

















276

Yerba Buena



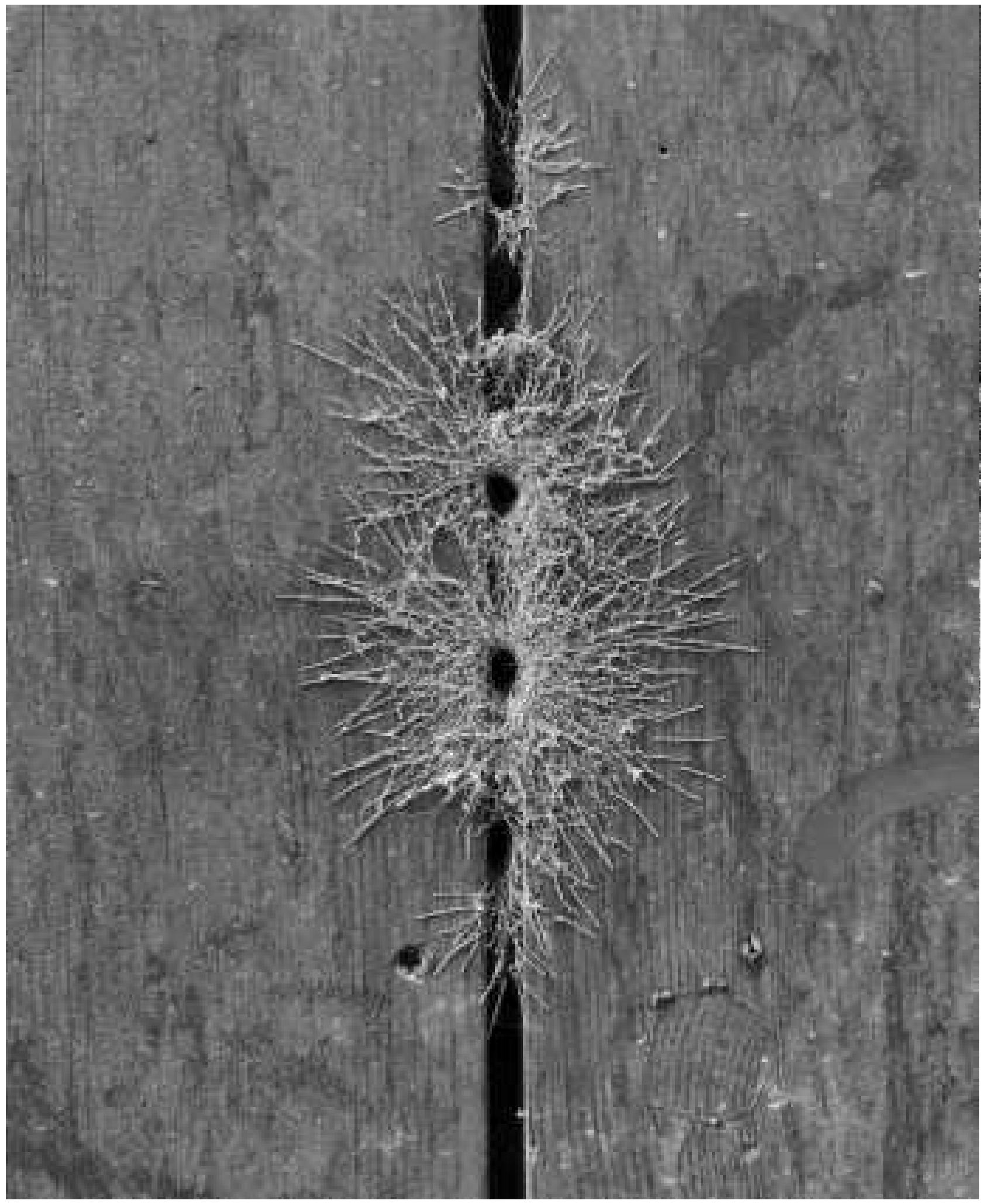
Image 2042
Burns Hospital

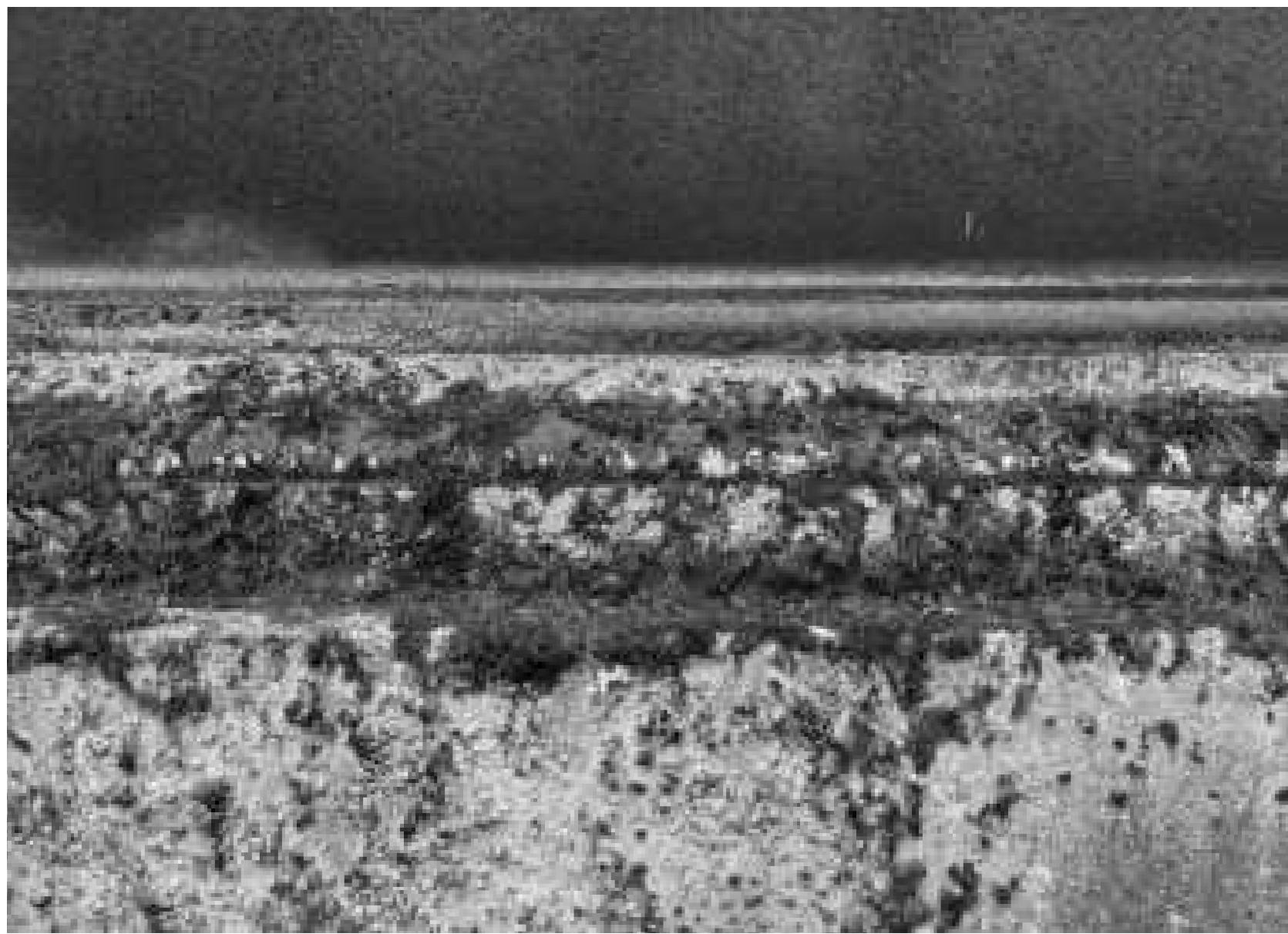
Convert all
Date expressed

Acute care
Date expressed

Image 2043
Burns status

Wound care
Biopsies etc.







no representation

no form

no message

no content

no analysis

only the spring's storm chiming
with the odour of jasmine flowers
in a reality beyond language and thought

no realism
no magic
no storytelling
no illusion
no collage
no illustration
no poster

only the light sleepy eyes and the tencious
flax oil awakening the air

no clutter
no noise
no particulate
no presence
no public
only the olive green
of a stranger's skin encrusted with
the nocturnal petals of orange bloom gleaming
white under the prehistoric starlight of orion

no constructivist

no formalist

no futurist

no literal actual movement

no metaphor

no society

only the gradient landscapes behind smoke
reflecting the animalic perfumes
of a thousand broken promises

no automatism
no reductionist purity
no geometry
no optical play
no childlike prmitivism
no expressionist shamble
no metaphysics
no cure
 only a lover's stranded hair
 in a cluster of moss adorning the
 unadorned tomb of delacroix

no encaustic flag

no trash

no comic book

no attachment

only a pair of paint-splattered shoes
looking like two galaxies
and a minotaur-bristle paintbrush
painting without a hand the fleeting shadow
of hope in the precious yet foul hue of the
minoan purple

no urban scene
no digital screen
no subjective perspective
no vanilla kink
no chocolate klimt
no chagall at all

only the olive green skin in the encrusted night
with the petals of orange blossom glowing white
under the prehistoric starlight of orion

no industrial socialism

no leftist fascism

no delegation simply

no fear

no tear

only the incredible thin whisper

a kiss of air that can only be achieved

by the soft and gentle caress of a cool touch

