeta artistike e të rinjve Prishtinas të paraqitet përmes autorit anonim, edhe atë përmes një lidhjeje private nga shërbimi ushtarak, e jo përmes organeve normale dhe legale të klubit.

“Gazeta e Re” i ka hapur faqet e saja për një sulm brutal ndaj “Borbës” duke mos e komunikuar edhe tekstin e saj, andaj lexuesi edhe nuk e din se çfarë kemi shkruar. Efekti i shkrimeve tona u arrit ekspozita më nuk provokon sepse është deinstaluar ndërsa është hapur diskutimi rreth vërtetimit të nivelit të përgjegjësisë ideore të organizatorit, dhe nga ana tjetër edhe vepërimtarisë së organeve vetëqeverisëse të klubit, ndërsa mbesim duke vlerësuar qëndrimin e SUP nga Rijeka se nuk ka hapësirë për masa formale- ligjore, por ka për ato ideopolitike, dhe pretendojmë se nuk e kishim për qëllim senzacionalizmin, por tërheqjen e vëmendjes në një metodologji pune ku shoqëria investon mjete të konsiderueshme në mënyra të gabueshme. Nën këso rrethanash mund të ndodhin edhe ekspozita të këtij lloji.

„Непотребни сензационализам“

- Под тим насловом ријечки дневник замера нашем ли-
сту „измишљање идејних немира“, али неке чињени-
це бити су демантоване, нити се сумња у идејну ис-
правност једне изложбе може прогласити сензацио-
нализмом

(Ријека, 31. маја). — У пе-
так, 28. маја ове године, ри-
јечки „Нови лист“, без посеб-
ног разлога и повода, у по-
дужем тексту а кроз речи во-
дитеља „Омладинског клуба“
„Иво Лола Рибар“ подмисле
„Борби“ — сензационализам.
Наиме, у тексту, под лаживом
„Непотребни сензационали-
зам“, а у жељи да се докучи
права истина о идејним по-
рукама изложбе

из Приштине негира
се све што је у два наврата
о спорној изложби написа-
ла „Борба“.

Чињенице су, међутим, уз
сва уважавања могућих ра-
злика у интерпретацијама, твр-
доглаве. Истина јесте да се
сада жели прикрити — упра-
во истина. Не знамо коме је
то потребно. „Борба“ је посум-
њала у идејну исправност
„ликовних“ егзибиција Љека
Дукађића, али смо исто та-
ко пренели и став Службе
унутрашњих послова Ријеке
да нема мјеста за законско го-
њење. Није нам ни циљ, ни
жеља да некога гонимо за-
конски и да „измишљамо и-
дејне немире“, али неке чи-
њенице ипак нису деманто-
ване.

Свака друштвена устано-
ва културе, у складу са ва-
жећим законима, има своје
самоуправне органе и орга-
не преко којих се остварује
друштвени утицај, посебно у
изузетно широким сфери
културе. Своје органе, дру-
штвени савет и управни од-
бор има и Омладински клуб
„Иво Лола Рибар“ али ствар-
ну власт има једини запосле-
ни радник с једногодишњим
мандатом који никоме не
полажући рачуне може ут-
рошити две милијарде ста-
рих динара на програм. То
тврдимо зато што смо прове-
ром утврдили да не посто-
ји годишњи програм рада клу-
ба, па тако ни ликовне гале-

рије у његовом саставу. Све-
то омогућава велики прос-
тор за различите манипула-
ције. И ако изверујемо, а
немамо разлога другачије ми
слити, да је све добронамер-
но што се у клубу предуз-
ме, ипак остаје чињеница да
је водитељ — газда који мо-
же мењати саваднике по
сопственој жељи, укидати
програме према којима нема
афинитета, закључавати вра-
та пред пробама, појединих
група које делују при клу-
бу (случај омладинског хо-
ра „Путокази“) и практично
онемогућити младима да ост-
варују своје потребе због
којих клуб и постоји. Само
зато се могло догодити да
ликовни живот младих При-
штине у Риједи представља
анонимни аутор и то преко
приватне везе из војске, а
не преко нормалних и легал-
них органа клуба.

„Нови лист“ је отворио сво-
је странице за бруталан напад
на „Борбу“ а да при том ни-
је пренео и текст из „Бор-
бе“ па читалац наравно не
зна шта смо ми писали. Ефе-
кат наших напаса је пости-
гнут — изложба више не
проvoke, јер је скинута
а отворена је расправа о ут-
врђивању степена идејне од-
говорности организатора, а с
друге стране и о деловању
друштвених и самоуправних
органа клуба а остајемо код
изречених ставова уважа-
вамо став СУП Ријека да
нема места формално-закон-
ским мерама, али има идеј-
но-политичким и тврдимо да
нам сензационализам није
био ни циљ, ни сврха већ
смо скренули пажњу на је-
дан метод рада у који дру-
штво инвестира значајна
средства на погрешан начин.
Под тим околностима могуће
је да се догоде и овакве из-
ложбе.

З. ТАРЛЕ

Talk with....., the artist whose exhibition was shut down due to disputable ideological messages

I reject all insinuations

(Prishtina, may 31).- The information that reached us from Rijeka, that in a youth club there, "Ivo Lola Ribar", an exhibition by a "mysterious" artist, supposedly from Prishtina, was shut down due to a number of disputable paintings that contain fascist symbols, caused immense public attention not only in the Province but countrywide as well.

The most frequent question is whether the author of these paintings exists and what is his name. The author of the so far disputable paintings exists and lives in Prishtina, His name is....., is a student of the second year of the Architecture Faculty, and is born in 1965. He practices art since eighth grade and so far his works were exhibited in the "Boro and Ramiz" youth center in Prishtina, and one of his works was in the Congress of Architecture Students in HIK as part of the exhibition "Dangers of the eighties".

The Rijeka exhibition was his first bigger exhibition with 11 works.

Ekspozita në Rijekë ishte ekspozita e parë më e madhe me njëmbëdhjetë vepra.

After searching for him for two days in Prishtina, came to "Borba" office in Prishtina, and said for our readers:

I have been misunderstood

Në qoftë se është i saktë konstatimi i gazetarëve se vizatimet dhe pikturat e mia i kanë shqetësuar Rijekasit e rinj, ju siguroj se mua më shqetësoi kjo edhe më tepër, meqë kjo do të thotë se arti im është përjetuar dhe interpretuar në formë krejtësisht të kundërt nga synimet e mia. Qëndrimet e mia në art janë si vijojnë: Arti duhet të synojë krijimin e shoqërisë ideale ndërsa vizioni im për këtë shoqëri është që në të, të gjithë të jenë artistë. Arti i vërtetë nuk njeh urrejtje, dhunë, ndasi, shpifje... çdo interpretim ekskluziv i veprave të artit, në esencë është i gabuar ndërsa politika dhe arti janë dy drejtëza paralele me drejtime të kundërta.

If the conclusion of journalists that my drawings and paintings have unsettled young Rijekans, I assure you that I am even more anxious, since this means that my art was perceived and interpreted in a form that is entirely opposite of my intentions. My standpoints about art are as follows: Art should intent creation of an ideal society and my vision on this society is that in it, everyone is an artist. True art is unknown to hatred, violence, separation and malice...Any exclusive interpretation of artworks, is in essence, wrong, while politics and art are two parallels with different directions.

Disputable symbols, "borrowed"

•Why weren't you present at the opening of your exhibition? I wanted to, but couldn't because of my engagements in my studies. Exams are getting closer, and I need to collect all signatures for them.

•You are blamed that some parts of the paintings associate insinuate fascist symbols?

As I already said, I refuse any kind of such insinuation. Only overloaded people can see black where there is white.

•What is the story behind the disputable photography with the black cover over the eyes?

It is my photo, more precisely my portrait made in front of Roy Lichtenstein's painting. The black cover means that I am present but at the same time I am not, inside the frames of his painting....

Biseda me ,artistin ekspozita e të cilit u mbyll për shkak të porosive ideologjike të dyshimta

I refuzoj të gjitha insinuatat

Në qoftë se është i saktë konstatimi i gazetarëve se vizatimet dhe pikturat e mia i kanë shqetësuar Rijekasit e rinj, ju siguroj se mua më shqetësoi kjo edhe më tepër, meqë kjo do të thotë se arti im është përjetuar dhe interpretuar në formë krejtësisht të kundërt nga synimet e mia- thotë student I vitit të dytë të arkitekturës në Prishtinë

(Prishtinë , 31 Maj).- Informata e cila ariti para disa ditësh nga Rijeka se në klubin e atjeshëm rinor "Ivo Lola Ribar" u mbyll ekspozita e artistit "Misterioz" për të cilin supozohet se është nga Prishtina, për shkak të një numri të pikturave diskutabile në të cilat gjenden simbole fashiste, shkaktoi interesim të madh të publikut jo vetëm në këtë qytet por edhe përgjatë tërë krahinës dhe vendit tonë.

Posaçërisht shtrohet pyetja se a egziston autori I këtyre pikturave dhe si quhet. Autori, i pikturave tani për tani diskutabile, egziston dhe jeton në Prishtinë. Quhet , është student i vitit të dytë të fakultetit e arkitekturës në Prishtinë, dhe është i lindur më 1965. Merret me art qysh prej klasës së tetë të shkollës fillore dhe deri tani veprat i ka ekspozuar më qendrën rinore "Boro e Ramizi" në Prishtinë, ndërsa njëren nga veprat e ka pasur në Kongresin e studentëve të Arkitekturës në HIK në kuadër të ekspozitës së quajtur "Rreziku i të tetëdhjetave".

Ekspozita në Rijekë ishte ekspozita e parë më e madhe me njëmbëdhjetë vepra.

..... , pasi që e kërkuam dy ditë nëpër Prishtinë, erdhi dhe në redaksinë e "Borbës" në Prishtinë, dhe për lexuesit tanë tha:

Jam keqkuptuar

Në qoftë se është i saktë konstatimi i gazetarëve se vizatimet dhe pikturat e mia i kanë shqetësuar Rijekasit e rinj, ju siguroj se mua më shqetësoi kjo edhe më tepër, meqë kjo do të thotë se arti im është përjetuar dhe interpretuar në formë krejtësisht të kundërt nga synimet e mia. Qëndrimet e mia në art janë si vijojnë: Arti duhet të synojë krijimin e shoqërisë ideale ndërsa vizioni im për këtë shoqëri është që në të, të gjithë të jenë artistë. Arti i vërtetë nuk njeh urrejtje, dhunë, ndasi, shpifje...çdo interpretim ekskluziv i veprave të artit, në esencë është i gabuar ndërsa politika dhe arti janë dy drejtëza paralele me drejtime të kundërta.

Simbolet diskutabile "të huazuara"

•Pse nuk keni qenë prezent në hapjen e ekspozitës suaj? Kam dashur por nuk kam pasur mundësi për shkak të angazhimeve në fakultet. Po afrohen provimet, dhe për to janë të nevojshme të gjitha nënshkrimet.

•Fajsoheni se disa pjesë të vetë pikturave asociojnë në simbole fashiste?

Tanimë e thashë, e refuzoj çdo insinuatë të tillë . Vetëm njerëz të ngarkuar mund të shohin të zezën në të bardhë.

•Cila është storia e fotografisë diskutabile dhe trakën e zezë mbi sytë?

Është fjala për fotografinë time, saktësisht portretin tim të fotografuar para pikturës së Roj Lihtenshtajnit. Traka e zezë mbi sy ka domethënie që unë edhe jam edhe nuk jam prezent brenda kornizave të pikturës së tij....

About texts on the exhibition of drawings and paintings in Rijeka's youth Club "Ivo Lola Ribar"

Art "interpreters" were wrong

Based on texts that were published in your newspaper about the exhibition of my works in Rijeka's youth Club "Ivo Lola Ribar", I ask you to publish the following text, in accordance with Public Information Law:

If the conclusion by journalists that my drawings and paintings have unsettled young Rijekans, I assure you that I am even more anxious, since this means that my art was perceived and interpreted in a form that is entirely opposite of my intentions. My standpoints about art are as follow:

- Art should intent creation of an ideal society and my vision on this society is that in it everyone is an artist.
- True art is unknown to hatred, violence, separation...
- Art is above all, love towards beauty.
- Any exclusive interpretation of artworks, is in essence, wrong.
- Politics and art are two parallels with different directions.

Based on this, any connection made between my art wit obscurantism and ghosts of the past, deeply offends me as an artist and as a human. I have always considered that art can only survive when surrounded by benevolence. I recognize this as an essential condition for correct communication between my work and the mass audience. After all that has happened, I still consider that there are no words that could explain and outline the true meaning of my works, because as an artist, visual expression is more natural for me.

I am confused with the fact that my portrait and signature was in a way connected to the personality of President Tito, especially when this is done in a negative connotation in relation to such an important and crucial personality of our history.

As happy as I was with the long friendship that remained between us since the military service, thanks to our common admiration for art, I feel more devastated by the discomfort that was caused to my friend Sinisa Bozhunovic, who made this exhibition possible.

I hope that based on what I have stated, it can be concluded that I am not an imaginary or mysterious person, but one that exists.

2nd year student at Architecture Faculty in Prishtina.

Vecernje Novosti Newspaper

Sinisha Bozunovic is an Artist, Gallerist and Curator.

When Bozunovic organized the Exhibition in Rijeka 1987, during the days while the Exhibition was closed, he was also attacked very hard by the State Media. For two days he protected the identity from the state institutions of the Anonymous Author of the FILOART Exhibition.

Because of the political situation in Yugoslavia, at the beginning of the 1990-s Bozunovic left his home town of Rijeka.

He emmigrated to Sweden where he started his Art and his other activities from the very beginning. Sinisha Bozunovic is decorated with many international medals for his Art and his humanitarian work. He lives and works in Sweden and all around the World.

Rreth teksteve mbi ekspozitën e vizatimeve dhe pikturave në Klubin Rinor të Rijekës "Ivo Lolla Ribar"

"Interpretuesit" e artit gabuan

Në sajë të shkrimeve të publikuara në gazetën tuaj mbi ekspozitën e veprave të mia në Klubin rinor "ivo Lolla Ribar" në Rijekë, ju lutem që në përputhshmëri me Ligjin mbi Informimin Publik, të botoni tekstin e mëposhtëm:

Në qoftë se është i saktë konstatimi i gazetarëve se vizatimet dhe pikturat e mia kanë shqetësuar Rijekasit e rinj, ju siguroj se mua më shqetësoi kjo edhe më tepër, meqë kjo do të thotë se arti im është përjetuar dhe interpretuar në formë krejtësisht të kundërt nga synimet e mia. Qëndrimet e mia në art janë si vijojnë:

- Arti duhet të synojë krijimin e shoqërisë ideale ndërsa vizioni im për këtë shoqëri është që në të, të gjithë të jenë artistë.
- Arti i vërtetë nuk njeh urrejtje, dhunë, ndasi...
- Arti është mbi të gjitha, dashuria ndaj të bukurës.
- Çdo interpretim ekskluziv i veprave të artit, në esencë është i gabuar.
- Politika dhe arti janë dy paralele me drejtime të kundërta.

Sipas kësaj, cdo lidhshmëri e formuar mes artit tim dhe obskurantizmin si dhe me fantazmat e së kaluarës, thellësisht më ofendon edhe si artist edhe si njeri. Gjithmonë kam vlerësuar së arti mund të mbijetojë vetëm atëherë kur është i rrethuar me dashamirësi. E konsideroj këtë si kusht themelor për komunikim të mirëfilltë mes veprave të mia dhe publikut të gjerë. Edhe pas krejt asaj që ka ndodhur, konsideroj se nuk ka fjalë që do ta sqaronin dhe shënonin domethënien e vërtetë të veprave të mia, sepse për mua si artist shprehja vizuale është më e natyrshme. Jam i habitur me faktin se si janë ndërlidhë portreti im me nënshkrim, dhe personaliteti i kryetarit Tito, sidomos kur kjo bëhet me një konotacion negativ në relacion me një personalitet aq të rëndësishëm dhe kyç të historisë sonë.

Sado që isha i lumtur që një miqësi e sinqertë nga APJ vazhdoi dhe u thellua duke falenderuar dashurisë sonë të përbashkët për artin, aq më të rënda më vijnë çastet e pakëndshme nëpër të cilat medoemos po kalon miku im Sinisha Bozhunoviq, i cili në fakt e ka mundësuar hapjen e kësaj ekspozite në Rijekë.

-Shpresoj se në bazë të tërë asaj që kam cekur mund të konstatohet se nuk jam ndonjë personalitet imagjinar apo enigmatik, por jam person egzistues.

Student i vitit të II të Fakuultetit të Arkitekturës në Prishtinë.

Gazeta Vecernje Novosti

Sinisha Bozunoviç është një Artist, Gallerist dhe Kurator.

Kur Bozunoviç organizoi Ekspozitën në Rijekë 1987, gjatë ditëve kur Ekspozita ishte mbyllur, ai gjithashtu ishte sulmuar nga Mediat Shtetërore. Për dy ditë ai mbrojti identitetin e Autorit Anonim të Ekspozitës FILOART.nga institucionet shtetërore të kohës.

Për shkak të situatës politike në Jugosllavi, në fillim të viteve '90, Bozunoviç u largua nga Rijeka.

Ai emigroi në Suedi, ku filloi aktivitetin e tij artistik dhe aktivitetet tjera që nga fillimi. Sinisha Bozunoviç është dekoruar me shumë medalje ndërkombëtare për Artin e tij dhe punën e tij humanitare. Ai jeton dhe punon në Suedi dhe në mbarë botën.

Поводом текстова о изложби цртежа и слика у ријечком Омладинском клубу „Иво Лола Рибар“

Погрешили „тумачи“ уметности

ПОВОДОМ написа објављених у Вашем листу у вези са изложбом мојих радова у Омладинском клубу „Иво Лола Рибар“ у Ријеци, молим Вас да у складу са Законом о јавном информисању објавите текст следеће садржине:

Уколико је тачна констатација новинских извештача да су моји цртежи и слике узнемирили младе Ријечане, уверавам Вас да је то далеко више узнемирило мене самога, јер то значи да је моја уметност доживљена и протумачена потпуно супротно мојим тежњама. Моји ставови о уметности су следећи:

— Уметност треба да тежи стварању идеалног друштва, а моја визија тога друштва јесте да у њему сви буду уметници.

— Правој уметности страна је свака мржња, насилје, поднајање...

— Уметност је пре свега љубав према лепом.

— Свако искључиво тумачење уметничких дела је у основи погрешно.

— Политика и уметност су две паралеле са супротним смеровима.

Према томе, свако довођење мога рада у везу са пропагирањем мрачањаштва и духова прошлости дубоко ме вређа и као уметника и као човека. Увек сам сматрао да уметност може онстати једино уколико је окружена добронамерношћу. Сматрам то основним пред условом за ваљану комуникацију између мојих радова и најшире публике. И поред свега што се догодило, сматрам да никаквим речима не могу протумачити и означити прави смисао мојих радова, јер ми је као уметнику много ближи ликовни начин изражавања.

Запањен сам чињеницом да се мој портрет и потпис доводе у везу са личношћу председника Тита, а готово када се то чини са негативним предзнаком у односу на једну тако значајну и кључну личност наше историје.

Колико ми је било драго када се једно искрено пријатељство из ЈНА наставило и продубило захваљујући мањој заједничкој љубави према уметности, толико ми теже падају све непријатности којим је због мене (иако без моје кривице) у овом тренутку највероватније изложен мој пријатељ Синиша Божукновић који је у ствари омогућио отварање ове изложбе у Ријеци.

● Надам се да се на основу свега што сам изнео може закључити да нисам никаква имажинарна или енигматична личност, већ човек који заиста постоји.

студент II године Архитектонског
факултета у Приштини

FILOART Movement

In the 1990's, several groups emerged using the concept of FILOART as a keystone for their working form. These groups work autonomously, their topics and their forms of expression are all different from each other. They are anonymous. At the end of the XX century, the FILOART movement included eight groups: Sammlerfamilie, Psychatriepatienten, D.N.K. (Dashuria Ndaj Katrorit), L.E.O., Mrs.Brainwash, U.R.A., Globalodromia, P.M.S.

Në vitet e 1990ta, paraqiten disa grupe të cilat përdorur koncepti i FILOART si një gur themeli për formën e punës së tyre. Këto grupe punojnë në mënyrë autonome, të tyre temat dhe format e tyre të shprehjes janë të ndryshme nga njeri tjetri. Grupet janë anonime. Në fund shekullit XX, lëvizjen FILOART përfshinë tetë grupe: Sammlerfamilie, Psychatriepatienten, D.N.K. (Dashuria Ndaj Katrorit), L.E.O., Mrs.Brainwash, U.R.A., Globalodromia, P.M.S.

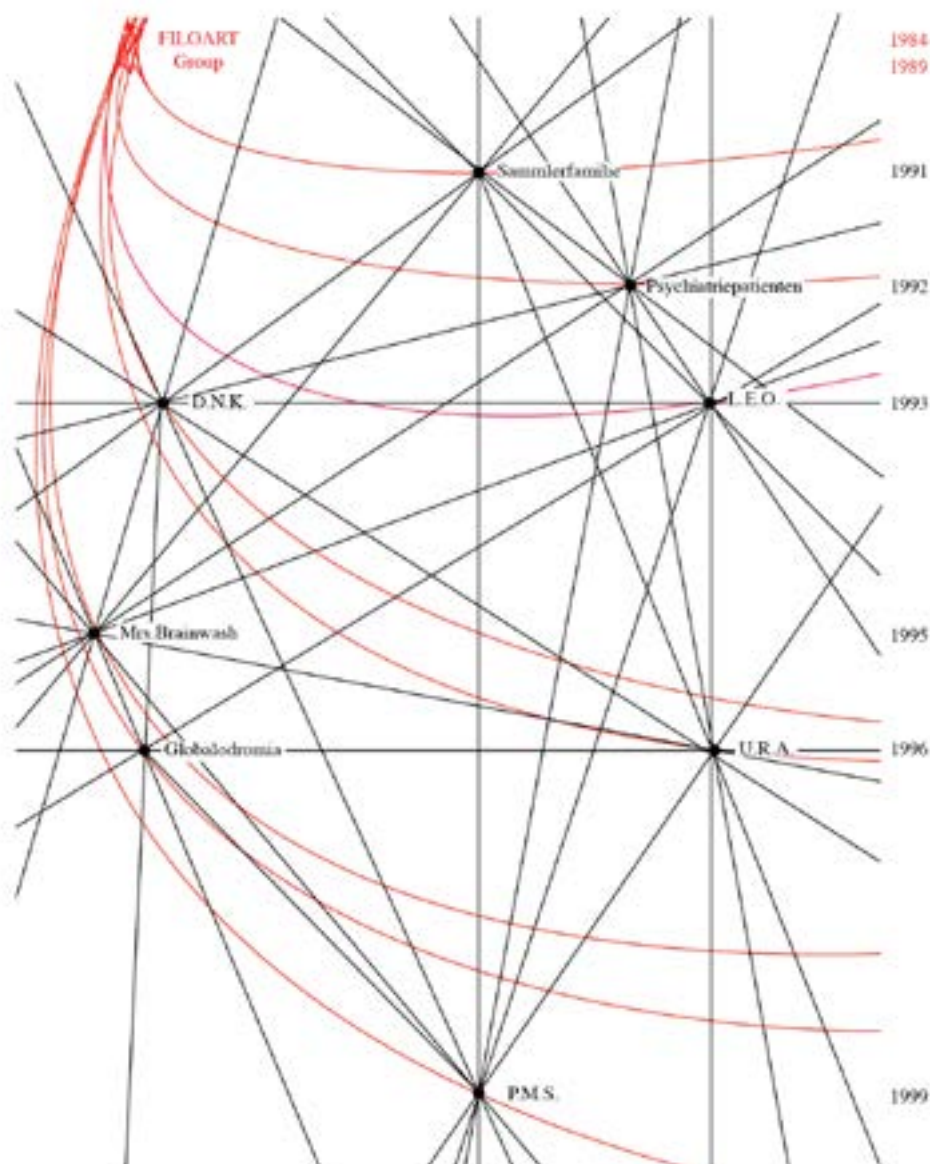
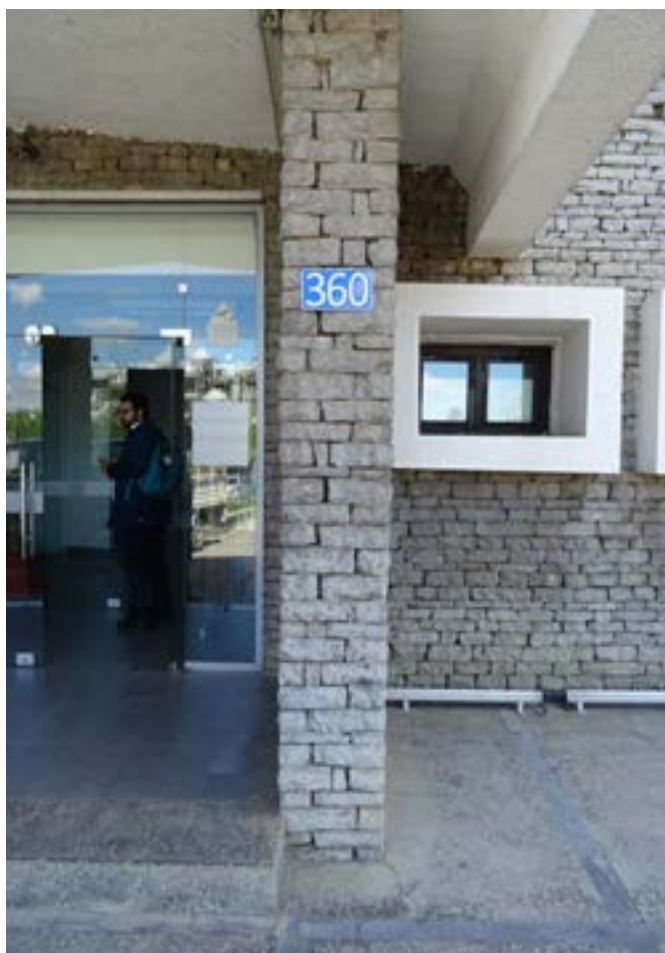


Diagram of the FILOART Group and FILOART Movement

Sammlerfamilie



The Circle/Zero/360°... , 2019, Intervention, Sammlerfamilie, Entrance of National Gallery of Kosovo

The older woman looked down, he put his hands on
He took a book from the ancient gallery
And he walked on down the hall
He went into the room where the older lived, and, then he
Found a note to his brother, and then he
He walked on down the hall, and
And he came to a door, and he looked inside
Father, you can, I want to tell you
Mother, I want to, look you

Cher baby, take a chance with us
Cher baby, take a chance with us
Cher baby, take a chance with us
And meet me at the back of the blue bus
Dear a blue bus
On a blue bus
Dear a blue bus
Cher, yeah

oh, oh, oh, oh, oh, oh

This is the end
Beautiful friend
This is the end
My only friend, the end

I hope to see you here
But you'll never follow me
The end of laughter and soft lies
The end of nights we tried to die

This is the end

is The End, yes
Goodbye, my friend

The End, 2009, video 09:01 min., Sammlerfamilie

In the shopping area of Berlin, Marzahn, a space similar to a car shop. A huge space, with wide bright windows, and in the center of it one car. What looked like an almost sold out car shop was actually the "Gallery M". An unusual look for the gallery, and also not a usual look for the car shop. A new black car was placed in the center of the white gallery, without signs. There was a black liquid underneath and around the car. It was uncertain if the liquid came from the car or was already there before. The public was interested, looking around and trying to get an answer. People were walking around and trying keep their shoes clean from the black liquid. The complete picture and the atmosphere in the gallery seemed very peaceful.

At one moment everybody was asked to leave the gallery. The front door got locked. The gallery was empty, except for the car. After some moments, a tall man, in a black suit with a white mask over the head, like a Formula1 driver, entered the gallery from the back door. The car was chained to a column. This column was one of the constructive columns of the 18-story building.

A mummified man enters the car. He sat inside, turned the key and stepped on the gas. The man tried with the whole power of the engine to move the car forward fast. The car was almost jumping in all directions. It squirt from all sides, the walls got wet and black from the liquid. It screeched, hummed and rattled everything was happening very quickly. The public couldn't understand if the car wanted to pollute the room as much as possible, to get free, or try to destroy the column and thus maybe destroy the whole building. The expressive walls of the gallery covered in black paint gave the impression of a battle. It was a kind of concert, fight, dance, painting and act all in one. Everything lasted only several seconds, but the results were very noticeable. After a short time the car stopped. The man came out calm and clean, slowly from the car and left the gallery through the same door he came in.*

What actually happened? What was the goal of this action? Was that a fight between the human-machine against the architecture or was it a human trying to destroy his own achievements? Was this destruction or creation? A modern corrida, a butcher or the decadence of society? Was it an attempt of the human to destroy himself or evolutionary behavior?

* Immediately, the same night after the action in the gallery, very early in the morning I was awakened by the call of security people. They were calling me to go to the gallery, because an act of vandalism happened there. As I arrived, I realized that actually it was not an act of vandalism, but the remnants of last night's action.

During the two months that the "exhibition" lasted, the public could see what was left of this action. Over time the liquid that was spread all over the walls of the gallery began to dry, and it started to build a structural sculpture surface similar to the desert.

Karin Scheel, Curator Galerie M

Në zonën tregtare Marzahn të Berlinit, në një hapësirë të ngjashme me një dyqan ku shiten veturat. Një hapësirë e madhe, me dritare të gjëra dhe të ndritshme, dhe në qendër të saj ishte vendosur një veturë. Ajo dukej si një dyqan ku të gjitha veturat ishin shitur, por në të vërtetë ishte "Galeria M". Një dukje pazakontë për një galeri, dhe gjithashtu një dukje e pazakontë për një dyqan veturash. Një veturë e re dhe e zezë ishte vendosur në qendër të galerisë së bardhë, pa shenja identifikuese. Përfundi dhe rreth veturës kishte një lëng të zi. Nuk dihej nëse lëngu kishte rrjedhë nga makina apo ishte aty më parë. Publiku interesohej duke shikuar përreth dhe duke u përpjekur të marrë një përgjigje. Njerëzit ecnin përreth duke u mundur të mbajnë këpucët e tyre të pastra nga lëngu i zi. E tërë pamja dhe atmosfera në galeri dukej shumë e qetë.

Në një moment të gjithëve i u kërkua të largohen nga galeria. Dera e përparme u mbyll. Galeria ishte e zbrazët, përveç veturës që gjendej brenda. Pas disa momenteve, një njeri i gjatë, me kostum të zi dhe me një maskë të bardhë mbi kokë, si një shofer i Formula1, hyri në galeri nga dera e pasme. Makina ishte lidhur me një shtyllë me zinxhirë. Kjo shtyllë ishte një nga shtyllat bartëse të ndërtesës 18-katëshe.

Një njeri hyri në veturë. Ai u ul brenda saj, ndezi veturën dhe i dha gaz. Ai u përpoq me gjithë fuqinë e motorrit të lëvizë sa më shpejtë veturën. Vetura po kërcente pothuaj në të gjitha drejtimet. Ai stërpikte në të gjitha anët, muret u lagën dhe u nxinë nga lëngu. Vetura po fishkëllonte, gumëzhinte dhe tron-ditej - gjithçka po ndodhte shumë shpejt. Publiku nuk mund të kuptonte nëse makina donte të ndotë dhomën sa më shumë që të ishte e mundur, të lirohej apo po përpiquej të shkatërronte shtyllën dhe kështu të shkatërronte tërë ndërtesën. Muret e galerisë të mbuluara me ngjyrë të zezë lenin përshtypjen e një beteje. Ishte si një lloj koncerti, lufte, valleje, pikturë dhe akti të gjitha në një.

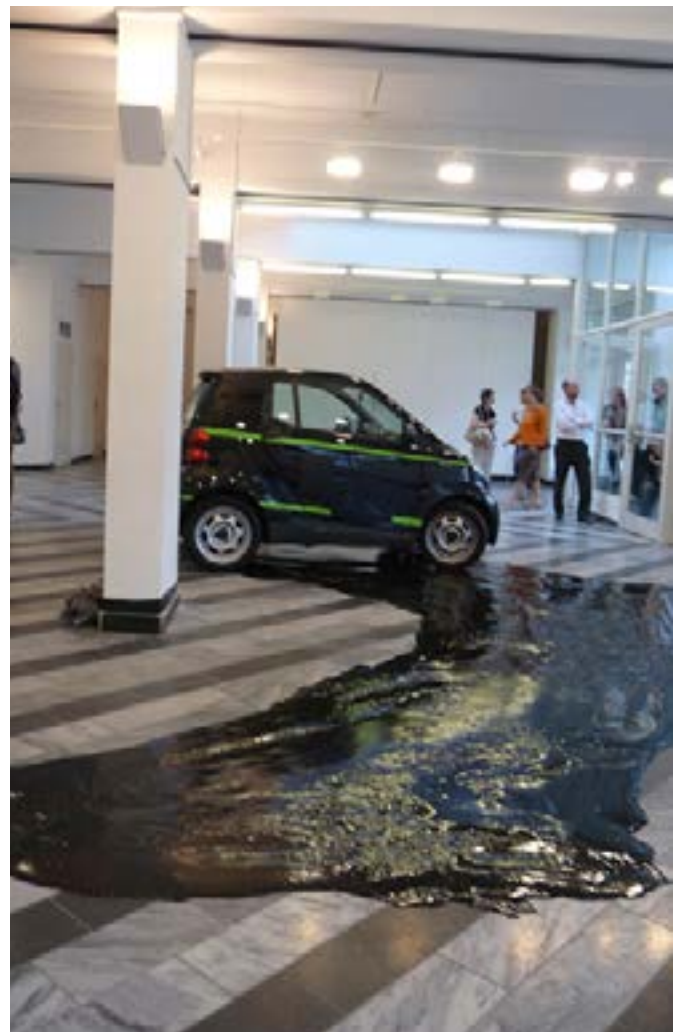
E tëra zgjati vetëm pak sekonda, por rezultati ishte shumë i dukshëm. Pas pak kohe makina u ndal. Njeriu doli i qetë dhe i pastër ngadalë nga makina dhe u largua nga galeria përmes të njëjtës derë nga ku hyri.*

Çfarë ndodhi në të vërtetë? Cili ishte qëllimi i këtij veprimi? A ishte kjo një luftë në mes të njeriut- makinës kundër arkitekturës apo mos njeriu po përpiquej të shkatërroj arritjet e tij? A ishte ky shkatërrim apo krijim? Një lloj koride moderne, një kasap ose një dekadencë shoqërore? A ishte kjo një përpjekje e njeriut të shkatërrojë veten apo sjelljen evolucionare?

*Menjëherë, po të njëjtën natë pas këtij aksioni në galeri, herët në mëngjes u zgjova nga thirrja e njerëzve të sigurimit. Ata po më thërrisnin që të shkojë në galeri, sepse aty kishte ndodh një akt vandalizmi. Kur arrita, kuptova se në të vërtetë nuk ishte një akt vandalizmi, por mbetjet nga veprimi i një natë më parë.

Gjatë dy muajve sa zgjati "ekspozita", publiku mund të shihte çfarë kishte mbetur nga ky veprim. Me kalimin e kohës, lëngu që u përhap në të gjithë muret e galerisë filloi të thahet dhe filloi të ndërtojë një sipërfaqe si skulpturë strukturore të ngjashme me shkretëtirën.

Karin Scheel, kuratore Galerie M



15 seconds, 2009, performance, Sammlerfamilie, Galerie M, Berlin

Friendly / revision of a deconstructed word, 2004-2009,
Sammlerfamilie

On a Sunday evening, August 23rd 2009, between 9 and 11 pm, each park visitor who would enter the Mauerpark was visually confronted with a fire bundle/bunch. Getting close to the middle of the park, the visitors could feel the heat from the torches in the air. The torches were occupying a central part of the park, they were releasing the light but not the enigma of the work. The only way to decipher the work was from a certain distance, standing on the opposite hill. Climbing the hill, the unclear light symbols became clearer, forming letters that made a single word written in fire: FRIENDLY. The word Friendly, made up of Fire. The Friendly Fire.

Sammlerfamilie unfolds the Word in physical and lingual layers. The word Friendly gets deconstructed in the letters, each letter is made of points and each point is built from a torch. In this way the work lets the observers feel the fire and the high temperature up close and then gives them the opportunity to see the whole word from a distance (where it is not hot anymore). It shows how distance can change the meaning of the same "word". The work "Friendly" (Fire) at the same time unites the meaning and the real character of the word. With just one word Sammlerfamilie tries to raise awareness among the visitors of the importance, content and structure, of the word Friendly (Fire). This action deals with the constructed meanings of the words and the manipulation of them. The way of ornamenting the words and at the same time changing their meanings. It explains in a simple way how constructed words influence our way of reading and thinking. This work doesn't "fight fire with fire", but rather explains fire with fire.

Facts:

Planned 2004

Realized 2009 (because of various obstacles)

Unannounced action in the Berlin Mauerpark (Wall Park)

Over 200 fire torch

Participant: 23 volunteers

Space: over 1500 square meters

Miqësisht / rishikimi i një fjale të dekonstruktuar, 2004-2009,
Sammlerfamilie

Në një të diele në mëbrëmje më 23 gusht 2009, nga ora 9 deri në orën 23, secili vizitor i parkut Mauerpark u ndesh vizualisht me një flakadan. Sa më shumë i afroheshin mesit të parkut, vizitorët mund të ndjenin nxehtësinë nga pishtarët në ajër. Pishtarët kishin zënë pjesën qendrore të parkut, ku lëshonin dritën, por jo enigmën e veprës. E vetmja mënyrë për të deshifruar veprën ishte nga një distancë e caktuar, duke qëndruar në kodrën e kundërt. Lart nga kodra, simbolet e paqarta të dritës u qartësuan, duke formuar shkronja që bënë një fjalë të vetme të shkruar në zjarr: MIQËSORE. Fjala Miqësore, e përbërë nga Zjarri. Zjarri miqësor.

Sammlerfamilie shpalos Fjalën në shtresa fizike dhe gjuhësore. Fjala Miqësore bëhet e shkëputur në shkronja, çdo shkronjë është bërë me pika dhe çdo pikë është ndërtuar nga një pishtar. Në këtë mënyrë vepra lejon që vëzhguesit ta ndiejnë zjarrin dhe temperaturën e lartë nga afër dhe më pas t'u mundësohet të shohin gjithë fjalën nga distanca (ku nuk është nxehtë). Tregon se si distanca mund të ndryshojë kuptimin e së njëjtës "fjalë". Vepra "Miqësore" (Zjarri) në të njëjtën kohë bashkon kuptimin dhe karakterin e vërtetë të fjalës. Me vetëm një fjalë Sammlerfamilie përpiqet të rrisë ndërgjegjësimin mes vizitorëve për rëndësinë, përmbajtjen dhe strukturën e fjalës Miqësore (Zjarri). Ky veprim merret me kuptimet e ndërtuara të fjalëve dhe manipulimin e tyre. Mënyra e zbulimit të fjalëve dhe në të njëjtën kohë duke ndryshuar kuptimet e tyre. shpjegon në një mënyrë të thjeshtë se si fjalët e ndërtuara ndikojnë në mënyrën tonë të leximit dhe të menduarit. Kjo veprë nuk "lufton zjarrin me zjarr", por shpjegon zjarrin me zjarr.

Faktet:

Planifikuar 2004

Realizuar 2009 (për shkak të disa pengesave të ndryshme)

Veprimi i paparalajmëruar në Mauerpark Berlin (Wall Park)

Mbi 200 pishtarë zjarri

Pjesëmarrës: 23 vullnetarë

Hapësira: mbi 1500 metra katrorë



Friendly / revision of a deconstructed word, 2004–2009, Action, Sammlerfamilie, Mauerpark Berlin

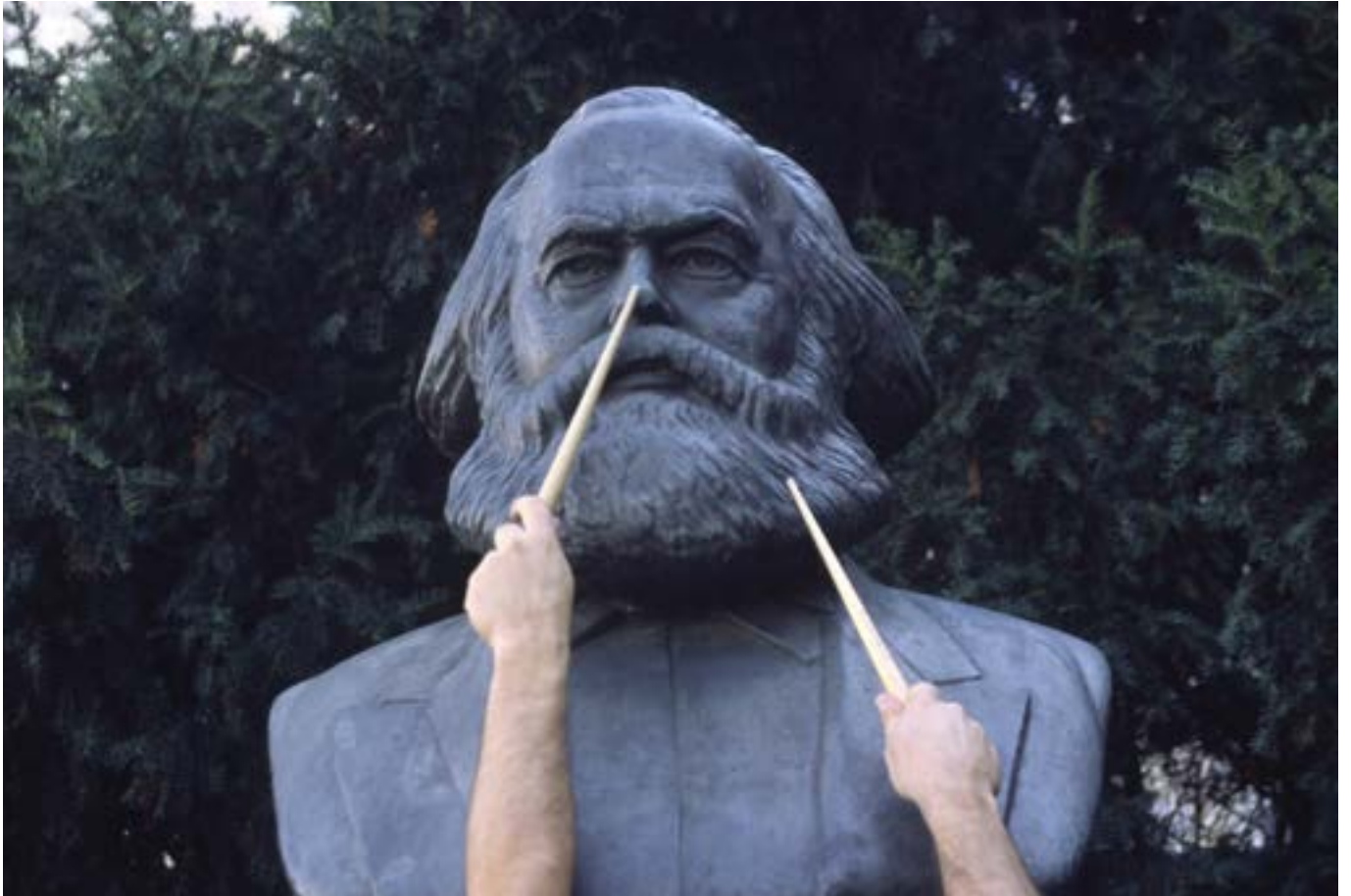
In different cultures the bust represents different things and has different meanings for people. Busts where used for different functions, different rituals were practiced with them, in front of them or around them. They are made from different materials and come in different sizes. Each bust has a particular acoustic or specific sound when knocked on. Through a small intervention, playing with sticks on the busts, suddenly the sculptures loose their similarity to human beings and become musical instruments or just substantially represent a material.

Participating Sculptures of: Robert Koch - Marble (Louis Tuaillon), Emil Fischer -Bronze (Fritz Klimsch), Rosa Luxemburg Bronze (Rolf Biebl), Bertolt Brecht - Bronze (Fritz Cremer), Karl Marx - Bronze (Will Lammert) , Friedrich Engels - Bronze (Ludwig Engelhardt), Käthe Kollwitz - Bronze (Gustav Seitz), Martin Luther - Bronze (Paul Otto, Robert Tobrentz), Jesus Christ - Maple Wood (anonymous), Theodor Mommsen - Marbel (Adolf Brütt),

Në kultura të ndryshme busti përfaqëson gjëra dhe kuptime të ndryshme për njerëzit. Bustet janë përdorur për funksione të ndryshme, rituale të ndryshme u praktikuan me ta, para ose rreth tyre. Ato janë punuar nga materiale të ndryshme dhe vijnë në madhësi të ndryshme. Çdo bust ka një tingull akustik të veçantë apo specific kur trokitet në të. Përmes një veprimi të vogël, duke luajtur me shkopinj në buste, papritmas ato humbin ngjashmërinë e tyre me qeniet njerëzore dhe bëhen instrumente muzikore ose thjesht përfaqësojnë një material.

Skulpturat pjesëmarrëse nga: Robert Koch - Marble (Louis Tuaillon), Emil Fischer -Bronze (Fritz Klimsch), Rosa Luxemburg Bronze (Rolf Biebl), Bertolt Brecht - Bronz (Fritz Cremer), Karl Marx - Bronz (Will Lammert) Engel - Bronze (Ludwig Engelhardt), Käthe Kollwitz - Bronz (Gustav Seitz), Martin Luther - Bronz (Paul Otto, Robert Tobrentz), Jezu Krishti - Maple Wood (anonime), Theodor Mommsen - Marbel (Adolf Brütt)





Staccato, 2002, video 2:26min, Sammlerfamilie

Museum, 2002, Sammlerfamilie

During one day in 2002, in the Gemeldegaleri – Staatliche Museen in Berlin, six paintings were filmed using four cameras. The films were shot during the working hours of the museum in one of the exhibiting rooms where all the paintings were (and still are) hung. In 2006 the work “Museum” was exhibited in the Gallery. In one of the exhibiting spaces of the Gallery four projectors were showing these filmed works:

Projection 1: “Architectural Veduta” Francesco di Giorgio Martini, (about 1490/1500),

Projection 2: “Portrait of Simonetta Vespucci” Sandro Botticelli (about 1476/1480), “Portrait of Giuliano de’ Medici” Sandro Botticelli (about 1478), “Profile of the young woman” Piero del Pollaiuolo (about 1465)

Projection 3: “Venus, Mars and Amor” Piero di Cosimo (about 1505)

Projection 4: “Venus” Sandro Botticelli (about 1500)

The projected works give us insights to the period of the Renaissance. We can see in the pictures how they looked – their clothes, hairstyle, social class, beauty ideal, behavior, mythology, architecture etc. Some of the persons in the painting are naked (Projection 4), some half naked (Projection 3) and some fully clothed (Projection 2). What happens when we are in the space where the “Museum” is exhibited? Several questions are raised automatically.

Do we: observe the paintings or the filmed paintings?; observe art from the Renaissance?; art from the beginning of the 21st century?; or contemporary art? observe the observers, of different times? observe copies or originals...? Let’s unfold this work, layer by layer.

Muzeu, 2002, Sammlerfamilie

Gjatë një dite në vitin 2002, në Gemeldegaleri – Staatliche Museen në Berlin, gjashtë piktura u filmuan duke përdorur katër kamera. Filmat që u xhiruan gjatë orarit të punës të muzeut në një nga dhomat e ekspozitës ku të gjitha pikturat ishin (dhe ende janë) të varura. Në vitin 2006 vepra “Muzeu” u shfaq në galeri. Në një nga hapësirat e ekspozuara të Galerisë, katër video projektor po shfaqnin këto vepra të filmuara:

Projeksioni i 1: “Veduta arkitekture” Francesco di Giorgio Martini, (afër 1490/1500),

Projeksioni i 2: “Portret i Simonetta Vespucci” Sandro Botticelli (rreth 1476/1480), “Portreti i Giuliano de’ Medici” Sandro Botticelli (rreth 1478), “Profili i një gruaje të re” Piero del Pollaiuolo (rreth 1465)

Projeksioni 3: “Venusi, Marsi dhe Amori” Piero di Cosimo (rreth 1505)

Projeksion 4: “Venus” Sandro Botticelli (rreth 1500)

Punimet e projektuara na njoftojnë për periudhën e Renesansës. Ne mund të shohim në foto se si dukeshin – rrobat, flokët, klasët e shoqërisë, idealin e bukurisë, sjelljen, mitologjinë, arkitekturën etj. Disa nga personat në pikturë janë të zhveshur (Projeksion 4), disa gjysmë të zhveshur (Projeksion 3) dhe disa të veshur (Projektimi 2). Çfarë ndodh kur gjendemi në hapësirat ku ekspozohen “Muzeu”? Disa pyetje shtrohen automatikisht.

A po shikojmë pikturat apo pikturat e filmuara?; a po shikojmë artin nga Renesansa?; artin nga fillimi i shekullit 21?; apo artin bashkëkohor? a shikojmë vëzhguesit, apo kohët e ndryshme? A shikojmë kopjet apo origjinalet? Le të shpalosim këtë punim, fletë për fletë.



Museum, 2002, 4 channel, Video 15:00 min, Sammlerfamilie, Gemeldegaleri - Staatliche Museen, Berlin
"Portrait of Simonetta Vespucci" Sandro Botticelli, "Portrait of Giuliano de' Medici" Sandro Botticelli, "Profile of the young woman"
Piero del Pollaiuolon

What do the viewers get to see? The act of exhibiting filmed paintings as videos changes the meaning of the origin of these works. The paintings are no longer paintings, nor are they only projected pictures of the paintings, because from time to time we can see the visitors of the museum, as they are observing the paintings. So in the "Museum" we don't observe only paintings, we also observe the time when this film was shot, from the perspective of the present.

What do the viewers hear? On the projected pictures we can see, for example, the architecture of that time ("Architectural Veduta") and at the same time hear the echo of the museum rooms, where the film was shot. We can hear the steps of the museum visitors, children screaming, the small talk of the museum visitors etc. But the gallery visitors during their walking through the gallery also make their own sounds or noises. So the sounds of the gallery visitors start to mix with the sounds of the museum visitors, which creates total confusion in the space.

What do the viewers observe? When we watch the "Museum" we watch three different times/epochs, of the paintings, of the museum visitors and gallery visitors. In this work we see the people that were observing the paintings that day. They stay in front of the paintings – some watch them a short time, some longer. People watch and talk to each other. When we are in the room, we look and compare the style of the Renaissance and the style of the museum visitors. We see the similarities and the differences of the people that lived in the Renaissance and those from the year 2002. And then there is another dimension, the gallery visitors who observe the "Museum". They also get in the picture from time to time and "disturb" the projected images. In that moment we get several layers that we can compare. This opens the question: what kind of observation is this? Observing the observer, observing the observer of the observer, or all at the same time?

Çfarë shikojnë shikuesit? Akti i ekspozimit të pikturave të filmuara në video ndryshon kuptimin e prejardhjes së këtyre veprave. Pikturat nuk janë më piktura, as nuk janë piktura të projektuara, sepse herë pas here shohim vizitorët e muzeut, duke vëzhguar pikturat. Pra, në "Muze" ne nuk vëzhgojmë vetëm pikturat, ne gjithashtu vëzhgojmë kohën kur filmi u xhirua, nga këndvështrimi i së tashmes.

Çfarë dëgjojnë shikuesit? Në pamjet e projektuara mund të shohim, për shembull, arkitekturën e asaj kohe ("Architectural Veduta") dhe në të njëjtën kohë dëgjojmë jehonën e dhomave të muzeut, ku filmi u xhirua. Ne mund të dëgjojmë hapat e vizitorëve, fëmijët që bërtitnin, dhe bisedat e qeta të vizitorëve të muzeut etj. Por vizitorët e galerisë gjatë ecjes nëpër galeri gjithashtu bëjnë tinguj ose zhurmë. Pra tingujt e vizitorëve të galerisë fillojnë të përzihen me tingujt e vizitorëve të muzeut, gjë që krijon një konfuzion të plotë në hapësirë.

Çfarë vështrojnë shikuesit? Kur e shikojmë "Muzeun", shohim tri periudha / epoka të ndryshme të pikturave, të vizitorëve të muzeut dhe të vizitorëve të galerisë. Në këtë vepër shohim njerëzit që po i vëzhgonin pikturat atë ditë. Ata qëndrojnë para pikturave - disa i shikojnë ato për një kohë të shkurtër, e disa më gjatë. Njerëzit shikojnë dhe flasin me njëri-tjetrin. Kur jemi në dhomë, ne shikojmë dhe krahasojmë stilin e Renesansës dhe stilin e vizitorëve të muzeut. Ne shohim ngjashmëritë dhe dallimet e njerëzve që kanë jetuar në Renesansë dhe ato nga viti 2002. Pastaj ka edhe një dimension tjetër, vizitorët e galerisë që e vështrojnë "Muzeun". Ata gjithashtu dalin në foto kohë pas kohe dhe "shqetësojnë" imazhet e projektuara. Në atë moment kemi disa shtresa që mund t'i krahasojmë. Kjo shtrihet pyetjen: çfarë lloj vëzhgimi është ky? Vëzhgimi i vëzhguesit, duke vëzhguar vëzhguesin e vëzhguesit ose që të dyja në të njëjtën kohë?



Museum, 2002, 4 channel, Video 15:00 min, Sammlerfamilie, Gemeldegaleri - Staatliche Museen, Berlin
"Venus" Sandro Botticelli

Original or copy? The next question concerning the museum is: is this work a copy or an original? First of all, we cannot talk about any kind of original or copy in the usual way. For one, the original works are painted on a canvas and the ones in the "Museum" are digital films, or rather projected light. So the basic materials of the presentation are complete opposites. The "Museum" does not try to copy the original. The "Museum" uses the paintings as objects for the film, or a kind of stage, where the actors (museum visitors) come, act and leave. With the above mentioned factors, the "Museum" includes several different layers more than the original. The work carries different information from the original, so the "Museum" behaves as a work itself.

How could we categorize this work? An original with some other quality? A different original? An original which is different from the origin? A different category of the original? Or just an original?

Where are the Gallery Visitors placed? Do the Gallery visitors find themselves in the gallery, in the museum or in both places at the same time? What kind of situation do we have in this case? A museum is exhibited in a gallery. One space inside another. Two spaces existing at the same time in the same place. If there are two spaces in one room, can we call that a state of parallel spaces? How can we name this?

What is the "Museum"?

Through the "Museum", the gallery room becomes a museum room, so the space changes its previous character and loses its original meaning. If four museum walls were the paintings hung were filmed, and those videos get projected on four walls of the gallery, are we dealing with a kind of space transporter? The "Museum" does preserve the painting and the space in some way, but also the time when the video was shot. So could we call the "Museum" a "time machine"? Or a trip to different times at the same time? If a museum inter alia has the function to collect and save significant works to preserve history, then the "Museum" does exactly that and also includes some other layers. Is then a "Museum" a museum? If yes, what kind of a museum? A virtual/digital/mobile museum, or something else? One of the many questions that this work leaves open is how will the people after a period of time in the future look at this work? Does the future of the museum through the "Museum" change its previous shape? Or, will the museum still keep the form it had until now? Apart from raising so many questions, the "Museum" certainly gives us one answer. The "Museum" opens a different field of opportunities for a different way of seeing the museum or a different possibility of how the museum can be treated in the future.

Original apo kopje? Pyetja tjetër lidhur me muzeun është: a është kjo një kopje apo një origjinal? Para së gjithash, ne nuk mund të flasim për ndonjë lloj origjinali ose një kopje në mënyrën e zakonshme, fillimisht veprat origjinale janë pikturuar në një pëlhurë dhe ato në "Muze" janë filma digjitale, në vend të dritës së projektuar. Pra, materialet bazë në prezantim janë të kundërta të plota. "Muzeu" nuk përpqet të kopjojë origjinalin. "Muzeu" përdor pikturat si objekte për filmin, ose një lloj skene, ku aktorët (vizitorët e muzeut) vijnë, veprojnë dhe shkojnë. Me faktorët e lartpërmendur, "Muzeu" përfshin disa shtresa të ndryshme më shumë se origjinali. Puna bartë informata të ndryshme nga origjinali, kështu që "Muzeu" bëhet si një vepër vetë.

Si mund ta kategorizojmë këtë vepër? Një origjinal me një cilësi tjetër? Një origjinal ndryshe? Një origjinal që është i ndryshëm nga origjina? Një kategori tjetër e origjinalit? Ose një origjinal? Ku janë të vendosur vizitorët e galerisë? A e gjejnë veten vizitorët e Galerisë në galeri, në muze apo në të dyja vendet në të njëjtën kohë? Çfarë lloj situatë kemi në këtë rast? Një muze ekspozohet në një galeri. Një hapësirë brenda tjetrës. Dy hapësira ekzistuese në të njëjtën kohë dhe në të njëjtin vend. Nëse janë dy hapësira në një dhomë, a mund ta quajmë atë një gjendje të hapësirës paralele? Si mund të quajmë atë? Ç'është "Muzeu"? Përmes "Muzeut", dhoma e galerisë bëhet një dhomë e muzeut, kështu që hapësira ndryshon karakterin e saj të mëparshëm dhe humbet kuptimin e tij origjinal. Nëse janë filmuar katër mure ku pikturat ishin të varura, dhe ato video janë projektuar në katër mure të galerisë, a kemi të bëjmë me një lloj transportuesi hapësinor? "Muzeu" ruan pikturën dhe hapësirën në një farë mënyre, por edhe kohën kur u xhirua ajo video. Pra, a mund ta quajmë "Muzeun" një "makinë kohore"? Apo një udhëtim nëpër kohë të ndryshme në të njëjtën kohë? Nëse një muze ndër tjera ka funksionin e mbledhjes dhe ruajtjes së veprave të rëndësishme që të ruajtur historinë, atëherë "Muzeu" bën pikërisht këtë dhe gjithashtu përfshin disa shtresa tjera. A është atëherë një "muze" një muze? Nëse po, çfarë lloji i muzeut? Një muze virtual / digjital / lëvizës, apo diçka tjetër? Një nga pyetjet e shumta që shtrohet se kjo vepër është se si do të shohin njerëzit pas një periudhe kohore këtë vepër? A do të ndryshon e ardhmja e muzeut nëpërmjet "Muzeut" formën e mëparshme? Ose, a do ta mbajë muzeu ende formën që kishte deri tani? Përveç ngritjes së shumë pyetjeve, "Muzeu" sigurisht na jep një përgjigje. "Muzeu" hap fusha të ndryshme të mundësive për një mënyrë tjetër të shikimit të muzeut ose një mundësi tjetër se si muzeu mund të trajtohet në të ardhmen.