over the warmth of the skin of the peach

grape and apricot

no orphism
no middle-class suprematism
no bolshevik industrial modernism
no manifesto
no worker
no work
 only a raging ocean beyond a shack's pane
 saggy glass and the raffling rain
 and a rubens nude glowing bright in the light
 of the trembling flame

no cynicism
no literalism
no diagonalism
no font
no joke

only the flat twilight of a paradise framed in gold
depicting the leisure of pleasure and
the labour of loss

no circulation
no economic time
no factory line
no populist commotion
no narcissus emotion
 only the blind silence of the water lilies
 pollinating the egg-shaped room
 with rose tint and iris blue
 at once dead and alive

no bourgeois leftist realism
no national state romanticism
no neighbourly love
no intention

only a winter sun
deflected by the orb glands
of the deep-green leaf of a labdanum flower
displayed in a linear pottery vase
decorated with the incised pattern
older than the symbol

no cubist response to impressionism
no geometrical reply to cubism
no diagram spirit of theosophy
no kandinsky neurotic melody
no mondrian nouveau riche analogy
 only an expectant phial filled with the aroma
 of a fleeting trail and a lovelorn reflection
 overlaid on brancusi's guitar

no utopia
no production
no progress
no public

only the real ghost-ship of theseus
sailing the non-materialist sea

no drawing

no plan

no female figure

no social democracy

only a black hawk gliding over a black field
of black peat blurred by black smoke unfurling
within a black heart lurking in the rainbowy depths
of love's absence

no plato
no public
no discourse
no agenda
no authority

only a door of perception left half-open
by a welcoming lover in the threshhold
between the spiritual connection and melancholy











of occupied houses and villages and were
able to identify well
of wintering stage





