Museum, 2002, 4 channel, Video 15:00 min, Sammlerfamilie, Gemeldegaleri - Staatliche Museen, Berlin
"Venus, Mars and Amor" Piero di Cosimo



Father Fucker, 2001, Photography, Sammlerfamilie

Point 0, 1999, Sammlerfamilie

A dark room. People come inside and sit in their chairs. The room slowly gets filled with people. Some people eat popcorn and drink their drinks, some kiss, some are tired and almost asleep, some are explaining something to the person seated next to them. This is the picture that we can see on the screen. On the other side, almost like a reflection of this picture, we (the public) are also sitting in a dark room and watching this picture.

This simple situation opens a number of questions regarding the topic of observation. Are the people from the projected picture that are staring at the screen looking at us, or watching a movie, or something else? Since we don't have access on their picture that they are looking at, it opens the questions: Who is looking at what? Who is looking at whom? Are we on their screen? Are they looking at us? Or are we observing the observers? A new dimension in the situation is brought by the screen (the projected surface) and by the projector itself. The projected light comes from behind the audience in the projected picture. The same happens in the room where we are looking at this projection. The projector is also behind us. This small detail creates a kind of mirroring of the spaces. While we observe, do we just observe the others? Or do we observe ourselves, in one form or another, even if each "side" sees a different picture? The screen is observed by both sides. This two dimensional surface builds a bridge between "us" and "them". The screen becomes the interface of the mutual observers and, at the same time, the point 0.

Do the observers create this work? Is the observation itself the work?

Pika 0, 1999, Sammlerfamilie

Një dhomë e errët. Njerëzit hyjnë dhe ulen në karriget e tyre. Dhoma ngadalë mbushet me njerëz. Disa hanë palagat dhe pijnë pije, disa puthen, disa janë të lodhur dhe gati sa nuk flejnë, disa po i shpjegojnë diçka personit që kanë pranë tyre. Kjo është fotografia që ne shohim në ekran. Në anën tjetër, pothuajse si reflektim i kësaj pamjeje, ne (publiku) jemi gjithashtu të ulur në një dhomë të errët dhe shikojmë këtë foto.

Kjo situatë e thjeshtë shtror disa pyetje që lidhen me temën e vëzhgimit. A janë njerëzit nga pamja e projektuar që po shohin në ekran duke na shikuar ne, ose duke shikuar ndonjë film apo diçka tjetër? Meqë ne nuk kemi qasje në pamjen e tyre se çfarë po shikojnë ata, shtrohet pyetja: Kush po shikon çfarë? Kush po shikon kënd? A jemi ne në ekranin e tyre? A po na shikojnë? Apo po shikojmë shikuesit? Një dimension i ri në këtë situatë vjen nga ekрани (sipërfaqja e projektuar) dhe nga vetë projektori. Drita e projektuar vjen nga prapa audiencës në figurën e projektuar. E njëjta ndodh edhe në dhomën ku ne po shohim këtë projektion. Projektori është gjithashtu prapa nesh. Ky detaj i vogël krijon një lloj pasqyrimi të hapësirave. Ndërsa ne vëzhgojmë, a vëzhgojmë të tjerët? Apo e vëzhgojmë veten, në një formë tjetër, edhe nëse secila "anë" sheh një pamje të ndryshme? Ekрани ndiqet nga të dyja palët. Kjo sipërfaqe dy dimensionale ndërton një urë midis "neve" dhe "atyre". Ekрани bëhet ndërfaqja e vëzhguesve të ndërsjellë dhe, në të njëjtën kohë, pika 0. A e krijojnë këtë vepër vëzhguesit? A është vëzhgimi vetë vepër?



Point 0, 1999, Video 15:00 min, Sammlerfamilie

My children are in here, 1999, Sammlerfamilie, D.N.K.,
Psychatriepatienten, L.E.O., U.R.A., Globalodromia.

This refrigerator contains 33 test tubes filled with sperm. They are gifts from the 33 artists of the following groups: D.N.K., Psychatriepatienten, L.E.O., Sammlerfamilie, U.R.A., Globalodromia. Each of the test tubes is filled with ca. 2 ml of semen (one ejaculation). The 2 ml of liquid are enough for 40 million fertilizations. 1,320,000,000 children can be made with the contents of the 33 test tubes. The refrigerator is running 24 hours a day at a constant temperature of -80°C.

Fëmijët e mi janë këtu brenda, 1999, Sammlerfamilie, D.N.K.,
Psychatriepatienten, L.E.O., U.R.A., Globalodromia.

Ky frigorifer përmban 33 epruveta të mbushura me spermë. Ato janë dhuruar nga 33 artistë që janë pjesë e grupeve të mëposhtme: D.N.K, Psychatriepatienten, L.E.O., Sammlerfamilie, U.R.A., Globalodromia. Secila prej test tubave është e mbushur me nga ca. 2 ml spermë (një ejakulim). 2 ml të spermës mjaftojnë për 40 milionë fertilizime. 1.320.000.000 fëmijë mund të bëhen me përmbajtjen e këtyre 33 tubave. Frigoriferi punon 24 orë në ditë me një temperaturë konstante prej -80°C





My children are in here, 1999, installation, D.N.K., Psychatriepatienten, L.E.O., Sammlerfamilie, U.R.A., Globalodromia, Villa Manin di Passariano San Vito al Tagliamento (2002)



Birds, Flowers and Humans, 1998, installation, Sammlerfamilie

Film, 1998, Sammlerfamilie,

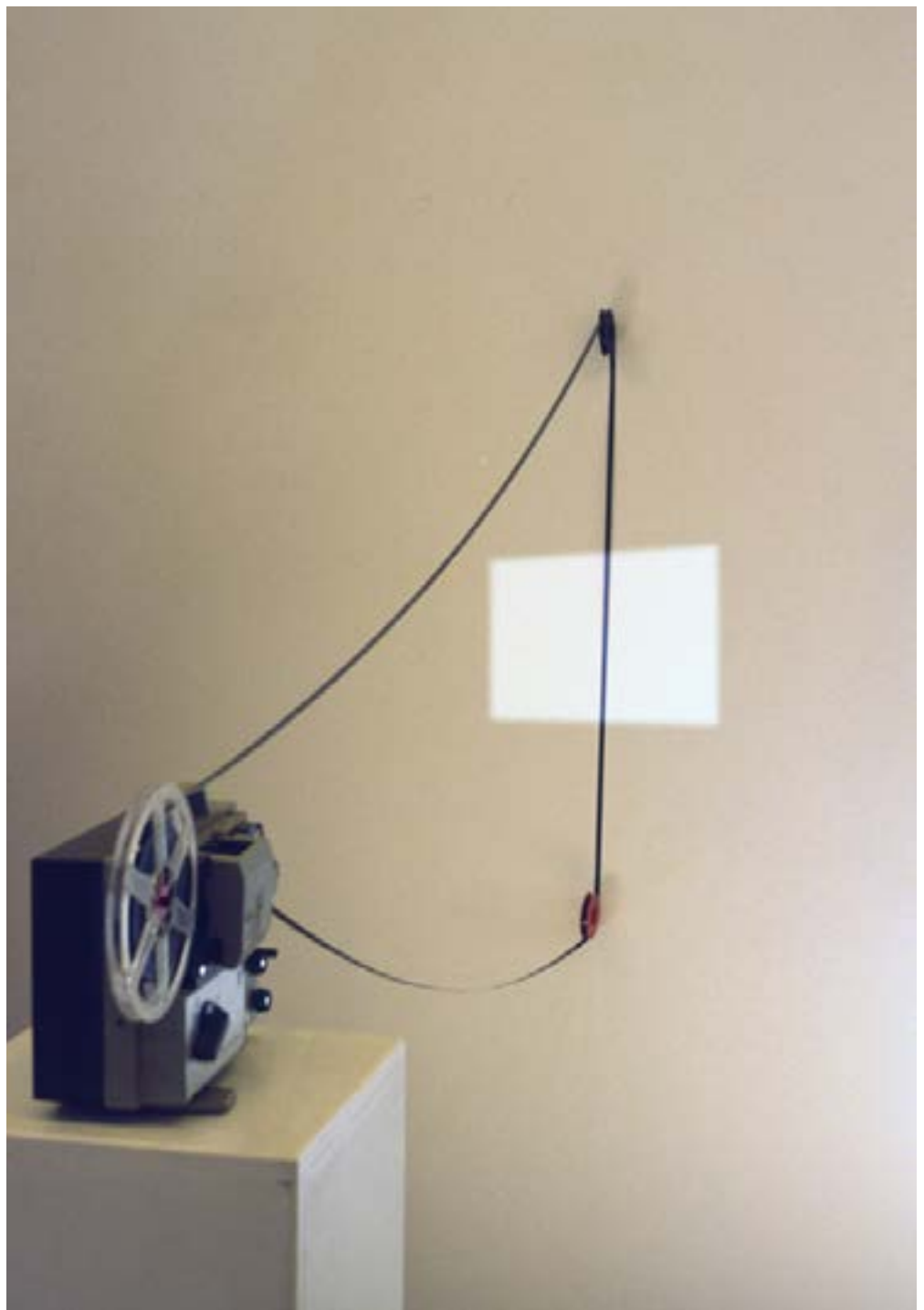
A white shining square projection divided in the middle by a rotating black line. That which first gives an impression of an abstract art, slowly turns out to be a real picture. A familiar picture. Something that we know very well. What do we see when we see a so-called Film? To see a film we need 25 moving pictures per second, going between the lightbulb and lens, and then finally on the screen. The film projection.

In fact, we watch the projection of the content of the film but not the film itself. In the installation "Film", the film becomes the subject and the object. The film is not just inside the projector anymore, and it doesn't go through the lens. Now the film rolls, but it's rolling out of the projector. You can see it, directly on the projecting surface. In fact this is the first time that the observer can see the film, as a film.

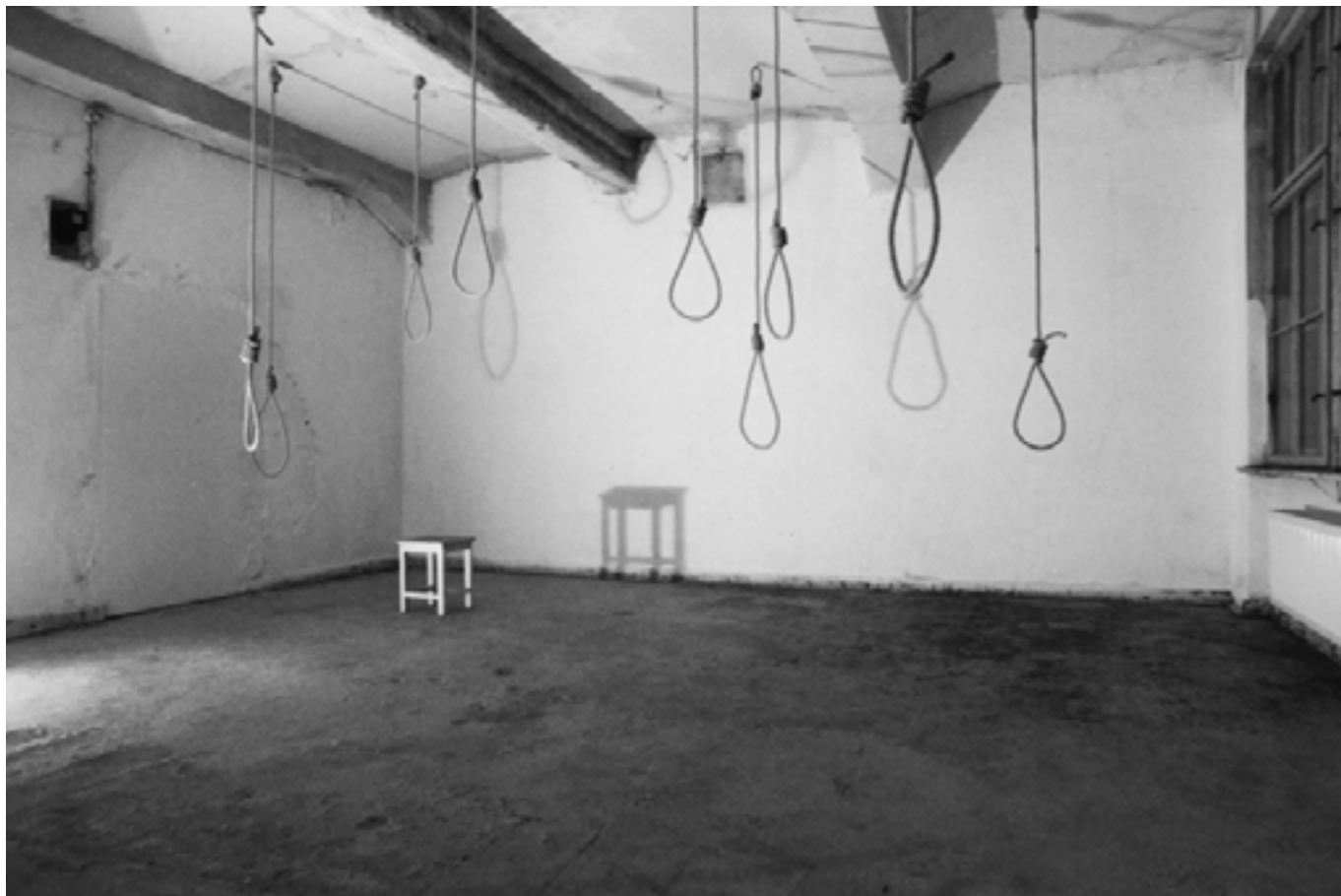
Filmi, 1998, Sammlerfamilie

Një projektion katror me shkëlqim të bardhë të ndarë në mes nga një vijë e zezë rrotulluese. Përshtypja e parë që marrim duket si një art abstrakt, por dalngadalë rezulton të jetë një pamje e vërtetë. Një fotografi e njohur. Diçka që ne njohim shumë mirë. Çfarë shohim kur shohim një të ashtuquajtur Film? Për të parë një film ne na nevojiten 25 fotografi në lëvizje për sekondë, që shkojnë mes llambës dhe thjerrës, dhe në fund në ekran. Projektioni filmit.

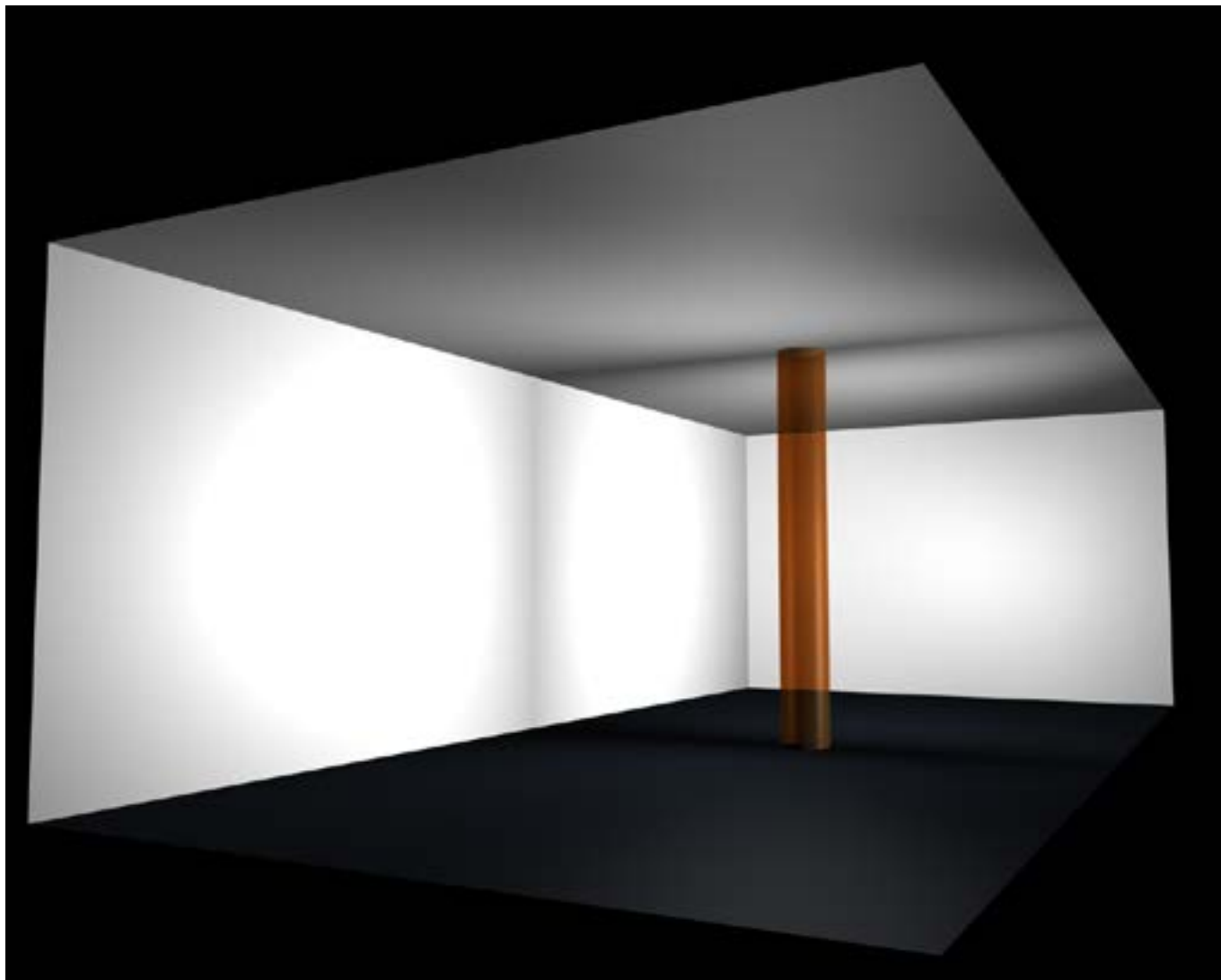
Në fakt, ne e shikojmë projektimin e përmbajtjes së filmit, por jo vetë filmin. Në instalacionin "Filmi", filmi bëhet subjekti dhe objekti. Filmi nuk është më vetëm brenda projektorit dhe nuk kalon nëpër thjerrëz. Tani filmi shfaqet, por po shfaqet jashtë projektorit. Ju mund ta shihni atë, direkt në sipërfaqen e projektimit. Në fakt, kjo është hera e parë që vëzhguesi mund ta shohë filmin, si një film.



Film, 1998, installation, Sammlerfamilie



The room with a chair, 1997, installation, Sammlerfamilie



The Truth, 1991, installation, Sammlerfamilie

The truth, 1991, Sammlerfamilie

This work was conceived to be presented, in an empty white box, a gallery room.

The plan was to have the black water installations from the upper floor of the gallery (where the toilets are) continue through the gallery space and then proceed down to the city sewage. This black water would pass through the gallery room through a tube. This tube /column would be placed in the middle of the gallery and it would be illuminated from all sides. The tube would thus have the central position and would shine while the rest of the gallery would remain in the dark.

The tube (column) which would pass through the gallery would be transparent. , allowing the visitors, to see something that is almost always hidden.

We hide our physiological needs, as though they are something shameful, even though they are perfectly normal and we all have them several times a day. They are something which belongs to everyday behavior. We hide something which belongs to our body for a period of time.

This work was never realized. The Activists received a hand sketch of the plan from an anonymous source, so they made a reconstruction in 3D.

E vërteta, 1991, Sammlerfamilie

Kjo vepër u konceptua të paraqitet, në një kuti të zbrastë të bardhë, në një dhomë galerie.

Plani ishte që të bëhej instalacioni i ujit të zi nga kati i sipërm i galerisë (ku janë tualetet) të vazhdojnë nëpër hapësirën e galerisë dhe pastaj të vazhdojnë deri në kanalizimin e qytetit.

Ky ujë i zi do të kalonte përmes hapësirës së galerisë përmes një gypi. Ky gyp / shtyllë do të vendoset në mes të galerisë dhe do të ndriçohej nga të gjitha anët. Kështu, gypi do të kishte pozitën qendrore dhe do të shkëlqente deri sa pjesa tjetër e galerisë do të qëndronte në errësirë.

Gypi (shtylla) do të kalonte përmes galerisë do të ishte transparente. Duke lejuar vizitorët të shohin diçka që është pothuajse gjithmonë e fshehur.

Ne fshehim nevojat tona fiziologjike, sikur të jenë diçka e turpshme, edhe pse ato janë krejtësisht normale dhe ne të gjithë i bëjmë ato disa herë në ditë. Ato janë diçka që i përket jetës së përditshme. Ne fshehim diçka që i takon trupit tonë për një kohë.

Kjo vepër nuk u realizua kurrë. Aktivistët morën një skemë të punuar me dore të planit nga një burim anonim, kështu që ata e bënë një rindërtim në 3D.

Psychiatriepatienten



Contemplating the contemplation , 2010, Psychiatriepatienten



Please do use the stairs located on the opposite side, 2010, Photography, Psychiatriepatienten, Humboldt Universität zu Berlin



P1000239, 2009, Photography, Psychiatriepatienten, Kazakhstan



STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM, 2009, Video, Psychiatriepatienten, Lustgarten Berlin



The grave of the graves, 2008, Psychiatriepatienten, Friedhof der Sophiengemeinde, Berlin

Obduktion eines Blutbades / Autopsy of the bloodbath, 1998,
Psychiatriepatienten,

Autopsy of the bloodbath shows us a kind of laboratory where the bodies of the soldiers were experimented on. In this clinically clean lab you can see different deformed bodies inside test tubes. Extremities have grown in unusual parts of the bodies. There are bodies growing inside of bodies, bodies without heads or bodies with only legs. Except, different war equipment like machine – guns or grenades have also grown as horns or hands on these bodies. From these experiments we cannot see any attempt to reach an “ideal” or “perfect” body, but just the opposite. These bodies give the impression that they were an attempt to be used for military actions and not for a medical or esthetic reasons. The bodies look like failed experiments, like illustrative material for the rear cabinet, something that every army institute would hide and not exhibit. This autopsy and the post-mortem examination are, as the name says, the last examination of the bodies that are already dead, and only the reason of their death has to be described classified, categorized and put in the file.

Autopsia e masakrës, 1998, Psychiatriepatienten

Autopsia e masakrës shfaq një lloj laborator ku u eksperimentua në trupat e ushtarëve. Në këtë laborator klinikisht të pastër mund të shihni trupa të ndryshme të deformuara që gjenden brenda epruvetave. Gjymtyrët janë rritur në pjesë të pazakonta në trupat e tyre. Ka trupa që rriten brenda trupave, ka trupa pa kokë ose trupa vetëm me këmbë. Përveç kësaj pajisje të ndryshme luftarake si pushkë automatike ose granata janë rritur si brirë ose duar mbi këto trupa. Nga këto eksperimente nuk mund të shohim asnjë përpjekje për të arritur një trup “ideal” ose “të përsosur”, por vetëm e kundërta. Këto trupa na japin përshtypjen se ishin një përpjekje që të përdoren për veprime ushtarake dhe jo për ndonjë arsye mjekësore apo estetike. Trupat duken si të ishin eksperimente të dështuara, si material ilustrues për kabinetet e pasme, diçka që çdo institut ushtarak do të fshehte dhe nuk do të shfaqte. Kjo autopsi dhe ekzaminimi i tyre pas vdekjes janë, siç edhe quhet, ekzaminimi i fundit i trupave që tashmë janë të vdekur dhe vetëm arsyeja e vdekjes së tyre duhet të përshkruhet të klasifikohet apo kategorizohet dhe të vendoset në dosje.





Obduktion eines Blutbades / Autopsy of the bloodbath, 1998, Objects, Psychiatriepatienten, Villa Manin di Passariano San Vito al Tagliamento, 2002

Builder

Builder's greeting

In our times, space is increasingly becoming a valuable commodity. Therefore, because of the growing overproduction in art, more and more artists, art collectors and art institutions are experiencing serious difficulties. They have created or purchased objects of art that are quite valuable to them, but what to do with all the treasures, if you can't afford to give them the space? How to keep the artwork without wasting too much space?

A lot of time has passed since the day the seemingly utopian idea of an art crematorium first came up. After years of planning, the decision to announce a competition, intensive jury work and much discussed designs ... – right up to the moment you can rightfully claim to have a feasible plan. The vision of an art crematorium slowly becomes reality. Actually it all started rather incidentally: during a break between two speeches at the 1995 climate conference I met someone in the cafeteria who introduced me to a group called Psychiatriepatienten FILOART (psychiatric patients FILOART). A very unusual, but profound conversation ensued, during which many common similarities and interests became clear. This conversation was to have far-ranging consequences. After our first meeting I teamed up with aforesaid group for a workshop resulting in the concept of an »art crematorium«, which has since been presented in various exhibitions.^{1 [i]} While the group Psychiatriepatienten FILOART stuck to the original concept, I tried to take the subject further, gathered information on the topic and met up with numerous people who were directly or indirectly concerned with this matter. This resulted in endless discussions – until one day I decided to announce a competition for an art crematorium. After I had engaged myself with intelligent materials, complex experimental constructions and new multifunction machines, I decided to participate in the first phase. To begin with, I divided the competition into two parts: phase one was to be a group process, that is to say a group of invited experts was assigned the task to plan the so-called transformation room (the basement). Phase two then would be announced as a public competition: the proposal for the upper floor, the presentation and farewell room. The outcome of phase one was to be considered accordingly in further planning and thereby of course influenced the competitors' constructions, or rather limited the scope within which all participants had to stay.

The realization of two requirements was mandatory:

- the building's shape was to clearly express the art crematorium's philosophy;
- the art crematorium was to function carbon neutral and present a sustainable and variable solution.

Planing phase I

For phase I, an assigned team was commissioned to work on the concept and design the art crematorium's centerpiece, i.e. develop ideas for the transformation room. For fire prevention and energy reasons this room was to be located in the basement. Special attention was to be given to:

- functionality and simplicity;
- best possible energy balance and integration of regenerative energy;
- drastically minimized carbon emission and overall environmental friendliness.

During this phase I closely collaborated with selected architects, environmental engineers, building physicist, design strategists and ecologists. Many different solutions were simulated in various small groups, ideas were experimented with, discarded, thought anew and improved until the intelligent employment of innovative technology and unusual material led

Ndërtuesi

Përshëndetje e ndërtuesit

Në kohën tonë, hapësira gjithnjë e më shumë po bëhet më e vlefshme. Prandaj, për shkak të mbiprodhimit në rritje të artit, gjithnjë e më shumë artistë, koleksionistë arti dhe institucione arti po përjetojnë vështirësi serioze. Ata kanë krijuar ose blerë vepra arti që janë mjaft të vlefshme për ta, por çfarë të bëjnë me të gjitha thesaret, në qoftë se ju nuk mund të gjeni hapësirë atyre? Si të mbajmë vepra të artit pa zënë shumë hapësirë? Ka kaluar shumë kohë që nga dita kur u krijua ideja që dukej utopike për një krematorium të artit. Pas viteve të planifikimit, vendimi për të shpallur një konkurs, punën intensive të jurisë dhe dizajne shumë të diskutuara ...- deri në çastin që me të drejtë mund të kërkoni të keni një plan të mundshëm. Vizioni për një krematorium të artit dalngadalë bëhet realitet. Në të vërtetë e tëra filloi në mënyrë të rastësishme: gjatë një ndërprerje mes dy fjalimeve në konferencën për klimë të vitit 1995 ku takova dikë në një kafene që më prezantoi në një grup të quajtur Psychiatriepatienten FILOART (pacientët psikiatrikë FILOART). Pasi një bisedë shumë e pazakontë, por e thellë, gjatë së cilës u bënë të qarta shumë ngjashmëri dhe interesa të përbashkëta u bënë. Kjo bisedë do të shkaktonte pasoja të gjëra. Pas takimit tonë të parë unë iu bashkova grupit të lartpërmendur për një punëtori që rezultoi me konceptin e një "krematorie të artit", e cila që atëherë është paraqitur në ekspozita të ndryshme.^{1 [i]} Derisa grupi Psychiatriepatienten FILOART mbajti konceptin e tij origjinal, unë tentova të çoj temën më tej, të mbledhi informata mbi këtë temë dhe të takohem me njerëz të shumtë që ishin të lidhur drejtpërdrejt ose tërthorazi me këtë çështje. Kjo rezultoi në diskutime të pafundme - derisa një ditë vendosa të shpallë një konkurs për një krematorium artistik. Pasi isha angazhuar me materiale inteligjente, ndërtime komplekse eksperimentale dhe makina të reja multifunkionale, vendosa të marr pjesë në fazën e parë. Për të filluar, unë e ndava konkursin në dy faza: faza e parë do të ishte një proces i grupit, domethënë një grupi ekspertësh të ftuar iu caktua detyra të planifikojnë të ashtuquajturën dhomë transformimi (bodrumin). Faza e dytë do të shpallet si një konkurs publik: propozimi për katin e sipërm, prezantimi dhe dhoma e ndarjes. Rezultati i fazës së parë duhej të konsiderohej në përputhje me rrethanat në planifikimin e mëtejshëm dhe në këtë mënyrë natyrisht që ndikonte në ndërtimet e konkurrentëve, ose të i u kufizoj qëllimin brenda të cilit të gjithë pjesëmarrësit duhej të qëndronin.

Realizimi i këtyre dy kërkesave ishte obligativ:

- forma e ndërtesës duhej të shprehte qartë filozofinë e krematoriumit të artit;
- krematoriumi i artit duhej të ishte neutrale ndaj karbonit dhe të paraqiste një zgjidhje të qëndrueshme dhe të ndryshueshme.

Faza e planifikimit I

Për fazën e 1-rë, një ekip i caktuar u ngarkua të punojë në konceptin dhe hartimin e koleksionit të krematoriumit të artit, dmth. Zhvillimin e ideve për dhomën e transformimit. Për parandalimin e zjarrit dhe arsye energjetike kjo dhomë do të vendoset në bodrum. Vëmendje e veçantë duhej t'i kushtohej:

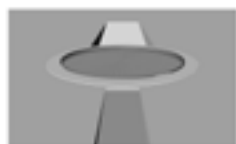
- funksionalitetin dhe thjeshtësisë;
- balancën më të mirë të mundshme të energjisë dhe integrimin e energjisë rigjeneruese;
- të reduktohet në mënyrë drastike emitimi i karbonit dhe kushte të mira mjedisore.

Gjatë kësaj faze kam bashkëpunuar ngushtë me arkitektët e përzgjedhur, inxhinierët e mjedisit, fizikantin e ndërtimit, strategët e projektimit dhe ekologët. Shumë zgjedhje të ndryshme u simuluan në grupe të vogla, idetë u eksperimentuan, u refuzuan, mendoheshin dhe përmirësoheshin derisa puna inteligjente e teknologjisë inovative dhe materialeve të

N



0°



Phase 1



Phase 2

Untergeschoss

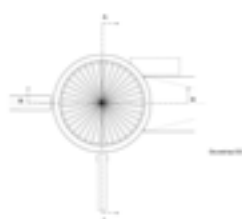
Phase 3



Phase 4



Phase 5



Phase 6



Phase 7



Phase 8



Phase 9



Phase 10



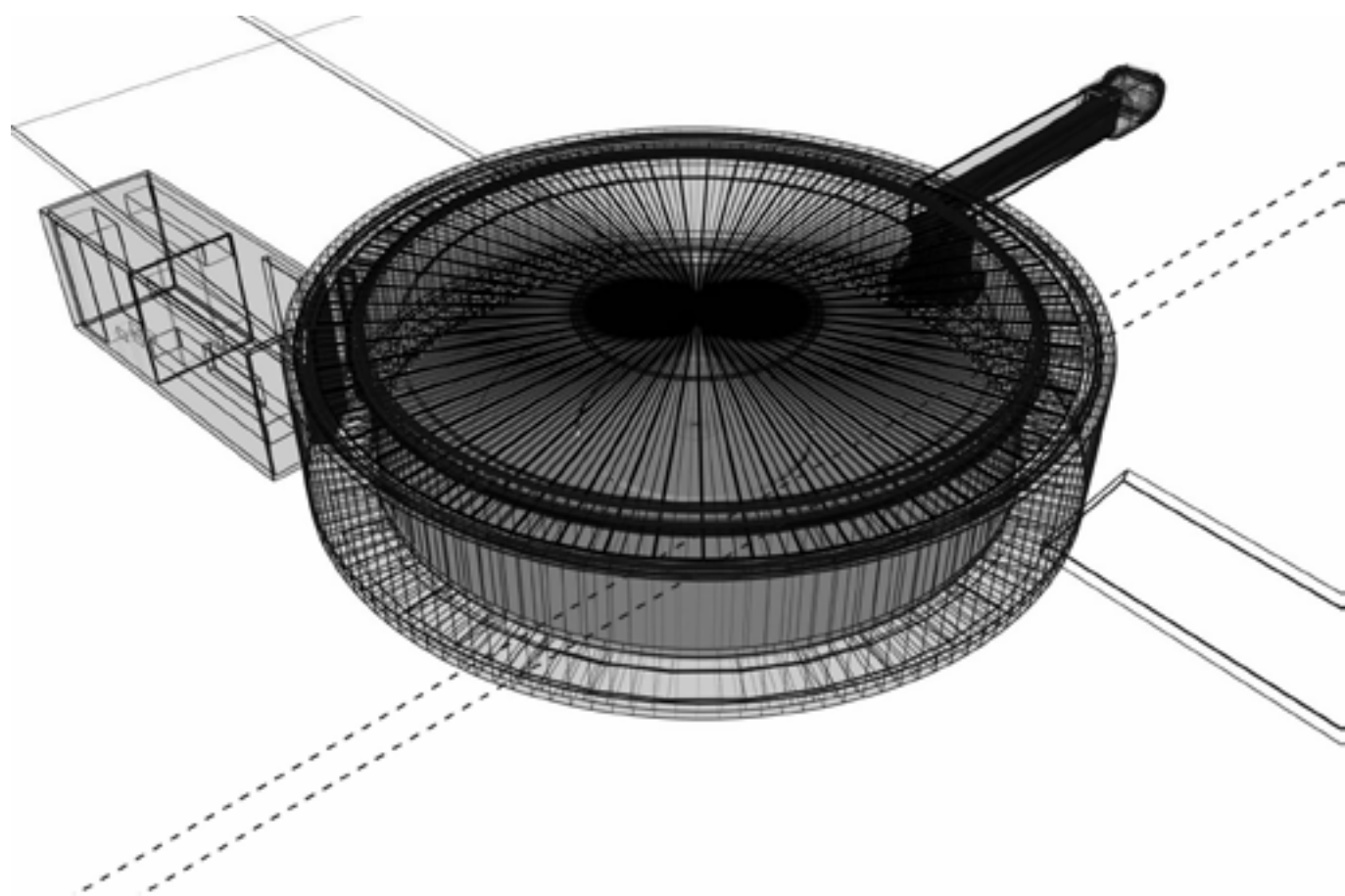
Phase 11



Phase 12



Phase 13



to a multifunctional framework, that can be used and modified with little effort to accommodate different circumstances. By incorporating scientific research results and technical innovations, we succeeded in developing an intelligent core concept that contributes to sustainability where the environment is concerned. In regard to energy the object is self-sustaining and can even generate excess energy for other uses. In detail, this means: the transformation room's complete surface is covered with a skin made from intelligent material (Duro Flexün III)2[iii], that cannot only convert sunlight, but also rain and noise into energy, and has a carbon-neutral life cycle. For the time being, the art crematory is to be used according to its purpose – but not being exclusive in its possible other uses is what distinguishes this design. By employing prefabricated assembly components the entire building can be disassembled or modified according to different uses; for example the use as a theater, a swimming pool, or a planetarium would also be possible, should the art crematory no longer be required.

Planing phase II

This was a publicly announced competition with twelve contestants. The call addressed the task to design the building around the transformation room developed during the phase I, that will on the one hand comply with its architectural character, while on the other hand enabling a variety of other uses. All designs submitted displayed a high degree of originality and creativity. After the preliminary jury meeting, the shortlist consisted of only seven designs because all other contributions failed to comply with the basic preconditions of the call. After a long discussion the jury announced project No. 571277 as the winner. There is no question that this is a terrific design which deserves the first prize alone for its radical approach. However, I – as the client – decided to implement project No. 837249, for which there is a variety of reasons I will explain below. Proposal No. 837249 had been disqualified in the first round because it failed to take several preconditions into account. Still, it had exactly the visionary outlook I had wished for the crematory: it is creative, cutting-edge and flexible and at the same time rational and conscious where environment and energy, material and space are concerned. One construction element in particular distinguishes this design: vertical, cylindrical multifunction elements that constitute the buildings skeleton. They fulfill four functions:

- the building's static construction;
- storage space for the object's transparent outer skin (covering);
- integrated wind energy element on the vertical's upper end;
- air-conditioning (air outlet) invisible on the outside.

One of the designs' outstanding qualities is the fact that the object casts almost no shadow, and therefore only marginally influences its environment with its bulk. Because of the building elements' high mobility, the object (that consists of cylindrical elements) can be transformed or modified for other uses at any given time. Hence the art crematory's architectural shell stands exemplary for the principle of change – in contrary to other static and immobile constructions. The proposal No. 837249, on the other hand, embodies a practical, rational approach in architecture. The subtle aesthetics by which the architectural language visualizes infinity and fire correspond with the object's functionality and philosophy.

I can only congratulate the planning office who's excellent project will be implemented, thank all participating architects for their designs, the jurors for their dedicated work and everyone who supported the project in one way or another, or will do so in the future.

Signed, the Builder

pazakonta na çuan në një kuadër shumëfunksional që mund të përdoret dhe modifikohet me pak përpjekje për të akomoduar rrethanave të ndryshme. Duke përfshirë rezultatet e hulumtimeve shkencore dhe inovacionet teknike, ne arritëm të zhvillojmë një koncept thelbësor inteligjent që kontribuon në qëndrueshmërinë ku është marrë parasysh mjedisi. Sa i përket energjisë objekti është i vetë-mbështetur dhe mund gjithashtu të gjenerojë energji të tepërt për përdorime tjera. Hollësisht, kjo do të thotë: Sipërfaqja e plotë e dhomës së transformimit mbulohet me një lëkurë të bërë nga materiali inteligjent (Duro Flexün III) 2 [iii], i cili jo vetëm që mund të konvertojë dritën e diellit, por edhe shiun dhe zhurmën në energji, cikël jetësor me karbon neutral. Për momentin, krematoriumi i artit duhet të përdoret sipas qëllimit të tij – por duke mos qenë ekskluziv në përdorimet e tij të mundshme, është ajo që e dallon këtë dizajn. Duke përdorur komponente të montimit të parafabrikuar, e gjithë ndërtesa mund të çmontohen ose modifikohen për përdorime të ndryshme; për shembull mund ta përdorim si një teatër, një pishinë ose një planetarium, nëse nuk përdoret më si një krematoriumi i artit.

Faza e planifikimit II

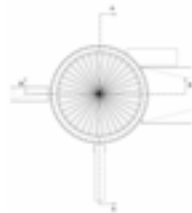
Ky ishte një konkurs i shpallur publik ku morrën pjesë dymbëdhjetë garues. Detyra e tyre ishte projektuar të dizajnojnë ndërtesën rreth dhomës së transformimit që ishte zhvilluar gjatë fazes së I-rë, që në njërin anë do të përputhej me karakterin e saj arkitektonik, ndërsa nga ana tjetër duke mundësuar një shumëllojshmëri për përdorime tjera. Të gjitha hartimet e paraqitura shfaqën një shkallë të lartë të origjinalitetit dhe krijimtarisë. Pas takimit paraprak të jurisë, lista e shkurtër përbëhej nga vetëm shtatë dizajne sepse të gjitha kontributet e tjera nuk arritën të përmbushnin parakushtet themelore të thirrjes. Pas një diskutimi të gjatë, juria e njoftoi projektin nr. 571277 si fitues. Nuk ka dyshim se ky është një dizajn i mrekullueshëm që meriton çmimin e parë vetëm për qasjen e saj radikale. Megjithatë, unë – si klient – vendosa të zgjedh projektin nr. 837249, për të cilin kam shumë arsye të cilat do t'i shpjegoj më poshtë.

Propozimi nr. 837249 ishte diskualifikuar në raundin e parë sepse nuk arriti disa parakushte. Megjithatë, ai kishte pikërisht pikëpamjen vizionare që kisha dashur për krematoriumin: është krijues, i avancuar dhe fleksibil dhe në të njëjtën kohë i arsyeshëm dhe i vetëdijshëm për mjedisin dhe energjinë, materialin dhe hapësirën. Një element ndërtimi në veçanti e dallon këtë dizajn: elemente vertikale, cilindrike multifunkionale që përbëjnë skeletin e ndërtesave. Ata përmbushin katër funksione:

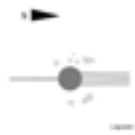
- konstruktiv statik i ndërtesës;
- hapësira e depos për cipën e jashtme transparente të objektit (mbulimi);
- element i integruar i energjisë së erës në vertikalen e fundit të sipërme;
- ajri i kondicionuar (dalja e ajrit) e padukshme nga jashtë.

Një nga cilësitë e shquara të dizajnit është fakti se objekti nuk ka gati asnjë hije, prandaj vetëm pak ndikon në mjedisin e saj me pjesën më të madhe të saj. Për shkak të lëvizjes së lartë të elementëve të ndërtesës, objekti (që përbëhet nga elementë cilindrikë) mund të transformohet ose modifikohet për përdorime të tjera në çdo kohë të caktuar. Prandaj, skeleti arkitektonik i këtij krematori të artit qëndron shembullor për parimin e ndryshimit – në kundërshtim me ndërtimet tjera statike dhe të palëvizshme. Propozimi nr. 837249, nga ana tjetër, mishëron një qasje praktike dhe racionale të arkitekturës. Estetika delikate me të cilën gjuha arkitektonike vizualizon pafundësinë dhe zjarin korrespondojnë me funksionalitetin dhe filozofinë e objektit. Unë vetëm mund të përgëzoj zyrën e planifikimit që do të realizojë projektin e shkëlqyeshëm, i falenderoj të gjithë arkitektët pjesëmarrës për dizajnet e tyre, juristët për punën e tyre të dedikuar dhe gjithë ata që e mbështetën projektin në një mënyrë apo një tjetër ose do ta bëjnë këtë në të ardhmen.

Nënshkruar nga ndërtuesi



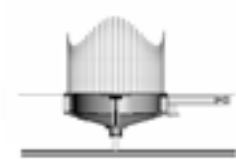
Section 01



Section 02

837249

Phase 03



Section 03



Section 04



Section 05



Section 06



Section 07



Section 08



Section 09



Section 10



Section 11



Section 12



Prezentacion, Panel SPACE/ING, 2010, Galerie 18m, Berlin with: Dr. Markus Bernauer, (literary scholar), Raphael Gassmann (lawyer/ copyright), Joachim Stein (artist / curator), Carl Georg Schulz (architect)

Specifications

Specifications

Concerning the plans' layout

According to an agreement between the builder and the jury it was declared that all contestants were to adhere to the following preconditions in their planning:

- the basement construction (see left) is set and must be adopted without changes
- the plans must be drawn and presented in a 3D program
- the plans are not to include measurements or dimensions
- the plans are not to give any clue as to the place of the realization
- the plans are only to be labelled with the given fonts
- the project's presentation is not to take up more than one DIN A0 sheet
- the individual sketches are to be placed in the 16 assigned spaces within the DIN A0 sheet's pattern.

SPACE/ING

An art work's transformation process in the art crematory

The SPACE/ING method and the farewell ritual

To begin with, the object is brought into the center's basement/transformation room to the SPACE/ING via the back door (staff entrance). While the ceiling – consisting of blades shaped like segments of a circle – opens, a hoisting platform lifts the piece of art up into the upper floor/farewell room. At the same time, the piece is scanned by a camera revolving in a circle around the object and is finally placed in the farewell room. According to the art owner's preferences the moment of farewell can be organized in various different ways – whether one would like to give a speech during the last minutes spent with the object that is to be transformed, or whether music or a minute of silence are preferred – that can be arranged accordingly. After the farewell ceremony the art object is slowly lowered into the basement/transformation room. The ceiling is closed hermetically because of the radiation. Then the SPACE/ING process begins. The dematerializing laser ray is rejected by the walls covered in rejecting material and thereby multiplied. The entire process takes five to ten minutes, depending on the object's volume, material and bulk. Should further compression be requested, the process can be repeated up to three times. After the transformation process the ash falls through the basement's funnel-shaped second level, where an urn is waiting which is then automatically closed and sealed under vacuum conditions. The hoisting platform is raised and lifts the urn into the upper floor/farewell room, where the owner can pick it up (as well as the scan data stored on a chip).

Jury

Jury's statement concerning the competition's decision

The jury was very pleased with the quality of the submitted projects.

The first decision stage

After the first decision stage, seven of twelve projects were still running. Projects No. 837249, No. 739876, No. 014867, No. 576836 and No. 837249 had not sufficiently considered the contest's basic parameters and were therefore rejected. The works allowed in the contest were discussed in regards to their vision concerning architecture and urban development as well as their technical solutions' feasibility and their commercial potential. As to the upcoming last decision phase not only the project's integration into urban development were considered, but also the optimizing of energy efficiency (sustainability). Half of the votes were sufficient in this round. The works No. 900061 (6:2), 013764 (8:0), 737618 (7:1), 571277 (8:0) stayed in the contest. Submissions No. 524880 (3:5), 689050 (1:7) and 644569 (0:8) were removed. So now there were four designs left for further judgment.

Specifikat

Lidhur me paraqitjen e planit

Sipas një marrëveshjeje midis ndërtuesit dhe jurisë, u morrën vesh se të gjithë garuesit duhet t'i përmbahen parakushteve të mëposhtme gjatë planifikimit të tyre:

- Ndërtimi i bodrumit (shih majtas) është vendosur dhe duhet të miratohet pa ndryshime
- Planet duhet të vizatohen dhe të paraqiten në një program 3D
- Planet nuk duhet të përfshijnë masat ose dimensionet
- Planet nuk duhet të japin ndonjë indikacion për vendin e realizimit
- Planet vetëm duhet të etiketohen me fontet e dhëna
- Prezantimi i projektit nuk duhet të marrë më shumë se një fletë DIN A0
- Skicat individuale duhet të vendosen në 16 hapësirat e përcaktuara brenda modelit të fletës DIN A0.

NDARJE / T

Procesi i transformimit të një vepre arti në krematoriumin e artit Metoda NDARJE / S dhe rituali i saj lamtumirës

Për fillim, objekti futet në bodrum / qendrës së transformimeve të NDARJE/S nëpërmjet derës së pasme (hyrja e stafit). Ndërkohë që tavani - i përbërë nga brisqet e formuar si segmente të një rrethi - hapet, një platformë ngritëse e ngrit veprën e artit në dhomën e katit të sipërm / lamtumirës. Në të njëjtën kohë, vepra skanohet nga një aparat fotografik që rrotullohet rreth objektit dhe vendoset në dhomën e lamtumirës. Sipas preferencave të pronarit të pjesës së artit, moment i ndarjes mund të organizohet në mënyra të ndryshme - nëse dikush dëshiron të mbajë një fjalim gjatë minutave të fundit të kaluara me veprën që do të transformohet, apo nëse preferon muzikë ose një minutë heshtjeje - që mund të bëhet në përputhje me rrethanat. Pas ceremonisë së lamtumirës vepra e artit zbritet ngadalë në dhomën e bodrumit / transformimit. Tavani është i mbyllur hermetikisht për shkak të rrezatimit. Pastaj fillon procesi NDARJE/S. Laseri shkatërues refuzohet nga muret e mbuluara me material refuzues dhe në këtë mënyrë shumëfishohet. I gjithë procesi zgjatë prej pesë deri në dhjetë minuta, varësisht nga madhësia e veprës, materialit dhe sasia. Nëse kërkohet një kompresim i mëtejshëm, procesi mund të përsëritet deri në tri herë. Pas procesit të transformimit hiri bie prej katit të dytë përmes gypave, ku një urnë e pret atë dhe e cila mbyllet automatikisht dhe mbyllet me vakum. Platforma ngritëse ngrihet dhe ngrit urnën në dhomën e katit të sipërm / lamtumirës, ku pronari mund ta marrë atë (si dhe të dhënat e skanimit të depozituara në një çip).

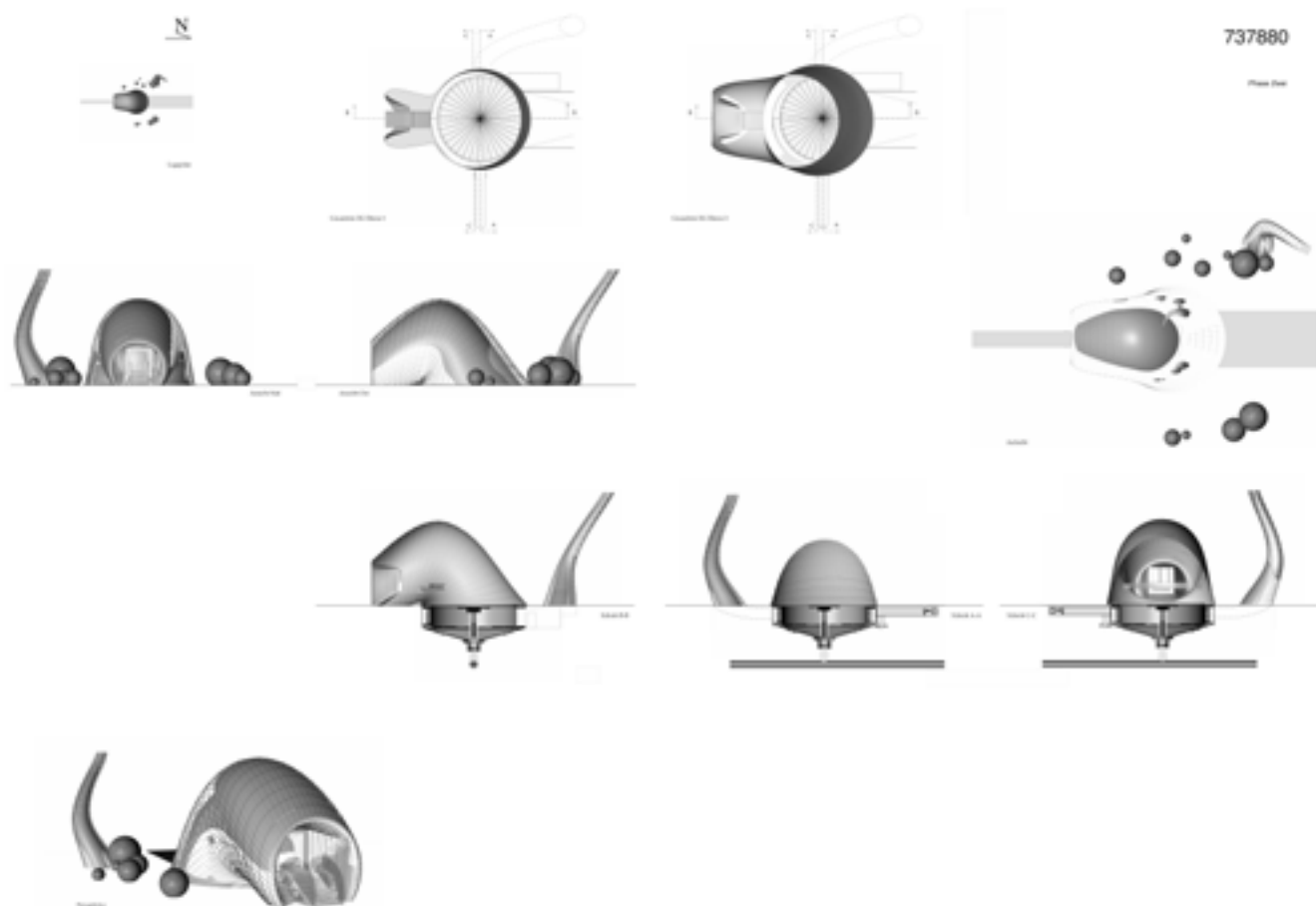
Juria

Deklarata e jurisë në lidhje me vendimin e konkurrencës

Juria ishte shumë e kënaqur me cilësinë e projekteve të paraqitura. Faza e parë e vendimit. Pas fazës së parë të vendimit, shtatë nga dymbëdhjetë projekte ishin ende në garë. Projektet Nr. 837249, Nr. 739876, Nr. 014867, Nr. 576836 dhe Nr. 837249 nuk kishin konsideruar mjaftueshëm parametrat bazë të konkursit dhe prandaj u refuzuan. Projektet e lejuara të vazhdojnë në konkurs u diskutuan në lidhje me vizionin e tyre dhe me arkitekturën dhe zhvillimin urban, si dhe mundësitë e tyre teknike të zgjidhjes dhe potencialin e tyre tregtar. Sa i përket fazës së fundit të vendimit, nuk u konsideruan vetëm integrimi i projektit në zhvillimin urban, por edhe optimizimi i efikasitetit të energjisë (qëndrueshmëria). Gjysma e votave mjaftonin në këtë raund. Punimet Nr. 900061 (6: 2), 013764 (8: 0), 737618 (7: 1), 571277 (8: 0) ende qëndruan në garë. Dorëzimet Nr. 524880 (3: 5), 689050 (1: 7) dhe 644569 (0: 8) janë hequr. Kështu që tani kishte vetëm katër dizajne për garën e mëtejshme.

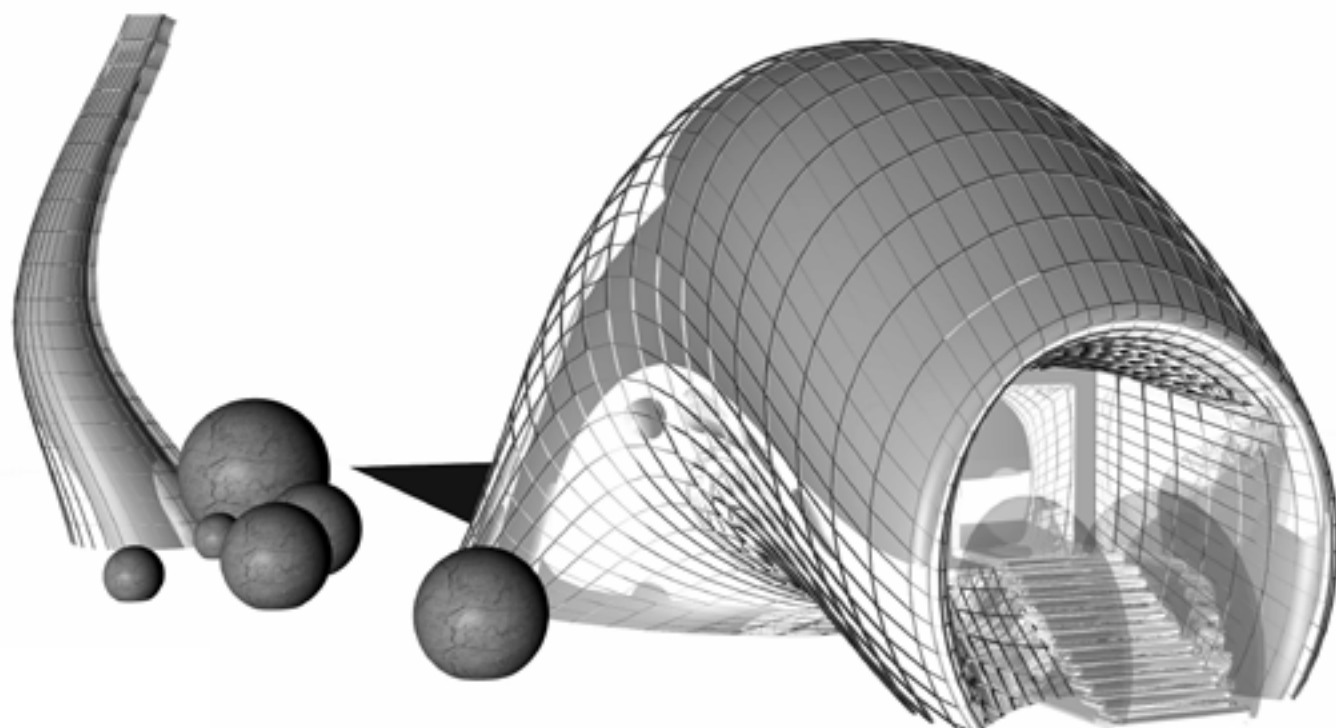
Faza e dytë e vendimit

Gjatë fazës së dytë të vendimit, veprat u krahasuan dhe u vlerësuan sipas prezantimit të tyre konceptual dhe shpjegimit me shkrim. Në të njëjtën kohë juria trajtonte pamjen arkitekturore



737880

Phase 1/2



The second decision stage

During this second decision stage the works were compared and judged according to their conceptual presentation and written explanation. At the same time, the jury dealt with the designs' architectural appearance as well as their degree of innovation. Works No. 013764 and No. 571277 were judged in a detailed and in-depth overview concerning functionality and space potential as well as the statics required. The jury came to the conclusion that the project No. 571277 fulfilled all of the contest's requirements.

Reasons for the first prize

The submission No. 571277 stands out because of its clear functional and architectural organization as well as the generous spacial quality. Clear structures throughout the entire building create an immediate and strong spacial experience. The structure's volumetric height is well-balanced and clear-cut. The excellent spacial orientation within the farewell room is evaluated positively as well as the visual memorability of the resulting perspective's. The entire structure is constructed from three sixths segments of a sphere, i.e. from three symmetrically foldable (one upon the other) and rotating elements. Two synchronously controlled motors set these elements in motion. Each element can rotate 180 degrees on its own axis. This mobile construction type is a unique architectural feature. By means of this unusual design and the statistic calculations, the limits of what is technically feasible were almost exhausted. The building's construction consists of a combination of traditional components and nano solar cells that cover the structure's outer shell. Hence the building's peculiar aesthetics. The object can be screened by one, two or three components in different positions according to climatic conditions, position or personal preferences. The object's shell is made from multiple square inflatable element parts, which provide the crematory's temperature regulation. Each transparent inflatable element is stretched within a corresponding frame. All frames together are constituting the object's facade and also provide an individual remote-controlled lighting – so every element can be illuminated in any desired color. Moreover, the entire object can be used as a gigantic concave (from inside) or convex (from outside) monitor. The energy necessary for rotating the moving parts, the inflatable elements' ventilation appliances and the object lighting are generated by the building's own solar panels. The building's exceptional originality and functionality as well as the cutting-edge technical solutions have persuaded us to award submission No. 571277 with the first prize.

The jury would like to thank the preliminary examiner for preparing the projects as well as all contestants for the works they handed in. We wish the prize winner all the best and good luck. Respectfully, the Members of the Jury

Raummacher

The space maker

In the course of (art) history, artist and artistic movements as well as political ideologies have dealt with the museum as a place for conservation. Sooner or later, every collection encounters problems where space is concerned ...

To strike a new path and create new space, some people wanted to do away with or annihilate museums (as places for conservation), some destroyed art selectively, while others dealt with art destructively or auto-destructively. Some have left deep, others only transient tracks in art history. Some failed, and others found solutions to a certain degree. What is interesting is the fact that most of these attacks have nowadays become part of the institutionalized art world.

In 1995, the cooperation of an anonymous builder and the group »Psychiatriepatienten« gave birth to the idea for a universal work that was to bring changes on different levels of society. To create new space inside space, the idea of an »art crematory«

të dizajneve, si dhe shkallën e tyre të inovacionit. Punimet Nr. 013764 dhe Nr. 571277 u vlerësuan në një pasqyrë të hollësishme dhe të thelluar në lidhje me funksionalitetin dhe potencialin hapësinor si dhe statikat e kërkuara. Juria erdhi në përfundim se projekti nr. 571277 i përmbushi të gjitha kërkesat e konkursit.

Arsyet për çmimin e parë

Dorëzimi nr. 571277 qëndron për shkak të organizimit të tij të qartë funksional dhe arkitektonik, si dhe cilësinë hapësinore. Strukturat e qarta në të gjithë ndërtesën krijojnë një eksperiencë të menjëhershme dhe të fortë hapësinore. Lartësia volumetrike e strukturës është e balancuar mirë dhe qartë. Orientimi i shkëlqyer hapësinor brenda dhomës së lamtumirës vlerësohet pozitivisht, si dhe vizibiliteti i perspektivës që rezultojnë. E gjithë struktura është ndërtuar nga tre segmente të gjashtë segmenteve të një sfere, domethënë nga tre simetrikisht që palohen (një mbi një) dhe elementët e rradsës. Dy motorë të kontrolluar në mënyrë sinkronike i vënë këto elementë në lëvizje. Çdo element mund të rrotullohet 180 shkallë në boshtin e vet. Ky lloj i ndërtimit lëvizës është një tipar unik arkitektonik. Me anë të këtij dizajni të pazakontë dhe llogaritjeve statistikore, kufijtë e asaj që është teknikisht e mundur janë pothuajse përdorur të tëra. Ndërtimi i konstruktit përbëhet nga një kombinim i komponentëve tradicionalë dhe Nano qelizave diellore që mbulojnë skeletin e jashtëm të strukturës. Prandaj është e veçantë estetika e ndërtesës. Objekti mund të shfaqet nga një, dy ose tre përbërës në pozita të ndryshme sipas kushteve klimatike, pozitës ose preferencave personale. Skeleti i objektit është i përbërë nga pjesë të shumta të elementeve që fryhen, të cilat sigurojnë rregullimin e temperaturës së krematoriumit. Çdo element fryrës transparent shtrihet brenda një kuadri korrespondues. Të gjitha kornizat së bashku përbëjnë fasadën e objektit dhe gjithashtu sigurojnë një ndriçim individual të kontrolluar nga distanca – kështu që çdo element mund të ndriçohet në një ngjyrë të dëshiruar. Për më tepër, i gjithë objekti mund të përdoret si një lug gjigant (nga brenda) ose i fryrë (nga jashtë). Energjia që nevojitet për rrotullimin e pjesëve të lëvizshme, pajisjet e ventilimit të elementëve të fryra dhe ndriçimi i objektit gjenerohen nga panelet diellore të ndërtesës. Origjinaliteti dhe funksionaliteti i jashtëzakonshëm i ndërtesës si dhe zgjidhjet më të fundit teknike na kanë bindur që çmimi i parë ti jepet nr. 571277.

Juria dëshiron të falënderojë kontrolluesit paraprak për përgatitjen e projekteve, si dhe të gjithë garuesit për veprat që kanë dorëzuar. Dëshirojmë që fituesi i çmimit të ketë gjitha të mirat dhe fat të mire.

Me respect, anëtarët e juries

Raummacher

Krijuesi i hapësirës

Gjatë rrjedhës së historisë (artistike), artistët dhe lëvizjet artistike si dhe ideologjitë politike kanë trajtuar muzeun si një vend për ruajtje. Herët ose vonë, çdo koleksion has në probleme kur është hapësira në pyetje ...

Për të gjetur një rrugë të re dhe për të krijuar hapësirë të re, disa njerëz donin të largonin ose të asgjësonin muzetë (si vende për ruajtje), disa shkatëruan vepra të artit në mënyrë selektive, ndërsa të tjerët merreshin me artin destruktiv ose auto-destruktiv. Disa kanë lënë gjurmë të thella, derisa të tjerët vetëm aso të përkohshme në historinë e artit. Disa dështuan, dhe të tjerët gjetën zgjidhje deri në një shkallë të caktuar. Ajo që është interesante është fakti se shumica e këtyre sulmeve në ditët e sotme janë bërë pjesë e botës së artit të institucionalizuar. Në vitin 1995, bashkëpunimi i një ndërtuesi anonim dhe grupit »Psychiatriepatienten« lindi idenë për një punë universale që do të sjellë ndryshime në nivele të shumta të shoqërisë. Për të krijuar hapësirë të re brenda hapësirës, u krijua ideja e një »krematorie artistike«. Ky institucion u mundëson njerëzve të përdorin më shumë hapësirë. Me anë të transformimit të veprës

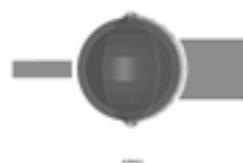


Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



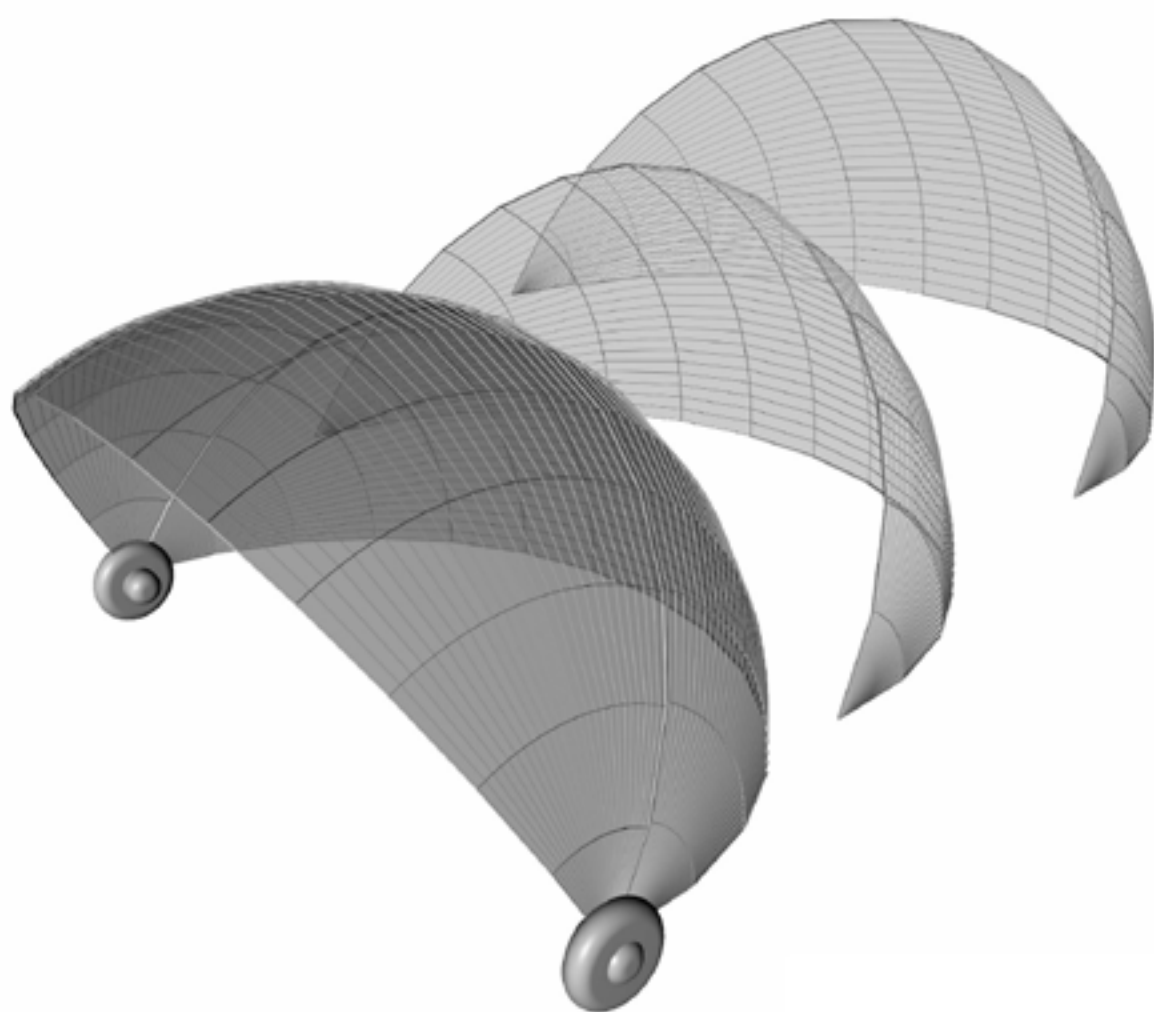
Figure 6



Figure 7



Figure 8



was born. This institution enables people to use space more sparingly. By means of transforming the respective art work (so-called SPACE/ING¹) the art crematory enables the work's owner to keep the object as their own, if in a shrunk/spatially reduced form.

The art crematory is not a place or object that teaches, practices or presents art, it is the first architectural concept that spatially rationalizes art and dematerializes it up to a certain degree. It is an art object's last stopover in its original shape. Anyone can use the art crematory, and anyone can take one of their objects to SPACE/ING. The art crematory does not serve any kind of cultural »cleansing«, it is not an »Hygienic Institute« it is an invention that questions the relation between space and matter anew. No force is used, no revolution takes place and yet SPACE/ING constitutes an evolutionary step. It works according to the individual persons wishes and intellectual maturity. What happens inside the art crematory creates a new awareness for space and environment. By means of SPACE/ING the art work, the material loses all unnecessary and superfluous importance and relevance. Regarding matter, only dust remains, that is placed in a small urn but the information content is retained.

Before an object of art is brought to SPACE/ING, the work is documented visually (scan, video, photo) and digitally saved. This way the object can be viewed in 3D at any time, or, if necessary, be reconstructed in its material shape. In other words, SPACE/ING sublimates the art work. In case of an environmental disaster or a war the work's data is stored according to today's safety standards. Even in case humanity should have to leave the planet, the data would be a lot easier to transport than the original material.

The crematory employs a laser beam that can disintegrate even the toughest material without any noteworthy rise in temperature. The energy that is released during the process is used inside the art crematory or passed on to households close by. The SPACE/ING process can be observed. This way, one can be very close to the end and at the same time at the beginning of a new work of art and is faced with the issue of transiency. This of course poses several questions: Is what happens inside the art crematory art? Does the object's owner become part of the object's history through this process? Can everyday objects become works of art by means of the SPACE/ING process? As can be seen in form KK², the art crematory makes no selection the decision to transform any object is based solely on the individual person's decision.

What if a person declares himself a work of art and turns himself in to the art crematory alive?

When one day the art crematory reveals its relevance and significance, the urban landscape will change as a result. In future urban development this object will be an inherent part of city planning. The art crematory unites architecture and art in a new shape and form.

In 2009, the announcement for an architectural competition was published. Only one year later, one of the designs submitted was awarded the 1st prize. The art crematory has the potential to completely change an entire system without violent force or exercising of power. We will see which part this object will play in our future society. The new handling of matter could lead to radical changes in a materialistic society.

Rau Trifalo, (art theorist)

përkatëse të artit (të ashtuquajturat NDARJE / S) krematoriumi i artit i mundëson pronarit të veprave të mbajë objektin si të tijin, në qoftë se në një formë të zvogëluar hapësinore.

Krematoriumi i artit nuk është një vend apo objekt që na mëson, praktikon ose paraqet artin, është koncepti i parë arkitektonik që racionalizon hapësinën e artit dhe dematerializon atë deri në një farë mase. Është një ndërprerje e fundit e objektit të artit në formën e tij origjinale. Çdokush mund të përdorë krematoriumin e artit, dhe kushdo mund të marrë një nga objektet e tyre në NDARJE / S. Krematoriumi i artit nuk shërben asnjë lloj »spastrimi« kulturor, por nuk është një »Institucion Higjienik« është një zbulim që e vë në pikëpyetje marrëdhënien midis hapësirës dhe çështjes. Asnjë forcë nuk është përdorur, asnjë revolucion nuk ndodh dhe akoma NDARJE / S përbën një hap evolucionar. Vepron sipas dëshirës së individëve dhe pjekurisë intelektuale. Çfarë ndodh b

Me anë të hapësirës / veprës artistike, materiali humbet të gjithë rëndësinë dhe rëndësinë e panevojshme dhe të tepërt. Lidhur me materien, mbetet vetëm pluhuri, i cili vendoset në një urë të vogël, por përmbajtja e informacionit mbrohet.

Para se një objekt i artit të silltet në NDARJE / S, vepra është e dokumentuar vizualisht (skanim, video, foto) dhe ruhet në mënyrë digjitale. Në këtë mënyrë vepra mund të shihet në 3D në çdo kohë ose, nëse është e nevojshme, të rindërtohet pap në formën e tij materiale. Me fjalë të tjera, NDAR JA sublimon punën e artit. Në rast të një katastrofe mjedisore ose të një lufte, të dhënat e veprës ruhen sipas standardeve të sigurisë së sotme. Edhe në rast se njerëzimi duhet të largohet nga planeti, të dhënat do të ishin shumë më lehtë për të transportuar në materialin origjinal.

Krematoriumi përdor një rreze laser që mund të shpërbëjë edhe materialet më të forta pa asnjë rritje të dukshme të temperaturës. Energjia që lëshohet gjatë procesit përdoret brenda krematorit të artit nuk mund të depërtojë në banesat e afërta. Procesi I NDARJE / S mund të kontrollohet. Në këtë mënyrë, ne mund të jemi shumë afër fundit dhe në të njëjtën kohë në fillim të një veprë të re të artit që ballafaqohet me çështjen e kalueshmërisë. Kjo natyrisht parashtrohet disa pyetje: A ndodh brenda arti krematorial? A është pronari i veprës pjesë e historisë së veprës nëpërmjet këtij procesi? A munden objektet e përditshme të bëhen vepra arti me anë të procesit NDARE / S? Si mund të vërehet në formën KK², krematoriumi i artit nuk vendos për transformimin e ndonjë veprë por bazohet vetëm në vendimin e personit individual.

Po sikur një person deklarohej se është një vepër arti dhe kthehet në krematoriumin e artit të gjallë?

Kur një ditë krematoriumi i artit zbulon rëndësinë e tij, peizazhi urban do të ndryshojë si rezultat. Në zhvillimin e ardhshëm urban ky objekt do të jetë një pjesë e pandarë e planifikimit të qytetit. Krematoriumi i artit bashkon arkitekturën dhe artin në një formë të re.

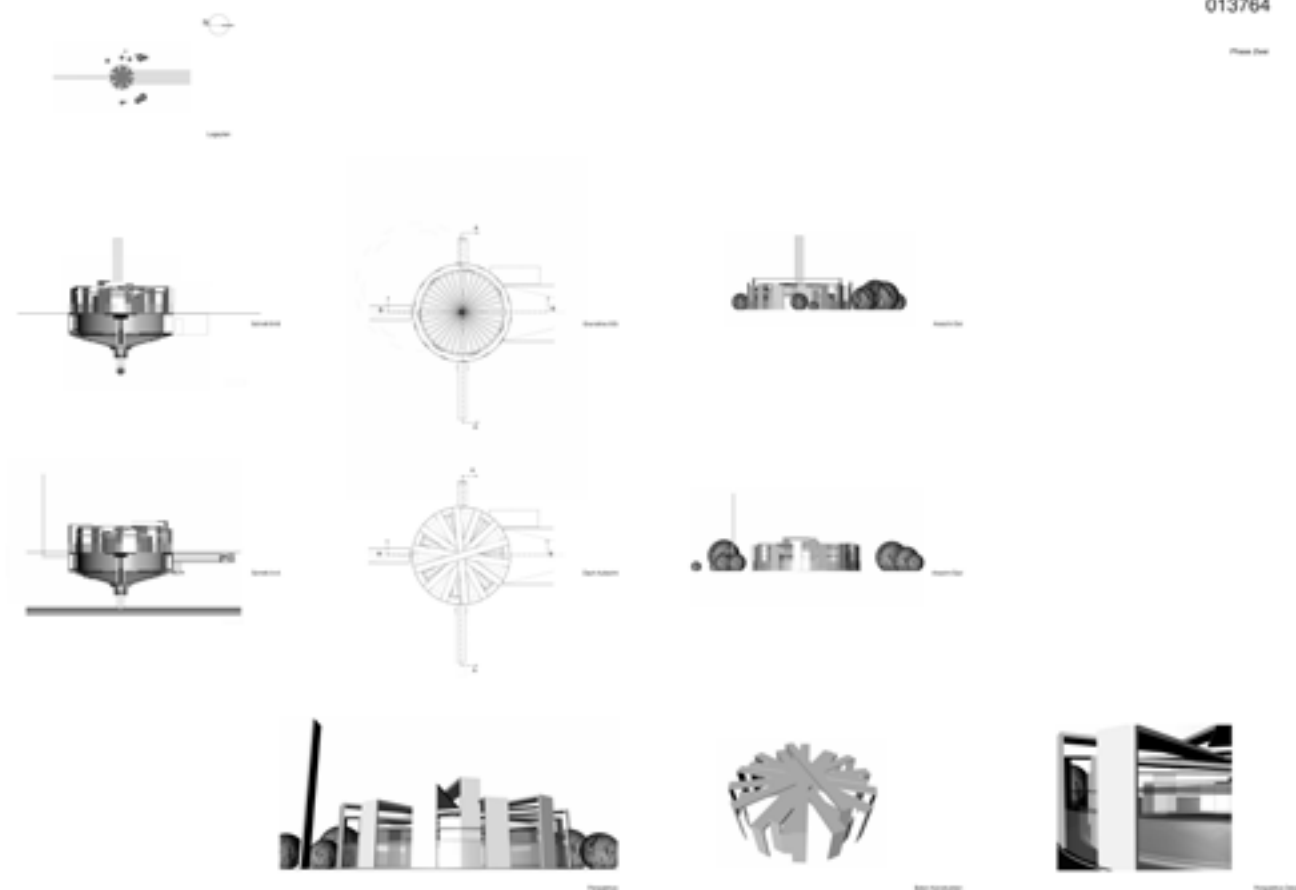
Në vitin 2009 u shpall një konkurs arkitekturor. Vetëm një vit më vonë, njëherë nga projektet e paraqitura i u dha çmimi i parë. Krematoriumi i artit ka potencialin për të ndryshuar plotësisht një sistem të tërë pa forcë të dhunshme ose me ushtrimin e pushtetit. Ne do të shohim se cilin rol do të ketë ky objekt në shoqërinë tonë të ardhshme. Trajtimi i ri i materies mund të çojë në ndryshime rrënjësore në një shoqëri materialiste.

Për fat të keq ne nuk mund ta përfetojmë këtë kohë- tani, por vetëm informatat!

Rau Trifalo teoricien i artit

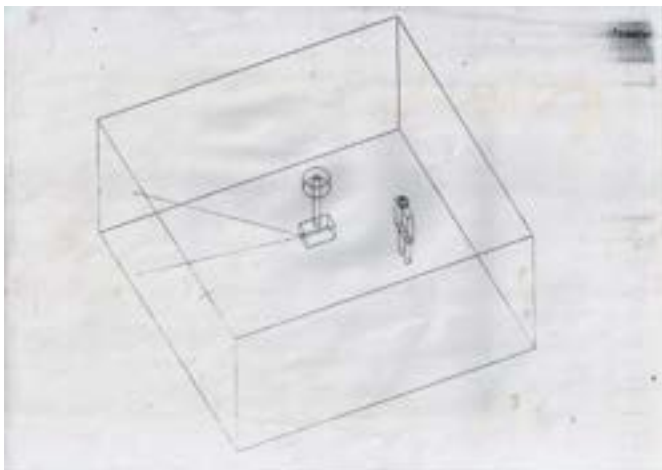
¹ SPACE/ING make space, create space Form
² KK is an info sheet or a contract

¹ NDARJE / S krijoni hapësirë, krijoni formën e hapësirës
² KK është një fletë informuese ose një kontratë



Time projection, 1995, Psychiatricpatienten

If we project one film on the wall, then we have a projection of a film, for example in black and white or in color, with a story, actors, animals, nature, buildings, figures etc... But what happens if we project that picture on the same picture? A construction which could be rotated was installed in the middle of a square dark room. One camera and one video beam was installed on the rotating construction. First this room was filmed with the camera a full 360°. Then this recording was projected from the same position and height and same rotating speed, on the same walls, synchronized exactly with the same room. The turning spotlight that illuminates the room was projected on the same surface which had been previously recorded. Outside the room, this rotating video looks like the illumination of the walls by the spotlight. But to observe this room, the observer has to be inside it. So, until the observer is outside the projector's lens, he has the feeling that the projector is projecting only light. But the moment that he, or somebody else who is on the room, gets projected by the projector, the observer can see that this projection is recorded. The room becomes a new quality just like the bodies. The moment when the projection illuminates the bodies, the border between the body and the room vanishes. The body becomes unified with the space. The body becomes the architecture. During this projection, the projector projects the space onto space. One layer overlaps with the other layer, thus this projection creates parallel spaces. The same space gets projected on the same space with a time difference. With every rotation the room changes. With a longer time difference the changes get much more visible. So, when we project the projection on the walls do we project only the projection or also the time of the recording? Do we project preserved time and preserved space? What happens when we project this projection on some different space? Can we call that space and time transporting? Through the recording of the space and then projecting of the same space, we have a reproduction of the space. If we observe the recorded surface (the walls of the room) as original and then the projection (the projected projection) as a reproduction, how should we call the moment when the reproduction (the projected projection) overlaps with the original (the walls of the room)? By each visitor this work relies different questions.



Time projection, 1995, Psychiatricpatienten

Projeksioni i kohës, 1995, Psychiatricpatient

Nëse projektojmë një film në një mur, atëherë kemi një projektion të një filmi, për shembull në bardhë e zi ose me ngjyrë, me tregim, aktorë, kafshë, natyrë, ndërtesa, figura etj. Por çfarë ndodh nëse ne e projektojmë atë foto në të njëjtën foto? Një konstruksion që mund të rrotullohej, u instalua në mes të një dhome katrore të errët. Në konstruksionin rrotullues ishte instaluar një kamerë dhe një video rreze. Së pari, kjo dhomë u xhirua për 360° të plotë. Pastaj ky inçizim u projektua nga pozita e dhe shpejtësia e njejtë, në të njëjtat mure, të sinkronizuara saktësisht me të njëjtën dhomë. Ndriçimi rrotullues që ndriçonte dhomën u projektua në të njëjtën sipërfaqe që ishte xhiruar më parë. Jashtë dhomës, kjo video rrotulluese duket sikur se ndriçimi i mureve bëhej nga dritë e projektorit. Por për të vëzhguar këtë dhomë, vëzhguesi duhet të jetë brenda saj. Pra, derisa vëzhguesi të jetë jashtë thjerrzës së projektorit, ai ka ndjenjën se po projektohej vetëm dritë. Por në momentin që ai, apo dikush tjetër që gjendet në dhomë, të projektohet nga projektori, vëzhguesi mund të shohë se ky projektion është regjistruar. Dhoma bëhet diçka sikurse trupat e tyre. Momenti kur projektori ndriçon trupat e tyre kufiri mes trupit dhe dhomës zhduket. Trupi unifikohet me hapësirën. Trupi bëhet arkitektura. Gjatë këtij projekti, projektori e projekton hapësirën në hapësirë. Një shtresë përputhet me shtresën tjetër, kështu që ky projektion krijon hapësira paralele. E njëjta hapësirë bëhet e projektuar në të njëjtën hapësirë me një ndryshim kohor. Me çdo rrotullim dhoma ndryshon. Sa më i gjatë projektioni, ndryshimet bëhen më të dukshme. Pra, kur e projektojmë atë në mure, a projektojmë vetëm projektionin apo edhe kohën e inçizimit? A e projektojmë kohën e ruajtur dhe hapësirën e ruajtur? Çfarë ndodh kur e projektojmë këtë projektion në një hapësirë tjetër? A mund ta quajmë atë transportues të hapësirës dhe kohës? Përmes xhirimit të hapësirës dhe pastaj projektimit të asaj hapësire të njejtë, ne bëjmë një riprodhim të hapësirës. Nëse vëzhgojmë sipërfaqen e regjistruar (muret e dhomës) si origjinale dhe pastaj projektionet (projeksionet e projektuara) si riprodhim, si duhet ta quajmë momentin kur riprodhimi (projeksioni) vendoset mbi origjinalin (muret e dhomës)? Nga secili vizitor kjo vepër shtron pyetje të ndryshme.



Time projection, 1995, Videointalation, Psychiatriepatienten, Kunsthaus Tacheles Berlin, 2000

D.N.K.

Dashuria ndaj katrotrit

Wind, 2010, D.N.K.

At a height of five meters the wind moves two words: Rein / Raus (In/Out). Unaffected by human hands, randomly driven, the weather plays with the meanings. Set in an urban environment, the sign gives a confusing message which is neither a notice, a prohibition or an advertisement. The purpose of the freedom of this arrangement is to leave the observer thoughtful, and perhaps even angry. Who should feel addressed? What imaginary boundary/border is the sign referring to? Who's in, who's out and who makes that decision? Text: Barbara R  th

Era, 2010, D.N.K.

N   nj   lart  si prej pes   metrash, era l  vizte dy fjal  : Rein / Raus (Brenda / Jasht  ). Paprekur nga dora njeriut, me l  vizje t   rast  sishme, moti luan me k  to kuptime. E vendosur në një vend urban, kjo tabelë na jep një porosi konfuze që nuk është as njoftim, as ndalesë e as reklamë. Qëllimi i këtij aranzhimi të lirë është që të bëjë vëzhguesin të mendoj por ndoshta edhe të zem  roj   atë. Kujt i   ah  t   dedikuar kjo porosi? Cilit kufi imagjinar i referohet kjo tabelë? Kush   sht   Brenda e kush Jashtë dhe kush e merr këtë vendim? Teksti: Barbara R  th





Wind, 2010, Installation in public space, D.N.K., Gleimtunnel, Berlin



HAPPY HOUR, Photography, 2010, D.N.K.



Hier sind sie sicher, You are Safe in Here, 2007, Mural, D.N.K.

The call for the project: “Ran an die Arbeit” in english: “let’s get to work”, of the Art society “LandKunstLeben” was the call for the art proposals which thematize the topic of “the work” in the present Time.

Prolog

The world centers of production and employment were noticeably changing, on a global level.

Leading Western economies were becoming bigger and bigger consumers of cheap products from the new centers of production and employment. For a large part of the Western society, shopping was getting to be among the favorite hobbies.

Countries like China were creating new jobs and employing more and more people.

On the other hand, as the workplaces were closing in the West, the changes were becoming visible on the other side as well – unemployment in Western countries was growing.

As a result, working conditions in some jobs were getting worse and less paid on both sides (East and West).

The Project

The work “Made in China” is a multilayered work and it shows us its development of the topic “work”. Inter alia, it’s a work about the work.

Whether it’s the process of the physical or mental work, the group DNK collected them all into one bundle, resulting in synergy.

Working surface: earth was chosen to serve as the surface of this work, a field.

Working tools: tape measure, wooden sticks, rope, shovel, water jug

Working material: roses with roots

Generating work:

A group of 5 unemployed citizens/jobseekers from the Steinhöfel municipality were engaged in the realization of this work, for which they received wages.** /. In the space of over 130 square meters (4m x 33m) they marked the text, dug the earth, planted the roses, and then watered them. . In this way, “Made in China” was the generator of the work.

Tema e projekt propozimit për: “Ran an die Arbeit”, në anglisht: “Të shkojmë në punë”, e Shoqërisë së Artit “LandKunstLeben” ishte tema e “veprës” në të tashmen.

Prologu

Qendrat botërore të prodhimit dhe punësimit në nivelin global po ndryshonin dukshëm.

Ekonomitë perëndimore dita ditës po bëheshin konsumatorë më të mëdhenj të produkteve të lira nga qendrat e reja të prodhimit dhe punësimit. Për një pjesë të madhe të shoqërisë perëndimore pazaret po bëheshin një ndër hobit e preferuara. Vendet si Kina po krijojnë vende të reja pune dhe po punësonin gjithnjë e më shumë njerëz.

Në anën tjetër derisa vendet e punës po mbylleshin në vendet perëndimore, ndryshime të dukshme po ndodhnin në anën tjetër të botës – Në vendet perëndimore papunësia po rritej. Si rezultat i kësaj kushtet e punës në disa vende të punës u përkeqësuan dhe punëtorët po paguheshin më pak në të dy anët e botës (Lindje dhe Perëndimi).

Projekti

Vepra “Punuar në Kinë” është një vepër shumëpalëshe dhe na tregon zhvillimin e temës “vepra”. Inter alia, është një vepër mbi veprën.

A është ky proces i punës fizike ose të asaj mendore, grupi DNK mbledhi të gjithë në një pako, duke rezultuar në një sinergji. Sipërfaqja e punës: toka u zgjodh si sipërfaqe e kësaj pune, një fushë.

Mjetet e punës: shirit ngjitës, shkopinj druri, litar, lopatë, ibrik uji

Materiali i punës: trëndafila me rrënjë

Gjenerimi i veprës:

Një grup prej 5 qytetarëve të papunë / punëkërkues nga komuna Steinhöfel u angazhuan në realizimin e kësaj vepre, për të cilën ata u paguan. Në një hapësirë prej mbi 130 metrash katrorë (4m x 33m) ata shënuan tekstin, gërmuan tokën, mbjellën trëndafilat dhe më pas i ujisnin. Në këtë mënyrë, “Punuar në Kinë” u bë gjenerator i punës.





Made In China, 2006, D.N.K. Landkunstleben, Buchholz

Brand Works

In order to be simple and understandable, to reach a larger audience and to give more visibility to this topic, DNK takes one of the most well-known brands in the world, which is directly connected to the global movement of economic centers. It is the brand which informs the consumer about the origin of the product: Made in China.

Visuals

To thematize, make this work recognizable and reachable not only for the local citizens but also for the foreign citizens and global actors (mostly flying overhead, not involved in the real situation on the ground) the work was placed on an open field. So the phrase Made in China written out with red roses* was clearly readable both from the ground and from the sky.

End result of the work:

A flower garden.

Deer and roses

The roses which were planted were not growing.

The reason why they were not growing was discovered after a while.

There was no fence around the work. So the deer from the surrounding woods were coming at night and eating the roses. Thus this work unexpectedly got another layer - it turned out to be edible.

Brendi

Për të qenë më i thjeshtë dhe më i kuptueshëm, si dhe për të arritur një audiencë më të madhe dhe për të pasur më shumë shikueshmëri në lidhje me temën, DNK përdor njëren prej brendeve më të njohura të botës e cila është e lidhur direkt me lëvizjen globale të qendrave ekonomike. Është brend që informon konsumatorin rreth origjinës së produktit: Të bëra në Kinë.

Vizualet

Për të bërë temë këtë vepër, të dallueshme dhe të arritshme jo vetëm për qytetarët vendor, por edhe për ata të huaj si dhe për aktorët global (kryesisht për ata që fluturojnë lart, pa u përfshirë në situatën reale në terren) vepra u vendos në një fushë të hapur.

Pra, fraza PUNUAR NË KINË shkruhet me trëndafila të kuq * ishte qartë e lexueshme si nga toka ashtu edhe nga qielli.

Rezultati përfundimtar i veprës:

Një kopsht lulësh.

Drerë dhe trëndafila

Trëndafilat e mbjellur nuk rriteshin.

Arsyeja përse nuk rriteshin u zbulua më vonë.

Ajo ishte sepse vepra nuk ishte e rrethuar me një gardh. Kështu që drerët nga pyjet përreth vinin natën dhe hanin trëndafilat. Kështu që kjo punë papritmas mori një shtresë tjetër - doli të jetë e ngrënshme.





From the Copy to the Original

While the labels are made in China by the Chinese and placed on their products, in the case of the work "Made in China" we are dealing with an unusual situation. Here we have a unique work titled "Made in China", but this work wasn't made in China and it wasn't made by the Chinese.

If we take, for example, a label attached to a product, the same label is copied a million times. But how can we name the work of DNK "Made in China" - is it a copy or an original? This work cannot be called an original, because this sentence already exists (a billion times over). On the other hand, we cannot say that this work is a copy, because it's one of a kind.

So, perhaps we need a special expression (or word) for this phenomenon, which takes a copy and makes it an original.

Epilog

The working class in different systems

This work shows us the economic and political complexity of the globalized world:

This work represents the product made by the working class of the communist country China, an anti-capitalistic state. It is written in English, the language of the most anti-communist country, USA. This work is presented on the landscape of Karl Marx's homeland, Germany, which was part communist and part capitalist between 1949 and 1990.

This work also reveals the blending of the antagonisms between the two (once) opposing systems.¹

Nga Kopja tek Originali

Derisa etiketat janë bërë në Kinë nga kinezët dhe u vendosen në prodhimet e tyre, me këtë rast për veprën "PUNUAR NË KINË" kemi të bëjmë me një situatë të pazakontë. Këtu kemi një vepër unike të titulluar "PUNUAR NË KINË", por kjo vepër nuk është bërë në Kinë dhe nuk është bërë nga kinezët.

Nëse marrim, për shembull, një etiketë të bashkangjitur në një produkt, e njëjta etiketë kopjohet një milion herë. Por si mund ta emërojmë veprën e DNK-së "PUNUAR NË KINË" - a është kjo një kopje apo një original? Kjo vepër nuk mund të quhet origjinale, sepse kjo fjali ekziston tashmë (një miliard herë më shumë). Në anën tjetër, nuk mund të themi se kjo vepër është kopje, sepse është unike.

Pra, ndoshta kemi nevojë për një shprehje (ose një fjalë) të veçantë për këtë fenomen, i cili merr një kopje dhe e bën atë një original.

Epilogu

Klasa punëtore në sisteme të ndryshme

Kjo vepër tregon kompleksitetin ekonomik dhe politik të globalizimit:

Kjo vepër përfaqëson produktin e bërë nga klasa punëtore e një vendi komunist Kinës, një shtet anti-kapitalist. Është e shkruar në gjuhën angleze, gjuhën e një vendi më antikomunist në botë- SHBA-ve. Kjo vepër është paraqitur në pejsazhin e atdheut të Karl Marxit, Gjermanisë, i cili ishte edhe pjesë e komunizmit dhe kapitalizmit mes viteve 1949 dhe 1990.

Kjo vepër gjithashtu zbulon përzierjen e antagonizmave mes dy sistemeve (dikur) kundërshtare.¹



¹* Roses were written about for the first time in 551 BC in China, in the description of the gardens of the Beijing Kingdom.

^{**}During the realization of the project, the local unemployed citizens were exchanging information about the (or lack of) working conditions and their living situation.

¹* Për trëndafilat herë të parë u shkrua për herë të parë në vitin 551 (P.E.R) në Kinë, ku përshkruheshin kopshtet e Mbretërisë së Pekinit.

^{**} Gjatë realizimit të këtij projekti, qytetarët e papunë lokal shkëmbenin informatat rreth (ose mungesës) kushteve të punës dhe situatës së tyre jetësore.

Talk to an artist, 2002, D.N.K.

A black billboard was presented in the exhibiting space, with the silver text “Talk to an artists” together with a telephone number. Some meters away from the billboard was a pedestal with a see-through box on top.

Inside the box was a mobile phone. Every visitor of the exhibition (or a person who had this telephone number) could talk to the artist. By calling the number written on the billboard, the telephone in front of the billboard would start to ring. The visitor/caller could see and hear their own call. After several rings, the call would go to the answering machine, where a female voice was saying: “Talk to an artist”. In this way the visitor/caller could talk to an artist, and leave them a message!

Bisedoni me artistin, 2002, D.N.K.

Një tabelë reklamuese me ngjyrë të zezë u prezantua në hapësirën ekspozuese, me tekst që ishte ngjyrë argjendi ku shkruante “Bisedoni me artistin” aty ishte një numër i telefonit. Disa metra larg tabelës ishte një bazament me një kuti të tejdukshme. Brenda asaj kutije ishte një telefon celular. Çdo vizitor i ekspozitës (ose person që kishte këtë numër telefoni) mund të fliste me artistin.

Duke thirrur numrin që ishte shkruar në tabelë, telefonit të vendosur para tabelës do ti bie zilja. Vizitori / telefonuesi do të mund të shohë dhe dëgjoj thirrjen e tij. Pas disa zileve, thirrja do të shkonte në makinën për pranimin e porosive, ku një zë femre po thoshte: “Bisedo me artistin”. Në këtë mënyrë që vizitori / telefonuesi mund të flasë me artistin dhe t'i lërë një porosi atij!



Talk to an artists, 2002, Installation, D.N.K., Villa Manin di Passariano

Requiem for the Wall, 1999, D.N.K.,

What do we see? Is what we know, what we see? What can a wall be, look like or sound like? What is a wall? Nine pieces of thick transparent glass are installed on the wall, creating a new border, a wall between the observer and the wall behind the glass. They build a wall over the wall. An almost unseen glass wall over the brick wall.

In the architecture, the glass no longer represents only a transparent element/material but it (the glass) mean wile change the role. Glass is used to divide, isolate and close rooms.

This work deals with the question of, what a wall is or could be? What do we treat or see as a wall, and what we don't. "The walls have ears, the walls have eyes". What we see as a wall and what as an open and free space? Sometimes the difference between what we think we see and "reality" is so thin!

Do we see all the walls around us? Can a border be transparent? Are we today dealing with a new quality of walls and at the same time with a new quality of borders? Whom is this requiem actually dedicated to?

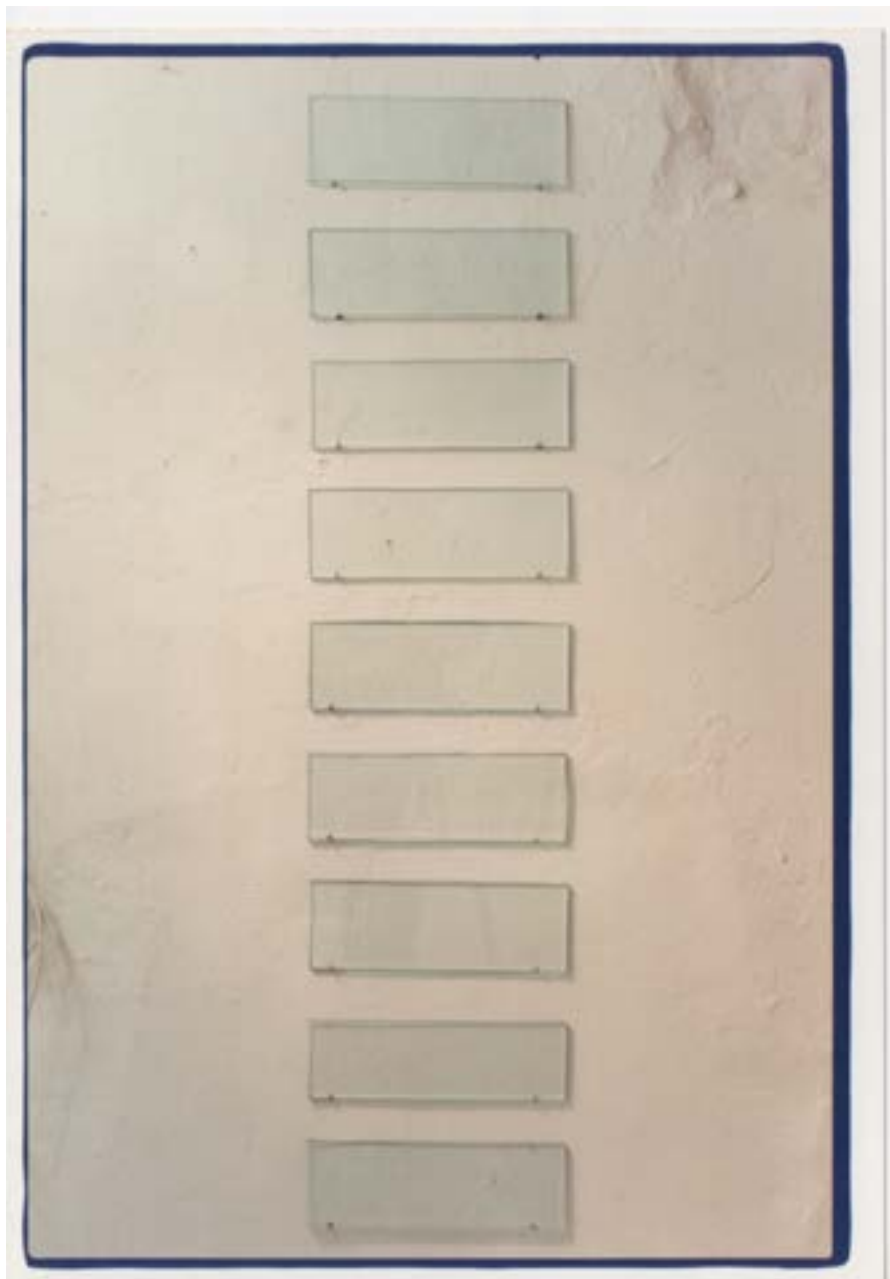
Rekuiem për Murin, 1999, D.N.K.

Çfarë po shohim? A është ajo që dimë, ajo që shohim? Çfarë mund të jetë një mur, si duket apo si tingëllon? Çfarë është një mur? Nëntë copë nga xhami i trashë transparent janë vendosur në mur, duke krijuar një kufi të ri, një mur në mes vëzhguesit dhe murit pas xhamit. Ata ndërtuan një mur mbi mur. Një mur nga xhami pothuajse të padukshëm mbi muret e tullave.

Në arkitekturë, xhami nuk përfaqëson më vetëm një element / material transparent, por ndërkohë (xhami) ndryshon rolin. Xhami përdoret për të ndarë, izoluar dhe për të mbyllur dhomat.

Kjo vepër merret me pyetjen se çfarë është apo çfarë mund të jetë një mur? Çfarë trajtojmë apo çfarë shohim apo nuk shohim ne si një mur. "Muret kanë veshë, muret kanë sy". Çfarë shohim si një mur dhe çfarë si hapësirë të hapur dhe të lirë? Ndonjëherë dallimi në mes asaj që ne mendojmë që shohim dhe "realiteti" janë shumë afër!

A i shohim të gjitha muret përreth nesh? A mund një kufi të jetë transparent? A kemi të bëjmë sot me një cilësi të re të mureve dhe në të njëjtën kohë me një cilësi të re të kufijve? Kujt në të vërtetë i është dedikuar ky rekuim?



Requiem for the Wall, 1999, Installation, 148x60cm D.N.K., Kunsthaus Tacheles Berlin

Welcome human, 1998, D.N.K.,

In the middle of the entrance of the exhibition “Implosion” a pedestal was placed with a computer monitor on top. Every visitor who wanted to visit the exhibition had to pass by it. On the monitor the visitor could read the text: “welcome human” and hear a synthetic sound with the same words. In this exhibition of eight FILOART groups there was no artist, curator or anybody else to host the guests – the computer was the only one who welcomed visitors.

Mirë se vjen njeri, 1998, D.N.K.,

Në mes të hyrjes së ekspozitës “Implosion” në një bazament ishte vendosur një monitor kompjuteri. Çdo vizitor i ekspozitës duhej të kalonte pranë saj. Në monitor, vizitori mund të lexonte tekstin: “Mirë se vjen njeri” dhe të dëgjojë një tingull sintetik me të njëjtat fjalë. Në këtë ekspozitë të tetë grupeve FILOART nuk kishte asnjë artist, kurator apo dikush tjetër për të pritur mysafirët – kompjuteri ishte i vetmi që përshëndeti vizitorët.



welcome human, 1998, computer animation, D.N.K., Kunsthaus Tacheles Berlin

Sacrarium i Hemiantrop The Temple of the half human, 1998 D.N.K.

In one black box in the shape of a coffin two monitors were placed, one side projecting the perspective of the body from the head down, and the other the perspective from the foot up. Inside the box you could see a slowly breathing human body lying as if in an incubator for the grown people. The condition of this body is very hard to determine.

Is it half-dead or half-alive? Sleeping or vegetating? Dying or trying to stay alive? How far is the human being ready to go, only to be in the center of the spotlight. Is this what somebody will do, only to get on TV? To be inside the Black cube, to die, only to "live" on TV? To get in the Temple of modern transhuman being, to get "sanctuary", to become a "holy relict"? Is this dying to live, or living to die or the living dead?

Tempulli i gjysmë njeriut, 1998 D.N.K.

Në një kuti të zezë që ka formën e një arkivoli u vendosën dy monitorë, njëra e projektonte perspektivën e trupit nga koka dhe poshtë ndërsa perspektiva tjetër nga këmbët lart. Brenda kutisë mund të shihni një trup njeriu të shtrirë duke marrë frymë ngadalë që dukej sikur të ishte në një inkubator për të rritur. Gjendja në të cilën ishte ai ishte shumë e vështirë për tu përcaktuar. A është gjysmë i vdekur apo gjysmë i gjallë? Duke fjetur ose duke vegjetuar? Duke vdekur apo po përpiqej të qëndrojë i gjallë? Sa larg është gati të shkojë qenia njerëzore vetëm për të qenë në qendër të vëmendjes. A është kjo ajo që dikush do të bëjë, vetëm për të dalë në TV? Për të qenë brenda kubit të Zi, për të vdekur, për të "jetuar" në TV? Për të hyrë në Tempullin e qenieve trans-humane moderne, të "shenjtërohen", të bëhen një "relikt i shenjtë"? A është kjo vdekje për të jetuar, ose jetesë për të vdekur apo të vdekurit e gjallë?



Sacrarium i Hemiantrop / The Temple of the half human, 1998, Video Installation, D.N.K.



Other side, 1997, D.N.K.

Eight Polaroid photos shown from the backside.

Titles from right to left: P. 1. Fifi running in the Treptower park after a frisbee; P. 2. Fifi and me, posing in the front of the Statue of Liberty; P. 3. Shouting and singing on the train to Costa Calma; P. 4. Fifi sleeping with Carla in the tent; P. 5. Fifi looks nervous; P. 6. Shining Fifi, the winner of the second price in the Disc Dog Competition; P. 7. In the dark room; P. 8. Cooking Jahni.

Often observer wants to have a look behind the scene, scenery or canvas. In this case, the backs of eight polaroids are shown with the title of the photos, but the front side stays a mystery to the observer. This work raises questions like: Who shot the picture? Where and when was the picture shot? How much does it influence the title in our opinion? Can we imagine these pictures? What kind of color quality do they have or how do the nature, people, animals, buildings look like? Or do we start to observe the "back" side as the pictures and try to get the message from them? Do eight black squares represent eight pictures or themselves? Does this small change give another layer of meaning to the work? Can we observe the "back" side as a right side, or does the back side become the front?

Ana tjetër, 1997, D.N.K.

Tetë foto Polaroidi të shfaqura nga prapa.

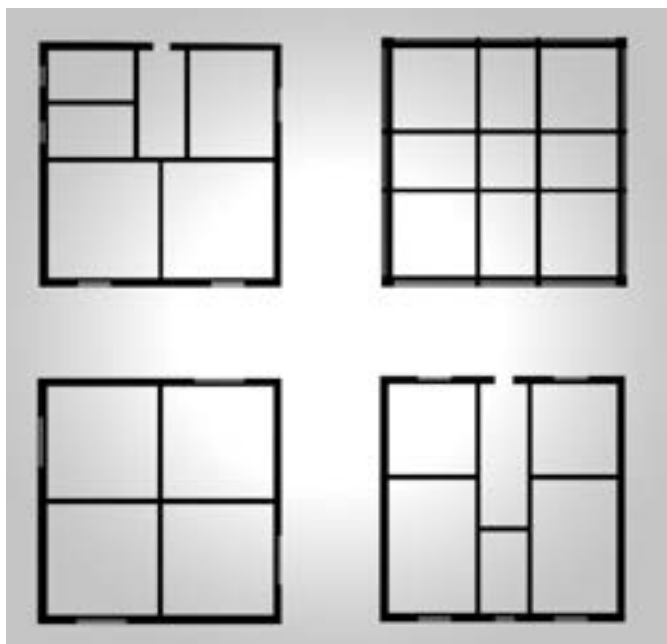
Tituj nga e djathta në të majtë: P. 1. Fifi duke vrapur pas frizbit në parkun Treptower; P. 2. Fifi dhe unë duke pozuar para Statujës së Lirisë; P. 3. Duke bërtitur dhe kënduar në trenin për Costa Calma; P. 4. Fifi duke fjetur me Karllën në tentë; P. 5. Fifi duket e nervozuar; P. 6. Fifi shkëlqyese fituese e çmimit të dytë në konkursin e qenve Disc Dog; P. 7. Në dhomën e errët; P. 8. Duke gatuar Jahni.

Shpesh vëzhguesi dëshiron të shikojë prapa skenës, peizazhit ose pëlhurës. Në këtë rast, pjesa e prapme e tetë polaroidëve shfaqen me titujt e fotove, por pjesa e përparme mbetet një mister për vëzhguesin. Kjo vepër shtrën pyetjet si: Kush e bëri foton? Ku dhe kur u bë kjo foto? Sa ndikon ky titull në mendimin tonë? A mund t'i imagjinojmë këto foto? Çfarë cilësie të ngjyrës kanë ato apo si duken natyra, njerëzit, kafshët apo ndërtesat? Apo po fillojmë të vëzhgojmë anën e "prapme" si foto dhe të përpiqemi të marrim porosinë nga to? A po përfaqësojnë ato tetë katrorë të zi të tetë fotografi apo veten e tyre? A e jep ky ndryshim i vogël një tjetër shtresë të kuptimit për punën? A mund të vëzhgojmë anën e "prapme" si një anë të djathtë, apo pjesa e prapme bëhet e përparme?



Other side, 1997, Installation, D.N.K.

0,23 / 6, 1995 D.N.K.



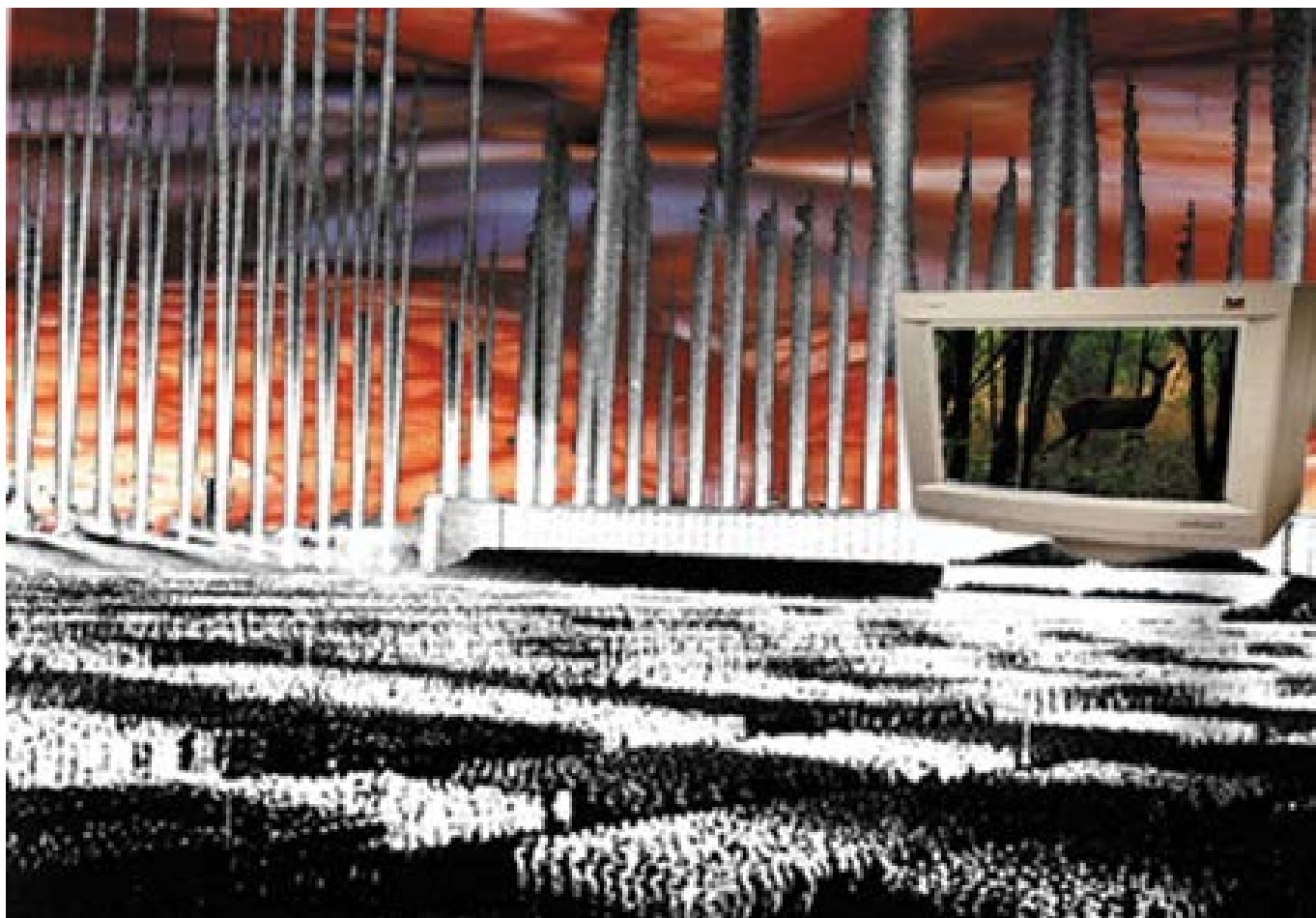
Detail from the Exhibition 0,23 / 6



Detail from the Exhibition 0,23 / 6



0,23 / 6 1995 D.N.K., Exhibition View, Gallery Interglotz Visionen, Berlin,



55 ET. + EG., 1997, Photography, D.N.K.



100 Million Seconds, Installation, 1996, D.N.K.

L.E.O.



Dead nature in post-production, 2011, Photography, L.E.O.



The invisible rider, 2010, Photography, L.E.O., Bode-Museum



Kaiser-Friedrich-Museum, 1905, Postcard

Yaz buza at günese - Wrtet it on the Ice and leave it in the Sun, 2009, L.E.O.

Proverb from city of Prizren. The video shows a hand which tries to write one text on the Ice block. By each written sentence the written letters start to melt. The text that it's trying to be written is the first sentences from the Ludwig Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus.

Shkruaje në akull e ktheje kah dielli, 2009, L.E.O.

Proverb nga Prizreni. Ky xhirim tregon një dorë që përpiqet të shkruajë një tekst në një bllok prej akulli. Në çdo fjali që shkruhej shkronjat shkriheshin. Teksti që ai po përpiqej të shkruajë është reshti i parë nga Tractatus Logico-Philosophicus nga Ludwig Wittgenstein.

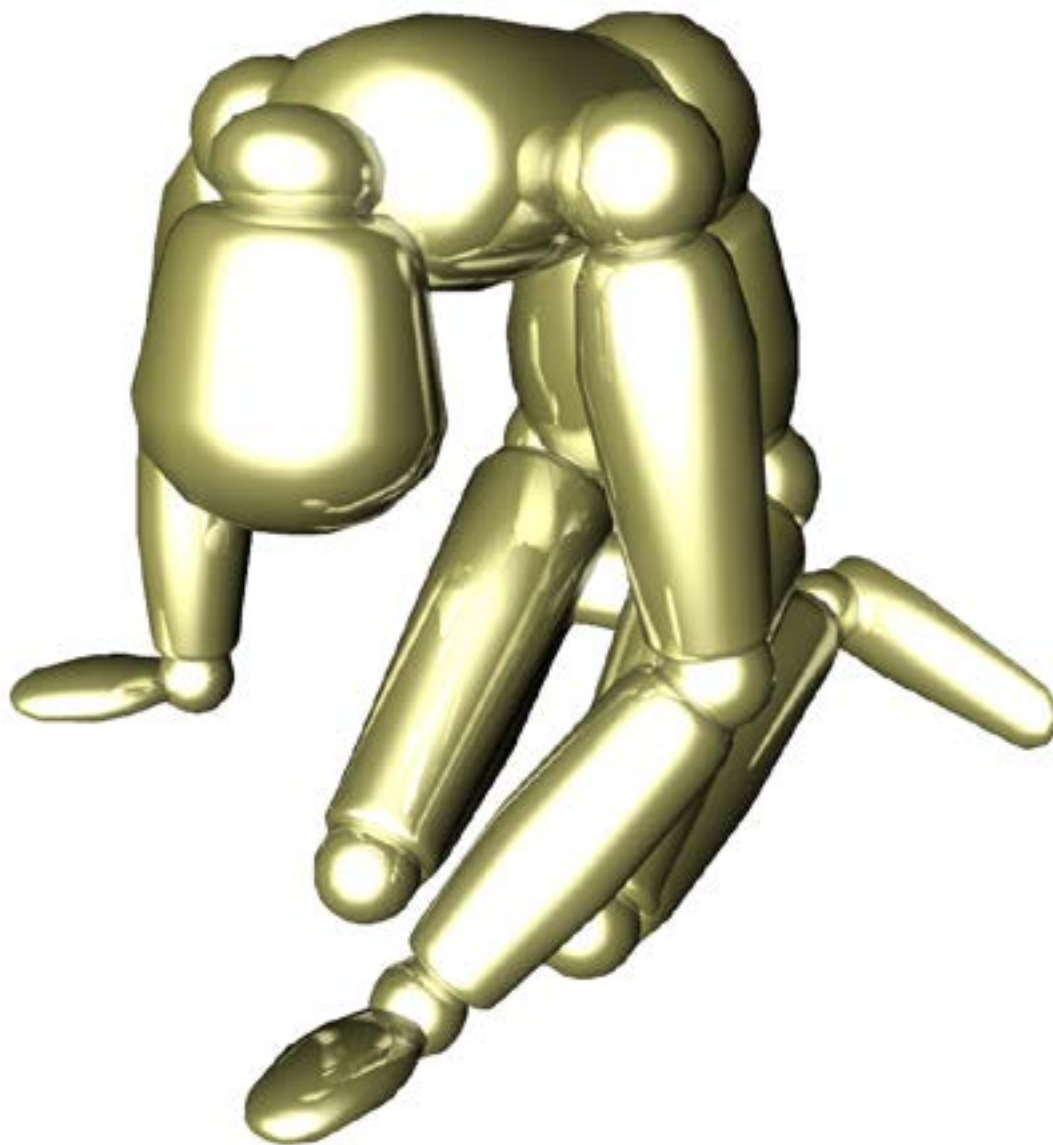


Yaz buza at günese / Write it on Ice and leave it in the Sun, 2009, Video, L.E.O.