Collected at the polymer

Saint Pauline Park

There is a sandy
soil on a gentle
slope with

Clear water just

below the bank
and a large number

of small fish

Spurred all family

adults

without exception

are covered

— and larger

















120
110
100
90
80
70
60
50
40
30
20
10



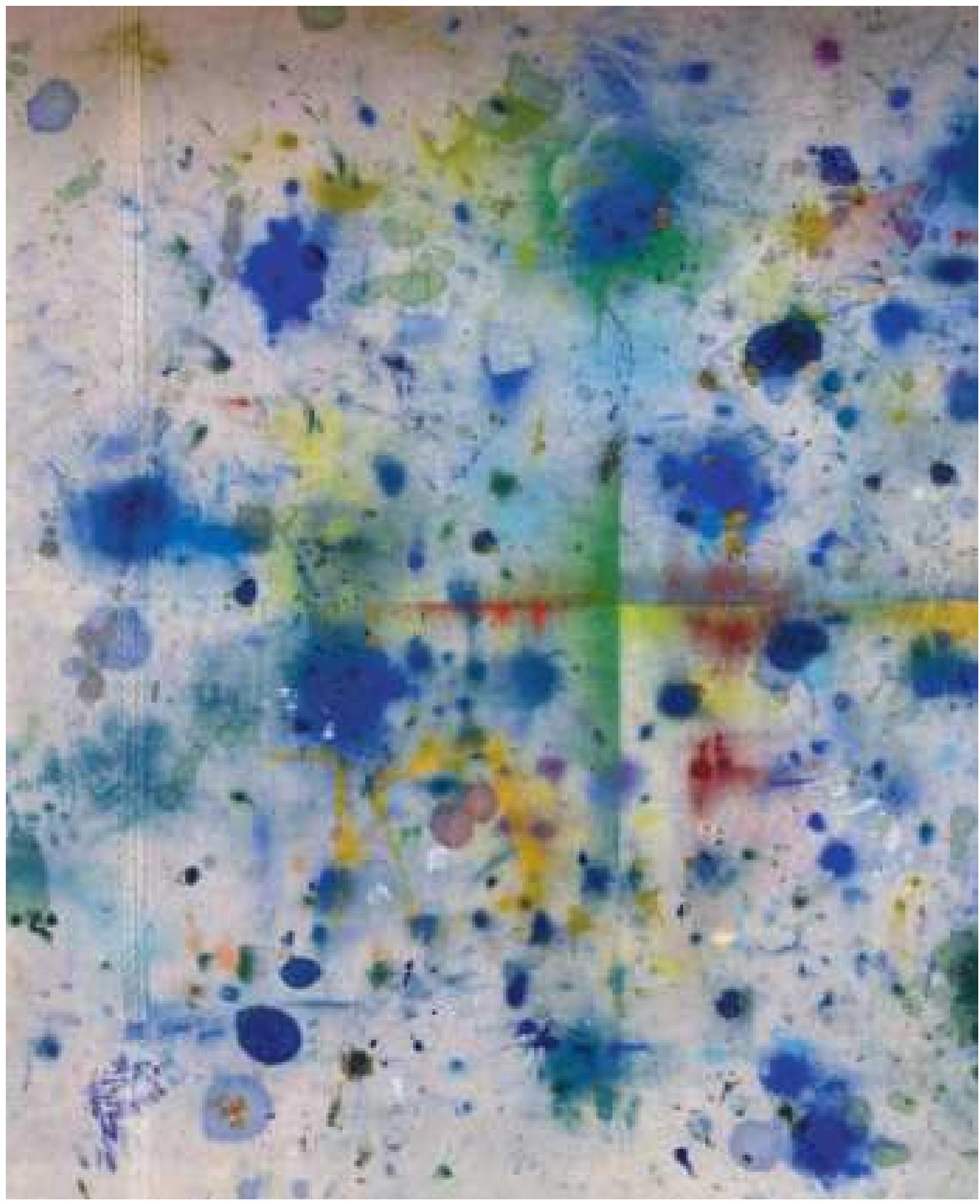




Chubmertingly









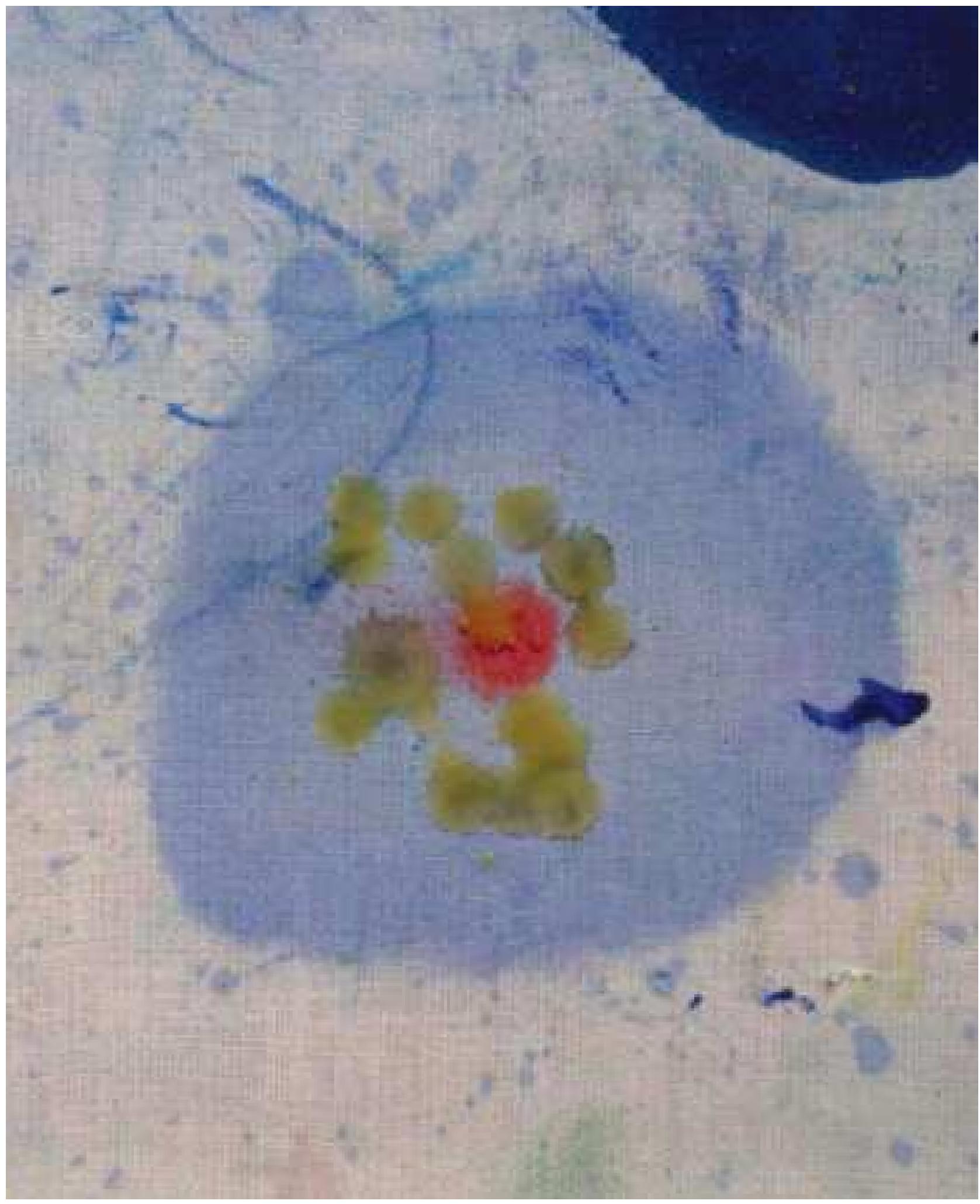


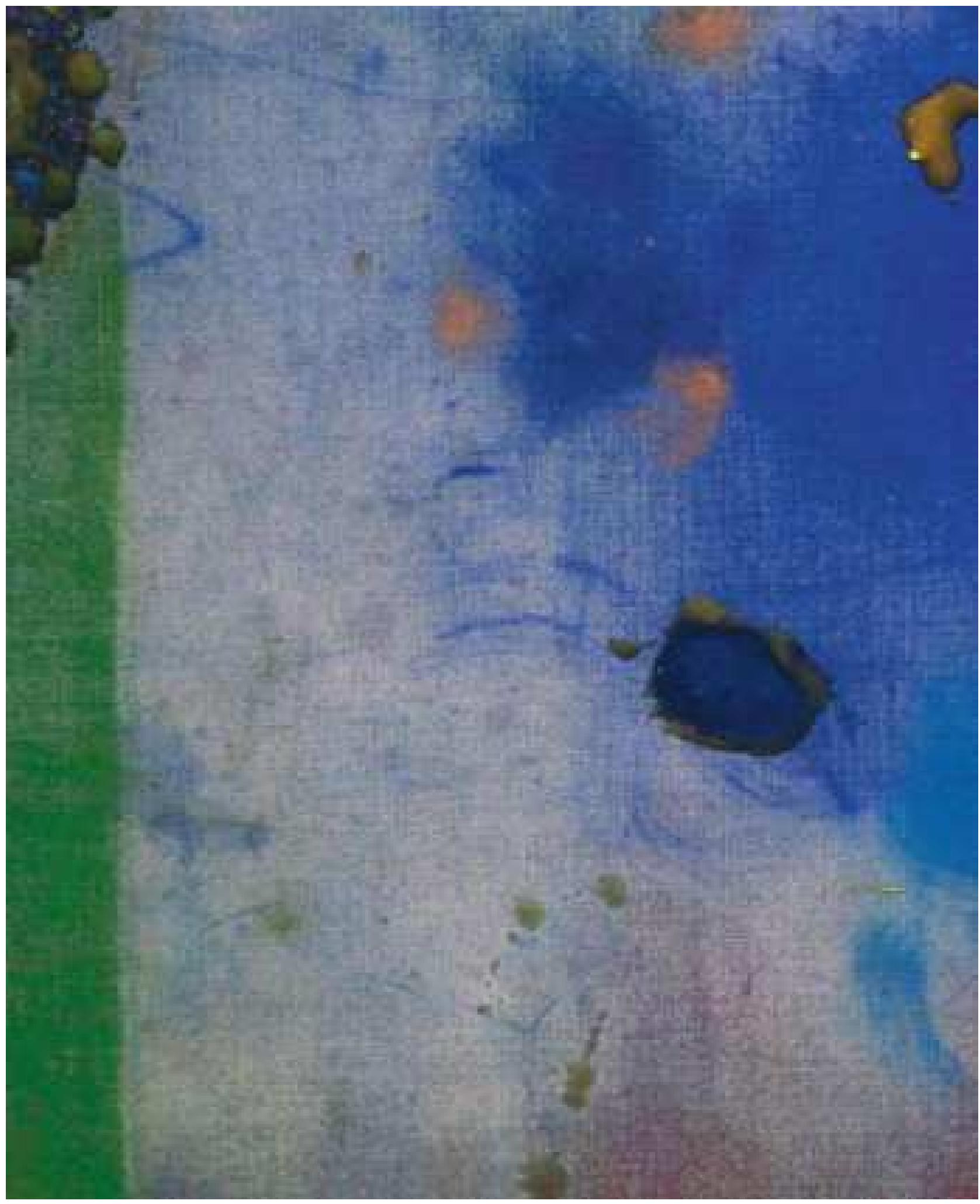




High mountain range
Great R. Valley
Spring's Blue Mts.