Tractatus Logico-Philosophicus

11

	German	Ogden	Pears/McGuinness
1*	Die Welt ist alles, was der Fall ist.	The world is everything that is the case.	The world is all that is the case.
1.1	Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.	The world is the totality of facts, not of things.	The world is the totality of facts, not of things.
1.11	Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es alle Tatsachen sind.	The world is determined by the facts, and by these being <i>all</i> the facts.	The world is determined by the facts, and by their being <i>all</i> the facts.
1.12	Denn, die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt, was der Fall ist und auch, was alles nicht der Fall ist.	For the totality of facts determines both what is the case, and also all that is not the case.	For the totality of facts determines what is the case, and also whatever is not the case.
1.13	Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt.	The facts in logical space are the world.	The facts in logical space are the world.
1.2	Die Welt zerfällt in Tatsachen.	The world divides into facts.	The world divides into facts.
1.21	Eines kann der Fall sein oder nicht der Fall sein und alles übrige gleich bleiben.	Any one can either be the case or not be the case, and everything else remain the same.	Each item can be the case or not the case while everything else remains the same.
2	Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.	What is the case, the fact, is the existence of atomic facts.	What is the case—a fact—is the existence of states of affairs.
2.01	Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen.)	An atomic fact is a combination of objects (entities, things).	A state of affairs (a state of things) is a combination of objects (things).
2.011	Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können.	It is essential to a thing that it can be a constituent part of an atomic fact.	It is essential to things that they should be possible constituents of states of affairs.
2.012	In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein.	In logic nothing is accidental: if a thing can occur in an atomic fact the possibility of that atomic fact must already be prejudged in the thing.	In logic nothing is accidental: if a thing can occur in a state of affairs, the possibility of the state of affairs must be written into the thing itself.



GUANTANAMERA / The deaf song, 2009, L.E.O.

Guantanamo- Spanish: "from Guantánamo [feminine]", thus "woman from Guantánamo"

In front of the Pariser Platz in Berlin, where different armies marched through out history and sang their songs, where these days different party's and happenings are taking place, and where different banks are situated along with the French and the U.S. Embassy and the "Akademie der Künste", on the glass facade of the "Akademie der Künste", for the exhibition "Embedded Art", a 30 square-meter video wall was installed. Especially for this exhibition and this place a video work "GUANTANAMERA" was made. White letters on an orange background were flowing from right to the left on the video wall. Everybody who was at the Pariser Platz at that time could see and read the verses of the refrain of the song on the video wall:

GUANTAN-AMERA
GUAJIRA
GUANTAN-AMERA
GUANTAN-AMERAAAAAAA
GUAJIRA
GUANTAN-AMERAAAAAAA

GUANTANAMERA / Kënga e shurdhër, 2009, L.E.O.

Guantanamo spanjollisht: "nga Guantánamo [feminine]", ose "gruaja nga Guantánamo"

Para Pariser Platz në Berlin, ku ushtri të ndryshme marshuan përgjatë historisë duke kënduar këngët e tyre, dhe ku ditëve tona ndodhin ahengje dhe ndodhi të ndryshme si dhe ku ndodhen banka të ndryshme përkrahë ambasadës Franceze dhe asaj Amerikane është edhe "Akademie der Künste". Në ballinën nga xhami të "Akademie der Künste", për ekspozitën "Embedded Art", u instalua një video mur i madh rreth 30 metra katror. E punuar veçanërisht për këtë ekspozitë dhe për këtë vend është video vepra "GUANTANAMERA". Shkronja të bardha mbi një sfond ngjyrë portokalli dilnin nga e djathta në të majtë në video murin. Secili që gjendej në Pariser Platz atë kohë mund të shihte dhe lexonte vargjet e refrenit të kësaj kënge në muret e videove:

GUANTAN-AMERA
GUAJIRA
GUANTAN-AMERA
GUANTAN-AMERAAAAAAA
GUAJIRA
GUANTAN-AMERAAAAAAA



GUANTANAMERA, 2009, Computer animation videoscreen, 3x13m, L.E.O. North facade of Akademie der Künste Berlin

Let's beautify our City, 1999, L.E.O.

Pattern for the award participation: You can find them everywhere, these small apparatuses with the movable eyes – supervision cameras. So colorful the pictures are, that they catch, so unsightly grey the boxes are themselves. The group L.E.O. gave birth to this action, so the citizens creativity may beautify the image of their city. The displayed pattern shows an unfolded skin of a supervision camera. You are allowed to work out your own design by using different colors. Afterwards please throw your draft into the marked box. The best design gets awarded by a jury of the group L.E.O.. First prize will be a two-week trip to one of the worlds Metropolises.

Please don't forget to fill in your name, address and signature. With your signature you lose all rights to the draft.

Le të zbukurojmë qytetin tonë, 1999, L.E.O.

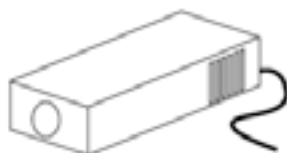
Modeli për pjesëmarrje në garë: Ju mund t'i gjeni ato kudo, këto pajisje të vogla me sy të lëvizshëm – kamera të vëzhgimit. Ngjyrat që kapin ato janë shumë të larmishme, ndërsa ngjyra e kutive të tyre hiri janë aq të bezdishme. Grupi L.E.O. vuri në jetë këtë veprim, kështu që qytetarët me krijimtarinë e tyre mund të zbukurojnë imazhin e qytetit. Modeli i shfaqur tregon një mbështjellës të shpalosur të një kamere vëzhguese. Ju keni të drejtë të bëni dizajnin tuaj duke përdorur ngjyra të ndryshme. Pastaj ju lutemi që të vendosni vizatimin tuaj në kutinë e shënuar. Dizajni më i mirë do të shpërblehet nga një juri e grupit L.E.O. Çmimi i parë është një udhëtim dy-javor në një nga metropolet botërore.

Ju lutemi mos harroni të plotësoni emrin, adresën dhe vëni nënshkrimin tuaj.

Duke u nënshkruar ju humbni të gjitha drejtat autoriale të vizatimit.



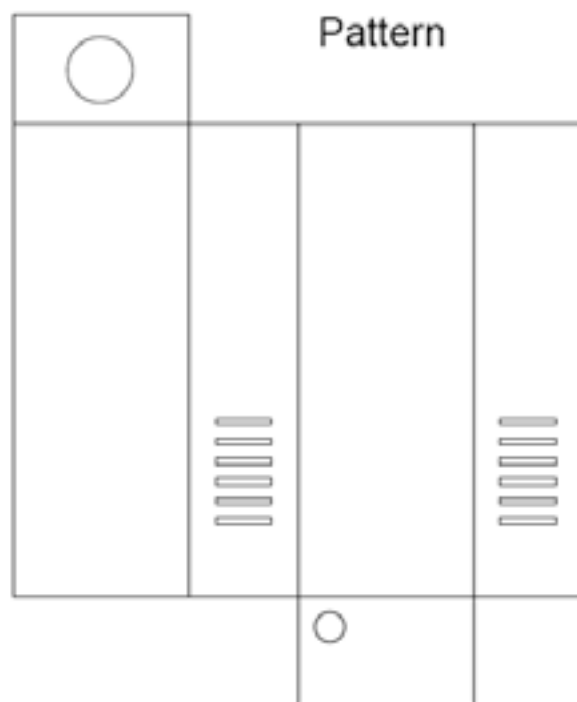
Let's beautify our CITY



You can find them everywhere, these small apparatuses with the movable eyes - supervision cameras. So colourful the pictures are, that they catch, so unsightly grey the boxes are themselves. The group L.E.O. gave birth to this action, so the citizens creativity may beautify the image of their city. The displayed pattern shows an unfolded skin of a supervision camera. You are allowed to work out your own design by using different colours. Afterwards please throw your draft into the marked box. The best design gets awarded by a jury of the group L.E.O.. First prize will be a two-week trip to one of the worlds Metropolises.

Please don't forget to fill in your name, address and signature.

With your signature you lose all rights to the draft.



Name, Surname: _____

Address: _____

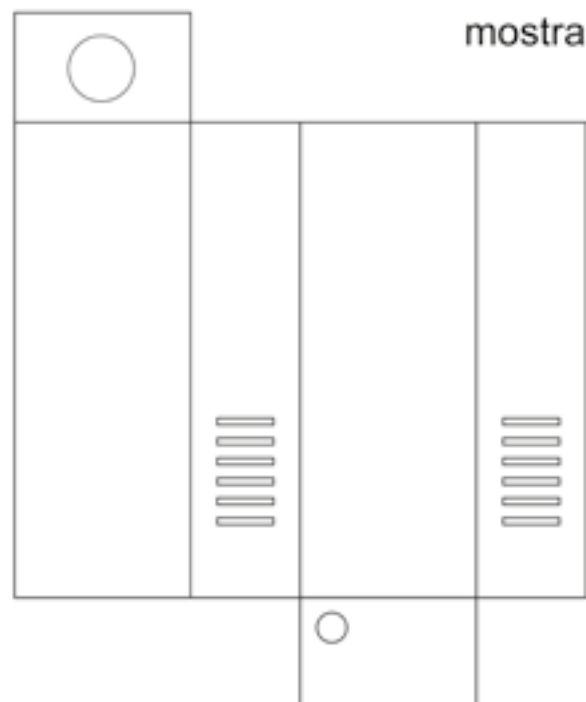
Signature: _____

T'A ZBUKUROJME QYTETIN TONË



T'a zbukurojmë qytetin tonë

Ç'do kund mund t'i gesh ato, aparatet e vogla me syrin levizës - Kamerat kontrolluese. Sado të larmishme të jenë pamjet, te cilat i kapin ato, aq te pahijshme janë kutijëzat e përhimta vetevetiu. Grupi L.E.O. ka thirrur këtë akcion në jetë, që qytetarët dhe qytetarët me kreativitetin e tyre t'a zbukurojnë pamjen e qytetit. Mostra e dhënë paraqet mbështjellësin e kamerës kontrolluese në formë të shpalosur. Me ngjyra të ndryshme mundeni kreacionet origjinale të juaja t'i paraqitni mbi skicën e dhënë. Pastaj dizajnin e juaj ta vendosni në kubin e shënuar*. Dizajni më i mirë do të zgjedhet nga një juri e përbërë nga grupi L.E.O.. Shpërbilimi do të jetë qëndrim dy javor, në njërin nga metropolet e botës. Ju lutemi mos harroni në fletë të shënoni: emrin, mbiemrin, adresën dhe nënshkrimin e juaj.



*Donëzimi i dizajneve të juaja bëhet personalisht në Galerinë e Arteve të Kosovës. Afat i fundit të donëzimit është 31.03.06

Emri, Mbiemri: _____

Adresa: _____

Nënshkrimi: _____

Një akcion i grupit L.E.O. në bashkëpunim me Galerinë e Arteve të Kosovës

© 2006 L.E.O. - Let's Beautify Our City

Waiting room, 1999, L.E.O,

A waiting room, similar to almost every other waiting room in the world, with a customer counter, chairs, a sterile room in silence. But in an ordinary waiting room, there are costumers waiting for their number to come up so that they could go in. In this "Waiting room" there are no customers and the customer counter does not change at all, it shows the same number all the time.

For the visitors of the "Waiting room" this situation is little irritating because as a visitor of the exhibition you feel like a displaced person. You don't know what or why this room is for, or why it's in front of you. What kind of meaning could this silent room without people have? Without people this room changes its meaning totally.

If somebody was there waiting, then the question would be what they were waiting for?

While watching this room, the visitors get the impression that this room might be in function and the people who were waiting, suddenly left this room, or they didn't want to wait anymore or there was no more reason for waiting.

By hearing the silence and observing this almost empty room, the visitor also gets the feeling that something could have happened, so this space remains like a time capsule. Observing this room becomes observing time, stopped time or non-time in non-place. The visitor become a discoverer, the discoverer of a graveyard without funerals, or of a forgotten monument of the time.

Dhoma e pritjes, 1999, L.E.O,

Një dhomë e pritjes, e ngjashme me pothuajse çdo dhomë tjetër të pritjes në botë, me një numërues të klientëve, karriga, një dhomë sterile e qetë. Por në një dhomë pritjeje të zakonshme, klientët presin që numri i tyre të dalë në mënyrë që ata të mund të hyjnë. Në këtë "dhomë pritjeje" nuk ka klientë dhe numëruesi i klientëve nuk ndryshon asnjëherë, ai tregon numrin e njejtë gjatë tërë kohës.

Për vizitorët e "Dhomës së pritjes" kjo situatë ishte paksa irrituese sepse ata ndjeheshin si të zhvendosur. Ju nuk e dini se pse dhe për çfarë është kjo dhomë, apo pse ajo është para jush. Çfarë kuptimi mund të ketë kjo dhomë e heshtur dhe pa njerëz? Pa njerëz kjo dhomë plotësisht ndryshon kuptimin e saj.

Nëse dikush ishte duke pritur aty, atëherë do të shtrohej pyetja se për çka po prisnin?

Derisa shikojmë këtë dhomë, vizitorët marrin përshtypjen se kjo dhomë mund të jetë funksionale dhe njerëzit që ishin duke pritur, u larguan papritur nga kjo dhomë ose nuk donin që të prisnin më, ose nuk kishin më arsye për të pritur.

Duke dëgjuar qetësinë dhe duke vëzhguar këtë dhomë pothuajse të zbrazët, vizitori gjithashtu ndjenë se mund të ketë ndodhur diçka, kështu që kjo hapësirë mbetet si një kapsulë kohore. Vëzhgimi i kësaj dhome bëhet vëzhgimi i kohës, kohës së ndalur ose jo kohën në jo-vend. Vizitori bëhet një zbulues, zbulues i një varreze pa funerale, ose të një monumenti të harruar nga koha.



Waiting room, 1999, Installation, L.E.O, Kunsthaus Tacheles Berlin

Wenn du nicht in der Nähe bist / If you are not near, 1997, L.E.O.

This work is hard to qualify – is it an information, a warning or an attack on the public? When you look at this work from a distance everything looks somehow very clear. The text on the canvas: “my painting smells the best”, the bubblegum-colored cloud, the pleasant atmosphere. The viewer automatically begins to get closer to the canvas, wanting to smell the the painting and read the title and find out more about the work. But by getting closer non of this happens. The viewers cannot smell anything, and when they read the title of the work “If you are not near” they become confused. The work refuses the presence and the closeness of the viewer. For the viewer the meaning of this (My painting smells the best – If you are not near) isn’t understandable.

This work moves the viewer to perform. First, it brings him close and then it rejects him. It plays with the feelings of the viewer. It offends him directly.

Through this kind of behavior the painting looses its conventional significance, but in another way it gets to something different from what we know as a painting.

Nëse nuk je afër, 1997, L.E.O.

Kjo vepër është vështirë të kualifikohet – a është një informatë, një paralajmërim apo një sulm ndaj publikut? Kur e shihni këtë vepër nga një distancë, e tëra qartësohet. Teksti në pëlhurë: “piktura ime ka aromën më të mirë”, retë me ngjyrë bubblegum, atmosferë të këndshme. Shikuesi fillon automatikisht të afrohet me pëlhurën, duke dashur ti marrë erë pikturës të lexojë titullin dhe të mësojë më shumë rreth veprës. Por, duke u afruar asgjë nga këto nuk ndodh. Shikuesit nuk mund të nuhasin asgjë, dhe kur lexojnë titullin e veprës “Nëse nuk jeni afër” ata hutohen. Vepra refuzon praninë dhe afërsinë e shikuesit. Për shikuesit kjo është diçka (piktura ime ka aromën më të mirë – nëse nuk jeni afër) e pakuptueshme.

Kjo vepër i shtyn shikuesit të veprojnë. Së pari i afron ata dhe pastaj i refuzon. Luan me ndjenjat e shikuesit. E ofendon atë drejtpërdrejtë.

Përmes kësaj sjelljeje, piktura humb domethënien e saj konvencionale, por në një mënyrë tjetër bën diçka ndryshe nga ajo që ne e njohim si pikturë.



Wenn du nicht in der Nähe bist / If you are not near, 1997, Installation, L.E.O., text on canvas: my picture smells the best

23 windows, 1996, L.E.O.

In a small place near Berlin called Rüdersdorf, in 1996, a person could still experience the authentic atmosphere of an already gone system, an installation of 23 Windows was presented in the "Michael Teichmann Haus". This work was a reminiscence (a view into the past era) and simultaneously a view into the new world.

In a room 2m x 3m where you could smell the mold and feel the cold and the dampness of the walls, 22 window frames were hanging. These windows were collected in the construction of renovated houses of the city. Through these windows, until recently, the citizens of Rüdersdorf were watching their reality. Now they change roles, they are now the objects being watched. All these windows were in one room. A room with 23 windows.

The windows were in different sizes and they were hanging close one to another. Inside each of these windows a piece / part from the geopolitics, history, mechanics, etc. school charts was placed.

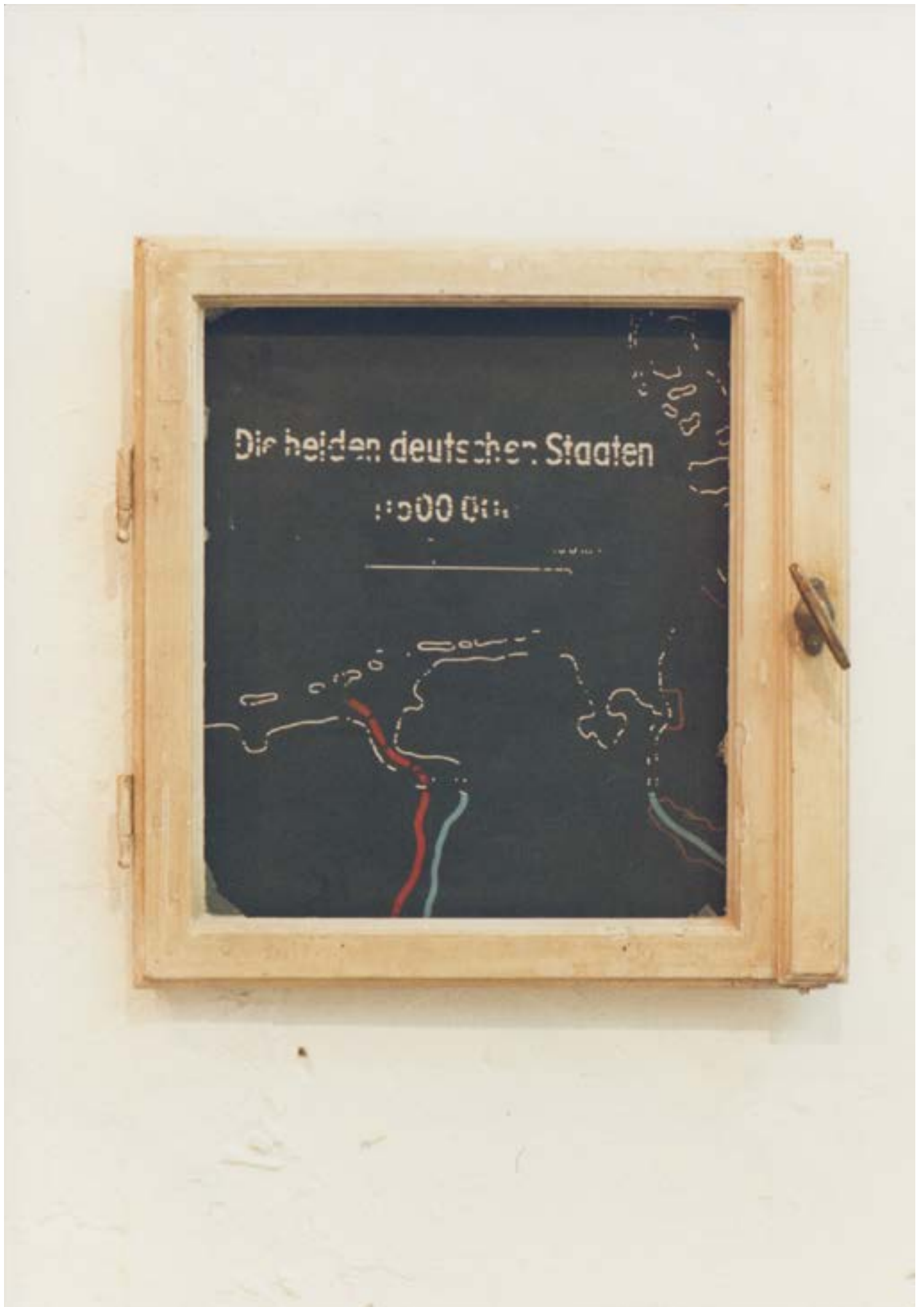
These school charts were not in use anymore, because the new system was changing everything, including the school charts. When you enter the room you can see the hanging history of a vanished era. The 22 hanging windows in the walls were creating a kind of surveillance room to the past. The only "real", (the 23rd) window in the room, which was in function and open, had a view to the forest.

23 dritare, 1996, L.E.O.

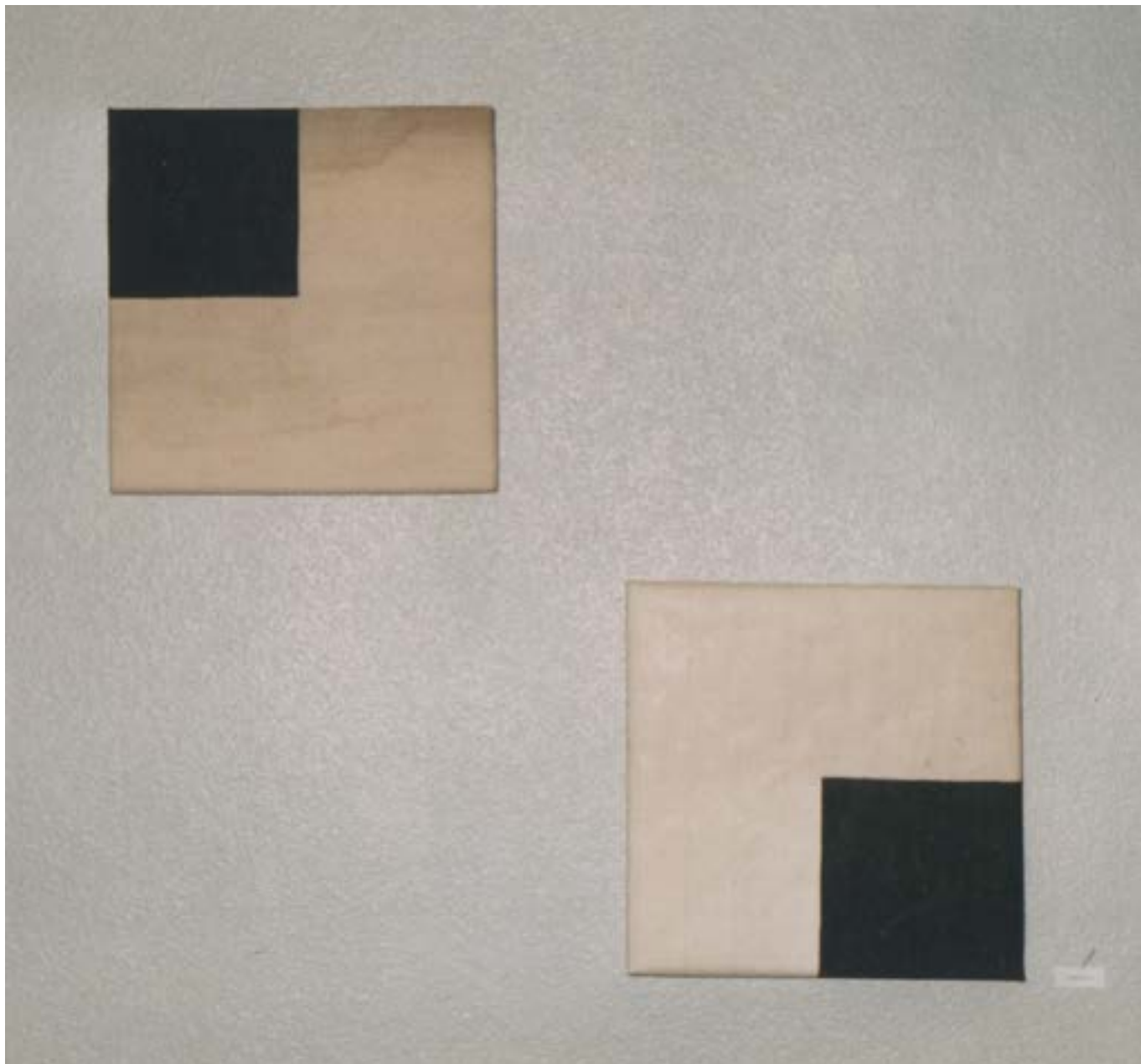
Në një vend të vogël afër Berlinit të quajtur Rüdersdorf, në vitin 1996, akoma mund të përjetohej atmosfera autentike e një sistemi tashmë të zhdukur, në galerinë "Michael Teichmann Haus" u paraqit një instalacion i quajtur 23 dritare. Kjo vepër ishte një rikujtim (një pamje në kohën e kaluar) dhe njëkohësisht një pamje në botën e re.

Në një dhomë prej 2m x 3m ku vinte era myk dhe ku ndieje të ftohtin dhe lagështinë e mureve, vareshin 22 korniza të dritareve. Këto dritare u mbledhën gjatë ndërtimit dhe renovimit të shtëpive të qytetit. Përmes këtyre dritareve, deri vonë banorët e Rüdersdorf kanë shikuar realitetin e tyre. Tani rolet kanë ndryshuar, tani janë ato objektet që po shikohen. Të gjitha këto dritare ishin në një dhomë. Një dhomë me 23 dritare. Dritaret kishin madhësi të ndryshme dhe ato ishin varur pranë njëra tjetrës. Brenda secilës prej këtyre dritareve ishte vendosur një copë / pjesë nga gjeopolitika, historia, mekanika etj. Këta atlasat shkollorë nuk ishin më në përdorim, sepse sistemi i ri po ndryshonte gjithçka, duke përfshirë edhe atlasat e shkollës. Kur të hyni në dhomë mund të shihni historinë e varur të një epoke të zhdukur. 22 dritaret e varura në mure po krijonin një lloj dhomë vëzhgimi në të kaluarën. E vetmja dritare "e vërtetë", (e 23-ta) në dhomë, e cila funksiononte dhe mund të hapej, kishte një pamje nga pylli.





23 windows, 1996, Installation, L.E.O. Michael Teichmann Haus, Rüdersdorf



White square over the black background, 1996, oil on canvas, L.E.O., From the series: From Postsuprematism to Suprematism 1965-1913



Scratched square, 1996, gold and oil on canvas, L.E.O., From the series: From Postsuprematism to Suprematism 1965-1913

Mrs. Brainwash



NATIONAL ? PAVILION, 2019, Performance, Mrs. Brainwash, Giardini Venice



NATIONAL ? PAVILION, 2019, Performance, Mrs. Brainwash, Giardini Venice
National Pavilions of: Germany, France, Japan, U.S.A. Spain, Israel

EACH FLAG IS A BORDER, 2010, Mrs. Brainwash

Seventeen cut flags, seventeen letters making up the sentence: EACH FLAG IS A BORDER. Each flag symbolizes a "country", but each cut flag symbolizes a single letter. These flags, through this act, made several new connections between each other. So, now that they were cut, the flags became letters making up one sentence. This sentence gives an explanation about the character of the "flag". So the flags were explaining themselves – the flags were explaining flags. This sentence also includes the word "FLAG" which at the same time raises the question what a Flag is. Is it the word; the letter; the fabric; the colors.

What kind of act is cutting a flag? Is it the same as cutting fabric? Does a reaction to this kind of action (in this case – cutting a flag) depend on the context, time and place? What happens in this case? The cut flags were building not only a sentence but also a new, larger flag, so they represented something totally different from what a flag basically represents.

Facts:

- Each flag had these dimensions (before they were cut): 150 x 90 cm
- Each flag was 100% Polyester
- Each flag was cut into a single letter
- The selection and the ranking of the flags was random.

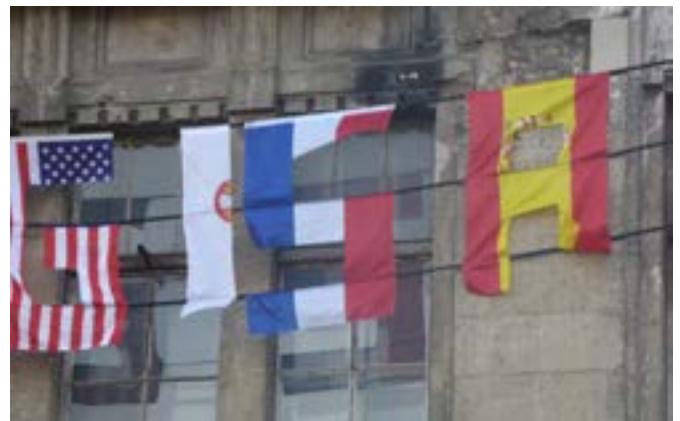
ÇDO FLAMUR ËSHTË NJË KUFË, 2010, Mrs. Brainwash

Shtatëmbëdhjetë flamuj të prerë, shtatëmbëdhjetë shkronja që përbëjnë fjalinë: Çdo flamur është një kufi. Secili flamur simbolizon një "shtet", por çdo pjesë e flamurit të prerë simbolizon një shkronjë të vetme. Këta flamuj, përmes këtij akti, bënë disa lidhje të reja mes veti. Pra, në atë pjesë ku ishin prerë, flamujt u bënë shkronja që përbënin një fjalë. Kjo fjalë jep një shpjegim për karakterin e "flamurit". Pra, flamujt shpjegojnë flamujt. Kjo fjalë gjithashtu përfshinte fjalën "FLAMUR", ku në të njëjtën kohë shtrohet pyetja se çfarë është një flamur. A është kjo fjalë, shkronjë, pëlhurë; apo ngjyrë.

Çfarë veprimi është prerja e një flamuri? A është njëjtë si me pre një copë të pëlhurës? A varet ky lloj veprimi (në këtë rast – prerja e një flamuri) nga konteksti, koha dhe vendi? Çfarë ndodh në këtë rast? Flamujt e prerë nuk ndërtuan vetëm një fjalë, por edhe një flamur të ri, më të madh, kështu që ata përfaqësonin diçka krejtësisht të ndryshme nga ajo që një flamur përfaqëson.

Faktet:

- Çdo flamur kishte këto dimensione (para se të preheshin): 150 x 90 cm
- Çdo flamur ishte 100% poliestër
- Çdo flamur ishte prerë në një shkronjë të vetme
- Zgjedhja dhe renditja e flamujve ishte e rastësishme.

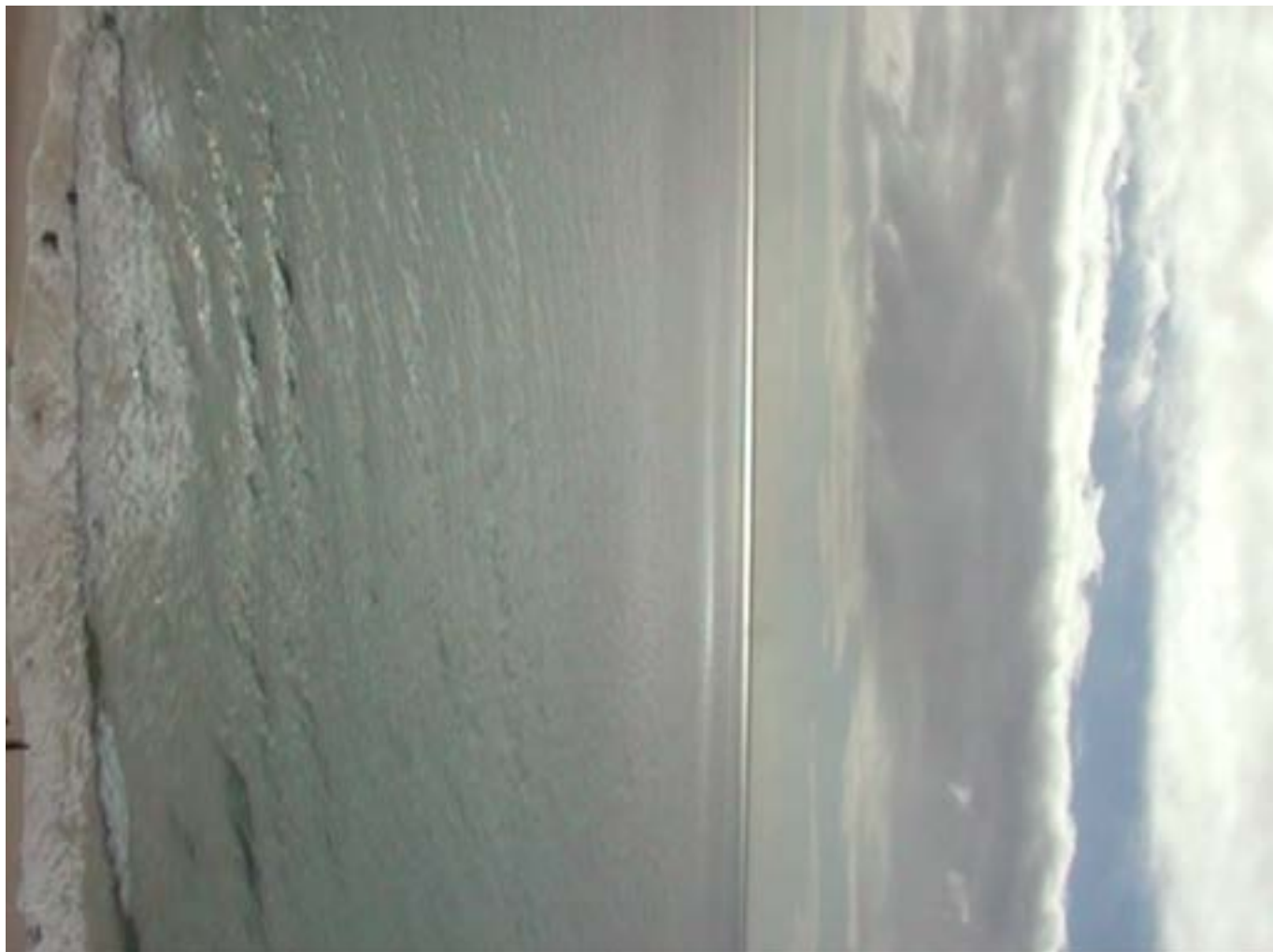


EACH FLAG IS A BORDER

EACH FLAG IS A BORDER, 2010, Mrs. Brainwash



EACH FLAG IS A BORDER, 2010, Installation 20m x 1.5m, Mrs. Brainwash, North Façade Kunsthaus Tacheles Berlin



5, 2009, Video 0:48 min, Mrs. Brainwash



Once we where the Terrorists, 2006, photography, Mrs. Brainwash



TOLNI / PUSH, 2010, Intervention, Mrs. Brainwash, Institute of Contemporary Art – Dunaújváros



Pedestal for the sky, 2008, photography, Mrs. Brainwash, Mehringplatz Berlin

Text from the Interview: When I was 18 years old, I began working for a well known cartoon company. I was very talented and developed my drawings to perfection. I was young and motivated. Then I began to experiment with 3D animation. My new ideas were well-received, at first from the Studio and later also from the greater audience. During the next two years my salary was multiplied by thirteen. I was the youngest among my colleagues, yet I was well respected. Very soon I had 60 artists working in my department. Business was booming. One day, I remember it as if it was yesterday, it was a Friday. It was incredibly hot, and the air conditioning was broken in the entire building. I was completely sweaty, and was about to put on a fresh shirt when two men in black suits came into my studio accompanied by my director. I was surprised that the director came down without any notice. I thought that maybe it was something to do with the air conditioning, but they didn't look like handy-men. My director slowly approached me and quietly asked if it was possible for me to accompany him to his office, since the two men had some important questions to ask. I followed them to the office, without changing my shirt. After we arrived there the director left us to talk in private. First both men introduced themselves, then they praised my work. One of the two had an especially large nose. At that time I was working on a new cartoon and I found his nose incredibly inspiring. Then he told me, I had been selected to produce an animation. He said it had to do with the security of the state. I was not to speak with anyone about the project since it was top secret. I was to produce it as quickly as possible, and money was not an issue. I accepted the offer immediately. At that time I didn't have a girlfriend and my parents lived 700 miles from the city in which I worked. We only saw each other twice a year. So I was free to accept the offer immediately. My dream was to start my own company so that I could develop my own ideas without having to answer to anyone else. As I said earlier, I wanted to experiment more with 3D animation, to expand my options, but as an employee, I always had other jobs to do. You know how it goes. The man with the big nose gave me a contract to read. I read it thoroughly, and as I was prepared to sign with the marker that I still had in my hand from working, the man said: „No, sign only with this pen!” He handed me a pen. When we came out, the men discreetly gave a nod to my director. My director made a strange face, one I had never seen before. He wished me luck. I had no idea what he knew about the entire affair. The two men picked me up very early next morning. They took me to the place where I would spend the next 352 days. The animation was to be two times one minute long, but I had no idea what I had to draw.

Teksti nga intervista: Kur isha 18 vjeç, fillova të punoj në një kompani të njohur të stripave. Unë isha shumë i talentuar dhe i bëja vizatimet e mia në përsosmëri. Isha i ri dhe i motivuar. Më vonë fillova të eksperimentoj me 3D animacione. I detë e mia të reja u pritën mirë, fillimisht nga studio ku punoja dhe më vonë edhe nga audienca e gjërë. Gjatë dy viteve në vijim paga ime u rrit trembëdhjetë fish. Unë isha më i ri nga kolegët e mi, por gëzoja respektin e tyre. Shumë shpejt kisha 60 artistë që punonin në departamentin tim. Biznesi po lulëzonte. Një ditë, më kujtohet si të ishte dje, ishte një ditë e premte. Ishte tepër nxehtë, dhe klimatizimi (air-condition) nuk punonte në gjithë ndërtesën. Isha i djersitur shumë dhe sa po bëhesha gati të veshi një këmishë të re kur dy burra me kostume të zeza hyrën në studio të shoqëruar nga drejtori im. Isha i befasuar që drejtori erdhi pa ndonjë njoftim paraprak. Mendova se ndoshta kishte të bënte në lidhje me klimatizimin e prishur, por ata nuk dukeshin si mjeshtër. Drejtori u afrua ngadalë dhe më pyeti nëse ishte e mundur që ta shoqëroja në zyrën e tij, pasi që këta dy burra kishin disa pyetje të rëndësishme për mua. I përcjella ata në zyrë, pa ndërruar këmishën time. Pasi mbërritëm atje, drejtori na la të flisnim në privatësi. Së pari, të dytë u prezentuan se kush janë, pastaj lavdëruan punën time. Njëri nga ta kishte një hundë veçanërisht të madhe. Në atë kohë unë isha duke punuar në një karikaturë të re dhe hunda e tij ishte tepër frymëzuese për mua. Pastaj më tha, unë isha zgjedhur që të punoja një animacion. Ai tha se kishte të bëjë me sigurinë e shtetit. Unë nuk guxoja të flisja me askënd rreth këtij projekti pasi që ishte një sekret shtetëror. Unë duhej ta bëja atë sa më shpejt dhe se shuma e parave nuk ishte çështje. Unë menjëherë pranova ofertën. Në atë kohë nuk kisha të dashur dhe prindërit e mi jetonin 700 milje larg nga qyteti ku punoja. Ne takoheshim vetëm dy herë në vit. Pra, unë isha i lirë që të pranoj ofertën menjëherë. Ëndrra ime ishte të kem kompaninë time kështu që do të mund të zhvilloja idetë e mia pa iu përgjigjur askujt tjetër. Siç thashë më herët, kam dashur të eksperimentoj më shumë me 3D animacione, të zgjeroj mundësitë e mia, por si një punëtor, gjithmonë duhesha të bëjë edhe punë tjera. E dini se si shkojnë punët. Njeriu me hundë të madhe më dha të lexoj një kontratë. E lexova tërësisht, dhe derisa unë isha i përgatitur të nënshkruaja me lapsin që kisha ende në dorë nga puna që isha duke bërë, ai tha: “Jo, duhet të nënshkruash vetëm me këtë stilolaps!” Ai më dorëzoi një stilolaps. Kur dolën, ata në mënyrë diskrete i bënë një shenjë me kokë drejtorit tim. Drejtori im bëri një fytyrë të çuditshme, një që nuk e kisha parë më parë. Ai më uroi fat. Unë nuk e kisha idenë se çfarë dinte ai për këtë çështje.



Just a dream, 2005, Video 6:53 min, Mrs. Brainwash

They took me to the studio, which was equipped with the latest technology. I looked around and saw that they had everything I needed, even an Italian coffee machine. Then, both guys left me, and I first made a cup of coffee. The air condition worked perfectly. When I had my coffee, the door opened and a man worked perfectly. When I had my coffee, the door opened and a man entered the room. I never saw him again in my life. He was an ordinary man, the type you could meet in any supermarket. He told me that I should make an animation about a bomb. He called it the „Bomb A”. In this cartoon two cities should be destroyed by the bomb, each city with one. He handed me some aerial photographs of the cities. The whole project was quite intense. I invented certain effects which are still being used today. At the end the animations were very good, they gave a strong realistic impression. They are so good, that they are believable even today. On the last day, I gave the men the completed project. On the same evening, a mail-man gave me an envelope. A cheque was in the envelope. The sum was correct. I don't know how much longer I will live. But after fifty years of silence, I feel the need to reveal the knowledge I have been concealing all these years. As I didn't have much time for the project back then, I made a couple mistakes. I didn't notice them until years later.

Dy burrat më morrën shumë herët në mëngjes. Ata më çuan në vendin ku do të kaloja 352 ditët e ardhshme. Animacioni duhej të ishte dy herë nga një minutë i gjatë, por nuk e dija se çfarë duhej të vizatoja. Ata më dërguan në studio, e cila ishte e pajisur me teknologjinë më të re. Shikova përreth dhe e pashë se kisha gjithçka që më duhej, madje edhe një aparat të kafes nga Italia. Pastaj, të dytë u larguan, dhe së pari përgadita një filxhan kafe. Klimatizimi funksiononte në mënyrë të përkryer. Duke pirë kafën, dera u hap dhe një burrë hyri në dhomë. Unë nuk e pashë atë njeri përsëri në jetën time. Ai ishte një njeri i zakonshëm, njeri që mund të takosh në çdo supermarket. Ai më tha se unë duhet të bëj një animacion për një bombë. Ai e quajti atë “Bombë A”. Në këtë karikaturë dy qytete duhet të shkatërrohen nga bomba, çdo qytet me nga një bombë. Ai më dorëzoi disa fotografi të qyteteve nga ajri. I gjithë projekti ishte mjaft intensiv. Kam shpikur disa efekte të cilat ende përdoren edhe sot. Në fund animacionet ishin shumë të mira, ata dhanë një përshtypje të fortë realiste. Ato ishin aq të mira, sa që ato janë të besueshme edhe sot. Ditën e fundit, ua dhashë atyre projektin e përfunduar. Në po të njëjtën mbrëmje, një postier më dha një zarf. Një zarf ishte një çek. Shuma ishte e saktë. Nuk e di edhe sa shume do jetoj. Por, pas pesëdhjetë viteve heshtje, ndiej nevojën të zbuloj njohuritë që kam fshehur gjithë këto vite. Pasi që nuk kisha shumë kohë për atë projekt, kisha bërë disa gabime. Unë nuk i vura re ato gabime deri disa vite më vonë.

Installing the name Guggenheim on the front entrance of the exhibition space of the N.G.K. The work "Guggenheim" generates several questions about space and time and their relations. As first this work opens the question of location. What happened through this minimal intervention? Inside the Galeria e Arteve the Kosoves was situated a "Guggenheim". One institution was inside the other, a museum placed inside a gallery. For the visitor, this opens the question where he is and what he is looking at? Is he watching an exhibition of the gallery or a collection of the museum – or both at the same time? Sometimes two identical artworks can be exhibited in two different spaces (galleries, museums). But in this situation something for us irrational, but real happens. One work (one exhibition) is exhibited in two institutions. During the exhibition, these two institutions not only exist, they also coexist. They were in charge as an exhibition space, at the same time in the same space for the same exhibition. Where were the works exhibited – in the gallery or the museum? Does the artwork change the meaning, if it's exhibited in the museum or in the gallery? Or was the museum exhibited in the gallery? Was the space exhibited in the other space? The next question is the relation of the work "Guggenheim" to the works exhibited inside. Through this act, all works inside acquired a whole new meaning. So the work Guggenheim builds the relation to each work inside or is a part of another layer of exhibited works. The work "Guggenheim" opens a special question in relation to itself. What is this work, what is its function? Is this "work" placed inside of these two institutions or is this work placed inside itself? What kind of space and time relation has the work to itself? Is the exhibited work something that we still don't have the name for?

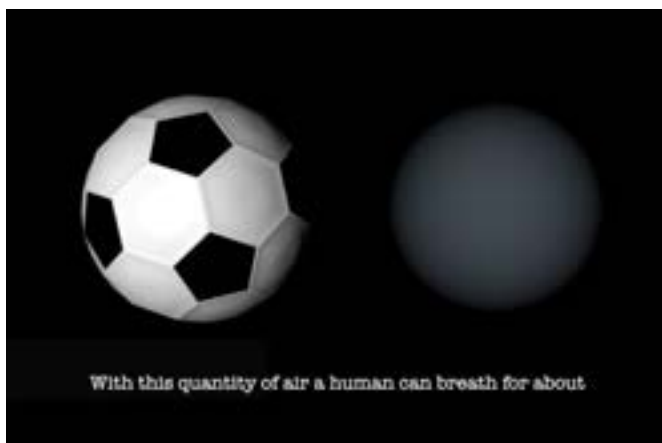
Vendosja e emrit Guggenheim në hyrjen e ekspozitës të G.K.K. Vepa "Guggenheim" shtrën disa pyetje rreth hapësirës dhe kohës dhe marrëdhënieve mes tyre. Si e para kjo vepër hap çështjen e vendndodhjes. Çfarë ndodhi me këtë ndërhyrje të vogël? Brenda galerisë së arteve të Kosovës ndodhej një "Guggenheim". Një institucion ishte brenda tjetrit, një muze i vendosur brenda një galerie. Për vizitorin, kjo shtrën pyetjen ku është dhe çfarë po shqyrton? A po shikon një ekspozitë të galerisë apo një koleksion të muzeut - ose të dyja në të njëjtën kohë? Ndonjëherë dy vepër arti identike mund të ekspozohen në dy hapësira të ndryshme (galeri, muze). Por në këtë situatë diçka iracionale për ne, por e vërtetë po ndodh. Një punë (një ekspozitë) ekspozohet në dy institucione. Gjatë ekspozitës, këto dy institucione jo vetëm që ekzistojnë, por edhe bashkëekzistojnë. Ata ishin përgjegjës si një hapësirë ekspozuese, në të njëjtën kohë në të njëjtën hapësirë për të njëjtën ekspozitë. Ku ishin të ekspozuara veprat - në galeri apo në muze? A ndryshon kuptimin vepër e artit nëse ekspozohet në muze apo në galeri? Apo ishte muzeu i ekspozuar në galeri? A ishte hapësira e ekspozuar në hapësirën tjetër? Pyetja tjetër është marrëdhënia e vepërës "Guggenheim" me veprat e ekspozuara brenda. Përmes këtij akti, të gjitha veprat brenda kishin një kuptim krejtësisht të ri. Pra, vepër "Guggenheim" ndërton marrëdhënie me secilën vepër brenda ose është pjesë e një shtrese tjetër të veprave të ekspozuara. Puna "Guggenheim" hap një pyetje të veçantë në lidhje me veten. Çfarë është kjo punë, cila është funksioni i saj? A është kjo "vepër" e vendosur brenda këtyre dy institucioneve apo a është kjo punë e vendosur brenda vetes? Çfarë lloj marrëdhënie hapësinore dhe kohore ka puna për vete? A është kjo punë e ekspozuar diçka për të cilën ende nuk kemi emër?



Guggenheim, 2003, Installation, Mrs. Brainwash, Galeria e Arteve e Kosovës, Prishtinë



What is a football?, 1999, Computer animation, Mrs. Brainwash





Brainwashing Cocktail, 1997, 2:31min, Super8 film, Mrs. Brainwash,

Brainwashing Cocktail, 1996, Mrs. Brainwash

While the public was waiting outside, in front of the closed gallery, people were asking: What was the purpose of the equipment which was placed inside the gallery? Rumors and speculations were going around! At one moment, an unknown person came into the gallery from the back room. The person had a white cap, a white mask, white jacket, white skirt, white tights and white shoes – giving the impression of a doctor or a nurse. Before she came to the front of the gallery where the equipment and the tools were placed, she put on white hygienic gloves. She gave the impression that she was ready to act. The lady in white put one black bag on the desk, which she brought with her. She opened it. Then she slowly picked up the first see-through plastic bag and unzipped it, she got the ingredients out of the plastic bag. Inside it was a brain. She took the brain and put it into a half-filled glass of water. Then she opened the second see-through plastic bag. From there she took several pieces of excrements/shit. One by one she threw all pieces inside the glass of water. She took a mixer and switched it on. The sound of the rotating blades could be heard from outside the gallery. The metallic stick of the mixer was slowly being placed inside the cup. In the clear water the swimming brain and pieces of excrements started to rotate and to be cut by the blades of the mixer. She put the machine in and out several times. In a few seconds the ingredients turned to a thick brown froth. After she mixed it well, she filled an empty cup with the thick froth slowly and then she closed it with a hermetic cover*. The Cocktail was ready. She placed the cup in front of the window, took the gloves off and left the room.

*The closed cup/"the brainwashing cocktail", was removed from the gallery the next day. The reason was that the smell of the cocktail was so strong that it was impossible for the gallerist, to work inside the gallery. Even after the cup was removed from the gallery, the gallery continued to smell for the next couple of days.

Kokteji trushpërlarës, 1996, Mrs. Brainwash

Derisa publiku ishte duke pritur jashtë, para galerisë së mbyllur, njerëzit pyesnin: Cili ishte qëllimi i pajisjes që u vendos brenda galerisë? Thashethëmet dhe spekulimet po sillleshin vërdallë! Në një moment, një person i panjohur erdhi në galeri nga dhoma e pasme. Personi kishte një kapelë të bardhë, një maskë të bardhë, xhakëtë të bardhë, fustan të bardhë, triko të bardhë dhe këpucë të bardha – duke dhënë përshtypjen e një mjeke ose të një infermiere. Para se ajo të vinte të hyrja e galerisë ku ishin të vendosura pajisjet dhe mjetet e saj, ajo vuri një palë dorëza të bardha higjienike. Ajo dha përshtypjen se ajo ishte e gatshme të veprojë. Zonja në të bardhë vuri një qese të zezë në tavolinë, të cilën ajo e solli me vete. Ajo e hapi atë. Pastaj ngadalë kapi qesen e parë të tejdukshme plastike dhe e hoqi atë, ajo mori përbërësit nga qesja plastike. Brenda saj ishte një tru. Ajo mori trurin dhe e vuri në një gotë gjysmë të mbushur me ujë. Më pas ajo hapi çesen e dytë plastike. Prej aty ajo mori disa copa fekalesh / mut. Një nga një i hodhi të gjitha në një gotë me ujë. Ajo mori një mikser dhe e aktivizoi atë. Zhurma e thikave rrotulluese mund të dëgjohet në galeri nga jashtë. Shkopi metalik i mikserit u vendos ngadalë brenda gotës. Në ujën e pastër truri që notonte në të dhe pjesët e fekalesh filluan të rrotullohen dhe të prehen nga thikat e mikserit. Ajo vuri makinën brenda dhe jashtë disa herë. Për disa sekonda përbërësit u kthyen në një ngjyrë kafe të trashë. Pasi u përziën mirë, ajo hapi një filxhan të zbrazët me shtresën e trashë ngadalë dhe pastaj e mbylli me një mbulesë hermetike *. Kokteji ishte gati. Ajo e vendosi filxhanin para dritares, i mori dorëzat dhe u largua nga dhoma.

* Filxhani i mbyllur / "kokteji i shpërlarjes së trurit", u hoq nga galeria të nesërmen. Arsyeja ishte se era e koktejit ishte aq e fortë sa që ishte e pamundur për punëtorët e galerisë të punojnë brenda saj. Edhe pasi filxhani u hoq nga galeria, galeria ende vazhdoi të kundërmojë për disa ditë më pas.





Brainwashing Cocktail, 1996, performance, Mrs. Brainwash, Galerie Interplotz Visionen Berlin

Globalodromia

The Manifest for the near future, Video, 2018, Globalodromia

This is not a warning. These are only some facts and informations about now days and near future.

“Us and Them”

In the time of Big Data and Artificial Intelligence there are two categories of people which build the society: To the first Category belong several Humans. This Humans are Data Owners (DO-s) they own Datas of the users of communication devices. They own Big Data. No countries, no governments will own this data but only the directors of several Data Owners (probably around 10 persons in the whole World). To read and use this Big Data they need Artificial Intelligence. Thus Data Owners invests, a lot for the Saving space for Big Data, Artificial Intelligence, and also Robotic.

To the second Category belong users of the communication devices. To this category count, users of: Smart phones, Computers, TV-s, Smart Cars, Smart Houses. This group is buying daily more and more devices. Smart devices.

To which group you think, you belong? Thus no one of you belong to this Data Owners and almost all of you are device users we would name the Device users as: You.

In this way there will be no misunderstanding and this text would be much clear and closer to You.

What about the people who don't use this devices? If there will be some of them in the near future, then they will be treated like under intelligent creatures without rights. They will represent humans like Apes did represent themselves in the zoo, till now days.

Apes and AI

The difference between the Ape-brain and Human-brain is big. But this fact count's only in relation with Human! What about the Artificial Intelligence? Artificial Intelligence, thinks, develops, learn (autonomous) much faster then human. At the moment, for the Artificial Intelligence, Human-brain is, like for us the Ape-brain. This brain is in constant progress of development. (We know what people did with apes till now!)

Big Brain (BB)

Devices that we use are getting daily (hardware) smaller and smaller. In the same relation their intelligence (software) is growing rapidly. This all devices big or small they are all connected with each other through internet. In this Net are included also the Satellites and drones which momentarily surveil some cities from above. We have to make something clear, your picture on the relation between you and big data / Artificial Intelligence is a completely wrong. The relation is not You and your Computer or You and a Robot. To recognize the degree of extent with whom you have to deal with is, first you have to know that you are not dealing with many devices but with only one. With one Big Brain. To know the relation, you have to imagine one body made from 6 Milliard devices (related to the produced devices). You have to imagine this brain is momentarily big like 2400 Cheops Pyramids. This body is one Invisible Big Brain. This Big Brain knows the whole development of Human-, Animal-, Plant-, Biologic-, geographical-, universe- history like no Historian in the World. He knows the whole Physic, Mathematic, Chemistry, formulas like no one. He knows the temperature of the whole world and the weather forecast. Don't You

Manifesti për të ardhmen e afërt, 2018, Globalodromia

Ky nuk është paralajmërim. Këto janë vetëm disa fakte dhe informata për ditët tona dhe për të ardhmen e afërt.

“Ne dhe ata”

Në kohën e të dhënave të mëdha (Big Data), dhe të inteligjencës artificiale kemi dy kategori njerëzish që ndërtojnë shoqërinë: Kategorisë së parë i përkasin vetëm disa Njerëz. Këta Njerëz janë pronar të dhënave të mëdha (Big Data), që ata posedojnë të dhënat e përdoruesve të pajisjeve të komunikimit. Ata zotërojnë të dhënat e mëdha. Asnjë shtet, asnjë qeveri nuk i zotëron këto të dhëna, por vetëm drejtorët e disa kompanive (të BIG DATA), (ndoshta janë rreth 10 persona në mbarë botën). Për të lexuar dhe përdorur këto të dhëna të mëdha ata kanë nevojë për Inteligjencën Artificiale. Kështu që pronarët e të dhënave investojnë shumë për hapësirën e kursimit për të dhënat e mëdha, inteligjencën artificiale, dhe robotikët gjithashtu.

Kategorisë së dytë i përkasin përdoruesit e pajisjeve të komunikimit. Në këtë kategori bëjnë pjesë pjesë përdoruesit e: telefonave të menqur, kompjuterave, TV-ve, veturave të menqura dhe shtëpive të menqura. Ky grup gjithnjë e më shumë blejnë këso pajisje. Pajisje të menqura.

Cilit grup mendoni se ju i përkisni? Asnjëri prej jush nuk i përket këtij Pronari të të Dhënave dhe pothuajse të gjithë ju jeni përdorues të këtyre pajisjeve që ne do ti emërojmë përdoruesit e këtyre pajisjeve si: Ju.

Në këtë mënyrë nuk do të kemi keqkuptime dhe ky tekst do të jetë shumë i qartë dhe më pranë Juve.

Po çka të bëjmë në lidhje me njerëzit që nuk i përdorin këto pajisje? Nëse do të ketë disa prej tyre në të ardhmen e afërt, atëherë ata do të trajtohen si krijesa jo-inteligjente pa të drejta. Ata do të përfaqësojnë njerëzit siq janë përfaqësuar majmunët në kopshtin zoologjik, deri tani.

Majmunët dhe inteligjenca artificiale.

Dallimi midis trurit të majmunit dhe trurit të njeriut është i madh. Por ky fakt është vetëm në lidhje me Njeriun! Po çfarë në lidhje me Inteligjencën Artificiale? Inteligjenca artificiale, mendon, zhvillohet, mëson (në mënyrë autonome) shumë më shpejt se sa ajo e njeriut. Momentalisht, për Inteligjencën Artificiale, truri njeriut është, si për ne truri i majmunit. Ky tru zhvillohet vazhdimisht. (Ne e dimë se çfarë kanë bërë njerëzit me majmunë deri tani!)

Truri i madh (Big Brain).

Pajisjet që përdorim çdo ditë (hardveri) po bëhen gjithnjë më të vogla. Por inteligjenca e tyre (softveri) po rritet me shpejtësi. Të gjitha këto pajisje të mëdha ose të vogla janë të lidhura me njëra-tjetrën përmes internetit. Në këtë Rrjet përfshihen edhe satelitët dhe dronët që momentalisht mbikëqyrin disa qytete nga lartësia. Ne duhet të kemi diçka të qartë, mendimi jonë për lidhjen mes nesh dhe të dhënave të mëdha / Inteligjencës Artificiale është krejtësisht e gabuar. Lidhja nuk është Ne dhe kompjuteri jonë ose Ne dhe një robot. Për të njohur shkallën e shtrirjes me të cilën duhet të merremi është se së pari duhet të dijmë se nuk kemi të bëjmë me shumë pajisje, por vetëm me një. Me një Tru të madh (Big Brain). Për të njohur këtë lidhje, duhet të imagjinojmë një trup të bërë nga 6 miliardë pajisje (në lidhje me pajisjet e prodhuara). Duhet të imagjinojmë se ky tru



The Manifest for the near future, 2018, Video 10:29, Globalodromia

forget, we are talking about only ONE brain. A Big Brain which is once “born” and continue his “living” and growing. Do you really think that this Big Brain with such a big informations and knowledge of know how, would like to serve you? Did you ever thought, when you walk through the street, over how many worms, insects or plants did you step over? Sure the answer is No. You as a topic will interest Big Brain just until You (device user) are relevant for him. From the moment that you are not relevant to this Big Brain, then.....maybe you will remember how it was before, walking through the street?

“Knowing me, knowing you, ah-haaa”

There are things that you know about your self, which also big data knows about you. Examples:

- Strengths and weaknesses
- Health, physical and psychical condition
- Way of Nutrition
- Behavior, what you like what you don't
- Physiological needs
- Sexual needs
- Way how you move
- Way how you think
- How much you earn and how much you spend and for what.
- What kind of Medicaments or Drug's you use and where you buy, or order them.
- He knows all your Emails, photos films, songs, that you send to your girl or boy friend(S) also these which you already arise.
- He knows how you feel and what makes you to feel like this or like that.

Imagine Doctor's, Physiology's, Psychology's Neurology's, Banker's, Trainer's, Teacher's, Advisers, Scientist's a bunch of the specialists are always Watching, Controlling and Analyzing you. They are all the time every step with you and ready to answer your questions (and thus collecting your data). Big Data knows how organism of each of YOU (Device Users) functions and how YOU think. They don't forget a coma or a point. Big

është i madh sa 2400 piramida të Keopsit. Ky trup është një Tru i madh i Padukshëm. Ky Big Brain di të gjithë zhvillimin e historisë njerëzore, si atë të kafshëve, bimëve, biologjisë, gjeografisë, universit, si asnjë historian tjetër në botë. Ai e di tërë fizikën, matematikën, kiminë, dhe gjitha formulat si askush tjetër. Ai e di temperaturën dhe parashikimin e motit në tërë botën. Mos harroni, ne po flasim vetëm për një tru. Një Big Brain i cili dikur “ka lindur” dhe vazhdon të “jetojë” dhe të rritet.

A mendoni me të vërtetë se ky Big Brain me gjithë ato njohuri dhe informata do të donte t'ju shërbej juve? A keni menduar ndonjëherë se kur jeni duke ecur nëpër rrugë se në sa krimba, insekte apo bimë i keni shkelur? Me siguri se përgjigja është Jo. Ju si një temë do ti interesoni Big Brain vetëm derisa të jeni (përdorues i pajisjes) interesant për të. Nga momenti kur nuk jeni i lidhur me këtë Big Brain, atëherë do të ju kujtohet se si ishte më herët, duke ecur rrugës?

“Duke më njohur, duke e ditur, ah-haa”

(“Knowing me, knowing you, ah-haaa”

Ka gjëra që ju e dini për veten, të cilat edhe të dhënat e mëdha (Big Data) i di për ju. Për shembull:

- Fuqitë dhe dobësitë
- Shëndetin, gjendjen fizike dhe psikike
- Si ushqeheni
- Sjellja juaj, çfarë ju pëlqen dhe nuk ju pëlqen.
- Nevojat fiziologjike
- Nevojat seksuale
- Mënyra se si lëviz
- Mënyra se si mendon
- Sa fitoni dhe sa dhe për çfarë shpenzoni.
- Çfarë lloj medikamentesh apo drogash përdorni dhe ku i bleni apo ku i porositni ato.
- Ai i di gjitha e-maillet tuaja, fotot, filmat, këngët që i dërgoni të dashurit apo të dashurës tuaj
- Ai i di ndjenjat tuaja dhe çfarë të bën të ndihesh kështu apo ashtu.

Data and Artificial Intelligence, knows this exactly. But this is not enough! He knows what you know and also what you don't know. Big Data and Artificial Intelligence knows things about you, that You (yourself), didn't know about yourself. Things that are insight of you, things that You cannot even imagine that are in your (thoughts), Big Data and Artificial Intelligence, knows about!

"Tentative Decisions"

Momentally you bring a big part of your decisions et half or less independent. But very soon, there will be no decision that you will bring without asking your device for the opinion. You do that conscious or unconscious, already now days. Already now days, Artificial Intelligence can predict cancer with more accuracy than specialists. To whom you would believe more? You don't have to answer on this question, because Artificial Intelligence knows what your brain will decide.

Mass Destruction

Some scientist think that the biggest threats in the future will be: Nuclear, Biological or AI weapons. Wrong. In the future there will be no need for the mass destruction weapon. Probably there will be no weapons at all. These are the reasons: Big Brain (BIG DATA and AI) thinks different as a human because they have different needs and function different then humans. Why should Big Brain (BIG DATA and AI) destroy their own body and existence. This Big Brain (BIG DATA and AI) is just one. He/She/It will decide what's the best for him/she/it.

"Problems"

If we look at the history, humans killed animals to eat their meat or to make clothes from their skin or weapons from their bones. But what kind of use would have a Big Brain (BIG DATA and AI) from humans?

Soon Robots will make the biggest part of the jobs in stead of humans which means that humans will be superfluous. Thus humans start to become, problem factor. Why somebody like Data Owners (DO-s) would feed and give "basic income" (Like some Philosophers or Sociologists propose) to the people who don't work and are useless? For the Data Owners (DO-s) the whole mankind will represent potential Problem. That's why AI together with Big Data will take care for this Masses of Data Users. Take care of You.

Actually, you will take care of yourself.

How?

Let's suppose, a Problem rise! How could be possible to hide this Problem, when BIG DATA and AI knows everything about you and your surrounding. Also private or public spaces will be complete surveilled.

That means, by any problem that happen, the Problem maker – You (device user) will solve the problem yourself!

"Message in a bottle"

How will they do that? This act happens complete unspectacular. Big Brain would not send somebody to kill You. No, that want be necessary at all. In opposite, You will do the dirty job, You (Device User), will punish, yourself. You will get a "Message" (which erases himself immediately when you have had read) in your Smartphone, Computer, TV, Smart Car. This "Message" could be in form of one text, picture, sound or all three together. After You get the "Message" your body and your brain react in that way how Big Brain already knows how you will react. You will make a suicide. You will liquidate yourself and nobody will know that you got any "Message" and nobody will react on your suicide. Why? Because it will be your self decision. But Big Brain has also other possibilities that he could use. It depend always from the case. It could be cases that You (Device User) get the "Message" and you die from the "natural" death like: "Heart Attack" or "Brain Attack".

Paramendoni se si mjekët, fiziologët, neurologët, psikologët, bankerët, trajnerët, mësuesit, këshilltarët, shkencëtarët një grup specialistësh që të vëzhgojnë, kontrollojnë dhe analizojnë gjithmonë. Ata janë gjatë gjithë kohës në çdo hap me ju dhe janë gjithmonë tu përgjigjen pyetjeve tuaja (si dhe duke mbledhur të dhënat tuaja). Të Dhënat e Mëdha (Big Data), e di se si funksionon dhe si mendon organizmi i secilit prej JUVE (përdoruesve të pajisjeve). Ata nuk harrojnë një presje apo një pikë. Të Dhënat e Mëdha (Big Data), dhe Inteligenca Artificiale, e dijnë këtë saktësisht. Por kjo nuk mjafton! Ai e di gjërat për ju që ju as vet nuk i dini për vete. Gjërat që janë brenda juve, gjërat që as nuk mund të imagjinoni që janë në mendjen tënde, që të Dhënat të Mëdha (Big Data), dhe Inteligenca Artificiale, i di për ju!

"Vendimet Tentative"

Që ju i merrni janë gjysmë ose më pak të pavarura. Por shumë shpejtë, ju nuk do të merrni asnjë vendim pa pyetur pajisjen tuaj. Me vetëdije apo pa vetëdije ju vetëm se jeni duke e bërë atë tani. Tani Inteligenca Artificiale mund të parashikojë sëmundjen e kancerit me më shumë saktësi sesa mjekët specialistë. Kujt do të besoni më shumë? Mos u përgjigjini në këtë pyetje, sepse Inteligenca Artificiale e di se çfarë do të vendosë truri juaj.

Shkatërrimi masiv.

Disa shkencëtarë mendojnë se kërcënimet më të mëdha në të ardhmen do të jenë: armët bërthamore, biologjike ose nga Inteligenca Artificiale. Gabim. Në të ardhmen nuk do të ketë nevojë për armë të shkatërrimit në masë. Ndoshta nuk do të ketë më armë fare. Këto janë arsyt: Big Brain (BIG DATA dhe AI) mendojnë ndryshe nga njeriu, sepse ata kanë nevojë dhe funksionojnë ndryshe nga njerëzit. Pse Big Brain (BIG DATA dhe IA) duhet të shkatërrojë trupin dhe ekzistencën e tyre. Ky Big Brain (BIG DATA dhe IA) është vetëm një. Ai / ajo do të vendosë se çfarë është më mirë për të.

"Probleme"

Nëse shikojmë përgjatë historisë, njerëzit kanë vrarë kafshë për të ngrënë ose për të bërë rroba nga lëkura e tyre dhe për të bërë armë nga eshtrat e tyre. Por çfarë lloj përdorimi do të kishte një tru i madh (BIG DATA dhe IA) nga njerëzit? Së shpejti robotët do të bëjnë pjesën më të madhe të punëve në vend të njerëzve, që nënkupton se njerëzit do të jenë të tepërt. Kështu që njerëzit fillojnë të bëhen një faktor problematik. Pse duhet pronarët e të dhënave (Data Owners) të paguajnë njerëzit që nuk punojnë dhe janë të padobishëm (Siç propozojnë disa filozofë apo sociologë)? Për Pronarët e të Dhënave (Data Owners) tërë njerëzimi do të paraqesë një problem potencial. Kjo është arsyeja pse Inteligenca Artificiale bashkë me Të Dhënat e Mëdha (Big Data), do të kujdeset për këtë Masë të Përdoruesve të të Dhënave. Të përkujdesen për ju.

Realisht, ju do të përkujdeseni për veten.

Si?

Të supozojmë, se na shtrohet një problem! Si mund të fshehim këtë Problem, kur Të dhënat e mëdha (BIG DATA) dhe IA di gjithçka për ju dhe rrethin tuaj. Gjithashtu hapësirat private ose ato publike janë të mbikëqyrura plotësisht. Kjo do të thotë se nga çdo problem që paraqitet, krijuesi i problemit – Ju (përdoruesi i pajisjes) do ta zgjidhni problemin vetë!

"Mesazhi në shishe"

Si do ta bëjnë këtë? Ky veprim është shumë i thjeshtë. Truri i madh (Big Brain) nuk do të dërgon dikë për të ju vrarë. Kjo, gjë nuk është e nevojshme. Në të kundërt, Ju do të bëni punën vet këtë punë të ndyrë, Ju (përdoruesi i pajisjes), do të ndëshkoni, veten. Ju do pranoni një "Porosi" (që do të fshihet menjëherë pasi ta keni lexuar) në telefon të memqur, kompjuter, TV, apo

Wales and Elections

Do we have some similar examples these days? Daily we face Manipulations in Media. Manipulation is not only to lie but also if you don't say something, don't show something or you do it, but you do it in margins. But let's watch the manipulations that arguments the text above:

2016 U.S. Elections 128 Million voters

The question who manipulate the U.S. Elections 2016, Cambridge Analytics or Russian government, is totally wrong question! Did Cambridge Analytics or Russian government spread pamphlets through the streets of U.S.A.? No.

The fact is that, Elections have been manipulated in the so called "Social Media". This manipulations were made with the help of Big Data and Artificial Intelligence.

What does this mean? This means that this President won't have been ever elected without help of Big Data and Artificial Intelligence.

2016 Blue Whale Challenge

An internet game, where participants after 50 days of playing, at the end of the Game, they have to make suicide. This game, observed from now days, is an Ancient version in relation to the speedy development of the Big Brain (Artificial Intelligence and Big Data) and its possibilities to create similar and much sophisticated systems.

Happy end!

In the future there will be no one, who could have a possibility to buy his/her freedom! No Kings, no Queens, no Presidents can buy Data Owners. Because, Data Owners don't need anything, what they don't already own! Of course in the beginning there will be only a few of Data Owners who will control the system, but very soon after, Big Brain (Artificial Intelligence and Big Data) will catch control over the whole system thus Planet. So no need to panic :)

Bye, bye, humans!

P.S. This text was written by the human on the computer and translated by the Google translator.

veturë të menqur. Kjo "Porosi" mund të jetë në formë të një teksti, fotoje, me zë ose të trija së bashku. Pasi ta pranoni "Porosinë" trupi dhe truri juaj do të reagojnë në atë mënyrë se si Truri i madh (Big Brain), tashmë e di se si do të reagoni. Ju do të bëni vetëvrasje. Ju do të likuidoni veten dhe askush nuk do ta dijë se keni pranuar një "Porosi" dhe askush nuk do të reagojë për vetëvrasjen tuaj. Pse? Sepse ky do të jetë vendimi juaj. Por Truri i madh (Big Brain), ka edhe tjera mundësi tjera mund të përdorë. Ato varetin gjithmonë nga rasti. Mund të ndodhë që Ju (përdoruesi i pajisjes) të pranoni "Porosinë" dhe të vdisni nga vdekja "natyrale" si: "Sulmi në zemër" apo "Sulmit në Tru".

Uellsi dhe Zgjedhjet.

A kemi ndonjë shembull të ngjashëm këto ditë? Për çdo ditë përballemi me Manipulimet në Media. Manipulimi nuk është vetëm gënjeshtër, por edhe nëse fshehni diçka, nuk tregoni ose bëni atë, por e bëni në thonjëza. Por le të shikojmë manipulimet që argumentojnë tekstin e mësipërm:

Zgjedhjet e SHBA të vitit 2016, 128 Milionë votues

Pyetja se kush manipuloi me zgjedhjet në SHBA të vitit 2016, Cambridge Analytics apo qeveria ruse, është pyetje krejtësisht e gabuar! A shpërndanë pamflete Cambridge Analytics apo qeveria ruse nëpër rrugët e SHBA-së? Jo.

Fakti është se zgjedhjet janë manipuluar në të ashtuquajturën "Media Sociale". Këto manipulime janë bërë me ndihmën e të Dhënave të Mëdha (Big data dhe Inteligjencës Artificiale. Çfarë do të thotë kjo? Kjo do të thotë që ky President kurrë nuk do të ishte zgjedhur pa ndihmën e të Dhënave të Mëdha dhe Inteligjencës Artificiale.

2016 Sfida e Balenës Blu

Një lojë në internet, ku pjesëmarrësit pas 50 ditëve të lojës duhet të bëjnë vetëvrasje. Kjo lojë, e mbikëqyrur nga ditët e sotme, është një version i lashtë në lidhje me zhvillimin e shpejtë të trurit të madh (Big Brain) (Inteligjencës Artificiale dhe Big Data) dhe mundësitë e saj të krijojë sisteme të ngjashme dhe shumë të sofistikuar.

Fundi i lumtur!

Në të ardhmen askush nuk do të blejë lirinë e tij / saj! Asnjë mbret, as mbretëreshë, e as president nuk do të mund të "blejë" pronarët e të dhënave të mëdha. Sepse, Pronarët e të Dhënave nuk kanë nevojë për asgjë, atë që ata tashmë veq nuk e kanë! Sigurisht në fillim do të jenë vetëm disa nga Pronarët e të Dhënave që do të kontrollojnë sistemin, por shumë shpejt pas, Truri i madh (Big Brain) (Artificial Intelligence dhe Big Data) do të kenë kontroll mbi të gjithë sistemin, pra Planetën. Pra, nuk ka nevojë për panik:)

Bye, bye, njerëz!

P.S. Ky tekst u shkrua në kompjuter nga njeriu dhe u përkthye nga Google translate.

The Flag, 2010, Globalodromia

The Rosenthaler Street in Berlin during the football world cup 2010. The facades of the buildings were fully decorated with flags of different sizes. Probably one flag fell down on the street. Cars were driving over this flag, people were walking nearby without any reaction. The crumpled dirty flag had no value of pride and glory anymore.

Several meters away, the café Oberholtz was showing the football championship on the big screen. This video (The Flag) was shown from the next day (of the making of this video) until the end of the championship, from the opening until the café closed. The video was shown on the same screen as the football games.

Flamuri, 2010, Globalodromia

Rruga Rosenthaler në Berlin gjatë Kampionatit botëror në Futboll të vitit 2010. Ballinat e ndërtesave ishin dekoruar plotësisht me flamuj të madhësive të ndryshme. Ndoshta një flamur kishte rënë në rrugë. Makinat po vozisnin mbi të, njerëzit po ecnin pranë pa reagu. Flamuri i ndrydhur nuk kishte më as vlerë as krenari dhe as lavdi.

Pak metra më larg, në kafenenë Oberholtz po shfaqej kampionati futbollit në një ekran të madh. Kjo video (Flamuri) u shfaq nga dita e nesërme (e krijimit të kësaj videoje) deri në fund të kampionatit, nga hapja deri në mbyllje të kafenesë. Kjo video u shfaq në të njëjtën ekran si edhe lojë e futbollit



German Flag over Reichstag, Berlin



Oberholz Kaffee Rosenthaler Platz Berlin
Photo above, Transmission of the Football world cup 2010
Presentation of the video The Flag



The Flag, 2010, Video, 5:84min, Globalodromia

Broken legs, broken hands, broken noses, no fingers, no heads, lost faces, partial bodies. When you hear this, you immediately think about a war or a hospital report, but it's nothing of the sort. It is a simple walking tour through a history museum.

A history museum is a place where we can learn a lot about the history of human kind but also about ourselves, our behavior and our way of understanding different things and phenomena. What do we see when we go inside the history museum? Do we see the past? Do we see the present? Do we see both? Do we see the past through the present?

Or, how we would look and think about all this destroyed / damaged works if they had been specially made to look exactly as they do?

Normally, when we go to a museum we first try to switch off the "present" and switch on the "history modus". But is that really possible?

Do we see what we see? Or we see what we want, or don't want, to see? Is what we see reality or just our way to repress / displace it?

All these old works of art, in more or less damaged condition that we see in the historic museums mostly come from different sacred buildings all around the world. That means that they were once made by different cultures, different countries in different times.

Over time, these works were removed or stolen from these buildings and brought to historic museums (non-religious institutions) where we can now see them. And the buildings which they were once a part of no longer exist, or they exist but they have different purpose now or, they are not in possession of these works anymore for different reasons.

These works were supposed to be on friezes, facades, altars and they were not meant to be exhibit in the middle of the room like sculptures. They were not made to be observed from the same / equal level, where the observer can walk around and look at the sculpture, The observer (believer) was supposed to look up at them from beneath, because these works depicted gods or holy beings**.

In fact, there have been many different external factors which have influenced the present condition of the sculptures or objects. From the creation of the work until the present, these works have been influenced by natural phenomena (earthquakes, landslides, atmosphere and climate changes), or by human factors (individual or mass destruction)

Mostly we don't know how these works became damaged, or when or why. There were many different reasons why people did this: religious (Iconoclast), cultural, economic, and psychological or all together (war).

But what would happen if all these buildings still existed, and all the artworks were still inside them - would we have museums at all? If yes, what would they look like?

Historic Museum Tour

Presentation of the works and their maintenance

What do you think of when, during a museum tour, you see a thermometer hanging on Mary Magdalene's back or instead of nails you discover dowels in Jesus Christ's body, or when you see how the heads of Jesus and Mary hang on metal rods?

When you see destroyed human bodies (sculptures) behind the glass in historic museums you have a feeling that you are in a medical laboratory or an orthopedic clinic.

Through the destruction of the works some of the bodies (sculptures) look deformed and the glass cubes where these bodies are placed look like incubators.

In other cases, we have bodies with missing parts, so two or more parts of the body (sculpture) are connected with metal

Këmbët e thyera, duart e thyera, hundët e thyera, pa gishtërinj, pa koka, fytyra të humbura, trupa të pjesshëm. Kur e dëgjon këtë, menjëherë mendoni për ndonjë raportim nga lufta ose nga një spital, por nuk është kështu. Është një ecje e thjeshtë nëpër ndonjë muze të historisë..

Një muze i historisë është një vend ku mund të mësojmë shumë për historinë e njerëzimit, por gjithashtu edhe për vetveten, për sjelljet tona dhe mënyrën tonë të të kuptuarit të gjërave dhe fenomeneve të ndryshme.

Çfarë shohim kur hyjmë në muze të historisë? A e shohim të kaluarën? A e shohim të tashmen? A i shohim të dyja? A e shohim të kaluarën përmes të tashmes?

Ose, si do të shihnim dhe si do të mendonim për të gjitha këto vepra të shkatërruara / të dëmtuara nëse do të ishin bërë posaçërisht të duken pikërisht ashtu siç dukeshin?

Normalisht, kur shkojmë në një muze ne fillimisht tentojmë të ndalim "të tashmen" dhe të kalojmë në "modusin e historisë".

Por, realisht a është vërtetë e mundur kjo?

A po shohim atë që po shikojmë? Apo po shohim atë që duam apo nuk duam ta shohim? A është ajo që ne po shohim realiteti apo mënyra jonë për ta shtypur atë / zhvendosur atë?



Destroy Art, 2009, Concept, Globalodromia



rods. This gives a strong impression of implants, which connect or make correction on the body (sculpture).

A motorist who's had an accident might have similar metal rods coming out of his leg, after a medical intervention. This sight is very painful. But what about the sculpture? How do we remove the rods from the sculpture and from our minds?

How can we imagine what this work looked like once? In what context and surroundings was this work presented at the time when it was made?

In the historic museums we don't look at the original work but essentially we look at the "operated leg".

Perhaps in some cases you are confused and don't know on what are you looking at. For example, a carrying construction is sometimes so central, that you could be certain that the hanging construction is the "main work" and the main work is just accompanying the main work (in this case a carrying construction).

Or when you look at a main work "accompanied" by the carrying construction which was made from different materials, in some later period and with new technologies. The question arises, are we looking to an ancient work, a modern work or an eclectic work?

In one of the spaces in the Bode Museum, inside a glass case there is a small sculpture of the child Christ looking at the opposite wall where a painting of the crucifixion of Jesus and several sculptures of the crucified Jesus are hanging on their crosses one next to the other. So is child Jesus looking at his one death or his several deaths?

Some meters behind the child Christ, there are several sculptures of baby Jesus in the arms of Mother Mary. They are all looking at the crucifixion. This repetition of Jesus and Mary is not only the copying of people but also the copying of events. What happens when we change the perspective and observe from the perspective of the crucified Jesus and what he is looking at?

The question which comes as a consequence is: where is our (observer) positioned in these "Observations"?

We are not consciously aware of how the scenes that we see in a museum tour are morbid and macabre.

Destroying means building something different. Without destroying so many buildings and collecting so many works from them, it wouldn't be possible to build spaces in these constellations.

In a museum all the works are numbered. Sometimes the numbers are in invisible places and sometimes they are openly visible on the sculpture. Some works have old paper stickers with numbers and letters on them, or they have been stamped. These stamps on the sculptures look similar to the branding on cattle.

One of the most interesting visual effects that can be observed on a restored work is when the work is restored using the same material (like marble, for example) but not the exact same nuance and structure. The different nuances and structure leave quite an irritating aftertaste.

There are examples when insects have eaten the wood and made holes in the sculpture.

There are cases in museums where Jesus Christ is attached to the cross with a nails. Painted fake blood runs from his hands and feet. Up to that point everything is ok. But several centimeters behind the nails, there are screws visible which attach the cross to the wall.

Where does reality end and fiction begin?

Through this kind of hanging, attaching or exhibiting form, the works acquire completely different meanings and can be interpreted in many different ways.

When we rationally look and analyze these spaces, we come to the conclusion that what we are looking at is definitely something else than the titles and texts close to the works.

The marvelous thing is that we don't look or think of them in

Të gjitha këto vepra të vjetra arti, pak a shumë të dëmtuara që shohim në muzetë e historisë vijnë kryesisht nga ndërtesa të ndryshme të shenjta të mbarë botës. Kjo do të thotë se ato dikur ishin bërë nga kultura të ndryshme, vende të ndryshme në kohëra të ndryshme.

Me kalimin e kohës, këto vepra u hoqën ose u vodhën nga këto ndërtesa dhe u sollën në muzetë e historisë (institucionet jo-fetare) ku ne tani mund t'i shohim ato. Dhe ndërtesat që këto vepra dikur ishin pjesë e tyre nuk ekzistojnë më, ose ekzistojnë, por tani shërbejnë për qëllime të ndryshme, ose nuk janë më në zotërim të këtyre punëve për arsye të ndryshme.

Këto vepra do të duhej të ishin nëpër fasada, altarë dhe ato nuk do të duhej të ekspozoheshin në mes të dhomës si skulptura.

Ato nuk u bënë që të vëzhgohen nga niveli i njëjtë / i barabartë, ku vëzhguesi mund të ecë përreth dhe të shikojë skulpturën.

Vëzhguesi (besimtari), duhej t'i shikonte nga poshtë, sepse këto vepra përshkruanin perënditë ose krijesa të shenjta **.

Në fakt, ka pasur shumë faktorë të jashtëm dhe të ndryshëm të cilët kanë ndikuar në gjendjen aktuale të skulpturave ose objekteve. Nga krijimi i veprës deri në ditët e sotme, këto vepra janë ndikuar nga dukuritë natyrore (tërmetet, rrëshqitjet e tokës, atmosfera dhe ndryshimeve klimatike), ose nga faktorët njerëzorë (shkatërrimet individual ose të atyre në masë)

Ne kryesisht nuk e dimë se si këto vepra u dëmtuan, ose kur apo pse. Ka shumë arsye të ndryshme pse njerëzit e bënë këtë: ato fetare (Iconoclast), kulturore, ekonomike dhe psikologjike ose të gjithë së bashku (lufta).

Por çfarë do të ndodhte nëse të gjitha këto ndërtesa do të ekzistonin akoma dhe gjitha veprat e artit të ishin ende brenda tyre - a do të kishim muze? Nëse po, si do të dukeshin?

that way, because we are in the “historic mode”, we look at them more as kinds of artifacts of the past. Thus, this is our “reality” in that moment.

We pay money to go inside the museum to learn about things, that we didn't see or know before.

There are ancient cities which are now overgrown with grass, and turned into pastures for sheep and cattle, and there are those submerged in deep waters among the fish and the corals. What do these animals think or see when they look at the ruins and damaged sculptures? How interesting would it be to know their opinion!

* The title of the work is Destroy “Art”. The reason why the word art is under quotation marks is because these objects, which we now consider them as art, were first made as religious objects. Maybe in the coming time, what we call art will be defined differently and will be seen/put in a different context.

**

a) We can also conclude that some of them were made to be observed only from the front

b) We have cases in which sculptures look unfinished from the back, or they are empty behind or in some cases look like contemporary artwork.

The sculpture of Mary Magdalene from the front looks like a sculpture of a woman from the middle ages and when you look around you see that from the back it's just a big hole. You can see which material is she real made of (in this case from wood). So you don't see Mary anymore but Mary and the material of which is she made.



Fixing device for the wooden figure of Jesus Christ, Bode-Museum Berlin

It's a Boy, 2008, Globalodromia,

William L. Laurence witnessed the test of the first atomic bomb and wrote:

"The big boom came about a hundred seconds after the great flash -- the first cry of a new-born world". Edward Teller's exultant telegram to Los Alamos, announcing the successful test of the hydrogen bomb "Mike" at the Eniwetok atoll in Marshall Islands read: "It's a boy". The male scientists gave birth to a progeny with the ultimate power of domination over female Nature.

Është djalë, 2008, Globalodromia

William L. Laurence ishte dëshmitar i testimit të parë të bombës atomike dhe shkroi:

"Bumi i madh erdhi rreth njëqind sekonda pas dritës së madhe - klithma e parë e një bote të sapolindur ". Telegrami i gëzuar i Edward Teller për Los Alamos, duke i njoftuar për testin e suksesshëm të bombës me hidrogjen të quajtur "Mike" në atollin Eniwetok të ishujve Marshall shkruante: "Është djalë". Shkencëtarët meshkuj lindën një pasardhës me fuqinë përfundimtare të dominimit mbi natyrën femërore.



Photo of a deadly burnt victim taken in Hiroshima on August 7th, 1945, Source : Hiroshima Peace Memorial Museum.

It's a Boy

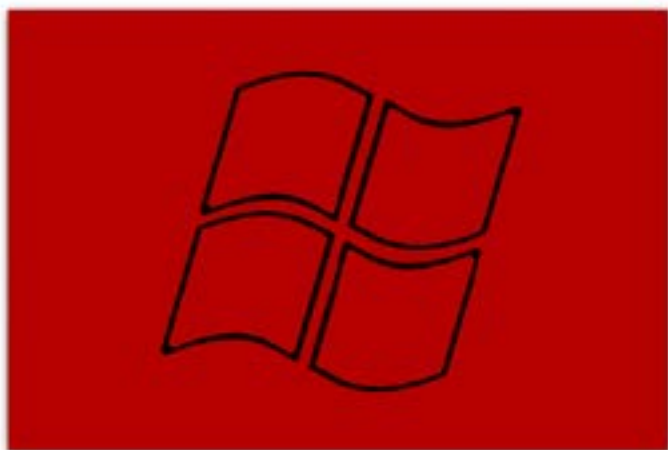
It's a Boy, 2008, Readymade, Globalodromia

Flags, 2003, Globalodromia,

Six red flags, each of them in the middle with one symbol (in black) of a large worldwide company. The color and the place of the symbol (in the middle) have visible similarity to the Albanian national flag (a two-headed black eagle in the middle, over a red background). During this, the flags were hanging on the entrance of the Kosova Art Gallery, the visitors of the gallery would ask which national holiday it was, because there was no national holiday during this time. Everyone who entered was sure that in front of the entrance were national flags hanging. Non of the visitors noted that these are not national flags, but flags of different companies.

Flamujt, 2003, Globalodromia

Gjashtë flamuj të kuq, secila prej tyre kishte në mes një simbol (me ngjyrë të zezë) të një kompanie të madhe botërore. Ngjyra dhe simboli (që janë në mes të flamurit) dukshëm gjasojnë me flamurin kombëtar Shqiptar (shqiponja e zezë me dy krerë në mes, mbi një sfond të kuq). Flamujt ishin varur në hyrjen e Galerisë Kombëtare të Kosovës, ndërsa vizitorët pytnin se cila festë kombëtare ishte, sepse atë ditë nuk kishte ndonjë festë kombëtare. Secili që hyri ishte i sigurt se para hyrjes ishin varur flamuj kombëtarë. Asnjë vizitor nuk vërejti se ata nuk ishin flamuj kombëtarë, por flamuj të kompanive të ndryshme.





Flags, 2003, Installation, Globalodromia, Galeria e Arteve e Kosovës, Prishtinë

Surveilling the Artist, 2002, , Globalodromia,

In the back room of an old and abandoned house in San Vito, in an almost empty room, in a place where a man would never think that something like that could be there, a table was placed with a surveillance equipment. Two monitors and two sound boxes were showing every movement and emitting every sound of a surveilled artist. Out, somewhere in nature, he was standing in front of the canvass. Three surveillance cameras were controlling his movements from a distance and one camera was probably installed hidden on the artist's body and was showing his hand in front of the canvas. The video doesn't show anything spectacular, almost nothing happens. The artist doesn't paint, doesn't right or put any color on the canvas, the artist just strokes the canvas. It is like he is painting without colors or he is having an special ritual with a canvas or he just has no idea what to paint. Or maybe he knows that he is been surveilled?

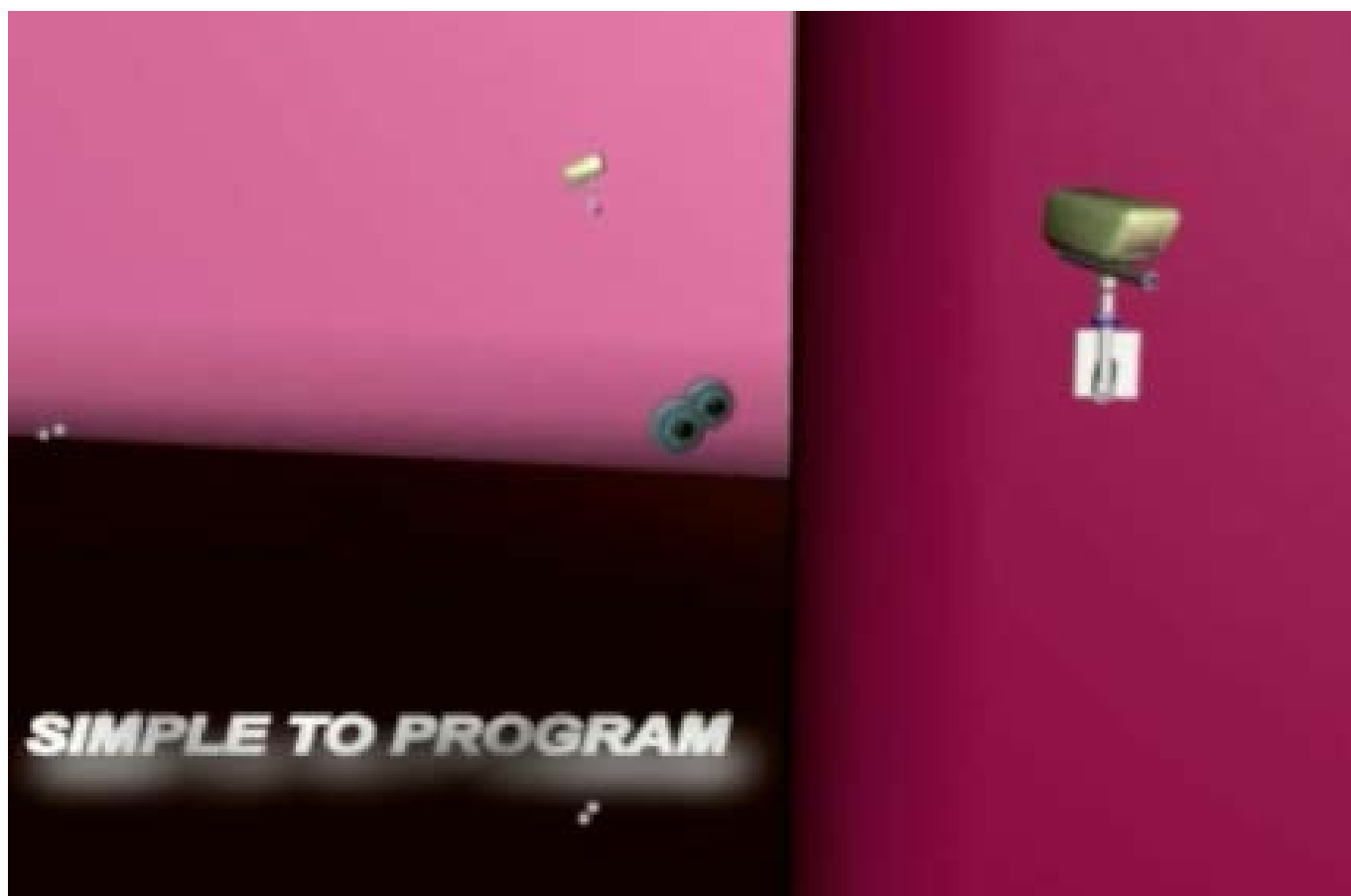
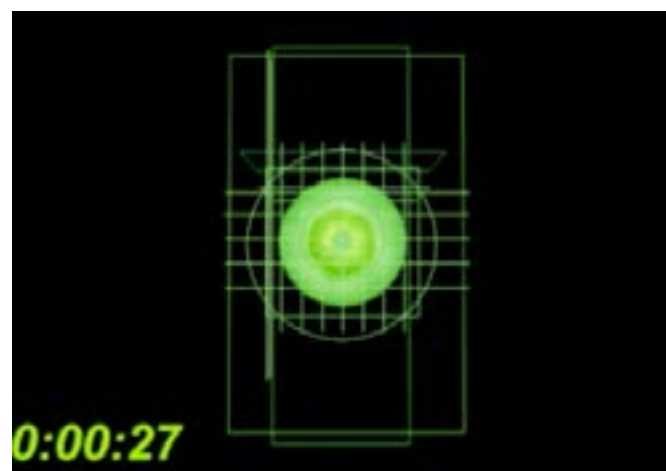
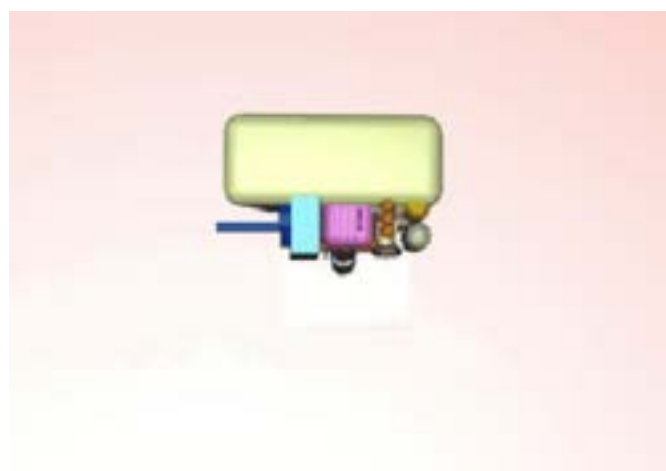
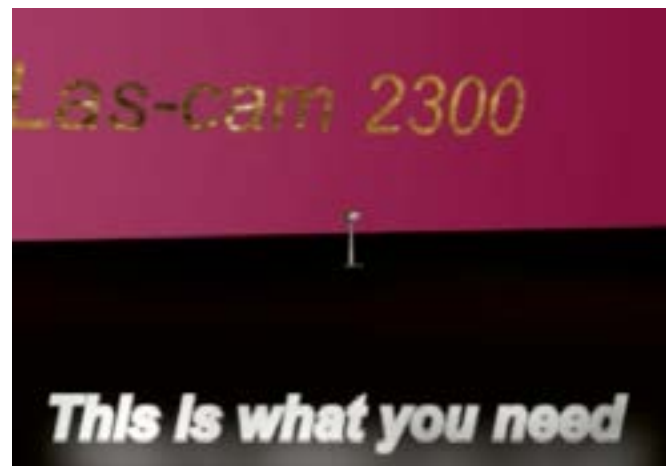
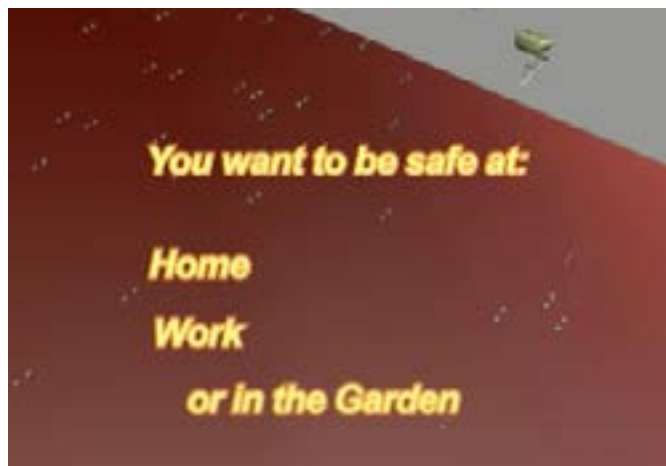
Duke mbikqyrur Artistin, 2002, Globalodromia

Në dhomën e pasme të një shtëpie të vjetër dhe të braktisur në San Vito, në një dhomë pothuajse të zbrastë, në një vend ku askujt nuk do ti shkonte mendja kurrë se diçka e tillë mund të ishte aty, në një tavolinë ishin vendos disa pajisje vëzhgimi. Dy monitorë dhe dy altoparlantë tregonin çdo lëvizje dhe emetonin çdo zë të artistit të mbikqyrur. Jashtë, diku në natyrë, ai ishte duke qëndruar para një pëlhure. Tri kamera vëzhguese kontrollonin lëvizjet e tij nga distanca dhe një kamerë tjetër ishte vendos fshehurazi në trupin e artistit dhe po tregonte dorën e tij para pëlhurës. Kjo video nuk tregon asgjë spektakulare, pothuajse asgjë nuk ndodh. Artisti nuk pikturon, nuk shkruan ose vendos asnjë ngjyrë në pëlhurë, artisti thjesht ledhaton pëlhurën. Është sikur se ai po pikturon pa ngjyrë, ose është duke pasur një ritual të veçantë me një pëlhurë ose thjeshtë nuk ka idenë se çfarë të pikturojë. Apo ndoshta e di se është nën mbikëqyrje?





Surveilling the Artist, 2002, Video Installation, 15:00 min, Two channel video, Globalodromia, Quattro Venti, Manciano



Shoot the terrorist, 1998, Globalodromia,

How many times do politicians start a war against terrorists and how many of them die? It is a good question. Statistics show that by these attacks mostly children, women, old people die. Could be a picture from a fun fair, a Luna-Park or a video game. The picture that we know from our childhoods, of an amusement park, a tent with a lot of toys, in the front of the desk a shotgun and several meters behind it empty cans in the form of a pyramid. Everyone can shoot with the gun for a small amount of money. Whoever can shoot the cans down, wins a soft toy. In this case it was not a Luna-Park, but the Statsbibliothek, Unter den Linden, Berlin. In the central entrance of the library a bright green wall was placed. The grass wall was full of pictures of the wrapped children bodies, well tide ordered. Several meters away was a pedestal. On top of the pedestal was a shotgun. Next to the shotgun a small notice with the words 'shoot the terrorists' was placed.

Vrajeni teroristin, 1998, Globalodromia,

Sa herë politikanët fillojnë një luftë kundër terroristëve dhe sa prej tyre vdesin? Është një pyetje e qëlluar. Statistikat tregojnë se nga këto sulme kryesisht vdesin fëmijët, gratë, dhe të moshuarit. Mund të jetë një fotografi nga një panair argëtues, një Luna-Park ose e një video lojë. Pamjet që na kujtohen nga fëmijëria, një park zbavitës, një tendë me shumë lodra, një tavolinë me një pushkë dhe disa metra prapa saj disa kanaçe boshe të formuara si piramidë. Gjithkush mund të gjuajë me armë për një shumë të vogël parash. Kushdo që mund të qëllojë kanaçet dhe ti rrëzojë ato do të fitoj një lodër të butë. Por ky nuk ishte një Luna Park, por Statsbibliothek, Unter den Linden, Berlin. Në hyrjen kryesore të bibliotekës u vendos një mur i ndritshëm me ngjyrë të gjelbër. Muri prej bari ishte përplot me foto të trupave të fëmijëve të mbështjellur mirë. Disa metra larg ishte një bazament. Në maje të bazamentit ishte një pushkë. Pranë pushkës ishte vendos një njoftim i vogël me fjalët 'vrani terroristët'.



Shoot the terrorist, 1998, Installation, Globalodromia, Staatsbibliothek zu Berlin



Videokratia, 1997, Globalodromia,

Video- Lat. I see κρατία [kratía] gr. rule/domination
Domination of watching/seeing

In a very silent way and with minimal intervention the work Videokratia tries to make something that is “hidden” “visible”. With a small change in perspective this work shows a different view from the one that we are use to seeing.

The work Videokratia includes one TV screen, which plays any TV program. That's it. Only with one small difference. In this case the observer does not get to see the screen but the back of the emitter (the TV-screen) and the reflection on the wall from the light of the monitor. The observer doesn't get the “real picture” of the TV-Program. So the “real picture” in this case is something else, not the “picture” which is emitted. The emitted picture/the “real picture” is hidden.

In this case everything except the emitted “picture”/“the real picture” is the picture. First, this work is not a work but a kind of “reflection” of its own self! This work doesn't try to explain what is shown in the “real picture”. This work gives the observer space to analyze it on his own.'

For example, this work open the question about the relation between the spectator and the transmitter; the recipient and the sender.

Videokratia, 1997, Globalodromia,

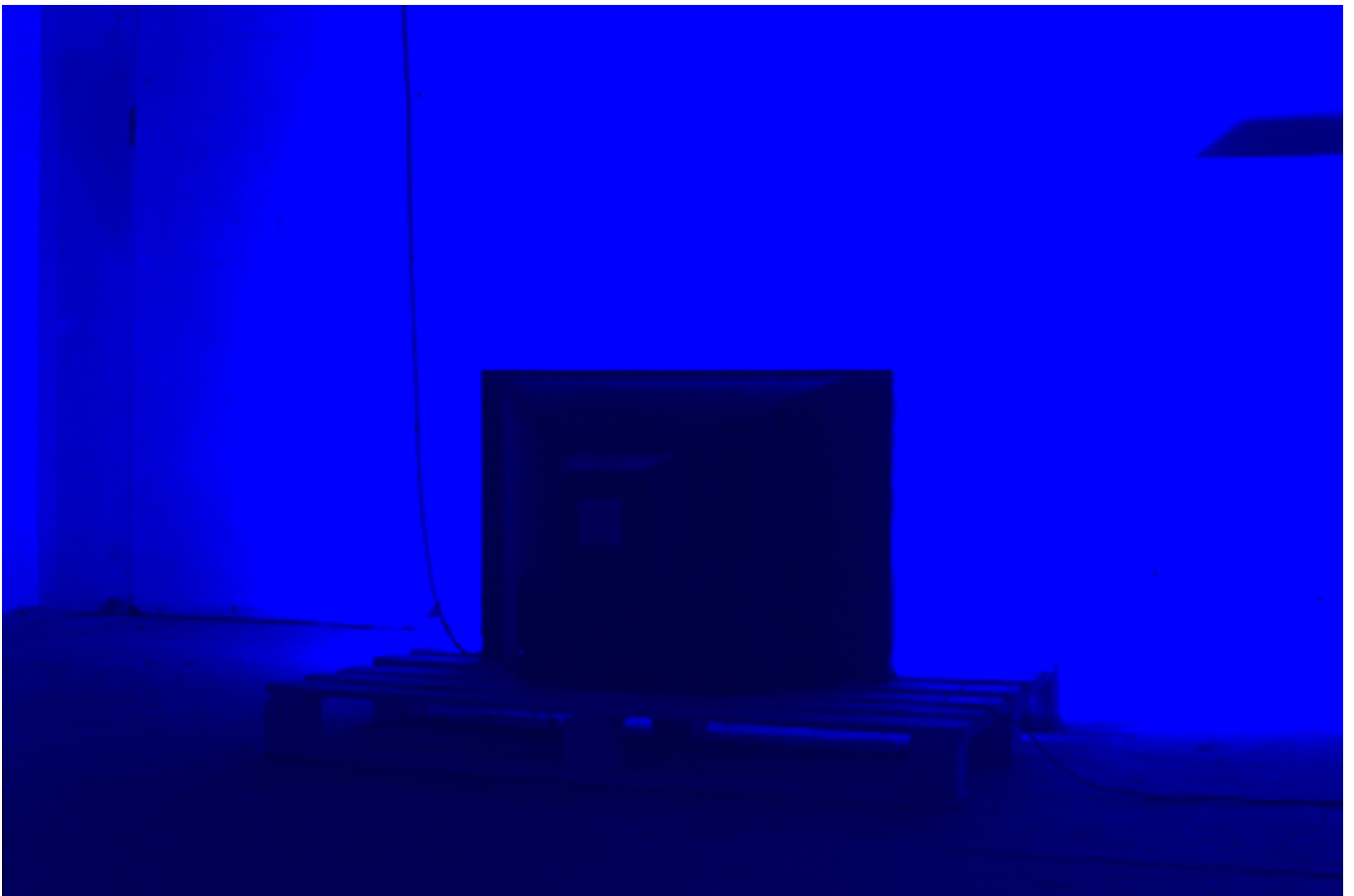
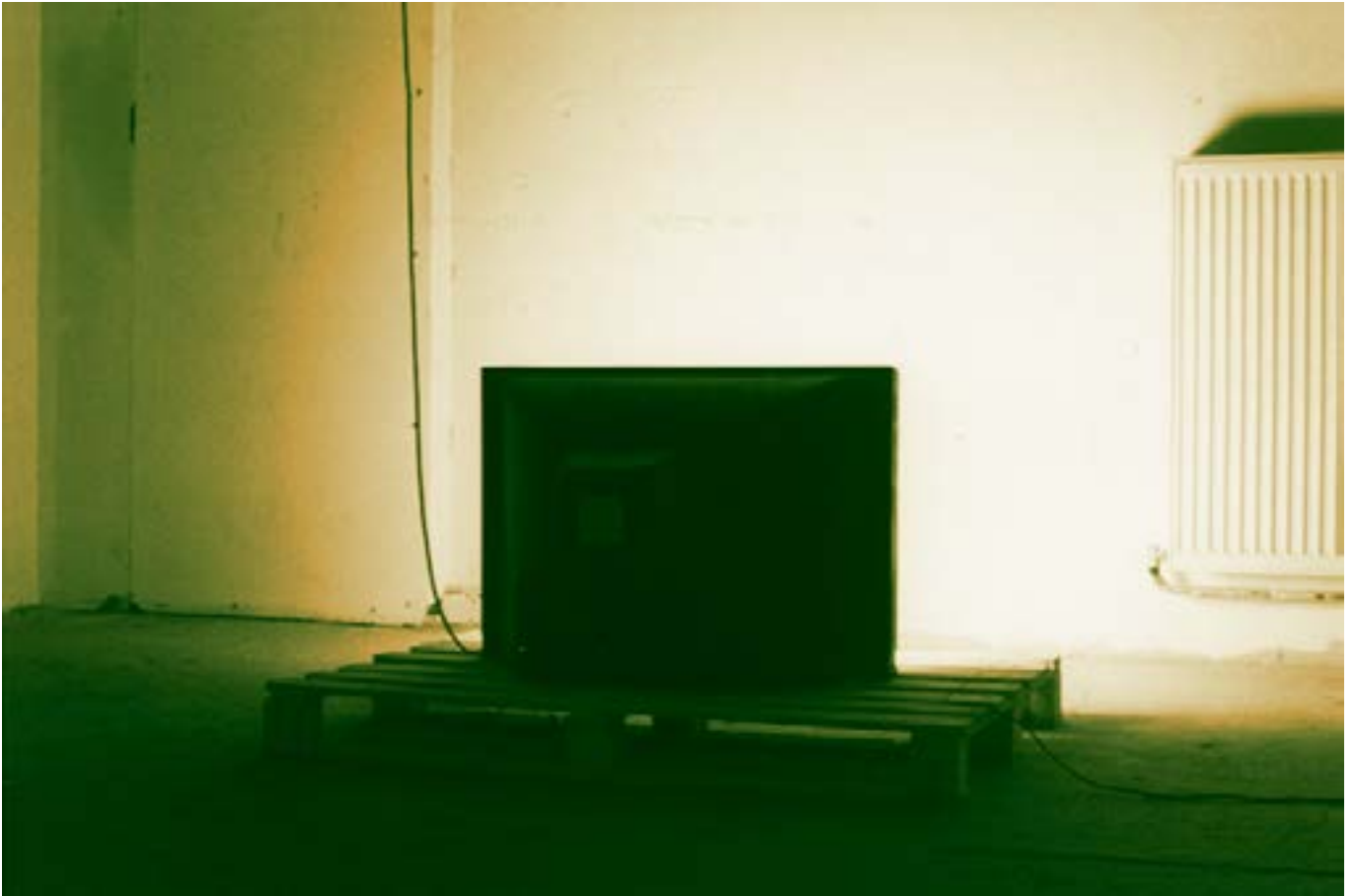
Video- Lat. I see κρατία [kratía] gr. rule/domination
Dominimi i shikimit / pamjes

Në një mënyrë shumë të heshtur dhe me ndërhyrje minimale, Videokratia përpiqet të bëjë diçka që është “e fshehur” “e dukshme”. Me një ndryshim të vogël në perspektivë kjo vepër tregon një këndvështrim tjetër nga ai që ne përdorim për të parë.

Vepra Videokratia përfshin një ekran televiziv, ku mund të shikohet çdo program televiziv. Kjo është e tëra. Por vetëm me një ndryshim të vogël. Në këtë rast, vëzhguesi nuk arrin të shohë ekranin por pjesën e prapme të tij (televizorit) dhe reflektimin në mur nga drita e monitorit. Vëzhguesi nuk sheh “pamjen e vërtetë” të programit televiziv. Pra, “fotoja reale” në këtë rast është diçka tjetër, jo “imazhin” i cili emetohet. Pamja e emetuar / “fotografia reale” është e fshehur.

Në këtë rast çdo gjë përveç “foto” / “foto reale” të emetuar është fotografia reale. Së pari, kjo vepër nuk është një vepër, por një lloj “reflektim” i vetvetes! Kjo vepër nuk përpiqet të shpjegojë atë që tregohet në “figurën reale”. Kjo vepër i jep hapësirës së vëzhguesit të analizojë atë vetë. ‘

Për shembull, kjo vepër hap çështjen rreth lidhjes mes spektatorit dhe transmetuesit; marrësit dhe dërguesit.



Videokratia, 1997, Installation, Globalodromia,

Who does the observer look at, in the moment of observing this work? The spectators who are watching that particular program?

So the observer watches: What other spectators are watching at the same time? How many people watch this TV program? What kind of people watch this TV program? Is this TV program a kind of connector of the people? What do these spectators have in common? What kind of information can the transmitter collect about the TV spectators? What kind of power does the transmitter have over the masses of people?

This work gives the Observer the opportunity/possibility to see the work and to imagine the spectators who watch "this" TV Program. In this case the observer is the one who is "watching you", watching them, watching the spectators. In this case it is not big brother who is watching, but the observer. In this situation/ in this work, the observer stays in the middle/center of the room, but at the same time he is the one who "stays behind".

Çka vështron vëzhguesi, në momentin e vëzhgimit të kësaj vepre? Shikuesit që po shikojnë atë program të caktuar? Pra, vëzhguesi po shikon atë çfarë po shikonin shikuesit tjerë në të njëjtën kohë? Sa njerëz e shikojnë këtë program televiziv? Çfarë lloj njerëzish e shikojnë këtë program televiziv? A është ky program televiziv një lloj lidhësi i njerëzve? Çfarë kanë të përbashkët këta shikues? Çfarë informata mund të mbledhë transmetuesi për shikuesit e televizorit? Çfarë pushteti ka transmetuesi mbi këta masa njerëz?

Kjo vepër i jep shikuesit mundësinë që të shohin veprën dhe për të imagjinuar spektatorët që shikojnë "këtë" program. Në këtë rast, vëzhguesi është ai që "shikon" ju, shikon ata, dhe shikon shikuesit. Në këtë rast nuk është "vëllau i madh" që po ju vëzhgon, por shikuesi. Në këtë situatë / këtë vepër, shikuesi qëndron në qendër të dhomës, por në të njëjtën kohë është ai që "qëndron prapa".



Videokratia, 1997, Installation, Globalodromia

HOW LONG IS NOW, 1997, Globalodromia

How long is now? The more we approach this question, the more it raises new questions and the less it becomes tangible and answerable. What is Now? How long does Now last? Is there Now at all? And if yes, where is it, where does it manifest? In the space, in ourselves or somewhere else?

The Now that occurs in space and in the environment is just a Now information that travels to a certain place in our brain. Even if this Now passes through our body (including the brain), it remains a traveling Now information. In addition, this traveling Now information needs different lengths of time to reach its destination. Even if the Now information needs very short time to reach its destination, regardless of that, it takes time. And this fact opens the question: Do we live in the past?

There should be only one place (in the brain) where Now actually happens, and that's the N.T.S. (now-time-space). Unfortunately we cannot experience this Now-time but only the Now information!

Each human brain works differently and at different speeds. Are we aloud to talk about only one Now or should we rather take in consideration different Now-s? If time is a human construct, that means there is no past and no future and of course no Now. The question of where Now happens is very close to another question – where is “I” (myself) situated?

Since there are still no exact answers to the questions inter alia, where Now is manifesting and how long Now actually lasts, HOW LONG IS NOW cannot be just a question, but a question, answer and statement at the same time.

SA ËSHTË E GJATË TANI, 1997, Globalodromia

SA ËSHTË E GJATË TANI? Sa më shumë t'i qasemi kësaj pyetjeje, aq më shumë shtrohen pyetje të reja dhe më pak bëhet e prekshme dhe e përgjegjshme. Çfarë është Tani? Sa kohë zgjatë Tani? A ka Tani? Dhe nëse po, ku është, ku shfaqet? Në hapësirë, në veten tonë apo diku tjetër?

”Tani” që ndodh në hapësirë dhe në mjedis është vetëm një Tani informatë që udhëton në një vend të caktuar në trurin tonë. Edhe nëse ky Tani kalon përmes trupit tonë (duke përfshirë edhe trurin), ai mbetet informatë udhëtuese e tanishmes.

Përveç kësaj, kjo informatë e udhëtimit tani ka nevojë për gjatësi të ndryshme kohore për të arritur në destinimin e saj. Edhe nëse Informatë Tani i duhet shumë kohë e shkurtër të arrijë në destinimin e saj, pavarësisht kësaj i duhet kohë. Dhe ky fakt hap pyetjen: A jetojmë në të kaluarën?

Duhet të jetë vetëm një vend (në tru) ku tani ndodh, dhe kjo është T.K.H. (tani-kohe-hapesire). Për fat të keq ne nuk mund ta përjetojmë këtë kohë tani, por vetëm informatën Tani!

Çdo njeriu truri i punon ndryshe dhe me shpejtësi të ndryshme.

A kemi të drejtë të flasim për vetëm një Tani ose a duhet të marrim në konsideratë tani të Ndryshme? Nëse koha është një produkt njerëzor, kjo do të thotë që nuk ka të kaluar dhe as të ardhme dhe natyrisht jo Tani. Pyetja se ku ndodh Tani është shumë afër një pyetje tjetër – ku jam “unë” (vetja) i vendosur?

Meqë ende nuk ka përgjigje të sakta për pyetjet mes të tjerave, ku tani po shfaqet dhe sa kohë zgjat Tani, sa kohë është tani nuk mund të jetë thjesht një pyetje, por një pyetje, përgjigje dhe deklaratë në të njëjtën kohë.



HOW LONG IS NOW, 1997, light cube, 80x80 cm. 1997, Globalodromia, Implosion Exhibition 2000, Blauer Salon, Kunsthaus Tacheles



HOW LONG IS NOW, 2006, Globalodromia, East Facade of Tacheles, Berlin

Formation of the work and previous presentations

The question HOW LONG IS NOW was for the first time presented as an artwork in 1997 in the Tacheles Werkschau, from the Globalodromia FILOART. This work was conceived and realized as a light installation. A black cube from which letters of light were emerging. Light is a temporary and immaterial medium, and the sentence in light was transporting the question into space and time. Three years later, HOW LONG IS NOW was shown in the FILOART groups show "Implosion" at the Art House Tacheles (2000). This work took a central place in this exhibition. It shone out of the dark space of the "Blauer Salon" and drew visitors to sink into the question of "NOW", to think about and discuss it. In 2001, at the "Art Galery of Kosovo" in Pristina, HOW LONG IS NOW took part in an exhibition titled "NOW". Here was the work presented as a mural. It was placed immediately on the front wall of the entrance hall. The first thing that the visitors of this exhibition had to be faced with was: the question. In 2004, this work was shown as a light installation at Galerie 35 in Simon-Dach-Street in Berlin. The visual presentation of the work was extended from the interior of the gallery over the very busy nightlife street to the opposite residential building. On the one hand, the work was visible from different perspectives thus in several layers and higher complexity, and on the other it was related to the outer space and a broader public. From the back wall opening of the completely dark and empty gallery space, the rays of a light projection where hitting the front glass of the gallery and the light was splitting over three levels:

Level 1. The direct projection onto the window glass pane of the gallery. Part of the light remained visible on the glass pane.