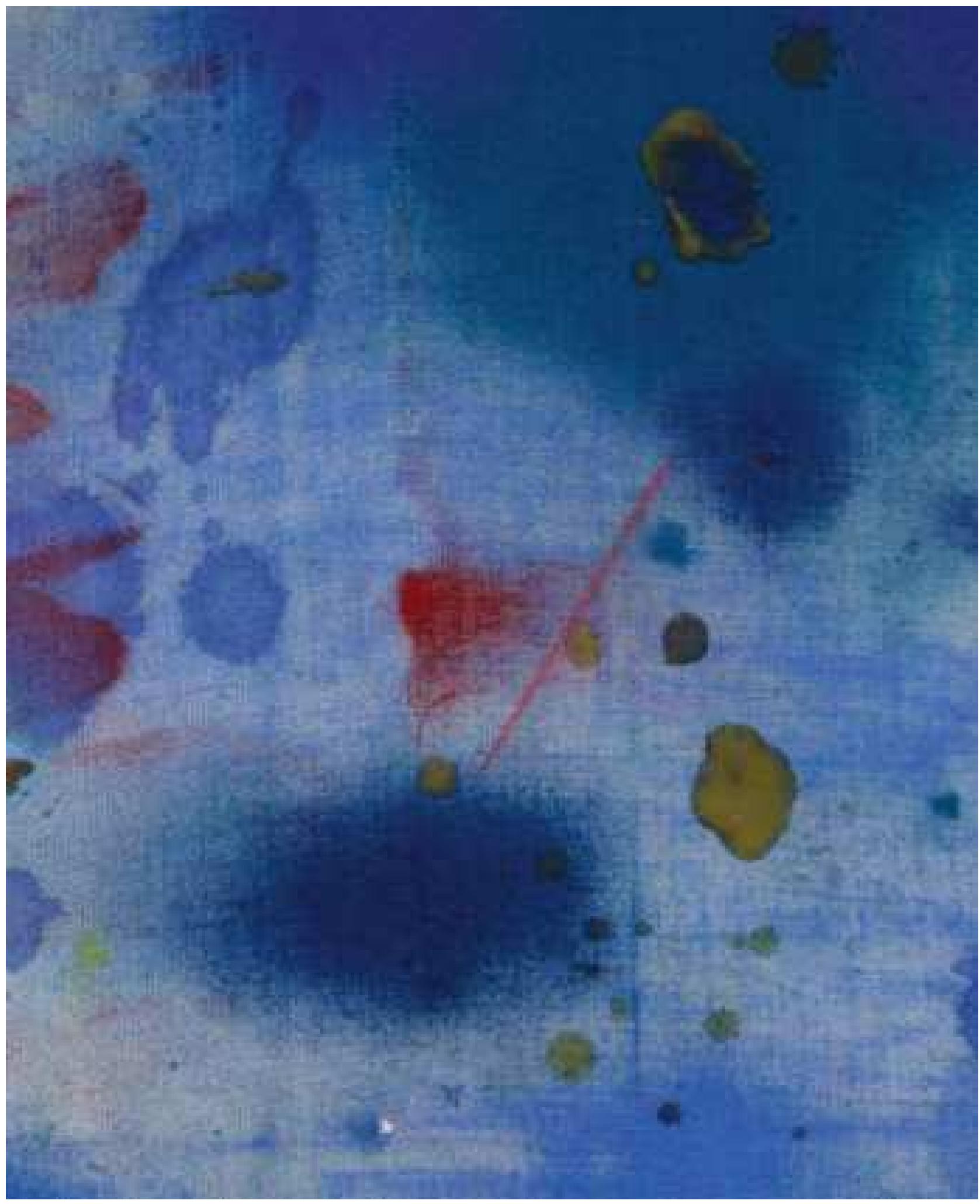


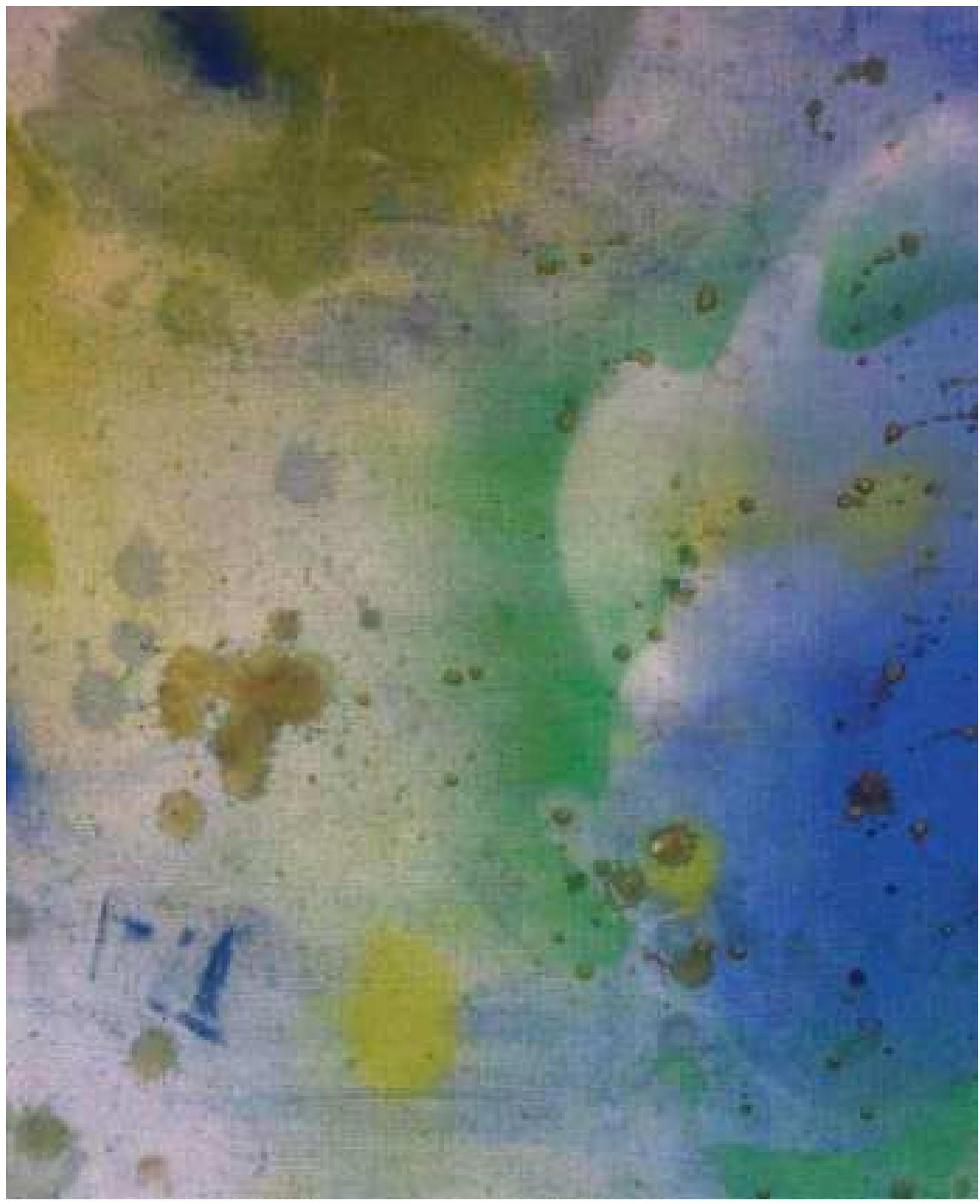


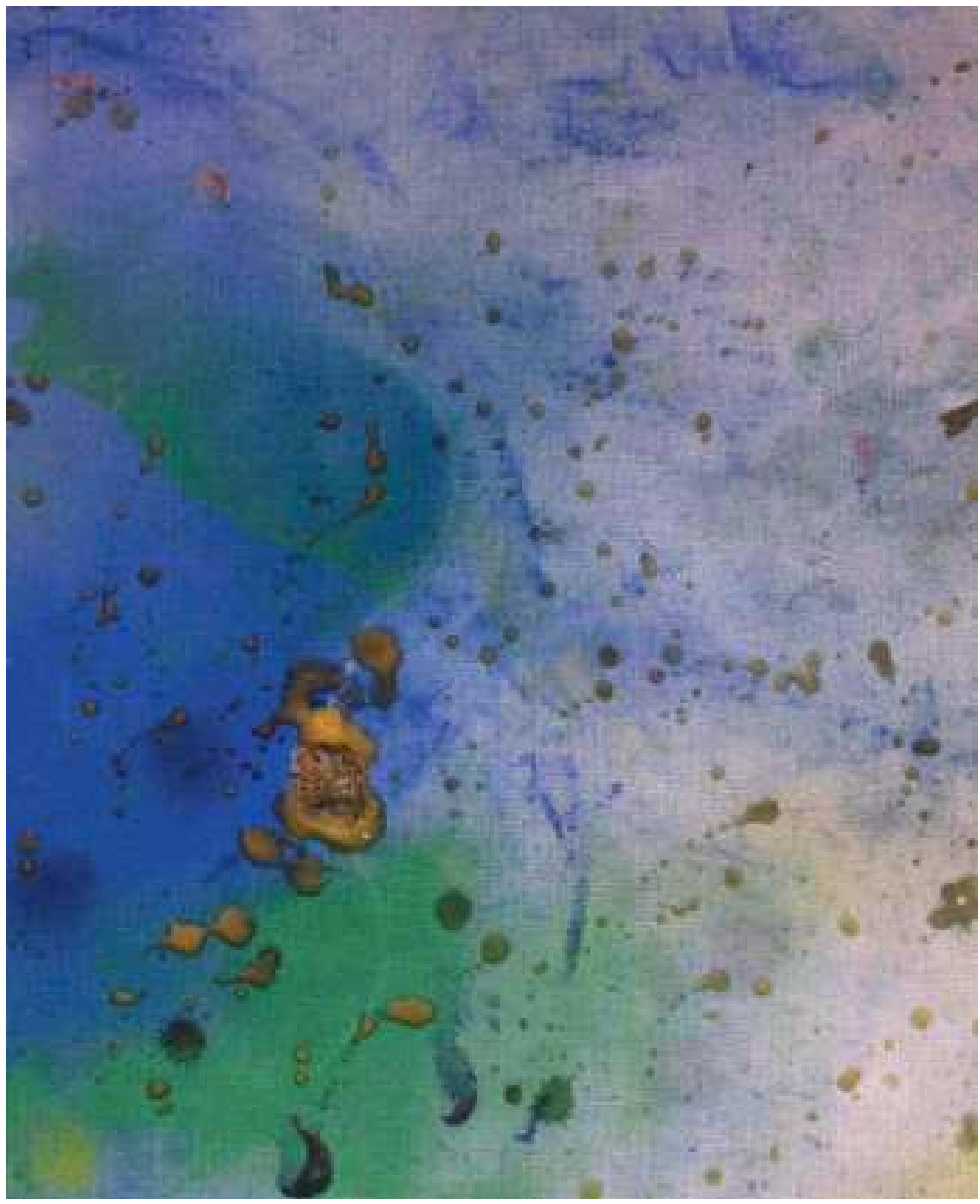