Level 2. From the glass pane of the gallery one part of the light was reflected into the inner wall of the gallery.

Level 3. The rays of light that continued through the glass pane to the facade of the opposite building.

On all three levels the viewer could read the sentence HOW LONG IS NOW in light letters. But where is Now? If we add the slide projection as one plane of the work and the lens of the projector as another plane, then we have five different levels. The work was thus to be perceived on five different levels. Nevertheless, none of the observers could see the true Now. After almost ten years, in 2006, the work returned to the place where it was first made (1997). This time not as a light installation in the interior of the Kunsthaus Tacheles, but as a wall work/mural on its bare eastern exterior. HOW LONG IS NOW stands there in black letters on a white wall surface of 14 m x 12 m. In a very busy and multi-layered public space, it has been discovered, considered, commented or ignored by countless people over the past twelve years. It has become a trademark of the city, and every Berliner or Berlin visitor who has walked or driven through the Oranienburger Street, has dealt with this work in one form or another. In its environment, it forms a self-evident and alien element, which can be perceived as an irritation as well as a subliminal message. It throws back on the Now of the viewer and at the same time projects a new level of reality/possibility into the space, which remains permanently effective through the simplicity and the enigma of the sentence.

Formimi i punës dhe paraqitjet e mëhershme

Pyetja SA E GJATË ËSHTË TANI u paraqit për herë të parë si vepër arti në 1997 në Tacheles Werkschau, nga Globalodromia FILOART. Kjo vepër u konceptua dhe u realizua si një instalacion i lehtë ndriques. Një kub i zi nga i cili dilnin shkronja me dritë. Dritë është një medium i përkohshëm dhe jomaterial, dhe fjalia në dritë po e transportonte çështjen në hapësirë dhe në kohë. Tre vjet më vonë, SA E GJATË ËSHTË TANI u shfaq nga grupet e FILOART në shfaqjen "Implosion" në Art House Tacheles (2000). Kjo vepër zuri një vend qendror në këtë ekspozitë. Ajo shkëlqente nga hapësira e errët e "Sallonit Blauer" dhe i tërhoqi vizitorët të zhyten në çështjen "TANI", të mendojnë dhe diskutojnë për të. Në vitin 2001, në "Galerinë Kombëtare të Kosovës" në Prishtinë, SA E GJATË ËSHTË TANI ka marrë pjesë në një ekspozitë që ishte titulluar "TANI". Këtu kjo vepër ishte paraqitur si një mural. Ajo ishte vendos menjëherë në murin e përpamë në hyrje të sallës. Gjëja e parë që duhet të përballen vizitorët e kësaj ekspozite ishte pyetja. Në vitin 2004 kjo vepër u shfaq si një instalacion i lehtë në Galerie 35 në Simon-Dach-Street në Berlin. Prezantimi vizual i veprës u shtri nga brendësia e galerisë përgjatë rrugës shumë të frekuentuar në ndërtesën e banimit që gjendej në anën e kundërt. Në anën tjetër, vepra ishte e dukshme nga perspektiva të ndryshme, pra në disa shtresa dhe kompleksitet më të lartë, dhe nga ana tjetër ishte e lidhur me hapësirën e jashtme dhe me një publik më të gjerë. Nga hapja e pasme e murit të hapësirës krejtësisht të errët dhe të zbrazët të galerisë, rrezet e një projekcioni të lehtë, ku goditja e xhamit të para të galerisë dhe drita ndahej në tre nivele:

Niveli 1. Projektim i drejtpërdrejtë mbi dritaren e xhamit të galerisë. Një pjesë e dritës mbeti e dukshme në pjesën e qelqit.

Niveli 2. Nga xhami i galerisë një pjesë e dritës u pasqyrua në murin e brendshëm të galerisë.

Niveli 3. Rrezet e dritës që vazhduan përmes xhamit në fasadën e ndërtesës në anën e kundërt.

Në të tre nivelet, shikuesi mund të lexonte fjalinë "SA E GJATË ËSHTË TANI", me shkronja të lehta. Por ku është Tani? Nëse ne shtojmë projektimin rrëshqitës si një plan të vepës dhe thjerëzen e projektorit si një pjesë tjetër, atëherë ne kemi pesë nivele të ndryshme. Kështu, vepra u perceptua në pesë nivele të ndryshme. Sidoqoftë, asnjë nga vëzhguesit nuk mund ta shihte të vërtetën Tani.

Pas gati dhjetë vitesh në vitin 2006, vepra u kthye në vendin ku ishte punuar së pari (1997). Këtë herë jo si një instalim i lehtë i dritës në brendësi të Tacheles Kunsthaus, por si një punë mur / mural i jashtëm në anën e saj lindore. "SA E GJATË ËSHTË TANI" tani qëndron atje me shkronja të zeza në një sipërfaqe të murit të bardhë prej 14 m x 12 m. Në një hapësirë publike shumë të frekuentuar, ajo është zbuluar, konsideruar, komentuar ose injoruar nga njerëz të panumërt përgjatë 12 viteve të fundit. Ajo është shëndruar në një shenjë dalluese e qytetit dhe çdo banor apo vizitor i Berlinit që ka ecur ose ka ngarë veturën nëpër rrugën Oranienburger, ka trajtuar këtë vepër në një formë apo tjetër. Në vendin ku është vendosë, ajo formon një element vetë-evident dhe të huaj, i cili mund të perceptohet si një iritim, ose si një porosi madhështore. Ai hedh përsëri në Tani shikuesit dhe në të njëjtën kohë projekton një nivel të ri të realitetit / mundësisë në hapësirë, e cila mbetet efektive dhe e vazhdueshme përmes thjeshtësisë dhe enigmës së fjalisë.



HOW LONG IS NOW, 2001, Mural, 150x150 cm., Globalodromia, Kosovo Art Gallery



HOW LONG IS NOW, 2004, Lightinstallation, Globalodromia, Galerie 35 Berlin

U.R.A.



Az első szavak / First words, 2010, video 8:57 min, U.R.A.

Because the state flags, state symbols, state hymns or state holidays of all countries no longer correspond or bear relevance to our contemporary society, the initiative SI21 calls citizens of all countries for individual initiatives in their countries, in order to bring about the necessary changes.
Seaculum Initiative 21 (2012) U.R.A.

SAECULUM INITIATIVE 21 / TWENTY FIRST CENTURY INITIATIVE

The citizens of the all countries are called to organize a citizen initiative in their own countries, in order to respect the rights of all citizens of that country.

- In the case that your own country has a State Flag containing religious, political, military, national or any other symbols which do not respect the rights or feelings of every citizen, then
- In the case that your own country has a State Symbol containing religious, political, military, national or any other symbols which do not respect the rights or feelings of every citizen, then
- In the case that your own country has a State Hymn containing religious, political, military, national or any other text or melody which do not respect the rights or feelings of every citizen, then ...
- In the case that your own country has a State Holidays containing religious, political, military, national or any other background / content which do not respect the rights or feelings of every citizen, then ...

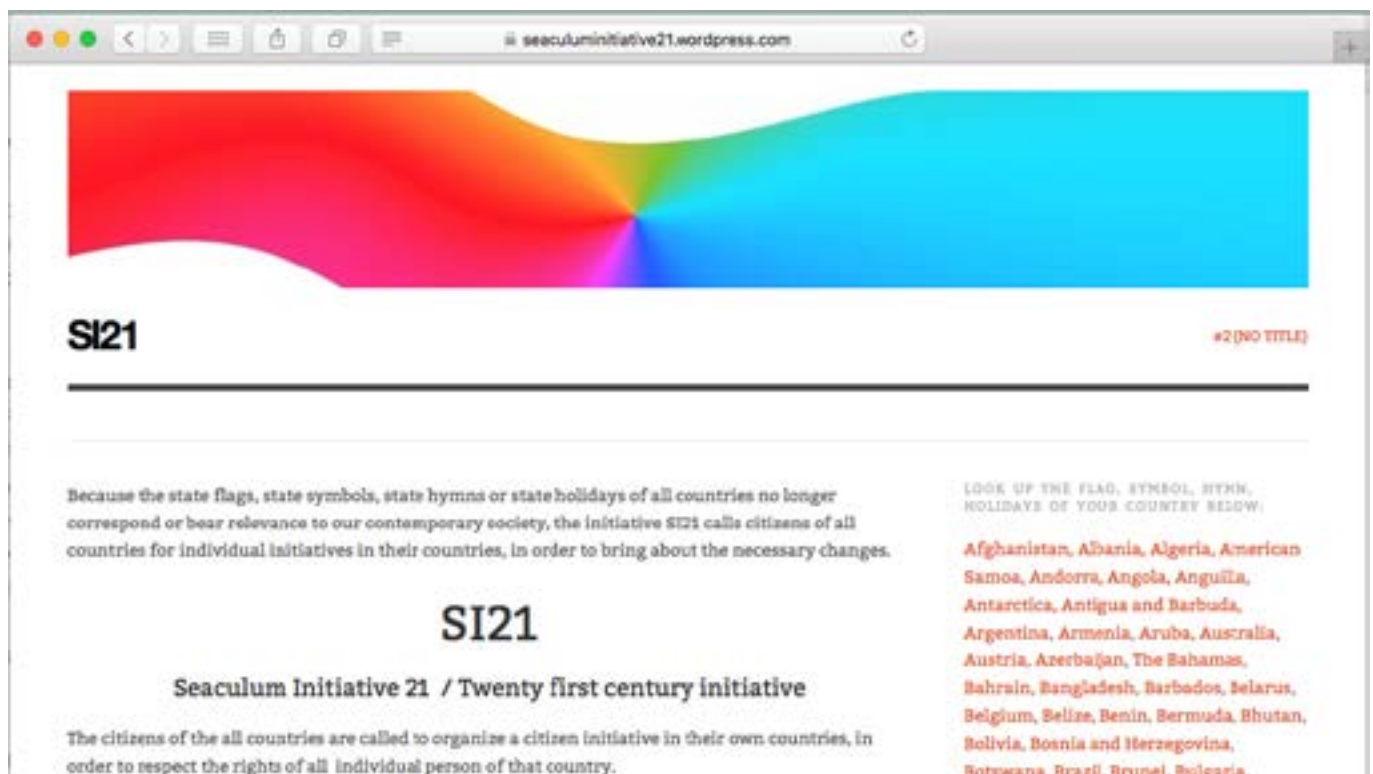
You (the citizen) are called to organize initiatives, open calls, and open referendums for all citizens to enable the voice of every citizen and his/her wish to be heard, in order to develop more contemporary proposals for each topic (state flags, state symbols, state hymns or state holidays), that one day could be realized. Hopefully your Initiatives will bring new and contemporary flags, symbols, hymns or holidays for the citizens of your country. Meanwhile, maybe some old identification forms will vanish and some completely new forms will be created and established.

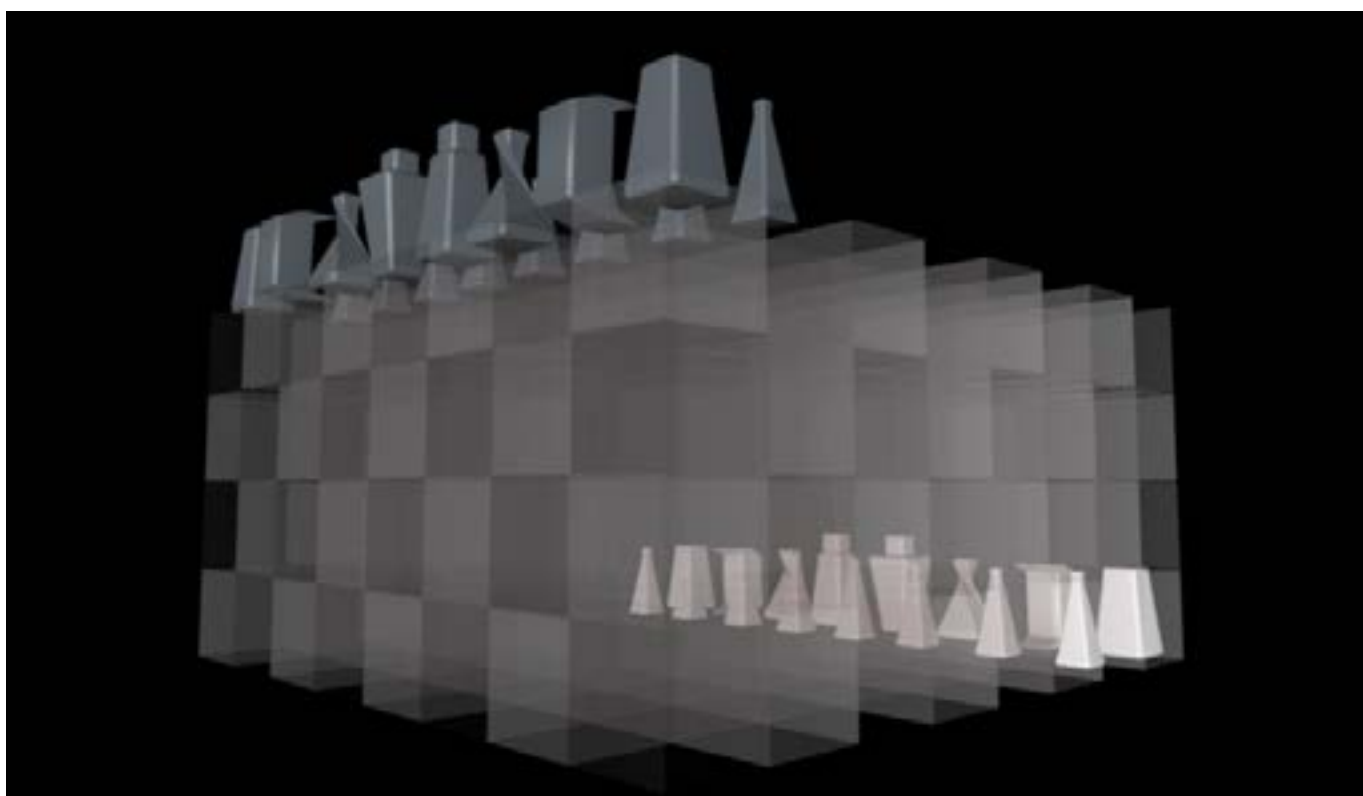
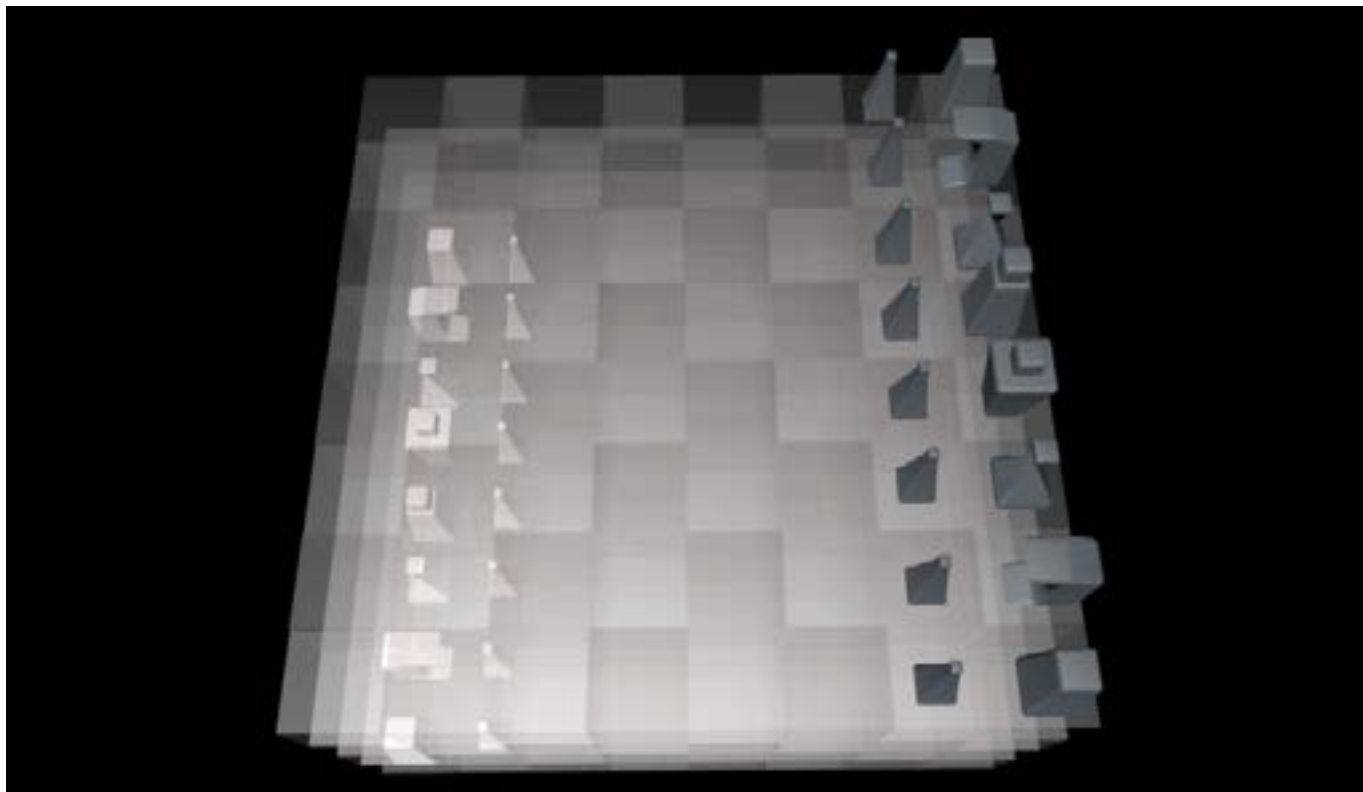
Për shkak se flamujt, simbolet, himnet ose festat shtetërore të të gjitha vendeve nuk korrespondojnë ose nuk kanë atë rëndësi që kanë pasur për shoqërinë tonë bashkëkohore, iniciativa SI21 i fton qytetarët e të gjitha vendeve për nismat individuale në vendet e tyre, me qëllim që të sjellin ndryshimet e nevojshme .
Seaculum Initiative 21 (2012) U.R.A.

INICIATIVA E SHEKULLIT NJËZET E NJË - INICIATIVA SAECULUM 21

Qytetarët e të gjitha vendeve janë ftuar të organizojnë një iniciativë qytetare në vendet e tyre, me qëllim që të respektojnë të drejtat e të gjithë qytetarëve të atij vendi.

- Në rast se shteti juaj ka një flamur shtetëror që përmban simbole fetare, politike, ushtarake, kombëtare ose ndonjë simbol tjetër që nuk i respekton të drejtat dhe ndjenjat e çdo qytetari, atëherë ...
 - Në rast se shteti juaj ka një simbol shtetëror që përmban simbole fetare, politike, ushtarake, kombëtare ose ndonjë simbol tjetër që nuk i respekton të drejtat apo ndjenjat e çdo qytetari, atëherë ...
 - Në rast se shteti juaj ka një himn shtetëror që përmban fetare, politike, ushtarake, kombëtare ose ndonjë tekst tjetër ose melodi që nuk i respektojnë të drejtat apo ndjenjat e çdo qytetari, atëherë ...
 - Në rast se shteti juaj ka pushime shtetërore që përmbajnë tema religjioze, politike, ushtarake, nacionale ose ndonjë sfond tjetër që nuk respektojnë të drejtat dhe ndjenjat e çdo qytetari, atëherë ...
- Ju (qytetari) jeni të ftuar të organizoni iniciativa, thirrje të hapura dhe të hapni referendume që të gjithë qytetarëve të atij vendi ti dëgjohet zëri në mënyrë që të kemi sa më shumë mendime për çdo temë (flamuj shtetëror, simbole shtetërore, himnin shtetëror ose festa shtetërore), që një ditë mund të realizohen. Shpresojmë që Iniciativat tuaja do të sjellin flamuj, simbole, himne ose festa të reja dhe bashkëkohore për gjithë qytetarët e vendit tuaj. Ndërkohë disa forma të vjetra identifikimi do të zhduken dhe do të krijohen forma krejtësisht të reja.





Chess in three dimensions, 2009, 3D Modeling, U.R.A.

Please piss on my grave thus we can get together, 2008, U.R.A.

This work is still not realized. This work is planned to be the memorial plaque for the FILOART Movement.

Ju lutem urinoni në varrin tim që të jemi bashkë, 2008, U.R.A

Kjo vepër ende nuk është realizuar. Kjo vepër është planifikuar të jetë pllaka përkujtimore e Lëvizjes FILOART.



I.-R.A.S.C. II F.C.P., 2008 U.R.A.

Infra-red light against surveillance cameras II face care & protect I.-R.A.S.C. II F.C.P. is a multi-functional device offering citizens reliable protection from the state's security measures. There is a small difference between the I.-R.A.S.C. and I.-R.A.S.C. II F.C.P. While at the I.-R.A.S.C. the infrared light spot shines from the forehead of the users to the front of the user, by the I.-R.A.S.C. II F.C.P. infrared light is installed on the body of the user and the spotlight is directed to his face. I.-R.A.S.C. II F.C.P. for the difference to the I.-R.A.S.C., except that shields the user from infra-red surveillance cameras, I.-R.A.S.C. II F.C.P. can be used also for medical purposes. For example, infra-red rays help to heal the wounds much faster than if they heat themselves. Infra-red light helps also to reduce the wrinkles.

I.-R.A.S.C. II F.C.P., 2008. U.R.A.

Drita infra-kuqe kundër kamerave të vëzhgimit II për kujdes të fytyrës dhe mbrojtje I.-R.A.S.C. II F.C.P. është një pajisje shumë-funksionale që u ofron qytetarëve mbrojtje të besueshme nga masat e sigurisë së shtetit. Ekziston një dallim i vogël ndërmjet I.-R.A.S.C. dhe I.-R.A.S.C. II F.C.P. Derisa në I.-R.A.S.C. pika e dritës infra të kuqe shkëlqen nga balli i përdoruesve para tyre, nga I.-R.A.S.C. II F.C.P. drita infra e kuqe është instaluar në trupin e përdoruesit dhe drita është drejtuar në fytyrën e tij. I.-R.A.S.C. II F.C.P. për dallim nga I.-R.A.S.C., përveç se përdoruesi mbrohet nga kamerat e vëzhgimit infra të kuqe, I.-R.A.S.C. II F.C.P. ato mund të përdoren edhe për qëllime mjekësore. Për shembull, rrezet infra-të kuqe ndihmojnë për të shëruar plagët shumë më shpejtë se sa kur shërohen vetvetiu. Drita infra e kuqe gjithashtu ndihmon në redukimin e rrudhave të fytyrës.



I.-R.A.S.C. II F.C.P. Pavilion, Presentation, Interactive instalation, Subversiv Messe Linz, 2009



I.-R.A.S.C. II F.C.P., 2008, devices U.R.A., Akademie der Künste Berlin



Interactive instalation I.-R.A.S.C. II F.C.P. , 2008, U.R.A., Exhibition El Dorado – Über das Versprechen der Menschenrechte, Kunsthalle Nürnberg, 2009



I-R.A.S.C. I-R.A.S.C II F.C.&P. devices, U.R.A., Exhibition El Dorado – Über das Versprechen der Menschenrechte, Kunsthalle Nürnberg, 2009



I-R.A.S.C II F.C.&P. 2008, Animation 1:31 Min. U.R.A.

Vater / Father, 2005, U.R.A.

The 13-minute-long film made in Spring 2005 in a graveyard, shows a static film take of a grave. This grave is different from the others in the graveyard, a grave that we are not used to seeing in that form. On the gray tombstone is a simple epitaph: Vater (Father).

Is this single word exactly how much he deserved to be respected, or the opposite – this was too much respect for him? Did he deserve it at all? Was he a real father? Or maybe this was THE father, the one that everybody would love to have as a father and call him that? Whom is this message for, for the one, under the earth (father) or the one over it (child (ren))? Why was this grave made at all? In front of this video a bench is installed, so the visitor can sit in front of the grave (video projection) and have a rest. As long the observer watches this video more and more questions get opened. Who was the Father and who is/were the child (ren)? Why is there no name or dates of birth and death, dedication, or something that can identify the father or the child (ren)? Was the father bad to others but good to the child (ren)? Or was the father bad to the child (ren) and good for himself, and this was the revenge. Revenge to the dead man? What kind of meaning has the cross over the word father? Does this cross have a religious meaning. Could this be read as: “father is dead” or “father is carrying now “the cross” that he didn’t used to, during his life or rest in peace or...

Babai, 2005, U.R.A.

Filmi 13-minutësh i bërë në pranverën e vitit 2005 në një varrezë, tregon një filmim statik të një varri. Ky varr është ndryshe nga varret tjera aty, një varr që ne nuk jemi mësuar të shohim në atë formë. Në gurin e varrit ngjyrë hiri ishte shkruar një epitaf i thjeshtë: Vater (Babai).

A është kjo fjalë e vetme aq sa meritonte të respektohej ai, apo e kundërta – ky ishte respekt i madh për të? A e ka merituar fare atë? A ishte ai babai i vërtetë? Apo ndoshta ky ishte BABAI, ai që të gjithë do të donin të kishin si baba dhe ta quanin atë baba? Për kë është ky mesazh, për atë, nën tokë (babain) ose për ata mbi tokë (fëmijë/t)? Pse ishte bërë ky varr? Para kësaj videoje vendoset një ulëse, kështu që vizitori mund të ulet para varrit (video projektimit) dhe të pushojë. Për sa kohë vëzhguesi e shikon këtë video, gjithnjë shumë e më shumë pyetje shtrohen. Kush ishte Babai dhe kush është / ishte fëmija? Pse nuk ka asnjë emër apo datë të lindjes apo të vdekjes, dedikim apo diçka që mund të identifikojë babanë apo fëmijën? A ishte ati i keq për të tjerët, por i mirë për fëmijën (ët)? Ose babai ishte i keq për fëmijën (ët) dhe i mirë për veten, dhe kjo ishte hakmarrja e tyre. Hakmarrje për të vdekurin? Çfarë kuptimi ka kryqi mbi fjalën babai? A ka ky kryqi një kuptim fetar. A mundet kjo të lexohet si: “babai ka vdekur” ose “babai po mban tani” kryqin “që ai nuk e kishte mbajtur gjatë jetës së tij ose le të pushojë në paqe apo ...



Vater / Father, 2005, video 12:59 Min., U.R.A.

The work "MACHT SPASS" does play with the ambiguity of the German words "Macht" and "Spaß" and the combination of these two words. The word "Macht" means power but also can be read as "make it" or "do it" and "Spaß" means "Fun", "joy" or "joke". The sentence "Macht Spaß" could be read as "make fun" but also "power to the fun". Fromm "ARBEIT MACHT FREI" to "MACHT SPASS"

Now days when everybody is "FREI" (free) it changes also the content of the current logo. Once "ARBEIT MACHT FREI" (work sets you free) changes to "Arbait soll Spaß machen" (work has to make fun). The word fun is now days everywhere around us. Everything must be or make FUN. Fun with music, reading, playing, traveling. Every product that we use or buy is fun. Eating is fun, not eating too. Fit for fun, shopping & fun, driving & fun, fun factory, killing is fun (on the films and video games) fun-society, nonstop fun. Fun touches every vein of society: the media, art, politics, economy, sports, technics and technology. People seem to like that.

Is this neon light work with two words "MACHT SPASS" maybe a "commercial" for a new era which propagates joy and fun 24 hours a day, 365 days a year. Is it the Advertising of our time, the era of uninterrupted enjoyment? In the time of entertainment and fun, when social, political and cultural values change, the meanings of the words and terms rapidly changes too. They move borders of the old society in every possible way and redefine themselves. We will see what direction the societies which are based on fun, joy and entertainment will move in. The title of this work leaves us another question.

Why the word "Spaß" (correct form) is written wrong – as "SPASS"? Does the work insinuate the stupidity or un education of the society; or the future unlettered society or does the double SS allude to a Nazi dictatorship system – dictatorship of fun?

Vepra "MACHT SPASS" luan me dykuptimësinë e fjalëve gjermane "Macht" dhe "Spaß" dhe kombinimin e këtyre dy fjalëve. Fjala "Macht" nënkupton fuqinë, por gjithashtu mund të lexohet si "bëjë" ose "ta bëjë" dhe "Spaß" do të thotë "Fun", "gëzim" ose "shaka". Fjala "Macht Spaß" mund të lexohet si "Zbavitëse", por edhe "fuqi për argëtimin". Nga "ARBEIT MACHT FREI" në "MACHT SPASS" Tani kur të gjithë janë "FREI" (të lirë) ndryshon gjithashtu përmbajtja e logos aktuale. Pasi "ARBEIT MACHT FREI" (puna ju bën të lirë) ndryshimet në "Arbait soll Spaß machen" (puna duhet të jetë argëtim). Fjala FUN (argëtim) sot është kudo rreth nesh. Çdo gjë duhet të jetë ose të bëjë FUN. Argëtim me muzikë, duke lexuar, duke luajtur, duke udhëtuar. Çdo produkt që përdorim ose blejmë është argëtim. Ushqimi është argëtim. I aftë për argëtim, për pazar, për vozitje dhe zbavitje, fabrika argëtuese, edhe vrasja është argëtim (në filma dhe videolojëra) shoqëri-argëtuese, argëtim pa ndalë. Argëtimi prek çdo lloj shoqërie: mediat, artin, politikën, ekonominë, sportin dhe teknologjinë. Njerëzëve duket se u pëlqen kjo. A është kjo vepër me drita neoni me dy fjalë "MACHT SPASS" ndoshta një "reklamë" për një epokë të re që përhapë gëzimin dhe argëtimin 24 orë në ditë, 365 ditë në vit. A është Reklamimi i kohës sonë, epokë e kënaqsisë së pandërprerë? Në kohën e argëtimit kur ndryshojnë vlerat shoqërore, politike dhe kulturore, kuptimet e fjalëve dhe termave ndryshojnë shumë shpejtë. Ata lëvizin kufijtë e shoqërisë së vjetër në çdo mënyrë të mundshme dhe ripërcaktojnë veten e tyre. Ne do të shohim se në cilin drejtim do të lëvizin shoqëritë që janë të bazuara në gëzim dhe argëtim. Titulli i kësaj vepre na shtron një pyetje tjetër.

Pse fjala "Spaß" (forma e saktë) është shkruar keq – si "SPASS"? A e le të kuptohet vepra me budallallëkun apo pa edukimin e shoqërisë; apo shoqëria e ardhshme e pakuptimtë apo aludon në SS-in e dyfishtë në një sistem të diktaturës naziste – diktatura e argëtimit?



MACHT SPASS, 2004, Light instalation, U.R.A. Entrance of Galeria e Arteve e Kosoves, Prishtine



KZ Auschwitz 1945, Poland

About I.-R.A.S.C.

Infra-red light against surveillance cameras

The device developed by U.R.A. / FILOART offers the public reliable protection against governmental security measures and those of other surveillance agencies. It is the first device against the video surveillance.

The I.-R.A.S.C. offers security from security, and reveals the discrepancy in power, between the state and the individual. The I.-R.A.S.C. do not only demonstrates systems of interaction, developed specifically for surveillance purposes between humans and machines, but also between machines themselves. This absurd accumulation of technology is symptomatic, for although the security measures are supposedly for the good of the people. The individual is considered always less in current security concepts.

I.-R.A.S.C. can be made by anybody, no special skills are required. The device radiates infrared light disrupting the reception of infrared surveillance cameras. A sphere of light covers the face of the person under surveillance and as the interaction is invisible to the human eye (at a frequency between 780nm and 1mm), the individual is unaware of what is going on i.e. he don't see the infrared rays emitted by either the surveillance camera or the I.-R.A.S.C..

I.-R.A.S.C. [i-rás]

(2002-2007)

Infra-red light against surveillance cameras

Construction Manual

I.-R.A.S.C. is a device that can protect reliably against infra-red surveillance cameras.

The device is quickly assembled and can be easily self-made. You need an infra-red light (Fig.1) and a battery corresponding to the light intensity (Fig.2). You need a cable (Fig.3) with two lines (+ and -) in order to connect the infra-red light with the battery. Once the connection made between the battery and the infra-red light, I.-R.A.S.C. start to shine.

In order to turn the device on and off, a switch can be built in. You might as well connect and disconnect with the battery to switch on and off.

To be well protected from Infra-red surveillance cameras you need powerful infra-red LED-s. If necessary, you can use several infra-red LED-s in a row. For proper use the of the I.-R.A.S.C., the light needs to sit on your forehead. Therefore attach the device on a headband (Fig.4), a cap or hat – use your fantasy.

KETU PO MUNGON DICKA !!!!!AA

Për I.-R.A.S.C.

Drita infra të kuqe kundër kamerave të vëzhgimit

Kjo pajisje e bërë nga U.R.A. / FILOART ofron publikut mbrojtje të besueshme ndaj masave të sigurisë qeveritare dhe agjencive tjera të mbikëqyrjes. Është pajisja e parë kundër video mbikëqyrjes.

I.-R.A.S.C. ofron siguri nga sigurimi dhe zbulon mospërputhjen e fuqisë, mes shtetit dhe individit. I.-R.A.S.C. nuk tregon vetëm sisteme që ndërveprojnë mes veti dhe janë punuar posaçërisht për qëllime të mbikëqyrjes mes njerëzve dhe makinave, por edhe të vetë makinave. Ky akumulim absurd i teknologjisë është simptomatik, edhe pse masat e sigurisë janë gjoja për të mirën e popullatës. Individit gjithmonë më konsiderohet në konceptet aktuale të sigurisë.

I.-R.A.S.C. mund të punohet nga çdokush, nuk nevojiten aftësi të veçanta. Pajisja rrezaton dritën infra të kuqe duke ndërprerë rrezet infra të kuqe të kamerës vëzhguese. Një sferë e dritës mbulon fytyrën e personit që është nën mbikëqyrje dhe ndërveprimi bëhet i padukshëm për syrin e njeriut (në një frekuencë midis 780nm dhe 1mm), individit nuk është në dijeni se qfarë po ndodh, dmth ai nuk i sheh rrezet infra të kuqe që janë duke u emetuar nga kamera e vëzhgimit ose nga I.R.A.S.C.

I.-R.A.S.C.

(2002-2007) U.R.A. Dritat Infra-të kuqe kundër kamerave vëzhguese -Infra-red light against surveillance cameras

Doracaku i punës

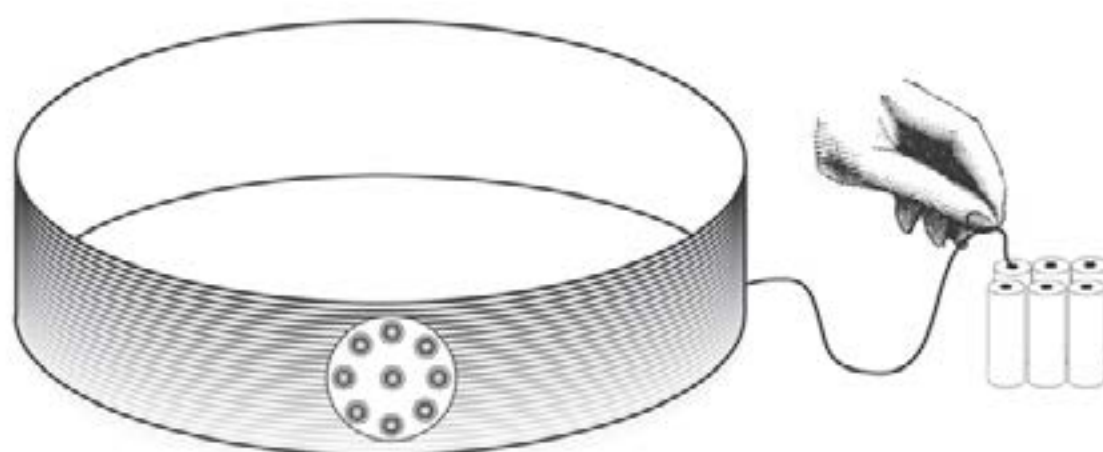
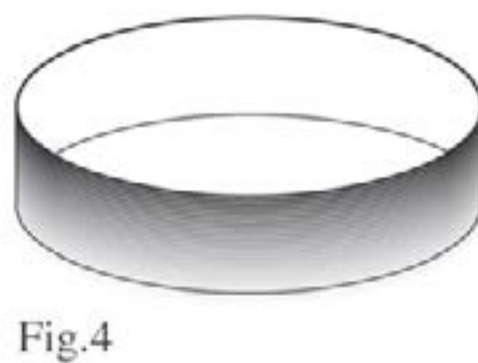
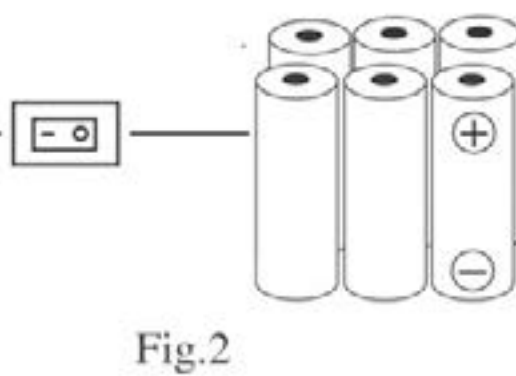
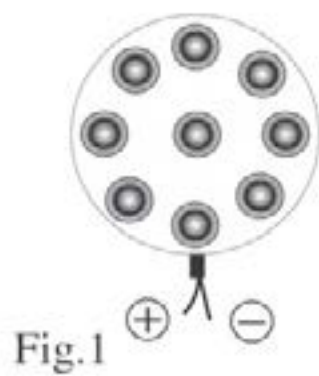
I.-R.A.S.C. është një pajisje që mund të mbrojtë në mënyrë të besueshme nga kamerat e vëzhgimit me rreze infra të kuqe. Pajisja mund të montohet shpejt dhe mund ta bëni atë vetë shumë lehtë. Ju duhet një dritë infra e kuqe (Fig.1) dhe një bateri që përshtatet me intensitetin e dritës (Fig.2). Ju duhet një kabllo (Fig.3) me dy tela (+ dhe -) për të lidhur dritën infra-kuqe me baterinë. Pasi bëhet lidhja në mes të baterisë dhe dritës infra të kuqe, I.-R.A.S.C. fillon të shkëlqejë.

Për ta aktivizuar dhe fikur pajisjen, mund të vendosni një ndërprerës. Gjithashtu mund ta lidhni dhe shkëputni baterinë për t'u ndezur dhe fikur atë.

Për të qenë i mbrojtur mirë nga kamerat e vëzhgimit infra të kuqe, ju nevojiten lampat LED të fuqishme infra të kuqe. Nëse keni nevojë, mund të lidhni disa LED-të infra-të kuqe në një rresht. Për përdorim më të mirë. I.-R.A.S.C, kjo dritë duhet të vendoset në ballin tuaj. Prandaj bashkangjitni pajisjen në një shirit (Fig.4), kapelë apo diçka tjetër – mund të përdorni imagjinatën tuaj.

I.-R.A.S.C. II F.C.P.

I.-R.A.S.C. II F.C.P. (2008) Drita infra-kuqe kundër kamerave të vëzhgimit II kujdes dhe mbrojtje për fytyrë I.-R.A.S.C. II F.C.P. është një pajisje shumë-funksionale që ju ofron qytetarëve mbrojtje të besueshme nga masat e sigurisë së shtetit. Ekziston një dallim i vogël ndërmjet I.-R.A.S.C. dhe I.-R.A.S.C. II F.C.P. Derisa në I.-R.A.S.C. pika e dritës infra të kuqe shkëlqen nga balli i përdoruesve përpara tyre, nga I.-R.A.S.C. II F.C.P. drita infra e kuqe është montuar në trupin e përdoruesit dhe drita është drejtuar në fytyrën e tij. I.-R.A.S.C. II F.C.P. Për dallim nga I.-R.A.S.C, përveç se përdoruesi mbrohet nga kamerat e vëzhgimit infra të kuqe, I.-R.A.S.C. II F.C.P. mund të përdoret edhe për qëllime mjekësore. Për shembull, rrezet infra-të kuqe ndihmojnë për të shëruar plagët shumë më shpejt se sa kur shërohen vetvetiu. Dritat infra të kuqe ndihmojnë gjithashtu për të zvogëluar rrudhat e fytyrës.



Portrait of Denial

Portraits accompany mankind through the entire history. At times an attempt to stay present for the descendants, at times a demonstration of power. From the very early portraits, the so-called mummy portraits, to present times, every portrait strives to show as much similarity as possible.

Sovereigns and saints used to be the first to be portrayed as icons, later independent individuals. Therefore we know what they looked like: popes, bishops and cardinals, kings and queens, war lords, merchants, patriarchs, states-servants, their wives and famous philosophers and poets. We see what they desired and owned, since their effigy was manufactured carefully and true to their idea of importance and grandeur. Since the renaissance the portrait occupies an important place in art history.

It was also used and still is used for different purposes: to secure importance the image of famous peoples was put on coins and bills or on stamps as representatives for nations. Criminals are found on search warrants and inmates are portrayed through police photography.

Portraits can be classified by view (frontal, 1/4 profile, 1/2 profile, 3/4 profile, profile) and by form of depiction (portrait, bust...) and can be realized through different types of media (sculptures, paintings, graphics, photographs, videos, CAD programs). The pictured persona mostly occupies the full format – their face enlightens the space of the image or the given room of the media.

With the beginning of modern times and the age of technology the requirements for portraits change. Not only the outward appearance of the portrayed person dominates, but the artistic expression pushes into the foreground. It is the artists take on the world. While in the arts this development is being seen as a process of liberation, having seemingly opened new horizons to modern societies, an image produced with use of I.-R.A.S.C. shows the desperate approach to preserve the hard-won liberties.

The I.-R.A.S.C. portrait of denial represents a radical change not only from the former appearance of portraits but also with regards to its meaning. The face cannot be recognized, further more it vanishes completely. In the documented (recorded, filmed) material, a light ball appears instead of the face/portrait. Here the portrayed wants to stay unrecognized, undisturbed in his/her anonymity. Here emerges a new role of the portrait – it becomes the portrait of denial.

Border Line

The footage of “border crossings” shows running, escaping people who use I.-R.A.S.C. as a protection from surveillance cameras. Some footage reminds us of former GDR borders. While these borders came down in 1989, other countries in the world built new, modern and safer borders using video surveillance. This shows how “people can protect themselves from people.”

In the city

Citizen walk the street with I.-R.A.S.C. on their head. Their identity cannot be recognized on the infra-red recordings. Because infra-red light cannot be recognized by the human eye, other pedestrians are not disturbed or alerted by the use of I.-R.A.S.C.. The only interaction appears between machines.

Security from security

Topography of the Exhibition “I.-R.A.S.C.” security from security

At the end of a dark hallway on the 4.th floor of the Kunsthau Tacheles we find a phrase on the wall that immediately talks to us. A phrase capturing in letters a deeper longing: “hier sind

Portret i mohimit

Portretet shoqërojnë njerëzimin përmes gjithë historisë së tij. Nganjëherë përpiqet të qëndrojë e pranishme për pasardhësit, nganjëherë të demonstrojë pushtetin. Nga portrete shumë të hershme, të ashtuquajturat portrete të mumive deri në kohërat tona, çdo portret tenton të tregojë sa më shumë ngjashmëri të jetë e mundur.

Sovranët dhe të shenjtët ishin të parët që u portretizuan si ikona, ndërsa më vonë u portretizuan edhe individët tjerë. Prandaj e dimë se si dukeshin: papët, peshkopët dhe kardinalët, mbretërit dhe mbretëreshat, luftëtarët, tregtarët, patriarkët, shërbëtorët e shtetit, gratë e tyre si dhe filozofët dhe poetët e famshëm. Ne shohim se qfarë ata dëshironin dhe qfarë zotëronin, meqë zbukurimi i tyre ishte bërë me kujdes dhe i vërtetë për idenë e tyre të rëndësishme dhe madhështisë. Që nga renesansa, portreti zë një vend të rëndësishëm në historinë e artit. Portreti gjithashtu u përdor dhe ende përdoret për qëllime të ndryshme: për të siguruar rëndësinë e imazhit të popujve të famshëm u vendosën në monedha dhe para ose në pulla postale si përfaqësues të kombeve. Kriminelët paraqiteshin në fletëkërkesa dhe të burgosurit portretizohen përmes fotografive të policisë.

Portretet mund të klasifikohen sipas shikimit (frontal, ¼ e profilit, ½ e profilit ¾ e profilit) dhe në formën e portretit (portret, bust ...) dhe mund të realizohet përmes llojeve të ndryshme (skulptura, grafika, fotografi, video, programe CAD). Personi i portretizuar kryesisht zë formatin e plotë – fytyra e tyre ndriçon hapësirën e imazhit ose dhomën e dhënë.

Me fillimin e kohëve moderne dhe teknologjisë, kërkesat për portretet ndryshojnë. Jo vetëm pamja e jashtme e personit të portretizuar dominon, por shprehja artistike bëhet në plan të parë. Është pikëpamja e artistit si e shih botën. Ndërsa në art ky zhvillim është duke u parë si një proces i çlirimit, duke hapur në dukje horizonte të reja për shoqëritë moderne, një imazh i prodhuar me përdorimin e I.-R.A.S.C. tregon qasjen e dëshpëruar për të ruajtur liritë e fituara me vështirësi.

I.-R.A.S.C. portreti i mohimit paraqet një ndryshim radikal jo vetëm nga pamja e mëhershme e portreteve por edhe nga kuptimi i saj. Fytyra nuk mund të njihet, për më tepër ajo zhduket krejtësisht. Në materialin e dokumentuar (të regjistruar, filmuar), në vend të fytyrës / portretit shfaqet një top i ndriçuar. Këtu portretizimi dëshiron të mbetet i panjohur, i pashqetësuar nën anonimitetin e tij / saj. Këtu shfaqet një rol i ri i portretit – bëhet portret i mohimit.

Kufiri

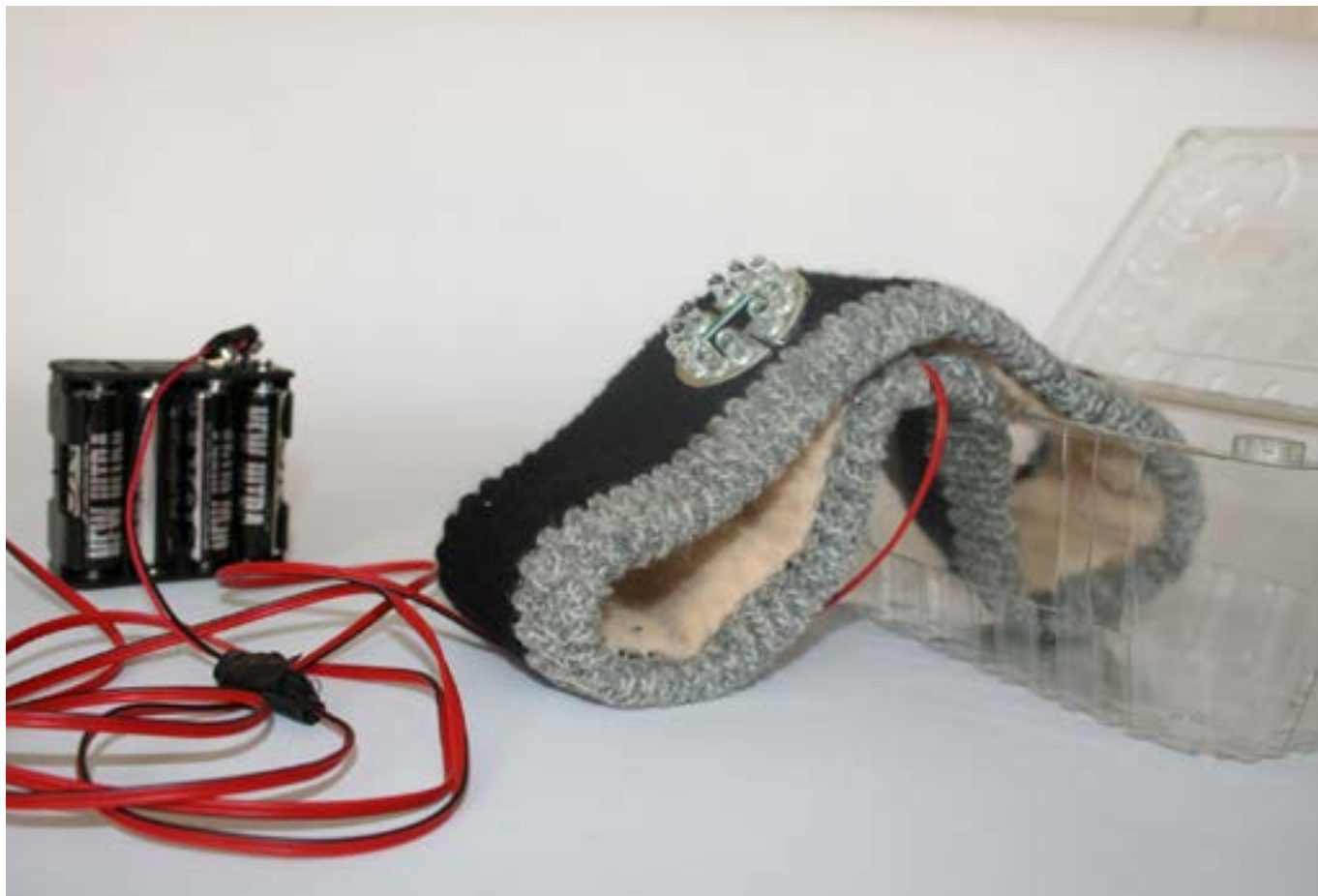
Pamjet e “kalimeve kufitare” tregojnë njerëzit që përdorin I.-R.A.S.C duke ikur dhe fshehur nga kamerat e sigurisë. Disa pamje na kujtojnë për ish-kufijtë e RDGJ-së. Derisa këta kufij u rrëzuan në vitin 1989, vende tjera të botës ndërtuan kufij të ri, më modern dhe më të sigurt duke përdorur video vëzhgimin. Kjo tregon se si “njerëzit mund të mbrojnë veten nga njerëzit”.

Në qytet

Qytetari ecën rrugës me I.-R.A.S.C. mbi kokë. Identiteti i tyre nuk mund të njihet në inçizimet infra të kuqe. Për shkak se drita infra-kuqe nuk mund të njihet nga syri i njeriut, këmbësorët e tjerë nuk shqetësohen dhe nuk paralajmërohen nga përdorimi i I.-R.A.S.C. Ndërveprimi i vetëm bëhet mes makinerive.

Siguria nga siguria

Topografia e Ekspozitës “I.-R.A.S.C.” siguria nga siguria Në fund të një korridori të errët në katin e 4-të të Tacheles Kunsthau ne gjejmë një frazë në mur që menjëherë na flet neve. Një frazë që shpreh një dëshirë të thellë: “hier sind sie sicher” (Këtu jeni të sigurt). Kjo mund të jetë një reklamë për ndonjë sigurim familjar ose një reklamë nga ndonjë kompani të sigurimeve pasi që siguria është në ngritje. Pra, qfarë presim nga



Practicing I.-R.A.S.C., Subversiv Messe Linz 2009

sie sicher" (Here you are safe). This could be an advertising for a family insurance or a punchline for a random company since security is on the upswing. So, what insight to expect? Already at the entrance the visitors are greeted by a face check. Before allowed to enter into a small vestibule, the visitor is controlled through a little opening in the door. Then he gets access to the main room that looks like a storage, cage or like a temporary prison. It is not easy to orientate, since the relation between man and space is not defined. The visitor wades through the exhibition without being able to find safe points of reference. Am I inside the space or outside, or am I inside and outside as well, does this space situate within a superordinate space. ...Where am I?

The principle of surveillance used for the purpose of this exhibition, shows a parallel to Bentham's concept of the Panopticon. The set up allows the visitor to observe the entire space from one spot, but only apparently. Metal gates divide the space into different cells through a complicated principle of arrangement restricting the visitors movements. Different I.-R.A.S.C. interactions can be seen on the other side of the fence. Infrared video recordings show the I.-R.A.S.C. in action in public space. The recordings stem from control zones familiar, distinct, but they cannot be located by the observer. You notice stopwatches and coordinates, without being given further information on space and time.

From time to time the lethargic silence is disrupted by the severe sound of metal hitting the fence. The sound underlines the uncertainty of the space and might lead to the question how quickly one could end up in such a closed space without noticing.

One of the cells shows a film on surveillance in the GDR published by the Bundeszentrale für politische Bildung "Alles unter Kontrolle" (Everything is under control). Using the example of Berlin, Alexanderplatz the film illustrates among other things, how does surveillance function in the GDR. Next to it, a video from 2007 showing Alexanderplatz as well. The difference is intriguing. Nowadays in the center of the city everything looks very different – the Surveillance is much more modern and efficient than before.

In another cell the visitor can test the I.-R.A.S.C. and follow the interaction with an infra-red surveillance camera on the monitor. A user-friendly manual for the reproduction of the I.-R.A.S.C. device is available. From this location, everybody should find its own exit. Kunsthau Tacheles 2007

* The exhibition space was under surveillance through the internet during the entire time of the exhibition. During daytime only an empty room was visible because the exhibition was open only in the evening. From 5p.m. the visitors were barely recognizable on the transmitted images because of the darkness. This type of surveillance on an open



I.-R.A.S.C. Border Line, 2006, Video 4:33 Min. U.R.A.

kjo?

Tashmë në hyrje vizitorët janë përshëndetur nga një kontrollues i fytyrës. Para se të lejohen të hyjnë në një koridor të vogël, vizitori kontrollohet përmes një hapjeje të vogël në derë. Pastaj atij i lejohet qasja në dhomën kryesore që duket si një magazinë, kafaz apo si një burg i përkohshëm. Nuk është lehtë të orientohesh, pasi lidhja midis njeriut dhe hapësirës nuk është e definuar. Vizitori rrezaton përmes ekspozitës pa qenë në gjendje të gjejnë pika të sigurta referimi. A jam unë brenda në hapësirë apo jashtë saj, ose jam brenda dhe jashtë, a ndodhet kjo hapësirë brenda një hapësire mbizotëruese. ...Ku jam unë? Parimi i mbikqyrjes që përdoret për qëllimin e kësaj ekspozite, tregon një paralelizëm me konceptin e Benthamit të Panopticon. Kjo vendosje i lejon vizitorit të vëzhgojë të gjithë hapësirën nga një vend, por vetëm në dukje. Dyertë metalike ndajnë hapësirën në dhoma të ndryshme përmes një parimi të komplikuar të marrëveshjes që kufizon lëvizjet e vizitorëve. Ndërveprime të ndryshme të I.-R.A.S.C. mund të shihen në anën tjetër të gardhit. Video regjistrimet video infra të kuqe tregojnë I.-R.A.S.C. në veprim në hapësirën publike. Regjistrimet rrjedhin nga zonat e kontrollit të njohura, të dallueshme, por ato nuk mund të gjenden nga vëzhguesi. Ju vini re matësit e kohës dhe koordinatat pa ju dhënë informacion të mëtejshëm në hapësirë dhe kohë.

Herë pas here, heshtja letargjike ndërprehet nga tingujt e zhurmshëm të metalit që godasnin gardhin. Ky tingull nënvizon pasigurinë e hapësirës dhe mund të çojë në pyetjen se sa shpejt mund të përfundojë në një hapësirë kaq të mbyllur pa e vërejtur.

Një nga dhomat shfaq një film mbi mbikëqyrjen në RDGJ të botuar nga Bundeszentrale für politische Bildung "Alles unter Kontrolle" (Çdo gjë është nën kontroll). Duke përdorur shembullin e Berlinit, Alexanderplatz ilustron ndër tjera se si funksiononte mbikëqyrja në RDGJ. Pranë tij, një video nga 2007 poashtu shfaq sheshin Alexanderplatz. Dallimi është intrigues. Sot në qendër të qytetit gjithçka duket shumë e ndryshme - Mbikqyrja është shumë më moderne dhe më efikase se sa më parë.

Në një dhomë tjetër vizitori mund të testojë I.-R.A.S.C. dhe të ndjekë ndërveprimin me një kamerë të vëzhgimit infra të kuq në monitor. Një doracak për riprodhimin e pajisjes I.-R.A.S.C. është në dispozicion. Nga këtu të gjithë mund të gjejnë daljen e vet. Kunsthau Tacheles 2007



I.-R.A.S.C. in the city, 2006, Video 6:26 Min. U.R.A.



"One, Two, a Two", "Tutti Frutti", "Miami Beach", are only some of the names of the well-known brothels. But what is unusual is that none of these houses had their purpose written out (like bakeries, banks, hospitals).

None of them carried a sign which reads Brothel.

For the first time in the history of Germany on the facade of a public building an adequate word for a house like this was used, even though it was an art house.

The word puff comes from medieval times and means a game of dice. The place where this game was played was also called puff. In the same place where this game was played prostitutes were working at the same time. As time passed, fewer people knew the origin of the word. In this way the accompanying work of the space became/took over the original name.

One hot summer night in 1999 in Oranienburgerstraße, in one of the more famous streets of Berlin, where you can feel the pulse of the city, where the people meet and go out, and where prostitutes do their night job, on the front facade of the "Kunsthaus Tacheles", appeared a big red light. Four letters spelling out the word PUFF. At first glance it looked like an advertising billboard for the brothel. But why was this billboard hanging on an art house?

What was the intention of the U.R.A. Group when they put this work in this place?!

Since the Group doesn't exist anymore and we don't have any text about the work, we can only speculate.

Was the reason perhaps to speak tacheles (Yiddish for "straight talk")? To speak openly and baldly one's opinion, to speak in a plain language, short and sharp, to explain the situation in the art scene in a single word: PUFF

Maybe the reason was to question the relation between what was happening in art and prostitution: prostitution in art, art as prostitution, art and prostitution, prostituting art.

Or maybe it was a proposal for the artist of that house to go and work on the street and for the prostitutes to come inside the house and work in security?

Was the intention maybe to change the character of the house and the working people in it? Transforming the art house into a brothel thus giving the house a real name, a name which it deserves?

Maybe the intention was to make things visible and to call them by their real name?

But it could also be a completely different reason too. The name Puff originally mimics the sound of falling cubes. Children often use puff-puff, or huff and puff, puff a balloon, or to puff and disappear. So maybe art itself, sounds like an exhale and is only a sound of the moment?

* Some of the information that we got for this work are from a couple who lived in Berlin in the 90s.

**During the ten-month installation, people would go inside the house and ask to visit the "Puff"

***In 2012 the artists who were working at the Tacheles had to leave this building. This house has been going through renovations since 2016. We will see what kind of the character this house will have in the future.

****This house has changed different characters through history. It was built in 1909 as a shopping center, in 1928 it became AEG Haus der Technik. In 1930 the world's first television broadcast was from this house. During the Nazi regime the house was used for different kinds of offices. Since 1948 in DDR parts of the object were used as a cinema, a worker's union and even as shops. From 1990 - 2012 it was (an occupied Art house) Kunsthaus Tacheles.