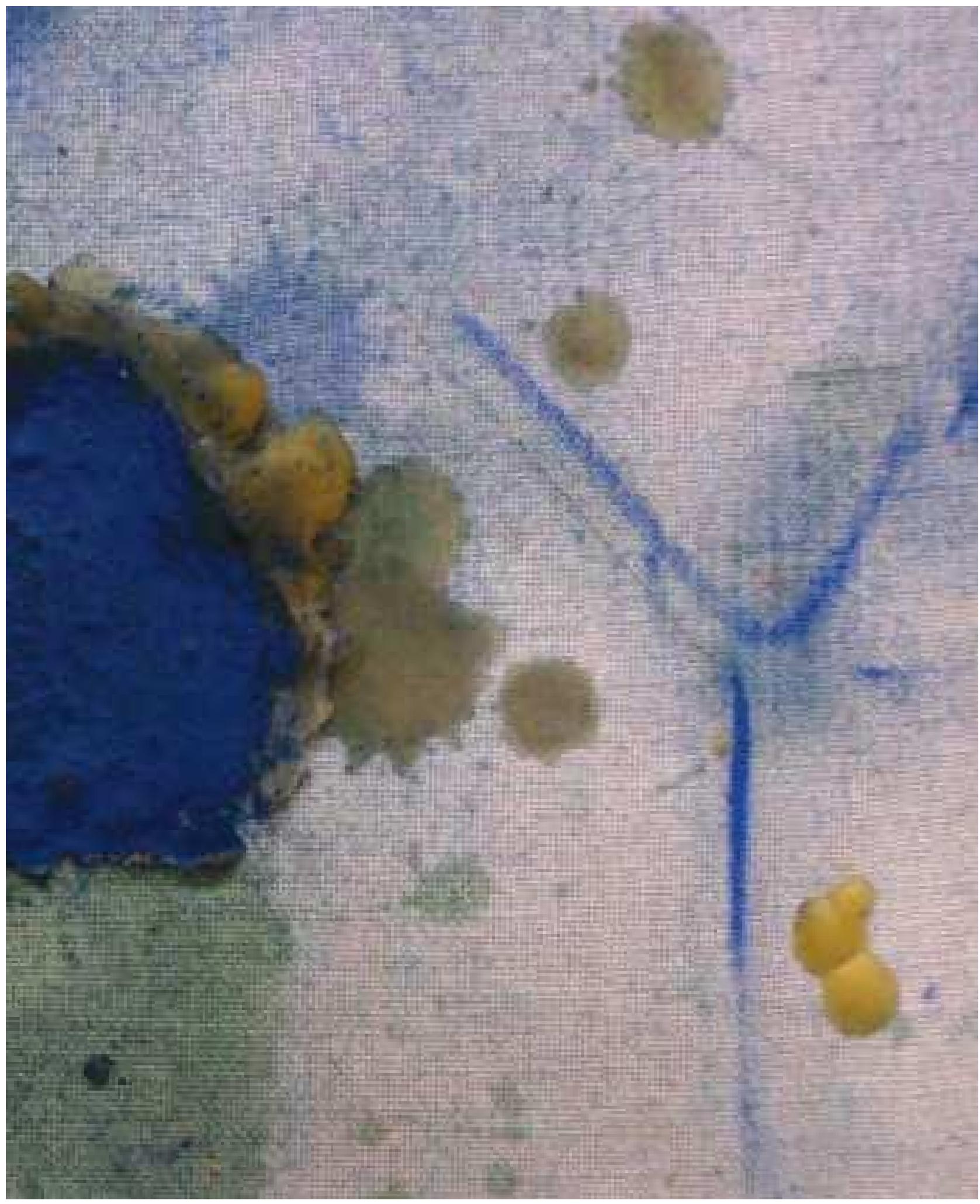




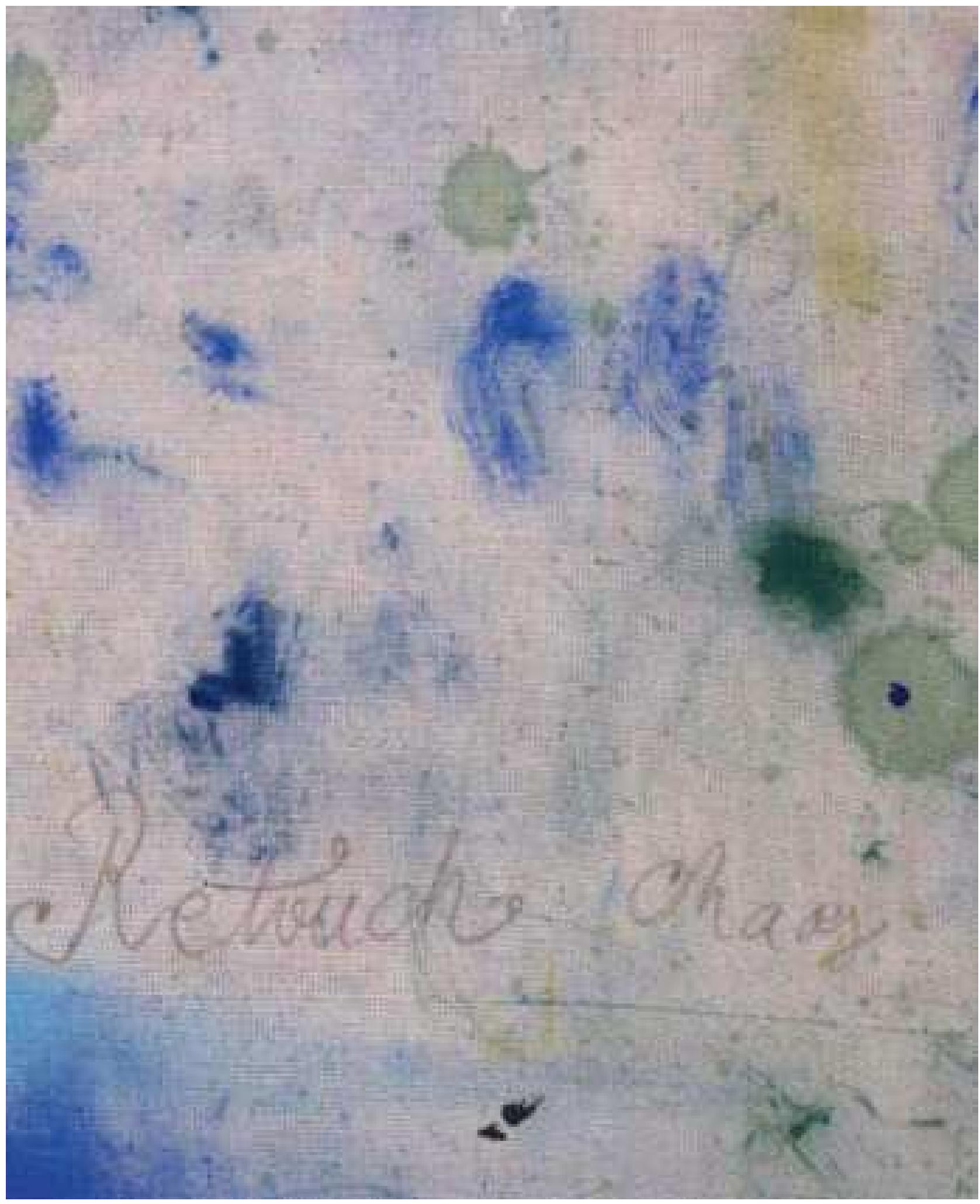