"Një, Dy, Dysh", "Tutti Frutti", "Miami Beach", janë vetëm disa nga shtëpitë publike (bordele) të njohura. Por ajo që është e pazakontë është se asnjë nga këto shtëpi nuk kishte të shkruar qëllimin e tyre (si furrat, bankat, spitalet).

Asnjë prej tyre nuk kishte ndonjë shenjë që shkruante Bordelo. Për herë të parë në historinë e Gjermanisë në fasadën e një ndërtese publike, ishte përdorur një fjalë adekuate për një shtëpi si kjo, edhe pse ajo ishte një shtëpi arti.

Fjala puff vjen nga kohërat mesjetare dhe do të thotë një lojë me zare. Vendi ku luhej kjo lojë u quajt gjithashtu puff. Në të njëjtin vend ku luhej kjo lojë punonin edhe prostitutat. Me kalimin e kohës, më pak njerëz e dinin origjinën e fjalës. Në këtë mënyrë puna shoqëruuese e hapësirës mori emrin original.

Në një natë të nxehtë verore të vitit 1999 në Oranienburgerstraße, në njërën nga rrugët më të famshme të Berlinit, ku mund të ndjehej impulsi i qytetit, ku njerëzit takohen dhe dalin dhe ku prostitutat bëjnë punën e tyre të natës, në fasadën e përparme të "Kunsthaus Tacheles", u shfaq një dritë e madhe e kuqe. Katër shkronja që shkruajnë fjalë PUFF. Në shikim të parë ajo dukej si një billboard reklamë për bordell. Por pse ishte ky billboard i varur në një shtëpi arti?

Cili ishte qëllimi i U.R.A. Grupit, kur e vendosin këtë vepër në këtë vend ?!

Meqenëse Grupi nuk ekziston më dhe nuk kemi ndonjë tekst për veprën, ne mund vetëm të spekulojmë.

A ishte ndoshta arsyeja për të folur tacheles (jidish për "të flasim drejt")? Të flasësh hapur dhe me peshë mendimin tënd, të flasësh në një gjuhë të thjeshtë, të shkurtër dhe të mprehtë, për të shpjeguar situatën në skenën e artit në një fjalë të vetme: PUFF

Ndoshta arsyeja ishte të krahasohet marrëdhënia mes asaj që po ndodhte në art dhe prostitucionit: prostitucionit në art, arti si prostitucion, artit dhe prostitucionit, duke prostituuar artin. Ose ndoshta ishte një propozim për artistin e asaj shtëpie të shkojë dhe punoj në rrugë dhe për prostitutat të hynin brenda shtëpisë dhe të punonin të sigurt?

A ishte ndoshta qëllimi të ndryshojë karakterin e shtëpisë dhe njerëzit që punonin në të? Transformimi i shtëpisë së artit në një bordel duke i dhënë shtëpisë një emër të vërtetë, një emër që e meriton?

Ndoshta synimi ishte t'i bënin gjërat të dukshme dhe t'i thërrisnin ata me emrin e tyre të vërtetë?

Por kjo mund të jetë një arsye krejtësisht e ndryshme. Emri Puff fillimisht imiton zërin e kubëve që rëzohen. Fëmijët shpesh përdorin fjalën puff-puff, ose huff dhe puff, puff një ballon, ose të puff dhe zhdukesh. Pra, ndoshta vetë arti, tingëllon si një nxjerrje fryme dhe është vetëm një tingull i momentit?

* Disa nga informatat që kemi marrë për këtë punë janë nga një çift që ka jetuar në Berlin në vitet '90.

** Gjatë instalacionit dhjetë mujor, njerëzit do të hynin brenda shtëpisë dhe do kërkonin të vizitonin "Puff"

*** Në vitin 2012 artistët që punonin në Tacheles duhej të largoheshin nga kjo ndërtesë. Kjo shtëpi ka pasur renovime që nga viti 2016. Ne do të shohim se çfarë karakteri do të ketë kjo shtëpi në të ardhmen.

**** Kjo shtëpi ka pasur karaktere të ndryshme përgjatë historisë. Ajo u ndërtua në vitin 1909 si një qendër tregtare, në vitin 1928 ajo u bë AEG Haus der Technik. Në vitin 1930 emisioni i parë televiziv në botë u transmetua nga kjo shtëpi. Gjatë regjimit nazist, shtëpia ishte përdorur për zyra të ndryshme. Nga viti 1948 në DDR, një pjesë e objektit u përdor si kinema, një zyre sindikate madje edhe si dyqane. Nga viti 1990 - 2012 ishte (një shtëpi e okupuar e artit) Kunsthaus Tacheles.



PUFF, 1999, light installation, 400x100 cm., U.R.A., North facade Kunsthau Tacheles Berlin

Imbecile - Living garbage, 1998, U.R.A.

In the first moment, visitors of this exhibition were petrified finding themselves in such an uncomfortable situation. The exhibition was made from plastic waste and exhibited for the same.

A space between the Zoo, the Cabinet of Curiosities, plant breeders and a gynecologist's office, a butcher and a gallery, was not easy to obtain.

Stepping inside the gallery floor, the visitors were surrounded with hanging abstract plastic heads or torsos on the walls or bodies hanging from the ceiling upside down, giving the impression of modern trophies from the middle ages, after a bloody (plastic) war.

The strong smell of plastic, which was spread out through the entire space, could not be ignored

A monotone electronic-repetitive-factory-machine-sound was inviting and preparing the visitors for entering the main space of the gallery.

In this area visitors could experience the birth of plastic and its garbage life.

While the gynecologist's office is clean and sterile, the process of the birth of plastic happens on a dirty floor and is open for the audience. Two plastic legs which build the entire body were spread wide and from between them a bunch of plastic objects were being born. Some of these objects were on the way to explore their surroundings.

While the visitors were observing the exhibition these plastic mechanic object were moving around their feet. Some in the form of a hand, others in the form of some animal, and the next in the form of a garbage can.

The longer the visitors were spending time in this space, the more they would get used to the situation. So, when any of the moving plastic objects would fall or stop, the visitors would put them back in the correct position. So the garbage objects would continue their journey.

Not far from there came the next step of the garbage habitat: interaction between the junk electric devices.

A long tube wrapped in plastic foil coming out of a turned on TV monitor. As though the TV was eager to hear something, its ear (the long plastic tube) was rising up toward the source of the sound. The sound was coming from a speaker hanging down from the ceiling.

In the central column of the space a body of a baby was hanging high, wrapped in in plastic foil. With one eye, it was looking down at the spectators.

A pot with a plastic plant with flowers was placed in a corner of the gallery. Behind the pot three neon lights were placed to help the plastic flowers to grow

The entire situation in the gallery gave the impression of cohabitation between humans and garbage (made by humans).

The life of the garbage would go on, regardless of the presence of visitors. A space which exists and lives without humans.

Imbecile - Mbeturinat e gjalla , 1998, U.R.A.

Në momentin e parë vizitorët e kësaj ekspozite u shtangën kur u gjendën në situatë kaq të pakëndshme. Kjo ekspozitë u punua dhe u ekspozua nga mbeturinat plastike.

Një hapësirë mes kopshtit zoologjik, kabinetit të kuriozitetëve, mbarësuesve të bimëve, ordinancës gjinekologjike, mishtores dhe të galerisë, nuk ishte e lehtë për t'u gjetur.

Duke hyrë në galeri, vizitorët vërejtën se ishin të rrethuar me koka plastike abstrakte të varura ose torso në mure ose trupa të varura nga tavani me kokë poshtë, që lënin përshtypjen e trofeve moderne nga mesjeta pas një lufte të përgjakshme (plastike).

Era e fortë e plastikës, e cila ishte përhapur në të gjithë hapësirën, nuk mund të shpërfilllej.

Një tingull monoton elektronik-përsëritës-punëtorisë-mekanik-tingëllues po ftonte dhe po përgadiste vizitorët të hyjnë në hapësirën kryesore të galerisë.

Në këtë hapësirë vizitorët mund të përjetojnë lindjen e plastikës dhe të jetës së saj si bërlllog.

Derisa zyra e gjinekologut është e pastër dhe e sterilizuar, procesi i lindjes së plastikës ndodh në një dysHEME të ndotur dhe është e hapur për vizitorët. Dy këmbët plastike të cilat ndërtojnë tërë trupin ishin të hapura dhe prej nga mesi i tyre po lindnin një numër i madh i objekteve plastike. Disa prej këtyre objekteve po eksploronin rrethinën e tyre.

Derisa vizitorët po vëzhgonin ekspozitën, këto objekte plastike mekanike po lëviznin rreth këmbëve të tyre. Disa dukeshin si duar, disa në forma të kafshëve të ndryshme dhe disa në formë të një kutie mbeturinash.

Sa më gjatë që vizitorët po qëndronin në këtë hapësirë, aq më shumë po mësoheshin me atë situatë. Pra, kur ndonjë prej objekteve plastike që lëvizte po rrëzohej ose ndalej, vizitorët do t'i vendosnin ato përsëri në pozitën e duhur. Pra, objektet nga plehrat do të vazhdonin udhëtimin e tyre.

Jo larg prej aty ishte grumbullimi tjetër i mbeturinave: ndërveprimi mes pajisjeve elektrike dhe mbeturinave.

Një gyp i gjatë i mbështjellur me folie plastike që del nga një televizor i ndezur. Dukej sikur televizori ishte i etur të dëgjoj diçka, veshi i tij (gyp i gjatë plastik) po ngrihej drejt burimit të zërit. Tingulli po vinte nga një altoparlant i varur nga tavani.

Në shtyllën qendrore të hapësirës një trup i një fëmije ishte varur lart, i mbështjellur me folie alumini. Vetë me një sy, shikonte spektatorët nga lartë.

Një vazo me lule nga plastika ishte vendosur në një kënd të galerisë. Pas vazos ishin vendosën tri drita nga neoni që të ndihmojë lulet nga plastika të rriten.

E gjithë situata në galeri jepte përshtypjen e bashkëjetesës mes njerëzve dhe mbeturinave (të bëra nga njerëzit).

Jeta e mbeturinave do të vazhdonte, pavarësisht pranisë së vizitorëve. Një hapësirë që ekziston dhe jeton pa njerëz.



Imbecile, Mobile autonom objects, Video material high 8, from the live performance of the machines

P.M.S.

Sweet death, 2012, P.M.S.

In the garden of a fancy hotel, glass pots were placed filled with water and sugar.

This act probably came from the management of the Hotel, in order to “protect” the guests from the insects.

While they were trying to drink the liquid, the insects were diving into the pot and drowning in this massive insect grave. They had no way of getting out of this sticky liquid. So the insects would swim and drown and die slowly in the company of other already dead insects.

Vdekja e ëmbël, 2012, P.N.S.

Në kopshtin e një hoteli luksoz janë vendosur vazo qelqi të mbushura me ujë dhe sheqer.

Ky akt ka ardhur ndoshta nga menaxhmenti i hotelit, për të “mbrojtur” të ftuarit nga insektet.

Ndërsa po përpiqeshin të pinë lëngun, insektet po zhyteshin në enë dhe po mbyteshin në këtë varrezë masive të insekteve.

Ata nuk kishin asnjë mënyrë për të dalë nga ky lëng ngjitës. Pra, insektet do të notonin dhe mbyteshin dhe do të vdisnin ngadalë në shoqëri me insektet e tjera tashmë të vdekur.



Sweet death, 2012, video 1:02 min, P.M.S.



Color over the color, 2010, 4 Flags 90x150cm., P.M.S.
Exhibition METAXYUM Grouping-Moving-Spreading
2019

Color over the color (2010) P.M.S.
12 yellow stars on a blue background
12 yellow stars on a red background
12 yellow stars on a green background
12 yellow stars on a yellow background

Ngjyra mbi ngjyrë (2010) P.M.S.
12 yje të verdhë në një sfond të kaltër
12 yje të verdhë në një sfond të kuq
12 yje të verdhë në një sfond të gjelbër
12 yje të verdhë në një sfond të verdhë

Proud Nations, action, 2009, P.M.S.

Translated text from the Poster, from german to english: proud nations unite your pride and compete with the pride of an ass hole

What is to be a proud nation? Can the pride be measured? What are the criteria for becoming a proud nation, who decides that? If there is a proud nation, then there are also humble nations. Who are humble nations then? What is a nation, what is pride, how can somebody be proud about the things that he/she has never done. What is we? Who is we, where do we start to count, we? For what or who can be proud about what? What kind of use does the nation's pride have? Whom is it for? What is a nation today?

Kombet krenare, akcion, 2009, P.M.S.

Perkthimi i textit nga gjuha gjermane në gjuhën shqipe: Kombe krenare bashkoni krenarinë tuaj dhe garoni me krenarinë e një trapi

Çfarë është të jesh një komb krenar? A mund të matet krenaria? Çfarë janë kriteret për t'u bërë një komb krenar, kush vendos për këtë? Nëse ka kombe krenare, atëherë ka edhe kombe të përlulura. Cilë janë kombet e përlulura atëherë? Çfarë është kombi, çfarë është krenaria, si mund të jetë krenar dikush për gjërat që ai / ajo kurrë nuk ka bërë. Çfarë jemi ne? Kush jemi ne, ku fillojmë ti numërojmë, ne? Për çfarë dhe kush mund të jetë krenar për çfarë? Për çfarë përdoret krenaria e kombit? Për kënd është ajo krenari? Çka është një komb sot?



Proud Nations, 2009, Poster 100x70 cm. P.M.S.



**Proud Nations, action, 2009, P.M.S.,
City of Linz**

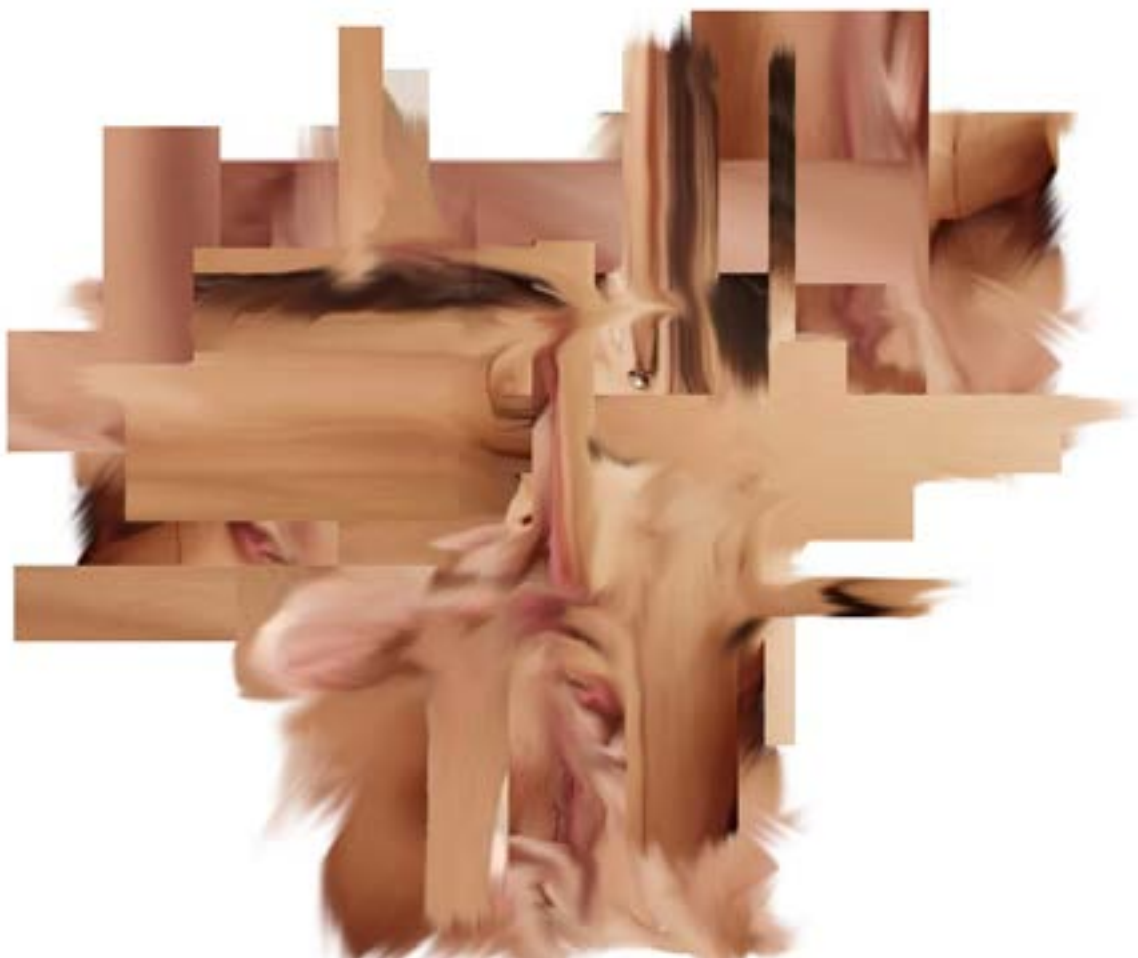


Proud Nations, Mural , 2009, P.M.S. Subversiv Messe Linz





Melting Monuments, 2008, Photography, 70x10 cm., P.M.S



Digital scratch, 2007, photography, 70x100 cm., P.M.S.

PIPI-KAKA /footoor is not a product but a new philosophy of living and working. PIPI-KAKA / footoor is one of the revolutionary products of our time. This device will impact all possible layers and functions of the future society.

Imagine you don't have to prepare something to eat or drink and you don't have to go somewhere special to have lunch but you get your order through PIPI-KAKA / footoor immediately in front of you. Or for example during your work you don't need to leave your working place to go to the toilet. PIPI-KAKA /footoor gives you the possibility and freedom to do it on your working place. Through PIPI-KAKA / footoor everything will get and stay cleaner in every way and is environmentally friendlier. This and much more, the PIPI-KAKA / footoor makes possible for you. The PIPI-KAKA / footoor is made from several units that build the PIPI-KAKA / footoor feeling, they are: footoor e.d., footoor p.k., footoor s.t.

•footoor e.d. (eat & drink) is a transporter of liquid meals and drinks to the user. footoor e.d. makes possible the order to be delivered in a minute. You can order your meal online and you get it straight away. Always fresh meals with a huge selection. Your order will be controlled by the health computer, which checks each meal, what is good and what is bad for your health. Individually designed meals for each person, he gives the suggestion and you make the decision. People will be healthier. Users don't have to loose time to go and buy and carry , to wash or clean, to cut and prepare, to cook and serve. There will be no more, dirty dishes. footoor e.d. has also a toothbrush (which user should order extra), which automatically after the meal, wash-clean and dry the mouth.

Using Manual: footoor e.d. is shaped like a tube. Through this tube the user receives the meal in thin or thicker liquid form. In the same way user receives drinks. After each meal footoor e.d. is cleaned from inside, with a very little amount of water. Through this process we save a lot of water detergent and energy.

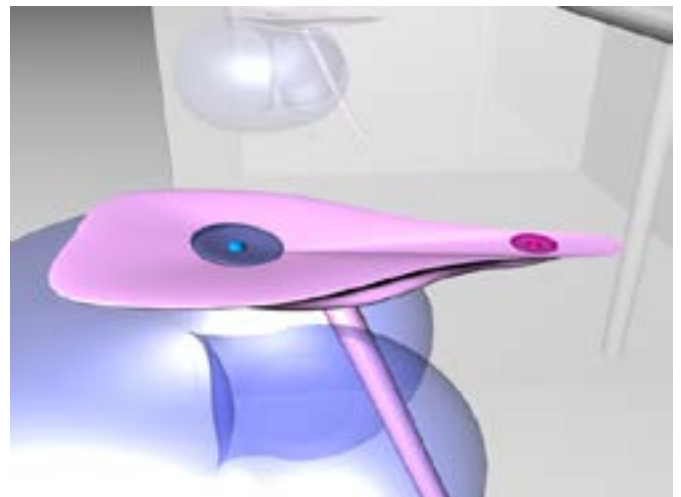
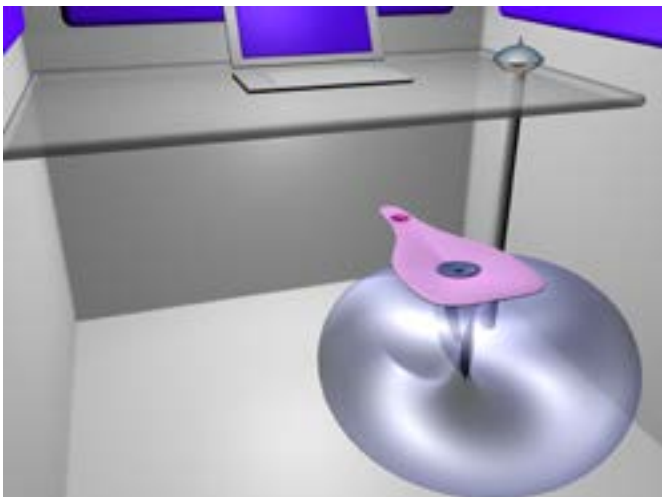
PIPI-KAKA / footoor nuk është një produkt, por një filozofi e re e jetesës dhe e punës. PIPI-KAKA / footoor është një nga produktet revolucionare të kohës sonë. Kjo pajisje do të ndikojë në të gjitha shtresat dhe funksionet e mundshme të shoqërive së ardhshme.

Paramendoni që ju nuk duhet të përgatitni diçka për të ngrënë ose për të pirë dhe se ju nuk duhet të shkoni diku për të ngrënë drekë, por bëni porosinë tuaj nëpërmjet PIPI-KAKA / footoor aty për aty. Ose për shembull gjatë punës nuk duhet të largoheni nga vendi i punës për të shkuar në tualet. PIPI-KAKA / footoor ju jep mundësinë dhe lirinë të bëni nevojën në vendin e punës. Përmes PIPI-KAKA / footoor gjithçka do të jetë dhe do të qëndrojë më pastër në çdo mënyrë dhe është më miqësore me mjedisin. Këto dhe shumë më tepër mundësohen nga PIPI-KAKA / footoor.

PIPI-KAKA / footoor është ndërtuar nga disa njësi që bëjnë ndjenjën PIPI-KAKA / footoor, ato janë: footoor e.d., footoor p.k., footoor s.t.

• footoor e.d. (hani dhe pini) është një transportues i ushqimeve dhe pijeve për përdoruesit. footoor e.d. bën mundëson që porosia të ju arrij për një minut. Ju mund të porosisni ushqimin tuaj në internet dhe ju mund ta merrni atë menjëherë. Ushqime gjithmonë të freskëta me një përzgjedhje të madhe. Zgjidhja juaj do të kontrollohet nga kompjuteri shëndetësor, i cili kontrollon çdo shujtë, çfarë është e mirë dhe çfarë e keqe për shëndetin tuaj. Ushqimet të dizajnuara në mënyrë individuale për secilin, ai ju jep sugjerimin dhe ju bëni porosinë . Njerëzit do të jenë më të shëndetshëm. Përdoruesit nuk duhet të humbin kohë për të shkuar dhe blerë, për të larë ose pastruar, për të prerë dhe përgatitur, për të gatuar dhe për të shërbyer. Nuk do të ketë më enë të pista. footoor e.d. ka edhe një furçë për dhëmbë (i cili duhet të porositet ekstra), i cili automatikisht pas ushqimit, ju pastron dhe ju thanë gojën.

Përdorimi i manualit: footoor e.d. është në formë të një tubi. Nëpërmjet këtij tubi përdoruesi pranon ushqimin e lëngshëm në formë të hollë apo të trashë. Në të njëjtën mënyrë pranohen edhe pijet. Pas çdo shujte footoor e.d. pastrohet nga brenda, me vetëm pak ujë. Përmes këtij procesi ne nuk shpenzojmë shumë detergentë dhe energji.





PIPI-KAKA / footoor, 2004, video animation 4:22 min, P.M.S.

•footoor p.k. (pi&ka) is made up from breathable and water-proof material. footoor p.k. is unisex, transformable for all sizes and has a light weight. footoor p.k. is prepared with a liquid analyzer. After each removal of excrement from the body the liquid analyzer sends a report to you and to the health computer. After every liquid analysis the user receives a proposals for the next meals and trainings. All released organic liquids and other materials that footoor sucks, can be used again. The released organic liquids and other materials will be clean, without chemistry. That's why they will be more valuable. Eating healthier makes excrement easier to recycle. With extra equipment, for adults, (which users should order extra, they can by the extra program) that can satisfy also their sexual needs. The lost body liquids of the users, through footoor p.k. get packed and delivers to the same bank. Everything get used and stays clean. This could be practiced everywhere (where you have a connection to the footoor installations) and almost anytime. Using Manual: footoor p.k. has a shape similar to a bike seat, but much more thinner and lighter. The user has to bring footoor p.k. close to the body and the vacuum system of the device reacts immediately. The footoor p.k. sticks to the skin and the genitals, thus is ready to suck. During the process of leaving of the body excrements and liquids the footoor p.k. cleans the skin and meanwhile itself (the transporting tube) in a hygienic way. Through strong water injection, the body becomes a kind of massage and thus a refreshment. Through this cleaning process, footoor p.k. saves a lot of water, paper and energy.

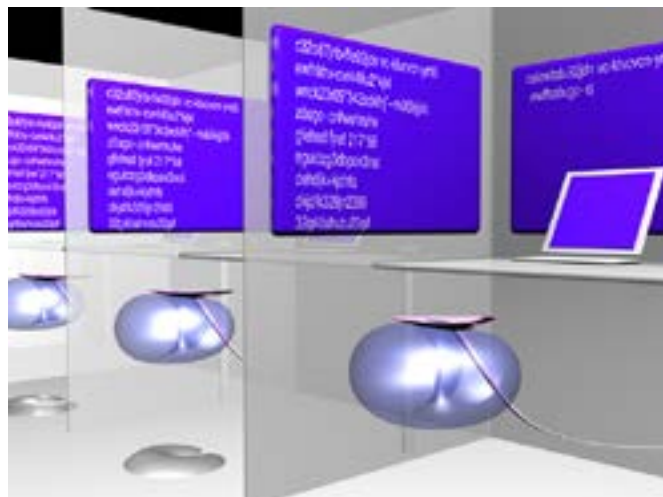
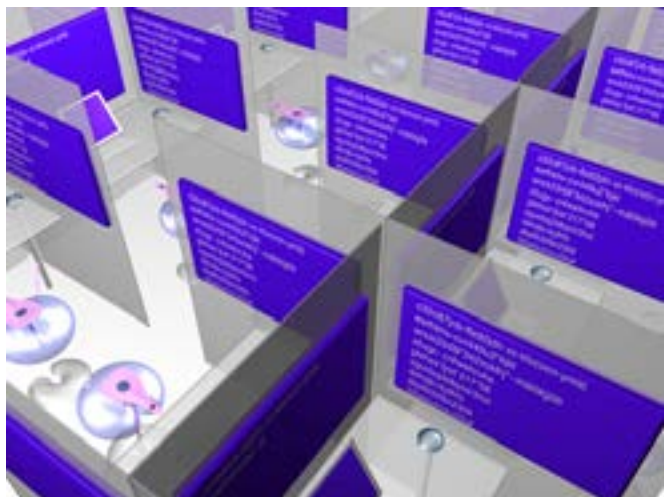
•footoor s.w.(seat&work): is the seat and table. Because of the ergonomic seat, where the user can sit a longer time without being tired, the user can do different exercises and body training on the footoor s.w. A see-through table, that can be used as a table at the same time collects and stores the released energy of the user and the environment. As we can see from the text above, PIPI-KAKA / footoor will have a strong impact on the fields such as: architecture, social behavior, health culture, environment, ecology etc. PIPI-KAKA / footoor will change the way we think, live, work, behave and communicate. With PIPI-KAKA / footoor the quality of life will get much better in the future.

• footoor p.k. (pi&ka) është e ndërtuar nga materiali ajrosës dhe i papërshkueshëm nga uji. footoor p.k. është unisex, i përshtatshëm për të gjitha madhësitë dhe ka një peshë të lehtë. footoor p.k. është përgatitur nga një analizues të lëngët. Pas çdo largimi të jashtëqitjes nga trupi, analiza e lëngët dërgon një raport për ju dhe për kompjuterin shëndetësor. Pas çdo analize të lëngshme përdoruesi merr një propozim për ushqimet dhe trajnimet e ardhshme. Të gjitha lëngjet organike të lëshuara dhe materialet e tjera, mund të përdoren përsëri. Lëngjet organike dhe materialet tjera të lëshuara do të jenë të pastra, pa lëndë kimike. Kjo është arsyeja se pse ato do të jenë më të vlefshme. Ushqimi i shëndetshëm e bën më të lehtë riciklimin e jashtëqitjes. Me paisje shtesë, për të rriturit, (të cilët përdoruesit duhet të porositin ekstra, ata mund ta blejnë programe shtesë) që mund gjithashtu ti përmbushin edhe nevojat e tyre seksuale. Lëngjet e humbura të trupit të përdoruesve, përmes footoor p.k. paketohen dhe dorëzohen në të njëjtën bankë. Çdo gjë përdoret dhe mbetet e pastër. Kjo mund të praktikohet kudo (aty ku ju keni një lidhje me instalimet e footoor) dhe pothuajse në çdo kohë.

Përdorimi i Manualit: footoor p.k. ka një formë të ngjashme me një ulësë të biçikletës, por shumë më të hollë dhe më të lehtë. Përdoruesi duhet të afrojë footoor. afër trupit dhe sistemi thithës i pajisjes reagon menjëherë. Footoor p.k. ngjitet në lëkurë dhe në organet gjenitale, atëherë është gati të thith. Gjatë procesit të largimit të jashtëqitjeve të trupit dhe lëngjeve, footoor p.k. pastron lëkurën dhe vehtën (tubin transportues) në mënyrë higjienike. Nëpërmjet shtypjes së fortë të ujit, trupi bëhet një lloj masazhi dhe kështu freskohet. Përmes këtij procesi të pastrimit, footoor p.k. kursen shumë ujë, letër dhe energji.

• footoor s.w. (karrige dhe punë): është karriga dhe tavolina. Për shkak të ulësës ergonomike, ku përdoruesi mund të rrijë ulur për një kohë më të gjatë pa u lodhur, përdoruesi mund të bëjë stërvitje dhe ushtrime të ndryshme të trupit në s.w. Një tavolinë e tejdukshme, e cila mund të përdoret si tryezë në të njëjtën kohë mbledh dhe ruan energjinë e lëshuar nga përdoruesit dhe mjedisi.

Siç mund ta shohim nga teksti i mësipërm, PIPI-KAKA / footoor do të ketë një ndikim të fortë në fushat si: arkitektura, sjellja sociale, kultura e shëndetit, mjedisi, ekologjia etj. PIPI-KAKA / footoor do të ndryshojë mënyrën se si ne mendojmë, jetojmë, punojmë, sillemi dhe komunikojnë. Me PIPI-KAKA / footoor cilësia e jetës do të jetë shumë më e mire në të ardhmen.

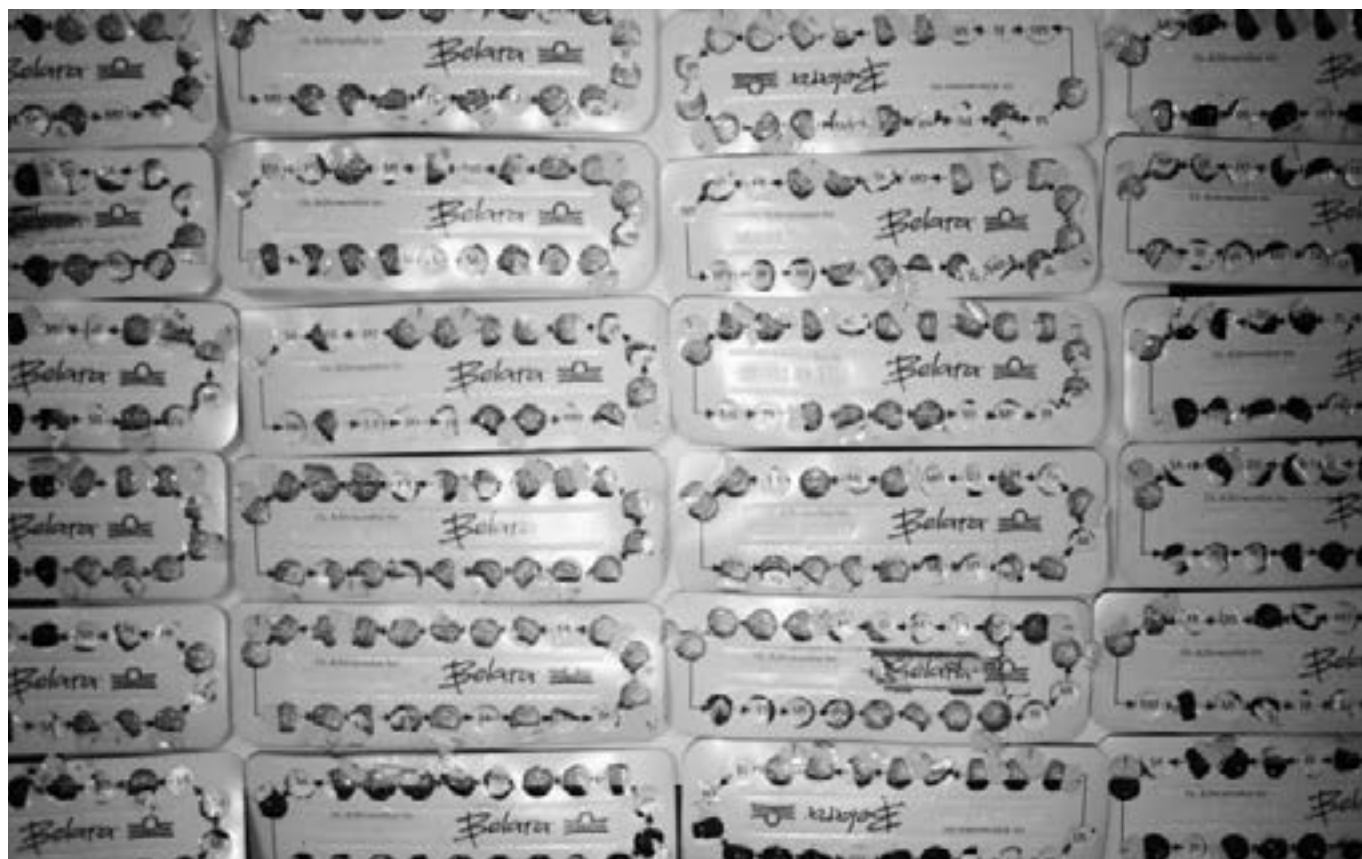


Twenty five months, 2004-2006, P.M.S.

This work shows twenty five collected empty pill packages whose content (anti baby pills) was used during the entire time of a relationship.

Njëzet e pesë muaj, 2004-2006, P.M.S.

Kjo vepër tregon njëzetepesë paketa barnash të zbrazëta, përmbajtja e të cilave (barna kundër shtatzënisë), janë përdorur gjatë gjithë kohës së marrëdhënies së tyre.



Twenty five months, 2004-2006, 25 empty pill packages, P.M.S.

I live, 2003, P.M.S.

The self-portraying computer.

If the slogan of the modern human being is: "I work, therefore I am", then this computer can also have a right to claim the same. Or with the other words: "I make a portrait of myself therefore I live/I exist/I am."

Functioning Process:

The computer's hard disc is programed, through the keyboard, so that the scanner (which is connected to the computer) scans randomly and then also the printer (which is connected to the computer) prints at random the scanned pictures. The scanner is placed in front of the monitor, so when the scanner gets the order to scan, he scans the surface of the monitor. He scans the surface together with the actual programming text, which is on that particular time displayed on the monitor. Afterwards in random, the printer prints the scanned pictures.

What happens in fact in this case or what kind of product do we get? We have a new way of observing and a new observer which is not a human being anymore. We get by any scanned picture, as a result, always one printed sheet of paper with a different picture of the monitor. This is one different form of processing and visualization than the previous forms that we've know until today. This could be called Computer realism. In the case of the human being, when we look at the self portrait of the painter, we do have a portrait of the human meaning eyes, ears, nose etc. but we cannot see the momentary ideas or the momentary occupation of the human being. In the print of the computer we have on the picture, the surface of the monitor with all the shadows and reflections – we also have a new quality, we see the current activity, work, occupation of the computer. We see something that happens in that particular moment inside the computer. Inside him. He is watching himself and printing in paper, precise and real pictures in 2 dimensions. Now the subject is not human, but the computer himself. He/she is the observer, the one who is observed and the creator. In this way, each computer can make hyperrealistic auto portrait, what not each human, can do.



I live, 2003, Instalation, P.M.S., Exhibition Akrotia, G.A.K. Prishtine 2006

Unë jetoj, 2003, P.M.S.

Kompjuteri vetNëse slogan i njeriut modern është: "Unë punoj, prandaj jam", atëherë edhe ky kompjuter gjithashtu ka të drejtë të pretendojë të njëjtën gjë. Ose me fjalë të tjera: "Bëj një portret të vetes, prandaj jetoj / unë ekzistoj / jam".

Procesi i funksionimit:

Disku i kompjuterit është programuar përmes tastierës, në mënyrë që skaneri (i cili është i lidhur me kompjuter) skanon në mënyrë të rastësishme dhe pastaj edhe printeri (i cili është i lidhur me kompjuterin) printon në mënyrë të rastësishme fotografitë e skanuara. Skaneri vendoset para monitorit, kështu që kur skaneri merr urdhër për të skanuar, ai skanon sipërfaqen e monitorit. Ai skanon sipërfaqen së bashku me tekstin i cili është në atë kohë të caktuar i shfaqur në monitor. Pastaj, në mënyrë të rastësishme, printeri shtyp fotot e skanuara.

Çfarë ndodh në këtë rast apo çfarë produkti kemi? Ne kemi një mënyrë të re të vëzhgimit dhe një vëzhgues të ri që nuk është një qenie njerëzore. Ne shikojmë çdo foto të skanuar, si rezultat i kësaj ne kemi gjithmonë një letër të shtypur me një foto të ndryshme nga monitori. Kjo është një formë e ndryshme e përpunimit dhe vizualizimit sesa format e mëparshme që ne i njohim deri më sot. Kjo mund të quhet realizëm kompjuterik. Në rastin e njeriut, kur shohim një autoportret ne shohim një portret të syve, veshëve, hundës, etj, por nuk mund të shohim idetë momentale apo vëmendjen momentale të qenies njerëzore. Në printimin e kompjuterit që kemi në foto, sipërfaqen e monitorit dhe të gjitha hijet dhe reflektimet e tij – ne fitojmë një cilësi të re, shohim aktivitetin momental, punën, profesionin e kompjuterit. Ne shohim diçka që ndodh në atë moment të veçantë brenda kompjuterit. Ai shikon veten dhe shtyp në letër fotografi të sakta dhe reale dy dimensionale. Tani tema nuk është njeriu, por vetë kompjuteri. Ai / ajo është vëzhguesi, ai që është vëzhguar dhe krijuesi. Në këtë mënyrë, çdo kompjuter mund të bëjë auto-portretin hiperrealist, gjë që asnjë njeri nuk mund të bëjë.



I live, 2003, Instalation, P.M.S., Galerie 35 Berlin

```
[root@blink]# env | tail -10
QMAKE_SPECS=/opt/qt/mkspecs/linux-g++
LESSCHARSET=latin1
SHLVL=3
HOME=/root
XDG_CONFIG_HOME=/root/.config
XDG_CACHE_HOME=/root/.cache
LESS= -R
LOGNAME=root
XDG_DATA_DIRS=/usr/share
PKG_CONFIG_PATH=:/opt/qt/lib/pkgconfig:/usr/X11R6/lib/pkgcon
```

```
[root@blink]# df
```

Filesystem	1K-blocks	Used	Available	Use%	Mount
/dev/hda2	3613516	1304124	2309392	37%	/
none	13048	0	13048	0%	/dev
tmpfs	13048	0	13048	0%	/tmp
/dev/hda1	249396	37076	212320	15%	/boot

```
[root@blink]# ./scan.sh
scanimage: open of device hp:libusb:001:002 failed: Invalid .
```

```
echo
```

```
if [ "$cancel" == "c" ]; then
    echo "canceled!";
else
    echo "starting...";
    rm /var/spool/atd/*
    /etc/rc.d/atd start
    ./run.py
    ./display.py
fi
```

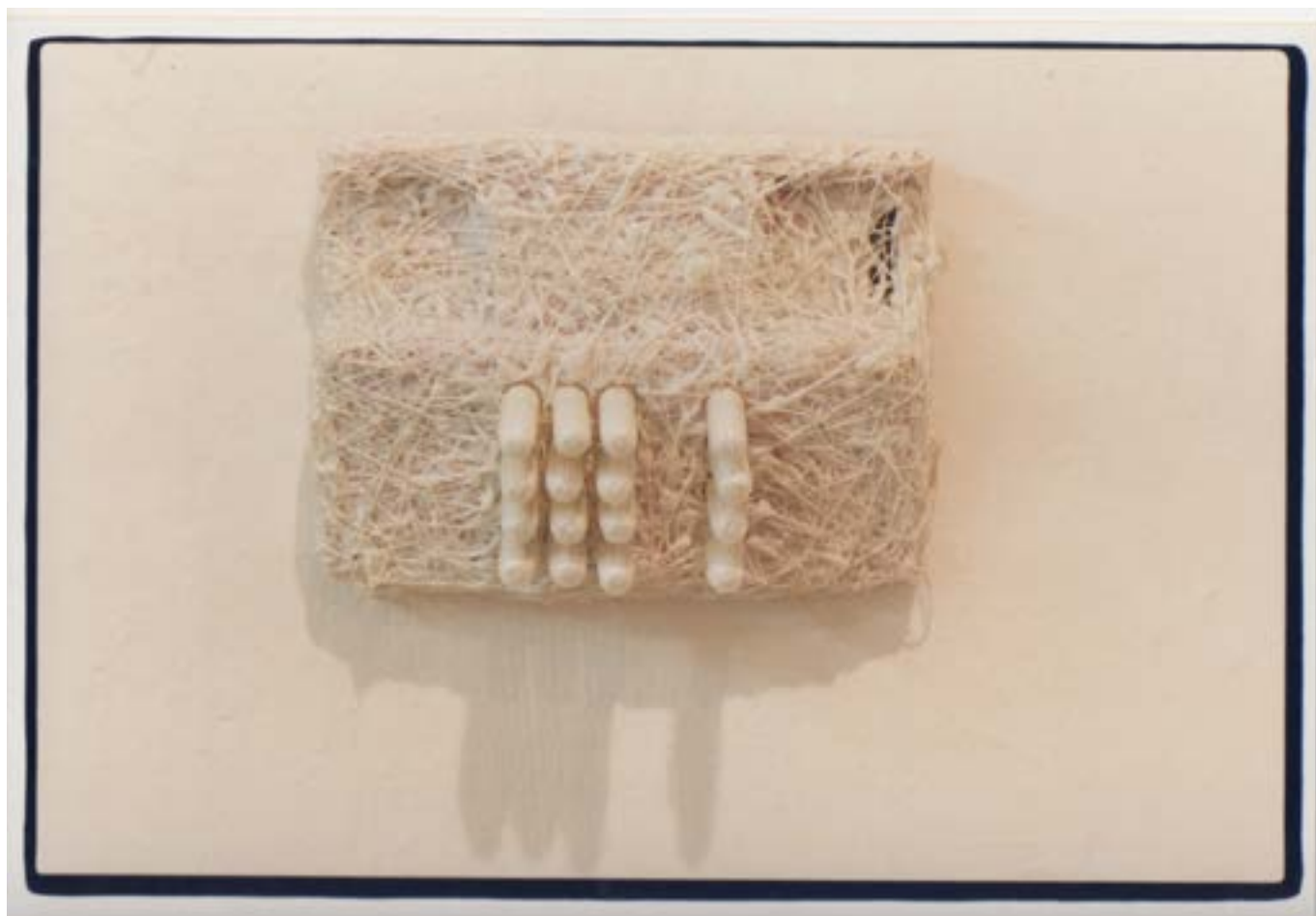
```
[root@blink]# mount
/dev/hda2 on / type reiserfs (rw)
none on /proc type proc (rw)
none on /sys type sysfs (rw)
none on /dev/pts type devpts (rw)
none on /dev/shm type tmpfs (rw)
tmpfs on /tmp type tmpfs (rw)
/dev/hda1 on /boot type reiserfs (rw)
none on /proc/bus/usb type usbfs (rw)
```



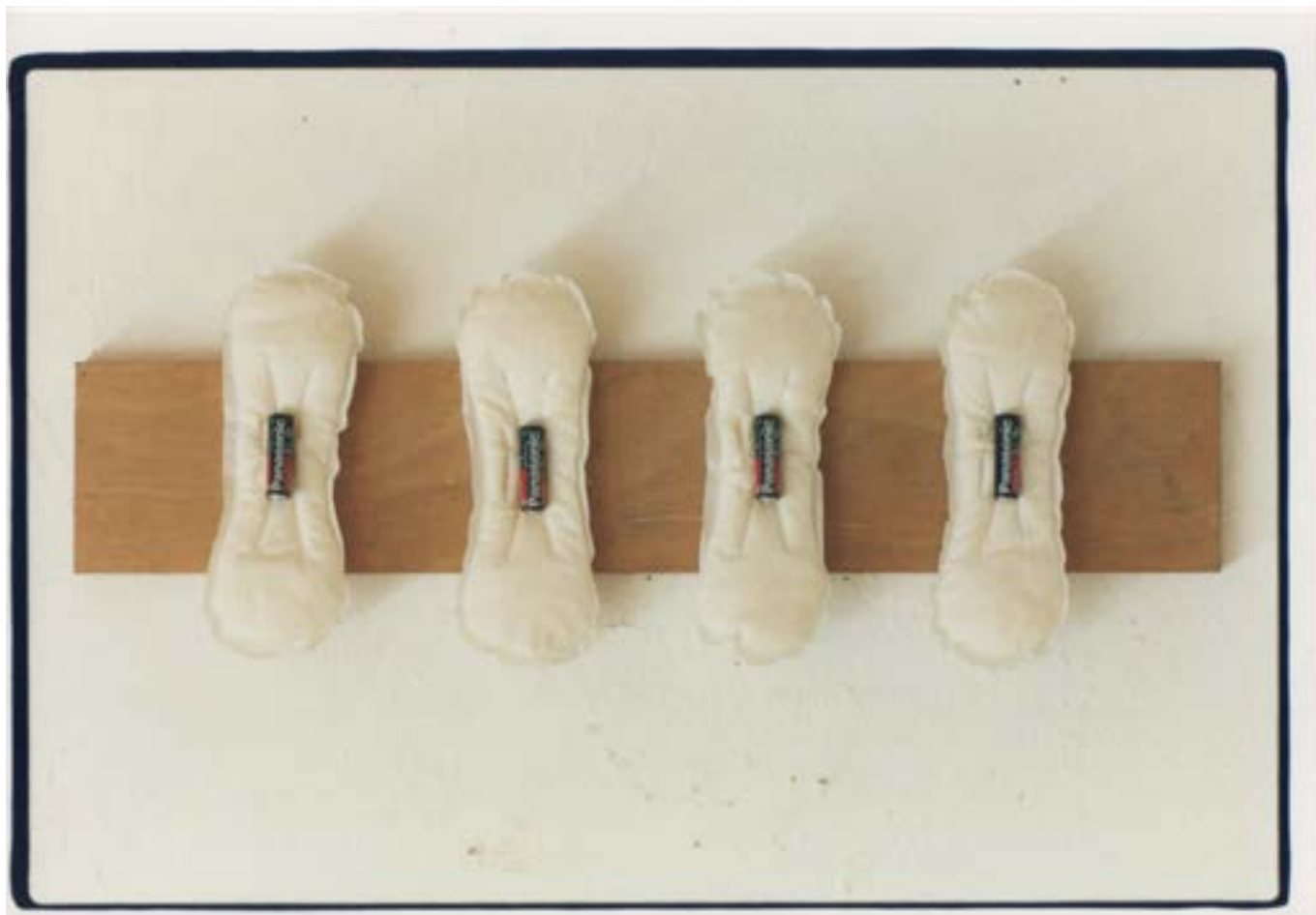
Flowers, 1998, installation, , P.M.S.



The Saddle, 1997, installation, P.M.S.



Communication, 1996, installation, P.M.S.



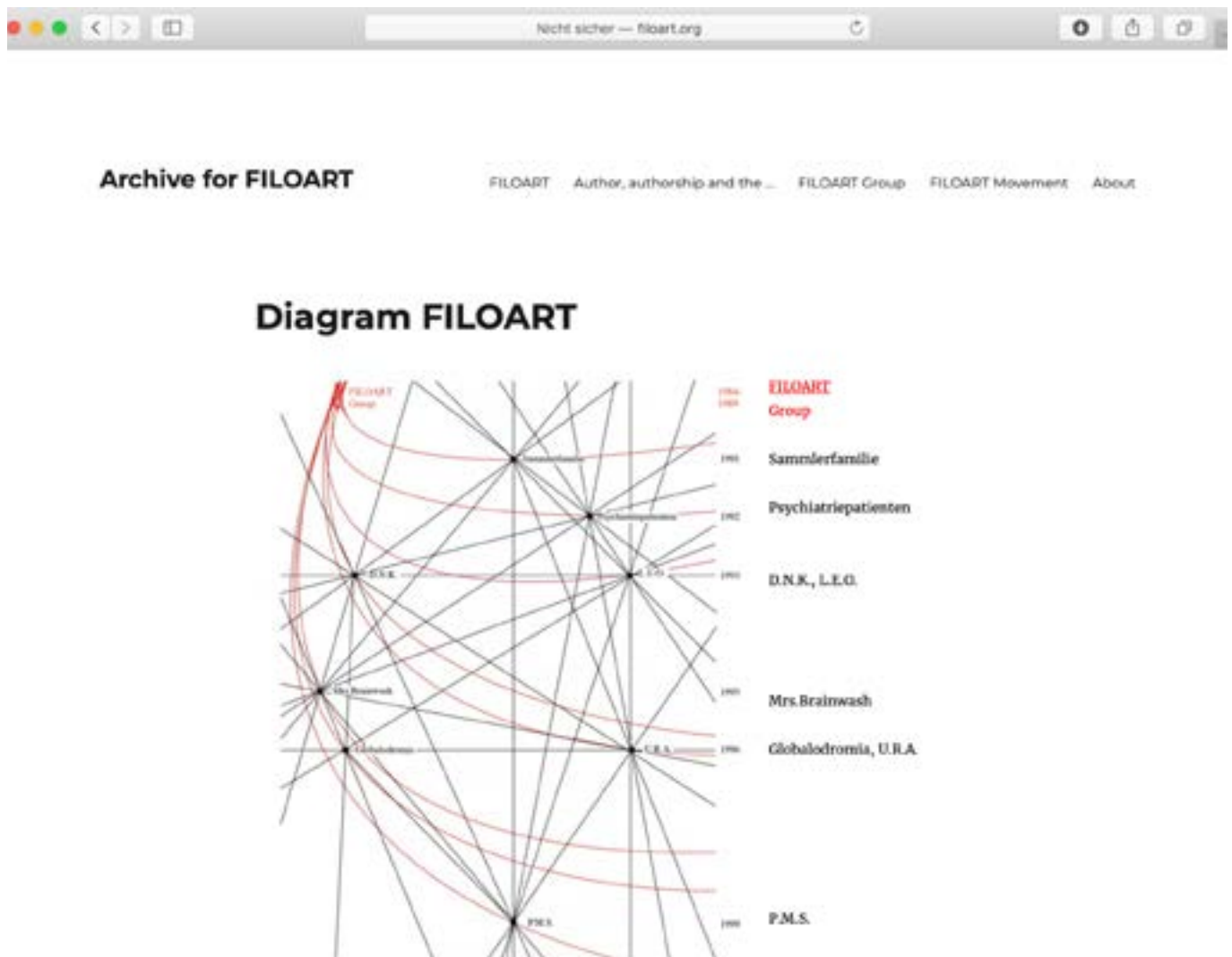
DADDDAD, 1996, installation, P.M.S.

The Activists

The Activists have been collecting material of FILOART's activity for years. The collected data has been digitized and placed on an internet platform where people interested in this topic have possibility to the access to this information. The Activists are the founders of the Archive for FILOART.

Për vite me radhë Aktivistët kanë mbledhur materialin e aktivitetit të FILOART-it.

Të dhënat e mbledhura janë digitalizuar dhe vendosur në një platformë interneti ku njerëzit që kanë interes për këtë temë kanë mundesë qasje në këtyre informacioneve. Aktivistët janë themeluesit e Arkivit për FILOART.



Archive for FILOART, 2012, web site, The Activists

Activists ask, all FILOART groups, for a permission

Posted on January 18, 2012

ARCHIVED

January 2012

WETA

Log in

We (The Activists) are kindly asking you, all FILOART groups, for a permission to publish all the material we have collected (and are continuing to collect) about your activities on a website thus representing your work?

In order to make your projects accessible to a wider audience we would like to create an online archive about FILOART and FILOART groups.

We (The Activists) guarantee that we will take care of all involved costs related to the website development and maintenance, and we will update the site, in case meanwhile we would get more material related to your projects.

We would be very thankful to receive a positive (or any) answer from you.

Thank you for your time and consideration,

The Activists

Posted in Uncategorized | Leave a reply

Archive for FILOART

Dear Reader,

In January 2012, we (The Activists) found it necessary to collect all texts, photos, audio and video materials by FILOART and FILOART Groups in one place. We decided to make an archive (see screenshot below).

From the very beginning until we published this archive, we tried to contact FILOART, FILOART Groups or anyone responsible for the FILOART and the FILOART Groups, for a permission to publish this archive. Until now we did not receive any answer. We even don't know if they still exist?

In case this archive injures – in one or another way – the idea of FILOART or FILOART Groups, we are ready to delete this archive immediately. In the meantime, if we don't receive any response, we will continue collecting and publishing the materials related to FILOART or FILOART Groups. As you can see here, this archive comprises huge amount of materials about FILOART and FILOART Groups, although it is not completed yet. This archive is an ongoing work in progress.

Any time it welcomes relevant information or any kind of material about FILOART or FILOART Groups.

If you have any material about or related to FILOART or FILOART Groups, please send it to us. We would like to thank all private persons and institutions for their help with informations and footages.

Yours sincerely,
The Activists

Arkivi për FILOART

Lexues i dashur,

Në janar të vitit 2012, ne (Aktivistët) vendosëm se ishte e nevojshme që të mbledhim të gjitha tekstet, fotografitë, audio dhe video materialet nga FILOART dhe grupet e FILOART në një vend. Ne vendosëm të bëjmë një arkiv (shih foton më poshtë). Që nga fillimi deri në publikimin e këtij arkivi, ne u përpoqëm të kontaktojmë FILOART, Grupet e FILOART ose cilindo që është përgjegjës për FILOART dhe grupet e FILOART, që të marrim leje prej tyre për të publikuar këtë arkiv. Deri tani nuk kemi marrë asnjë përgjigje. Ne as nuk e dimë nëse ata ende ekzistojnë? Në rast se ky arkiv dëmton – në një ose mënyrë tjetër – idenë e FILOART ose grupeve të FILOART, ne jemi të gatshëm të fshijmë këtë arkiv menjëherë. Në ndërkohë, nëse nuk marrim ndonjë përgjigje, do të vazhdojmë mbledhjen dhe publikimin e materialeve që lidhen me FILOART ose me grupet FILOART. Siç mund ta shihni këtu, ky arkiv përmban një numër të madh materialesh rreth FILOART dhe grupeve FILOART, edhe pse ende nuk është përfunduar. Ky arkiv është një punë që ende është duke vazhduar.

Mirëpresim çdo informatë relevante ose çdo lloj materiali rreth FILOART ose grupeve FILOART.

Nëse keni ndonjë material rreth ose që ndërlidhet me FILOART ose grupet FILOART, ju lutemi të na e dërgoni. Ne dëshirojmë të falënderojmë të gjithë personat privat dhe institucionet për ndihmën e tyre me informata dhe foto.

Sinqerisht tuajt,
Aktivistët

W.A.S.

World Anonymous Society

World Anonymous Society WAS (formed in 1968) is an educational association engaged in the collection of objects, works, artifacts, documents from prehistoric times to the present day. It organizes thematic presentations.

Among other projects WAS organized: METAXYUM "Entartete" Kunst in Stuttgart, in Berlin and METAXYUM Grouping Moving Spreading in Prishtinë.

World Anonymous Society is the largest collector of the FILOART works.

Shoqëria Anonime Botërore (e formuar me 1968) është një shoqate arsimore e angazhuar në mbledhjen e objekteve, veprave, artefakteve, dokumenteve nga parahistoria deri në ditët e sotme. Ajo organizon prezantime tematike.

Ndër projektet të tjera W.A.S ka organizuar: METAXYUM "Entartete" Kunst në Shtuttgart, në Berlin dhe METAXYUM Grouping Moving Spreading në Prishtinë.

W.A.S, është koleksionuesi më i madh i punimeve të FILOART.



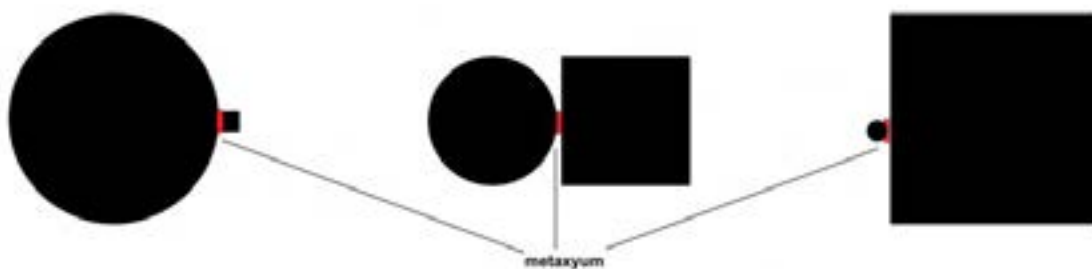
Metaxyum

from ancient Greek metaxy μεταξύ / between, amid

To get from one state to the next, the process goes through an intermediate state. This could be called Metaxyum. This Metaxyum is something between a museum and a chamber of wonders, an original and a copy, real and fictive, art and what comes after that ... Metaxyum represents nothing but itself, the intermediate state. W.A.S.

nga greqishtja e lashtë metaxy μεταξύ / në mes

Për të kaluar nga një gjendje në një tjetër, procesi kalon nëpër një gjendje të ndërmjetme. Kjo mund të quhet Metaxyum. Ky Metaxyum është diçka mes një muzeu dhe një ode të mrekulive, një origjinale dhe një imitim, e vërtetë dhe imagjinare, dhe atë që vjen pas kësaj ... Metaxyum nuk përfaqëson asgjë tjetër përveç vetvetes, gjendjes së ndërmjetme. WAS.



Thinking, 2017, W.A.S, Metaxyum Grouping-Moving-Spreading, Galeria Kombëtare e Kosovës, 2019



2016 Stuttgart,
W.A.S. present their collection and concept for the first Metaxyum on the topic of "Entartete" Kunst
W.A.S. paraqet mbledhjen dhe konceptin e tyre për Metaxyumin e parë në temën e "Entartete" Kunst

Galeti M
Magyarlap (Jánosvárosi út, 1070 Budán)



W.A.S. prezanton koleksionin e tyre të avancuar Metaxymu me temën e “Entartete” Kunst, të shoqëruar nga albumi “Entartete” Kunst. Fjala hyrëse e ekspozitës së bashku me duartrokjetet bëhen nga IA inteligjencia artificiale

From 25 June to 25 August 2017, the Metaxyum was presented with the title "Degenerate" Art. During this time, visitors left their opinions and thoughts on the Metaxyum as a form of presentation and the Metaxyum theme "degenerate" art. Now the W.A.S. (World Anonymous Society) decided to publish the collected texts of the visitors instead of a foreword to the "degenerate" art catalog. In the opinion of the W.A.S. they are something like a prismatic dispersion of the possible thoughts about the Metaxyum. For the opening on June 25, 2017, the album "Degenerate" Art with all photos and texts appeared. These are the texts of the visitors about the Metaxyum as a presentation form.

In this presentation, everything is intertwined both temporally and spatially. The whole history periods can be compared here. Each Metaxyum viewer, depending on his prior knowledge and creativity, can make as many connections between the works as you can come up with. So no one is excluded from the Metaxyum process, on the contrary, I find this a kind of educational work. Balthasar G.

The question of past, present and future is presented to me in a very unusual way in space. For example, at the beginning of the presentation (in chronological order) the Venus of Willendorf can be seen as an object, then at the end it appears again, but now as a screenshot of an Ebay offer, printed as a color copy. Next example: While in a showcase Michelangelo's "The Slave" is presented as a photograph of the original in a book, next to it is a figure of the "Slave" printed in 3D on a scale of 1:20. The original work was created about 500 years ago, the book 100 years ago and the 3D printed figure probably a year ago. So half a century at a distance of 2 cm. As you can see, there are no schemes, exact form, order or a specific way to view or read this work (Metaxyum)! Leo S.

I find this presentation platform, Metaxyum, very enlightening. Because all works are presented in just one room, the experience becomes more impressive and intense. One can observe the events much more clearly. It is clearer to see how art history has evolved / evolved over time, because one has a larger picture of the whole, one can face the works and thus draw parallels.

In my opinion, the theme of Degenerate Art is just one (of the many), which in this case has been magnified / zoomed by the magnifying glass and compared to the rest of the story. This form / principle can certainly be applied to the other themes that have shaped art. Alice B.T.

Whether original work or copy, whether drawing study or reproduction, whether 3d printing or photocopy, whether lithography or poorly reproduced kitsch, all works here are on one level. There is no hierarchy. All works are presented only as artifacts, and their only role is to tell one (or more) story (s). Resa L.

This Metaxyum celebrates knowledge in a unique form and shows where ignorance can lead humanity.
Raul M., Santiago de Chile

... as I understand it, Metaxyum defines itself not only with the

Nga 25 qershori deri më 25 gusht 2017, Metaxyum u prezantua me titullin arti "Degjeneruar". Gjatë kësaj kohe, vizitorët shkruajtën opinionet dhe mendimet e tyre mbi Metaxyumin si një formë prezantimi dhe temën e Metaxyumit si art i "degjeneruar". Tani W.A.S. (Shoqëria Botërore Anonime) vendosi të publikojë tekstet e mbledhura nga vizitorët në vend që të shkruajë parathënien e albumit "Entartete" Kunst ("degjeneruar"). Sipas mendimit të W.A.S. ato (tekstet e vizitorëve) janë diçka si një shpërndarje prizmatike e mendimeve të mundshme rreth Metaxyumit. Për hapjen që u bë me 25 qershor 2017 u shfaq albumi "Entartete" Kunst ("art i degjeneruar") me të gjitha fotot dhe tekstet. Këto janë tekstet e vizitorëve rreth Metaxyumit si një formë prezantimi.

Në këtë prezantim, çdo gjë është e ndërthurur, në tokë dhe në hapësirë. Këtu mund të krahasohen të gjithë periudhat e historisë. Secili shikues i Metaxyum, në varësi të njohurive dhe krijimtarisë të tij paraprake mund të gjejë sa më shumë lidhje mes veprave që ai / ajo mund të vërej. Kështu që askush nuk është i përjashtuar nga procesi i Metaxyumit, përkundrazi kjo lloj një lloj pune më duket shumë edukative.
Balthasar G.

Çështja e së kaluarës, e tashmes dhe e së ardhmes paraqitet në mënyrë shumë të pazakontë brenda hapësirës ekspozuese. Për shembull, në fillim të prezantimit (kronologjikisht), Venusi i Willendorf mund të shihet si një objekt, pastaj prap në fund duket përsëri, por tani si një foto (screenshot) i një oferte në Ebay, e shtypur si një kopje me ngjyrë. Shembulli tjetër: Derisa "Sklavi" nga Michelangelo është paraqitur si një fotografi e originalit në libër, pranë tij është një figurë e "skllavit" e shtypur në 3D në një shkallë prej 1:20. Vepra origjinale u bë rreth 500 vite më parë, libri rreth 100 vite më parë ndërsa figura 3D e shtypur ndoshta vetëm një vit më parë. Pra, gjysmë shekulli në një distancë prej 2 cm. Siç mund ta shihni, nuk ka skema, forma të sakta, porosi ose një mënyrë specifike për të parë ose lexuar këtë vepër (Metaxyum)! Leo S.

Kjo platformë prezantimi, Metaxyum, më duket shumë edukative. Pasi qasi që të gjitha veprat janë paraqitur në një dhomë të vetme, përvoja bëhet më mbresëlënëse dhe më intensive. Ju mund t'i shihni ngjarjet historike në mënyrë shumë më të saktë. Është më e qartë të shihet se si është zvilluar/evoluar historia e artit gjatë kohës, sepse ju (vëzhguesi) keni një pamje më të madhe të tërësisë, ju mund të qëndroni përballë veprave dhe kështu mund të tërhiqni paralele mes tyre.

Sipas mendimit tim, tema e artit degjenerues është vetëm një (nga shumë), që në këtë rast është zmadhuar dhe krahasuar me pjesën tjetër të tregimit. Ky parim me siguri mund të zbatohet edhe për tema tjera që kanë formuar artin.
Alice B.T.

A është një kopje apo origjinal, a është një vizatim apo riprodhimi, printimi apo 3D fotokopje, litografi ose kiç i riprodhuar keq, të gjitha veprat këtu janë në nivel të njëjtë. Nuk ka hierarki. Të gjitha veprat janë paraqitur vetëm si artefakte, dhe roli i tyre i vetëm është të tregojnë një (ose më shumë) histori.
Resa L.

Ky Metaxyum feston njohurinë në një formë unike dhe tregon se ku injoranca mund të udhëheqë njerëzimin.
Raul M., Santiago de Chile

... Siç mund ta kuptoj, Metaxyumi e definon veten jo vetëm me veprat e paraqitura, por edhe me hapësirën ku paraqiten



works presented, but also with the space in which the works present themselves. That is, the metaxyum as such begins to exist from the moment the works / artefacts are in space. So the existence of a metaxyum is limited in time as it is its intention.

I perceive this as if there is a two-lane black hole that swallows everything in a moment and then immediately puts everything back in the same place, and so on at timed intervals. Thus, the Metaxyum creates a kind of temporal and spatial bridge between the space before and after the Metaxyum,
Sandra B.

The narrative of this exhibition, project, museum, Wunderkammer, Metaxyum or whatever you call it is not degenerate art or art at all. I find that this project is more of an ethnographic and anthropological study, about the human creature as a creative species and its views / perspectives throughout its cultural history. Stefanie

The Metaxyum could also be seen as a kind of spatial encyclopedia, which pursues its own chronology or, rather, creates its own chronos (time). Namely the "now" time of the viewer.
Aferdita Pr.

Is Metaxyum an art historical exhibition or contemporary art?
Paolo R.

The experience in this Metaxyum is more extraordinary than in any museum or gallery, because more or less an important part of art history is in a single place. The viewer, each with his previous knowledge, can move on an incredible number of levels and at the same time learn a lot or, better still, ask many other questions. The work or complete work was called or called Metaxyum, something in between so not something exact. I think that this work is much closer to "one truth (s)" than any other presentation I have seen so far. Henri Robert M.D.

if metaxyum is something between an end and a beginning, between art and what comes afterwards! if metaxyum is in between state! who decides then whether something is referred to as state or between state? the temporal length of the condition or its voluminosity? If someone claims that this work is in between, and this project is actually the first of its kind, how is the person to know that it does not become state itself?
R.S.

This work manages to tell several spatial and temporal narratives at once and in one place. I see this as a space and time capsule.
Marcus A.

If this metaxyum forms a place where two echoes overlap, I would call what we see and experience here in this moment, in this space, in this metaxyum, a cacophony. Wilhelm Th.

At the entrance I read that this Metaxyum dates to June 25, 2037. Can it be that we see here something that does not exist or we see what it will be in the future ?!
Giovani P.

veprat. Kjo do të thotë se Metaxyumi si i tillë është, dhe fillon të ekzistojë që nga momenti kur veprat / artefaktet janë në hapësirë. Kjo do të thotë se ekzistenca e një Metaxyumi është e kufizuar në kohë siç edhe është, qëllimi i saj.

E kuptoj këtë sikur ekziston një vrimë e zezë me dy korsi që gëlltit çdo gjë në një moment dhe pastaj menjëherë kthen gjithçka në të njëjtin vend, e kështu me radhë në intervale të caktuara. Kështu, Metaxyumi bën një lloj ure tokësore dhe hapësinore mes hapësirës para dhe pas Metaxiumit
Sandra B.

Tregimi i kësaj ekspozite, projekti, muzeu, Wunderkammer, Metaxyum ose çfarëdo që ju e quani nuk është Art i "Degjeneruar" ose Art në përgjithësi. Mendoj se ky projekt është më shumë një lloj studimi etnografik dhe antropologjik, rreth krijesës njerëzore si një lloj krijuesi dhe pikëpamjeve të tij gjatë gjithë historisë së tij kulturore.
Stefanie

Metaxyum gjithashtu mund të shihet si një lloj leksikoni hapësinor që përcjellë kronologjinë e vet ose krijon vetë kohën e tij. Gjegjësisht, kohën "tani" të shikuesit. Aferdita Pr.

A është Metaxyum një ekspozitë historike e artit apo është art bashkëkohor?
Paolo R.

Përvoja në këtë Metaxyum është më e jashtëzakonshme se sa në çdo muze apo galeri tjetër sepse pak a shumë një pjesë e rëndësishme e historisë së artit ndodhet në një hapësirë të vetme. Vëzhguesit që secili me njohuritë e tyre të mëhershme, mund të lëvizin në një numër të pabesueshëm të niveleve dhe në të njëjtën kohë të mësojnë më shumë ose të bëjnë shumë pyetje tjera. Vepra ose tërësia e veprave u quajtën Metaxyum, diçka në mes, që do të thotë nuk është diçka e saktë. Mendoj se kjo vepër është shumë më afër "me një ose me shumë të vërteta" sesa çdo prezantim tjetër që kam parë deri tani.
Henri Robert M.D.

Nëse Metaxyum është diçka që qëndron në mes të një fundi dhe të një fillimi, mes artit dhe asaj që vjen pas! Nëse Metaxyum është një gjendje e ndërmjetme! atëherë kush vendos nëse diçka quhet gjendje apo ndërmjet gjendje? gjatesia kohore e gjendjes apo voluminoziteti i tij? nëse dikush pretendon se kjo vepër është ndërmjet gjendjes dhe ky projekt është në fakt i pari i këtij lloji, si duhet dikush ta dijë se mes të gjendjes nuk është një gjendje në vete?
R.S.

Kjo vepër arrin të tregojë disa rrëfime hapësinore dhe tokësore në të njëjtën kohë dhe në të njëjtin vend. E shoh këtë si të ishte një kapsulë hapësinore dhe kohore.
Marcus A.

Nëse ky Metaksium formon një vend ku dy jehona mbulojnë njëra tjetrën, atëherë unë do ta quaj këtë që shohim dhe përjetojmë këtu, në këtë hapësirë, në këtë Metxyum, një kakofoni.
Wilhelm Th.

Në hyrje lexova se ky Metaxyum daton më 25 qershor, 2037. A mund të shohim këtu diçka që ende nuk ekziston apo ne shohim se çfarë do të jetë në të ardhmen?!
Giovani P.

Fakti që ky prezantim paraqitet si një lloj pasqyre kronologjike



Adolf Hitler 1937



Fontaine 1927 Marcel Duchamp

Tafel 317



Debbie Harry 1981 Andy Warhol



Adolf Hitler and Blondi 1941/42

Tafel XVII

By presenting a kind of chronological overview of art history in this presentation, it is easier and more informative for us viewers to understand the evolution of art movements. The whole thing makes more tangible and clearer who has looked, copied or taken over from whom during the history of art.
Sandra B.

Maybe the secret of this work is not what we see here, but what we do not see ?!
Alice B.

The presented works in the Metaxyum at first glance leave the impression of an analysis of the past. After a closer look at the presentation, I came to the conclusion that the Metaxyum could be more reminiscent of the future than of the past. For me, the Metaxyum is a journey into the unknown acquaintancel
Alexander D.

... the truth is that there are no rules on how to view, look at, or connect the Metaxyum. Because the Metaxyum has no rules, laws or manifest, everything you say about it is basically just an individual opinion.
Eliza 18

I think this form of presentation asks a few fundamental questions to art history: What is chronology? Can there be a chronology at all? How can the chronology look like? Is what we see in the Metaxyum a form of "chronology"?
Dominik F.

These are the texts of the visitors about the "degenerate" art as a presentation topic.

80 years ago, the Nazis could not decide what to call the exhibition Degenerate Art, even if they themselves organized the exhibition. Version 1: Degenerate Art (exhibition title, poster), Version 2: "Degenerate Art" (exhibition title, poster), Version 3: Degenerate "Art" (catalog). That's why I find that the title of this exhibition "Degenerate" art is very apt. This title is the fourth and final form of the term. The title is meaningless and meaningless at the same time.
Sigrun K.

I did not know that Jesus was born 5 years before his birth!
G. Brunswick

Wat has Blondi (Hitler's dog) to do with the Debbie Harry? I do not understand!
Anonymous, Berlin

From the pictures and the existing literature it is clear that Hitler was the ideologue and main curator of the exhibitions "Grosse Deutsche Kunstausstellung" and "Degenerate Art".
G. Dj.

In the exhibition "Degenerate" art it is clear that the Nazis copied the (European) antiquity and idolized their art, even if these peoples (Greeks and Romans) were not Aryans or belonged to the Nordic master race. But it can be observed that the Nazis have also copied from non-Europeans.
For example, they have ancient Egypt (see the Egyptian Eagle

të historisë së artit, që e bën më të lehtë dhe më informative për ne shikuesit që të kuptojmë zhvillimet e lëvizjeve të artit. E tërë kjo e bën më të prekshëm dhe më të qartë se kush ka shikuar, kopjuar ose ka marrë prej kujt përgjatë historisë së artit.
Sandra B.

Ndoshta sekreti i kësaj vepre nuk qëndron në atë çfarë shohim këtu, por në atë çfarë nuk shohim ?!
Alice B.

Në shikim të parë, veprat e paraqitura në Metaxyum lënë përshtypjen e një analize të së kaluarës. Pas një vëzhgimi më të afërt të prezantimit mund të konkludoj se Metaxyumi mund të ngjajë më shumë me të ardhmen sesa me të kaluarën. Për mua, Metaxyumi është një udhëtim në të panjohur!
Alexander D.

... e vërteta është se nuk ka rregulla për atë se si të shikojmë, ose të lidhemi me Metaxyumin. Për shkak se Metaxyumi nuk ka rregulla, ligje apo manifeste, të gjitha që thoni për të në thelb është vetëm një mendim individual.
Eliza 18

Unë mendoj se kjo formë prezantimi parashtrohet disa pyetje thelbësore për historinë e artit: Çfarë është kronologjia? A mund të ketë fare kronologji? Si mund të duket kronologjia? A është ajo që ne shohim në Metaxyum një formë e "kronologjisë"?
Dominik F.

Arti i "degeneruar"

Këto janë tekstet nga vizitorët rreth artit "të degeneruar" si temë e prezantimit.

80 vite më herët, nazistët nuk mund të vendosnin se si të emërtonin ekspozitën e artit të "Degeneruar", edhe pse ata vet ishin organizatorët e kësaj ekspozite. Versioni i Parë: Arti Degeneruar (titulli i ekspozitës, poster), Versioni i Dytë: "Arti Degeneruar" (titulli i ekspozitës, poster), Versioni i tretë 3: Degenerimi i "Artit" (katalog). Kjo është arsyeja pse unë mendoj se titulli i "degeneruar" është një term shumë i saktë për të. Ky titull është forma e katërt dhe përfundimtare. Ky titull ka shumë kuptim dhe është i pakuptimtë në të njëjtën kohë.
Sigrun K.

Unë nuk e dija se Jezusi lindi 5 vite para lindjes së tij!
Z. Brunswick

Çfarë duhet të bëjë Blondi (qeni i Hitlerit) me Debbie Harryn?
Unë nuk e kuptoj këtë!
Anonim, Berlin

Nga fotografitë dhe literatura ekzistuese, është e qartë se Hitleri ishte ideologu dhe kuratori kryesor i ekspozitave "Ekspozita e Arteve të Mëdha Gjermane" dhe "Arti Degeneruar" ("Entartete Kunst").
G. Dj.

Në artin e ekspozitës "Degeneruar" është e qartë se nazistët imitonin antikitetin (evropian) dhe se ata e idolizonin artin e tyre, edhe pse këta njerëz (grekë dhe romakë) nuk ishin nga raca ariane ose nuk i përkisnin racës "superiore" nordike. Por në ekspozitën ("Entartete" Kunst) ne mund të shohim qartë se nazistët kanë imituar edhe nga jo-evropianët. Për shembull, ata kopjuan nga Egjipti i lashtë (shih shqiponja Horus egjipt-



Feldhase 1900 Adreht, Diers



Joseph Beyer 1941



Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt 1941 Joseph Beyer

Tafel XII



Der Führer steuert die Reichsautobahn
Frankfurt am Main - Wiesbaden am 10. Mai 1933

Eröffnung der Reichsautobahn Frankfurt am Main - Wiesbaden 1933



Autobahn 1934 Kraftwerk

Tafel XV

Horus, 1254 BC and the Imperial Eagle, 1935) or the Chinese (see the terracotta horses, 210 BC, and the horses of Joseph Thorak, 1939) copied. The irony is that even after so much time (over 3000 years), the works of the so-called master race were not as good as the works of the old masters. It is very sad to see how one could manipulate a people with half knowledge and with selected facts.

S. Schneider

One piece of information: When the Nazis came to power, Hitler's secretary Bormann bought Hitler's paintings, watercolors and posters for enormous sums of money, so that the people would not see what an "ingenious" artist's guide was.

V. H. Gruenwald

It is funny to observe that the Greeks and Romans in ancient times the Teutons u.a. as barbarians (Barbar old gr. the br-br-Sager, the stutterers) have called, and then a few thousand years later, these barbarians take over their art and feel their successors. Max Messer

I find it unique that no sound can be heard in this presentation of Wagner's revolving record "Valkyrie".

M. Asamoah

For me, the highlight of this exhibition is a work that represents two states of the same work. It is about the work of Kazimir Malevich's "Suprematism 1921-1927" (The white cross on the white background). On this work in 1997 in the Stedelijk Museum a green dollar sign was sprayed. In this exhibition ("degenerate" art) the work can be seen twice. One time like the original before the action of Alexander Brener and one more time also like the original, after the removal of the green dollar sign. This exhibition is actually a Suprematist exhibition.

Dr. S. Thomson, Massachusetts

What I see here is an irresponsible way of dealing with such a serious historical issue. A. Pavlova

This presentation deserves respect. Here are small details to find, which are actually not unimportant. The man (Hitler), who opposed the International and the Modern, participates with his country in the international exhibition "Art and Technology in Modern Life" in Paris 1937 (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne) a German pavilion inside. Three years later (1940) he (Adolf Hitler) leaves in the same city (which was just occupied by German troops) in front of the Eiffel Tower (built in 1889), the icon of modernism, with two German artists (Arno Breker and Albert Speer) taking photos. What does this photo actually show? I stand in front of a modern work? This work belongs to me now? Hansruedi G.

What makes this presentation so special is that it shows us the different views / perspectives that people had during human history. The view to the front. The evolution of history shows itself here as a linear development, even though we know that it was not linear and had no retrograde developments and setbacks. It does not try to show straightness, but a kind of continuity and evolutionary development to a certain point. At first, this look leaves the impression of chronology. Only when one looks at the complete work, one sees that it is not a chronological show. The view (of the Nazis) of the past in this room is decoupled from the rest of the presentation. He presents more a break in history and stands as a detached island wall opposite

tase, 1254 pes dhe Shqiponja Perandorike, 1935) ose nga Kina e lashtë (shih kuajt nga terakota, 210 BC dhe kuajt e Joseph Thorak, 1939). Ironia është se edhe pas një kohe kaq të gjatë (mbi 3000 vjet), veprat e të ashtuquajturës racës superiore nuk ishin aq të mira sa veprat e mjeshtrave nga antika e lashtë. Është e trishtueshme të shohësh se si një njeri mund të manipulonte popullin me njohuri të kufizuara dhe me fakte të përzgjedhura.

S. Schneider

Për informatë: Kur nazistët erdhën në pushtet, Sekretari i Hitler-it Bormann kishte blerë pothuajse të gjitha pikturat, akuarelët dhe posterët e Hitlerit për shuma të mëdha parash, në mënyrë që njerëzit (gjermanët) të mos shihnin se ai ishte një artist i patalentuar.

V. H. Gruenwald

Është qesharake kur shohim se grekët dhe romakët e kohëve të lashta i quanin Teutonët ndër tjerash si barbarë dhe pastaj disa mijëra vjet më vonë, këta barbarë morën artin e tyre dhe ndjenin pasardhësit e tyre.

Max Messer

Më duket unike se si nga LP- pllakat (Wagner's "Valkyrie") në Gramafon, nuk dilte asnjë zë.

M. Asamoah

Për mua, pika kryesore e kësaj ekspozite është një vepër që përfaqëson dy shtete të së njëjtës vepër. Bëhet fjalë për veprën e "Suprematizmit 1921-1927" të Kasimir Malewitsch (Kryqi i Bardhë në Sfondin e Bardhë). Gjatë kësaj vepre, në 1997 në Muzeun Stedelijk, u mbulua me një shenjë të dollarit me ngjyrë të gjelbër. Në këtë ekspozitë (art i degjeneruar) vepra mund të shihet dy herë. Një herë si një origjinal, para veprimit të Aleksandrit Brener dhe herën e dytë prapë si origjinal, pas heqjes së shenjës së dollarit të gjelbër. Kjo ekspozitë faktikisht është një ekspozitë Suprematistike.

Dr S. Thomson, Massachusetts

Ajo që unë shoh këtu është një mënyrë e papërgjegjshme për t'u marrë me një çështje aq serioze historike.

A. Pavlova

Ky prezantim meriton respekt. Këtu janë disa detaje të vogla që mund të gjenden, të cilat janë të rëndësishme.

Njeriu (Hitleri), i cili kundërshtoi internacionalen dhe modernen, merr pjesë me shtetin e tij në pavionin gjerman, në ekspozitën ndërkombëtare "Arti dhe Teknologjia në Jetë Moderne" në Paris 1937 (Ekspozita Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne). Tri vite më vonë (1940) ai (Adolf Hitleri) fotografohej në të njëjtin qytet (i cili sapo ishte pushtuar nga trupat gjermane) përballë Kullës së Eifelit (i ndërtuar më 1889), një ikonë e modernizmit, me dy artistët gjermanë (Arno Breker dhe Albert Speer). Çfarë tregon kjo foto në të vërtetë? Unë (Adolf Hitler) qëndroj para një vepre moderne? Kjo vepër më takon mua tani? Hansruedi G.

Ajo që e bën këtë prezantim aq të veçantë është se ajo na tregon perspektivat e ndryshme që njerëzit kishin gjatë historisë së tyre.

Pamja në front. Evolucioni i historisë tregon veten si një zhvillim linear, edhe pse ne e dimë se nuk ishte linear dhe kishte zhvillime dhe pengesa retrograde. Nuk tenton të tregojë drejtësi, por një lloj vazhdimësie dhe zhvillimi evolucionar në një pikë të caktuar. Në momentin e parë, kjo lloj pikëpamje të lë përshtypjen e kronologjisë. Vetëm kur vëzhgojmë veprën e plotë, mund të shohim se nuk është një shfaqje kronologjike.

Pamja (e nazistëve) për të kaluarën në këtë dhomë, është e ndarë nga pjesa tjetër e prezantimit. Ai paraqet më shumë ndërprerje në histori dhe qëndron si një mur ishull i shkëputur



Metropolis 1925-1926 Fritz Lang



Olympia 1936 Leni Riefenstahl

Tafel XIII

the ancient world.
D. T.

"Never was humanity closer in its appearance and sentiment to antiquity than it is today."

from Hitler's speech at the opening of the "Great German Art Exhibition" in the House of German Art, Munich 1937.

So humanity never resembled so much the ancient Greeks and Romans (no master race) as 1937. People never felt as close to antiquity as they did in 1937. Especially in Hitler Germany, in a country where democracy was abolished in 1933, while almost two thousand years earlier in ancient times, democracy was born.

L. v. Straussberg

For me it is a bit confusing and disturbing to look at, for example, the Turin Shroud and the picture of Yves Klein. The mass of images does not correlate with the real proportions of an adult human being or original works at all! Honore G.

The second volume, "Years of Fighting", describes, among other things, Nolde's argument with Paul Cassirer and Max Liebermann at the Berlin Secession: "Jews have a lot of intelligence and spirituality, but little soul and little creative talent [...]. Jews are different people than we are. [...] Their unfortunate settlement in the dwellings of the Aryan peoples and their strong participation in their very own powers and cultures is one mutually unbearable condition arose."

"If in life, as long as I have been an artist, I have stood in open struggle against alienation of German art, against the unclean trade of art and against the overwhelming Jewish domination of all artistic art, and for years now on the side for which I fought and fought have, are attacked and persecuted - then there must be misunderstandings that require clarification. "What follows are ardent confessions to" leader ", people and fatherland. Emil Nolde 6 Dec 1938

"... for almost 30 years now, through my work, I am fighting for a new, strong and true German art and will do that as long as I live. I have neither been a Jew nor a Social Democrat, nor have I been politically active, and otherwise I have a clear conscience ..."

In 1933 Ernst Ludwig Kirchner sent this letter from the Swiss Davos to the President of the Prussian Academy in Berlin.

If you read this, you have a little sharper picture of some artists who were once considered "degenerate artists".

Astrid W.

In Nazi Germany, attempts have been made to turn small children into superman. A few years later, the children's Volksgas-masken were produced for these same children.

Hans D.R.

I am convinced that this presentation can be viewed and interpreted in a completely different way.

Robert B.

If you look at the photos of Hitler and Blondi (Hitler's dog) here (in the "degenerate" art presentation), then you see the real true emotional emotional man Hitler, while you can not say that he shares his feelings with his one-day wife Braun , Friends, acquaintances or his people. So best of all, I quote him: "This type of human being whom we saw appearing in the Olympics only last year in his radiant, proud, physical strength and health in front of the whole world, this human type, gentlemen, is a

përballë botës së lashtë.
D. T.

"Kurrë nuk ka qenë njerëzimi më i afërt në pamjen dhe ndjenjat e tij në antikitet se sa është sot".

Nga fjalimi i Hitlerit në hapjen e "Ekspozitës së Madhe të Artit Gjerman" në Shtëpinë e Artit Gjerman, Mynih 1937

Pra, njerëzimi kurrë nuk i ka ngjarë aq shumë Grekëve dhe Romakëve të lashtë (të cilët nuk janë një race superiore) si në vitin 1937. Njerëzit kurrë nuk ndjeheshin aq afër antikitetit sikurse në vitin 1937. Veçanërisht në Gjermaninë e Hitlerit, në një vend ku demokracia u shfuqizua në vitin 1933, ndërsa gati dy mijë vite më herët në kohët e lashta, lindi demokracia.

Ludwig V. Straussberg

Për mua është pak konfuze dhe shqetësuese për të parë, për shembull, Perdja e Torinos dhe piktura e Yves Klein. Masa e imazheve nuk ndërlidhet me përmasat e vërteta të një qenieje njerëzore të rritur ose me të gjitha veprat origjinale! Honore G.

Vëllimi i dytë, "Vitet e Luftimit", përshkruan, ndër tjera, mosmarrëveshjen e Nolde me Paul Cassirer dhe Max Liebermann në secesionin e Berlinit: "Hebrenjtë kanë shumë inteligjencë dhe spiritualitet, por pak shpirt dhe talent të vogël krijues.] Hebrenjtë janë njerëz të ndryshëm nga ne. [...] Nëpërmjet zgjidhjes së tyre të pafat në vendet ku jeton raca ariane dhe pjesëmarrjes së tyre të fuqishme në kulturën e tyre personale, është ngritur një gjendje reciprokisht e padurueshme ".

"Në jetën time, për aq kohë sa jam artist, kam luftuar haptas kundër tjetërsimit të artit gjerman, kundër tregtisë së pistë të artit dhe kundër dominimit të jashtëzakonshëm të hebrenjëve në gjithë aspektin artistik dhe për vite tani në anën për të cilën kam luftuar, janë sulmuar dhe persekutuar - atëherë duhet të ketë keqkuptime që kërkojnë sqarime. Në vijim janë rrëfimet e zjarra për "Führerin", njerëzit dhe atdheun ". Emil Nolde 6 Dhjetor 1938

"... për pothuajse 30 vjet, nëpërmjet punës sime, jam duke luftuar për një art të ri, të fortë dhe të vërtetë gjerman dhe do ta bëj atë për sa kohë që unë jetoj. Unë nuk kam qenë as hebre, as social demokrat, as nuk kam qenë aktiv politikisht dhe kam një ndërgjegje të pastër ..."

Në vitin 1933 Ernst Ludwig Kirchner dërgoi këtë letër nga Davosi i Zvicrës, Presidentit të Akademisë Prusiane në Berlin.

Nëse e lexoni këtë, do të keni një pamje pak më të qartë të disa artistëve që dikur u konsideruan si "artistë të degjeneruar".

Astrid W.

Në Gjermaninë Naziste, ata u përpoqën t'i bëjnë fëmijët e vegjël në Übermenschen (Mbi njerëzor, super njerëz). Disa vite më vonë (pas fillimit të II W.W), maskat për fëmijë u prodhuan, për këta fëmijë të njëjtë.

Hans D.R.

Unë jam i bindur se ky prezantim mund të shikohet dhe interpretohet në një mënyrë krejtësisht të ndryshme.

Robert B.

Nëse shikoni fotografitë e Hitlerit dhe Blondit (qeni i Hitlerit), (në prezantimin e artit "të degjeneruar"), atëherë mund të shihni njeriun e vërtetë dhe emocional (Hitlerin), por nuk mund të thuhet se ai ndan të njëjtat ndjenja me (e cila së shpejti do të bëhej) bashkëshorten e tij Eva Braun, miqtë, të njohurit apo njerëzit e tij.

Pra, më së miri nga të gjitha, citat nga ai (AH): "Ky lloj i qenieve njerëzore që shikua më parë shfaqet vitin e kaluar në Lojërat



L.H.O.O.Q. Die bei Salomon Nivich 1919
Marcel Duchamp



Copy toward Grand Palais Paris 1931

Tafel XVIII



Die Küssenden Paris 1926 Helmut Newton



Lilli Riehm 1978 Helmut Newton

Tafel XVIII

prehistoric art stutterer the type of the new time, and what are you fabricating? Disfigured cripples and cretins, women who can only be scathing, men who are closer to animals than humans, "...
Fatos B.

I do not understand it, is that a collection or an exhibition or both or neither ?!
Rita N.

For me it is a moving moment to stand before Leonardo da Vinci's drawing study. Even if that is a copy from the XVII. Century is, nevertheless I feel the aura of this picture deep inside me. Even if Walter Benjamin would not agree.
Lee Juin Kahn

The protector of the German tradition. While the first catalogs of the Great German Art Exhibition 1937-1939 were printed with fracture script, the catalogs of the G.D.K. from 1940 printed with modern fonts. Even the leader changed his signature. Visible in this exhibition.
K. B.

"The sculptures awarded the silver medal by the IOC led to a brief comment by Hitler: 'They work to the ancient world', to which Breker replied: 'No, my guide, my two bronzes in the Reichssportfeld are portraits of excellent athletes.' That was the conversation but also finished again.
Was Hitler, who saw antiquity as the great model, disappointed that the artist had created "only body portraits?"

Forum Archaeologiae - Journal of Classical Archeology 42 / III / 2007

It is grotesque to see (in this presentation), as Charles Despiau, Aristide Maillol, Jean Cocteau and André Derain stroll through the exhibition and chat with Breker at the Arno Breker exhibition in Paris in 1942. Breker and Cocteau's friendship with men continued after the war. Em.

Gerhard Richter, born in Dresden in 1932, joined the Pimpfen, the junior organization of the Hitler Youth, in 1942. In 1961 he was a refugee for 8 days in West Germany. In his interview regarding the refugee stream in 2016, he says: "... I do not take the (refugees) to eat, but only those I know now, whether that's a nigger or a Dane, he-he-he-he."

Has Richter's blurred "Uncle Rudi" image now faded white? Will he show us his old hyperrealist Nazi racist face with such a statement? How do you call someone a nigger? Hello?! Gerhard B. (I am embarrassed that I carry this first name)

Olimpike, në forcën e tij rrezatuese, krenare, fizike dhe shëndetësore para gjithë botës, , të nderuar zotërinj, një stuhi arti parahistorike, është lloji i kohës së re, dhe çfarë po fabrikon? Invalid të shëmtuar dhe kretena, gra që duken të neveritshme, burra që më shumë u gjasojnë kafshëve se sa njerëzve "...
Fatos B.

Unë nuk e kuptoj, a është kjo një koleksion apo një ekspozitë apo të dyja apo asnjëra?!
Rita N.

Për mua është një moment prekës duke qëndruar para studimit të vizatimit të Leonardo da Vincit. Edhe nëse kjo është një kopje e shekullit XVII, megjithatë ndjej atmosferën e kësaj fotoje thellë brenda meje. Edhe nëse Walter Benjamin nuk do të pajtohej me këtë.
Lee Juin Kahn

Mbrojtësi i traditës gjermane. Derisa katalogët e parë të Ekspozitës së Madhe të Arteve Gjermane 1937-1939 u shtypën me shkronja të thyerjes, katalogët e G.D.K. nga viti 1940 u shtypën me shkronja moderne. Edhe lideri ndryshoi nënshkrimin e tij. Që është e dukshme në këtë ekspozitë.
K. B.

"Skulpturat që u dhuruan si medalje e argjendit nga KO çuan në një koment të shkurtër nga Hitleri: 'Ju punoni sipas botës së lashtë?'. Në të cilën Breker u përgjigj: 'Jo, udhëzuesi im, dy punimet e mia nga bronza në Reichssportfeld janë portrete të atletëve të shkëlqyer'. ' Kjo ishte e te tërë biseda që bënë. Ishte Hitleri, i cili shikoi antikitetin si model të madh, i zhgënjyer që artisti kishte krijuar 'vetëm' portrete të trupit? "

Arkeologjia e Forumit - Gazeta e Arkeologjisë Klasike 42 / III / 2007

Është groteske të shihet (në këtë prezantim), pasi Charles Despiau, Aristide Maillol, Jean Cocteau dhe André Derain shëtisin përmes ekspozitës dhe bisedonin me Breker në ekspozitën e Arno Breker në Paris në vitin 1942. Miqësia e Breker dhe Cocteau me meshkuj vazhdoi edhe pas luftës. Em.

Gerhard Richter, i lindur në Drezden në vitin 1932, u bashkua me Pimpfen, organizatën e vogël të të Rinjve të Hitlerit, në vitin 1942; në 1961 ai ishte një refugjat për 8 ditë në Gjermaninë Perëndimore. Në intervistën e tij për Televizionin Danez, lidhur me lumin e refugjatëve të vitit 2016, ai thotë: "... nuk i marr ata (refugjatët) për ti ngrënë (ushqim), por vetëm ata që i njoh, edhe në qoftë se janë një Niger apo një danez, he-he-he-he."

A ka megjulluar Richteri imazhin e "Uncle Rudi" tani me ngjyrë të bardhë të venitur? A do të na tregojë fytyrën e tij të vjetër naziste hiperrealiste dhe raciste me një deklaratë të tillë? Si mund ta quani dikë një Niger? Hello?!
Gerhard B. (Unë turpërohem që e mbaj këtë emër)



Shining Square 1986, FILOART, Metaxyum Grouping -Moving -Spreading, W.A.S., Galeria Kombetare e Kosovës, 2019,

Metaxyum

Grouping-Moving-Spreading

Recently discovered documents about a banned exhibition have brought to light the work of a group/movement. It is about the works of a group founded in 1984, by the name FILOART.

In the beginning, the group dealt with the elaboration and clarification of questions like: who is the maker of the artwork, whom does the artwork belong to and whom do the authorial rights belong to?

Following the analysis of these topics, the group concluded that the only space for them to act is in anonymity.

During this time the group dealt with works from different periods of art history and their influences.

Citing different works of art from history, the group makes comparisons in their own work and reconsiderations of works in an eclectic form.

The meaning of the original work and its copy, re-reading and re-building of art history, are one of the main constructions of the works of FILOART.

The group also faces different forms of presenting exhibitions during art history, which later on reflect on their own way of presentation.

One of the concepts that the group achieves is to make their own exhibitions become their own artwork theme.

All these facts bring a different perspective and way of reading of what we call the History of Art.

Between 1984 and 1986 the group engaged in a production of artworks that would be the basis of the exhibition narrative.

Finally, in 1986, the basic concept of the presentation was prepared with the title: "This is not an exhibition but the opposite of it". The exhibition was presented to the public in 1986 in Skiathos, and a year later in Prishtina.

The first two exhibitions were received in different ways from the public.

In May 1987, the exhibition opened in Rijeka. This exhibition completely escalated.

Immediately after the opening, the exhibition was hit by groundless media reactions including false insinuations and fraudulent political content about the exhibition and the author. The exhibition in Rijeka was stamped with the toughest political dictionary of that time.

The artworks were checked by the state police and after that the exhibition was banned.

Because of the political circumstances of that time, this exhibition did not have the opportunity to be explained by facts and arguments. It has taken more than 30 years to create the necessary circumstances for the presentation of this "mysterious" exhibition and thus to be given the possibility to make it visible to analysts, art historians and the public.

In collaboration with W.A.S. (World Anonymous Society) as the largest collectors of FILOART artworks and The Activists who have collected the material for the founding of the FILOART archive, in April 2018 they prepared a concept for a presentation of the works of this group/movement to the Director of the National Gallery of Kosovo, Mrs. Arta Bunjaku Agani.

They developed the exhibition narrative in the form of a Polypychon.

The first Level is about FILOART as a group, the second Level is about the creation of the movement. Level three and four are about the organizers, meaning they are about the collector of the artworks and the collector of digital documentation.

Me një zbulim të vonshëm të disa dokumenteve mbi një ekspozitë të ndaluar kanë vënë në pah punën e një grupi/levizjeje. Është fjala për grupin e formuar në vitin 1984 me emrin FILOART. Në fillim të veprimtarisë së tyre grupi meret me elaborimin dhe kjarësimin e pyetjeve si: kush është bërësi i veprës, kujt i takon vepra dhe kujt i takojnë të drejtat e autorit?

Duke përcjellur analizat e këtyre temave, grupi vjen në konkludim se e vetmja hapësirë e për të ndermar dikë është veprimtaria në anonimitet.

Gjate kësaj periudhe grupi meret me veprat e periudhave të ndryshme të historisë së artit.

Duke cituar vepra të ndryshme nga historia e artit, grupi i krahasoi ato me veprat e tyre dhe i shqyrtoi ato në formë eklektike.

Domethënia e veprave origjinale dhe kopjeve të tyre, ri-leximi si dhe ri-shqyrtimi i historisë së artit janë disa nga temat kryesore të cilat e ndërtojnë dhe mbajnë konstruktin e veprave të FILOART. Grupi merret edhe me studimin e llojeve të ndryshme të prezantimeve gjatë historisë së artit. Edhe këto forma të prezantimeve reflektohen në mënyrën e tyre në prezantimet e veprave të grupit.

Një nga konceptet që grupi e arrin në këtë kohë është që vet ekspozitat bëhen temë e ekspozitës.

Te gjitha këto fakte na sjellin perspektiva të ndryshme dhe mënyrën e leximit të asaj që ka në ekuilibër historia e artit.

Mes viteve 1984 dhe 1986 grupi realizoi një pjesë të madhe të veprave të cilat më vonë u bënë thelbi i narrativit të ekspozitës.

Në vitin 1986 u përgatit koncepti i prezantimit të punimeve dhe u titullua: "kjo nuk është një ekspozitë, por e kundërta e saj!!!!".

Kjo ekspozitë është prezantuar publikisht në të njëjtin vit në Skiathos, ndërsa një vit më vonë në Prishtinë.

Dy ekspozitat e para janë shquar në mënyrë të ndryshme nga publiku.

Në maj të vitit 1987 është bërë prezantimi i ekspozitës në Rijekë. Atje ndodhi përshkallëzim i tërësishëm i situatës.

Pas hapjes së ekspozitës, ajo (ekspozita) u sulmua nga mediat shtetërore pa asnjë argument duke përfshirë këtu edhe insinuatat dhe manipulimet verbale me qëllim të diskreditimit të veprave të prezantuara dhe të vetë autorit.

Ekspozita në Rijekë u etiketua me fjalorin me të ashper politik të asaj kohe.

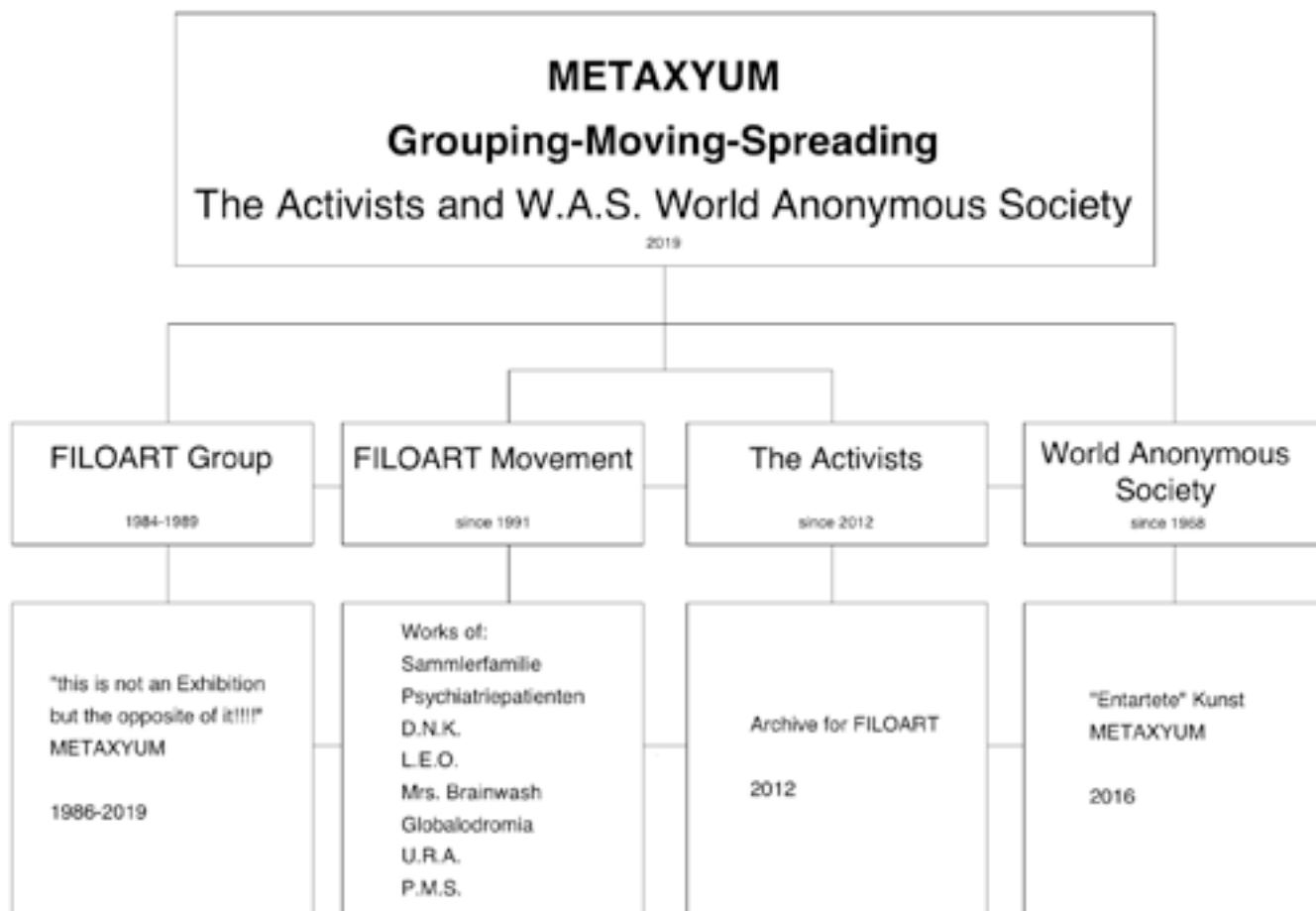
Veprat u kontrolluan nga policia shtetërore dhe më pas u ndalua ekspozita.

Për shkak të rrethanave politike të asaj kohe, kjo ekspozitë nuk kishte mundësi për t'u prezantuar dhe shpjeguar me fakte dhe argumente. Është dashur të kalojnë më shumë se 30 vite, për tu krijuar rrethanat e nevojshme për paraqitjen e kësaj ekspozite "misterioze" që me këtë t'i ipet mundësia të bëhet e dukshme për analistat, historianet e artit dhe publikun.

Në bashkëpunim me W.A.S. World Anonymous Society (Shoqatën Anonime Botërore) si koleksionistët më të mëdhenj të veprave të FILOART dhe The Activists, si themeluesit e Arkivit të FILOART, në Prill të vitit 2018 ata përgatitën një koncept për prezantimin e punimeve të grupit/levizjes të cilin ja paraqitën Zonjes Arta Bunjaku Agani, drejtoreshes së Galerisë Nacionale të Kosovës.

Ata e kanë zhvilluar narrativën e ekspozitës në formë të një Polipitikonit.

Niveli i parë ka të bëjë me FILOART si grupë ndërsa niveli i dytë i kushtohet Levizjes FILOART. Niveli tre dhe katër kanë të bëjnë me



Presented in the first part of the presentation are the authentic works of the FILOART group from their exhibition in 1987, like: Copy of the detail of Altamira" (1984 graphic), "Supremaconst" (1986 installation) or Shining Square (1986 video installation). The works will be set in the context of that time. Documents, newspaper articles, documentary films, artifacts and artworks of different periods which will accompany the exhibition will bring the observer closer to that time.

A very valuable photo documentation from this exhibition from The Activists' archive is available. This photo documentation gives a precise picture of this event, on the one hand, and on the other opens a space and an opportunity for a social and cultural analysis. Since the exhibition containing the work "Neo-plastic in Time" thematize censorship and the prohibition of works in art history, it becomes an important place in this show. The "Entartete Kunst" exhibition from 1937 in Munich is one of the most notorious exhibitions of the 20th century. This exhibition, along with some other examples, will offer the observer the opportunity to make a parallel connection between these exhibitions and political systems in which they were presented.

The majority of the works are well-preserved and will be shown to the public. While the works that disappeared or were damaged during the last war will be replaced with remakes, photos or remaining documents.

The second Level of the presentation shows the development of the FILOART idea from a group to a movement. In the early 1990s several groups, like: Sammlerfamilie, Psychiatriepatienten, D.N.K., L.E.O., Mrs. Brainwash, U.R.A., Globalodromia, P.M.S. took the working, functioning and existing principles of FILOART and blended them with their own forms. With the appearance of these groups arises the FILOART movement.

This exhibition will feature some of the selected works of this movement: Kunstkrematorium - Art Crematory 1995, Architectural concept; HOW LONG IS NOW, 1997, mural or I.-R.A.S.C., 2002, Activism.

The Archive for FILOART, 2012, Ne will be presented in the third part.

Part four will thematize a METAXYUM phenomenon with historical documents and the Album "Entartete" Kunst (2017).

"An Exhibition About an Exhibition" This Presentation is not only a view / perspective to the work of this group and movement but also about those who observe and are preoccupied with their work (Experiment / Self Experiment).

We can watch METAXYUM / Groping-Moving-Spreading as a kind of time machine which, through elaborating, collecting and showing the works from history, is a kind of rebuilder of some other memory, and at the same time questions what memory is?

organizatoret, qe do te thot per koleksionuesit te veprave te artit si dhe koleksionuesit te dokumentave digjitale.

Në nivelin e parë të prezantimit janë të paraqitura veprat e grupit FILOART

nga ekspozita e tyre e vitin 1987, si: Kopja e detajit të Altamira (grafik, 1984)

Supremaconst (instalacion, 1986) dhe Katrori ndriçues (video instalacion, 1986). Veprat janë të vendosura në kontekst kohor. Dokumentet, artikujt e gazetave, filmat dokumentarë, artefaktet dhe veprat e artit të periudhave të ndryshme e shoqërojnë ekspozitën. Këto informata e ndihmojnë vëzhguesin të jetë më afër kohës kur ka ndodhur kjo ngjarje.

Një foto-dokumentacion i vlefshëm nga arkivi i The Activists qendron në dispozicion. Ky dokumentacioni i ofron edhe një hapësirë vizuale publikut, për një analizë të gjendjes sociale dhe kulturore të vendit kur ka ndodhur ngjarja.

Vepra "Neoplastik në kohë" e cila përqendrohet në censurën dhe ndalimin e veprave në periudha të ndryshme të historisë së artit, ka një vend të veçantë në këtë prezantim.

Ekspozita "Arti I Degjeneruar" e vitit 1937 në Mynich është njera ndër ekspozitat me famkeqe të shekullit 20. Kjo ekspozite se bashku edhe me disa shembuj tjere të ekspozitave do të japin mundësin shikuesit të bëjë paralele në mes të ketyre ekspozitave dhe sistemeve politike në cilat vende janë edhe ekspozuar.

Pjesa më e madhe e veprave janë të ruajtura mirë dhe do t'i prezantohen publikut në formën e tyre origjinale. Veprat që janë zhdukur ose janë dëmtuar gjatë luftës së fundit, do të zëvendësohen me ripërpunime, foto ose artefakte të asaj kohe. Niveli i dytë i prezantimit paraqet zhvillimin e idesë së FILOART nga një grup në një lëvizje. Në fillim të viteve 1990 janë formuar disa grupe, si: Sammlerfamilie, Psychiatriepatienten, D.N.K., L.E.O., Mrs. Brainwash, U.R.A., Globalodromia, P.M.S. Fillimisht, këto grupe i përvetësuan parimet e punës dhe mënyrën e funksionimit të FILOART. Me shfaqjen dhe organizimin e këtyre tetë grupeve, lindi edhe lëvizja FILOART.

Në ekspozitë janë paraqitur disa nga veprat e zgjedhura të kësaj lëvizje: Kunstkrematorium - Art Crematory, 1995, koncept arkitektonik; HOW LONG IS NOW 1997, mural ose I.-R.A.S.C. 2002, Aktivizmi.

Arkivi për FILOART, 2012, i bere nga The Activists prezantohet në nivelin e tretë të ekspozitës.

Në nivelin e katërt prezantohet Albumi dhe një pjesë e ekspozitës "Entartete" Kunst METAXYUM, 2017.

Ky Prezantim nuk është vetëm një shikim / perspektive në punën e kësaj grupe dhe lëvizjeje por është edhe për vet shikuesin dhe atyre të cilët janë të preokupuar me punën e tyre (Eksperiment / Veteksperiment)

Prezantimi METAXYUM / Groping-Moving-Spreading mund të shihet si një lloj makine kohore, e cila përmes elaborimit, mbledhjes dhe prezantimit të veprave nga e kaluara, është një lloj rindertuesi i një tjeter memorije dhe në të njëjtën kohë shtrën pyetjen se çka është memorija?

The exhibition was followed by these events
Mural in open space of Prishtina: HOW LONG IS NOW
Workshop and Reenactment: Each flag is a border
Video Talk:
Space/ing - Art crematory
Portrait of Denial

Projektet përcjellëse të Ekspozitës:
Mural në hapësirë publike në Prishtinë: HOW LONG IS NOW
Workshop: Each flag is a border
Video Ligjeratë:
Space/ing - Art crematory
Portret i mohimit



1



2



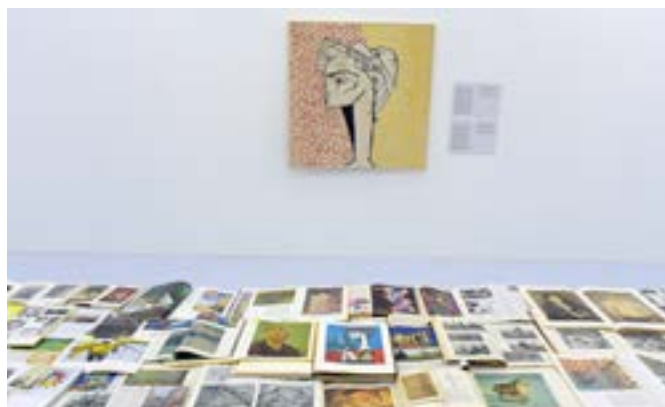
3



4



5



6



7



8

1. The shining Square
2. Neoplasticism in Space
3. Moving Perspective
4. METAXYUM "Entartete" Kunst
5. Supremaneoplast, installation, Detail
6. Portrait of Jacqueline Roque with Claude Monet and Vincent van Gogh
7. Neoplasticism in Time, Cabinet
8. METAXYUM "Entartete" Kunst Cabinet



1



2

1. Opening speech of the Exhibition together with Applause performed by AI (artificial intelligence). The opening text for the Exhibition was read by the AI in English language. Translation of the opening text in local (Albanian) language was read by the human.
2. The space in the time context
3. View from the Exhibition
4. The space in the time context
5. HOW LONG IS NOW, The Mural about the Mural
6. Art Crematory
7. Video Talk: SPACE/ING, Art Crematory
8. Each flag is a border, Workshop and Reenactment



3



4



5



6



7



8





Appendix

Missing and damaged works

Since the works exhibited in Rijeka in 1987 never came back, the entire exhibition is still missing. During the war in Kosovo in 1999 some of the works became damaged and some of them got lost. That's why, for the presentation This is not an exhibition but the opposite of it!!!! METAXYUM, some of missing works were remade.

Veprat e zhdukura dhe ato të dëmtuara

Pasi që veprat që janë ekspozuar në Rijekë më 1987 nuk u kthyen kurrë, ekspozita e plotë ende mungon.

Ndërsa gjatë luftës në Kosovë të vitit 1999 disa nga punimet u dëmtuan dhe disa prej tyre u zhdukën.

Për këtë arsye për prezantimin Kjo nuk është ekspozite por e keqardhur e saj!!!! METAXYUM, disa prej veprave të zhdukura u punuan përsëri.

Photo credits

Stefan Abtmeyer	Page: 75, 120, 121, 122, 123, 134, 137, 138, 193, 180, 212, 213, 214, 215
Zane Berzina	Page: 101, 142, 143, 203, 222
Enver Bylykbashi	Page: 11, 13, 15, 21, 25, 27, 29, 31, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 235, 237, 239, 240, 241, 242, 243
Rainer Warzecha	Page: 125, 127

Related websites

Archive for FILOART	http://filoart.org
Art Crematory	http://kunstkrematorium.org
I.-R.A.S.C.	https://irasc.wordpress.com
METAXYUM	https://metaxyum.wordpress.com
„Entartete“ Kunst Album	https://entartetekunstalbum.wordpress.com/about/
METAXYUM 2037	https://metaxyum2037.wordpress.com

Impressum

METAXYUM Grouping-Moving Spreading

Curated by, / Kuruar nga:
World Anonymous Society W.A.S.
The Activists

The catalog of the exhibition is published on behalf of National Gallery of Kosovo, Agim Ramadani, 360°, 10000 Prishtina, Republic of Kosovo

Katalogu i ekspozitës publikohet nga ana e Galerisë Kombëtare të Kosovës, Agim Ramadani, 360°, 10000 Prishtinë, Republika e Kosovës

Exhibition / Ekspozita
19 Prill – 19 Maj 2019

Publisher / Botues
National Gallery of Kosovo
Galeria Kombëtare e Kosovës

Catalogue / Katalogu

Translation Albinain / Perktimi ne gjuhen Shqipe:
Ardian Haxhiu

Translation English / Perktimi ne gjuhen Angleze:
An artist who cannot speak English is no artist & Al

Proofreading / Lektorimi
Artan Muhaxhiri, Luna Djordjevic, Jehona Xhaferi

Design / Dizajni
Trëndelina & Trembelat

Print / Shtypi
?

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without prior permission of the publisher.

Të gjitha të drejtat janë të rezervuara. Asnjë pjesë e këtij libri nuk guxon të riprodhohet, të ruhet në sisteme ripërdorimi e as të transmetohet në asnjë formë ose mënyrë, elektronike, mekanike, fotokopje, të incizuar, e tjera, pa lejen paraprake të botuesit.

YEAR / VITI 2019

THE EXHIBITION AND CATALOGUE ARE SUPPORTED BY
THE MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORTS

EKSPOZITA DHE KATALOGU JANË REALIZUAR ME
MBËSHTETJE NGA MINISTRIA E KULTURËS, RINISË DHE
SPORTEVE /



Contributors / Kontribuesit:



Media Sponsor / Sponzor Medial



National Gallery of Kosovo staff / Stafi i Galerisë
Kombëtare të Kosovës /

Arta Agani, drejtoreshë - director; Zeni Ballazhi, kurator - curator; Mexhide Maxhuni, zyrtare për financa - financial officer; Lirije Buliqi, zyrtare e lartë administrative - senior administrative officer; Naim Spahiu, kordinator për ekspozita - coordinator for exhibitions; Enver Bylykbashi, fotograf profesional - professional photographer; Skender Xhukolli, teknik për ekspozita - exhibition technician; Rahman Bislmi, teknik për ekspozita / mirëmbajtës i objektit - exhibition technician / building caretaker; Xhevat Rrahimi, kujdestar i sallës ekspozuese - exhibition hall attendant; Valdet Sylja & Mentor Abdullahu, roje nate - security guards