the small
dark spots
of the fruit
and flowers
are yellowish
green and
white in some
parts appear
yellowish green
in others
brown

Liverpool Ad
from Wm H.















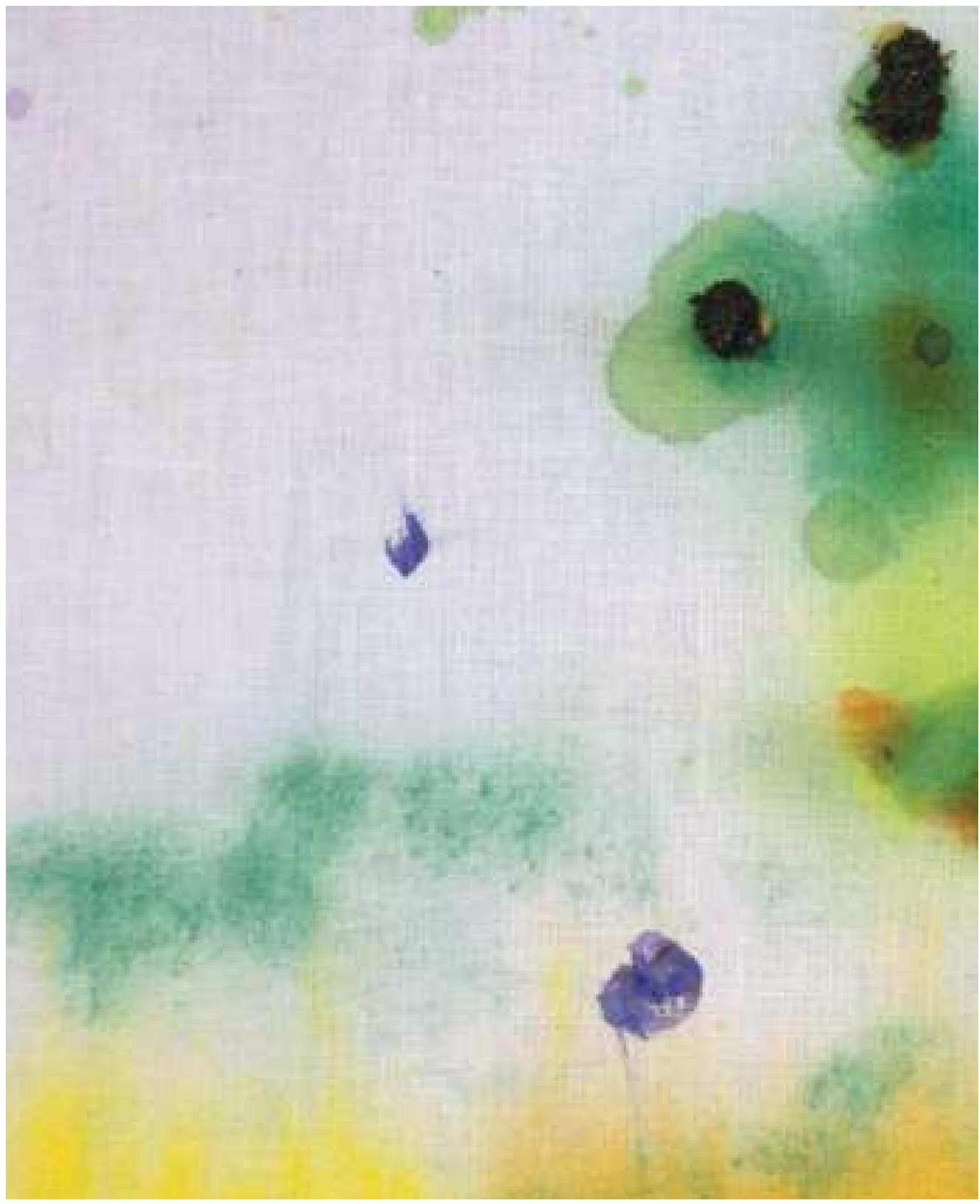














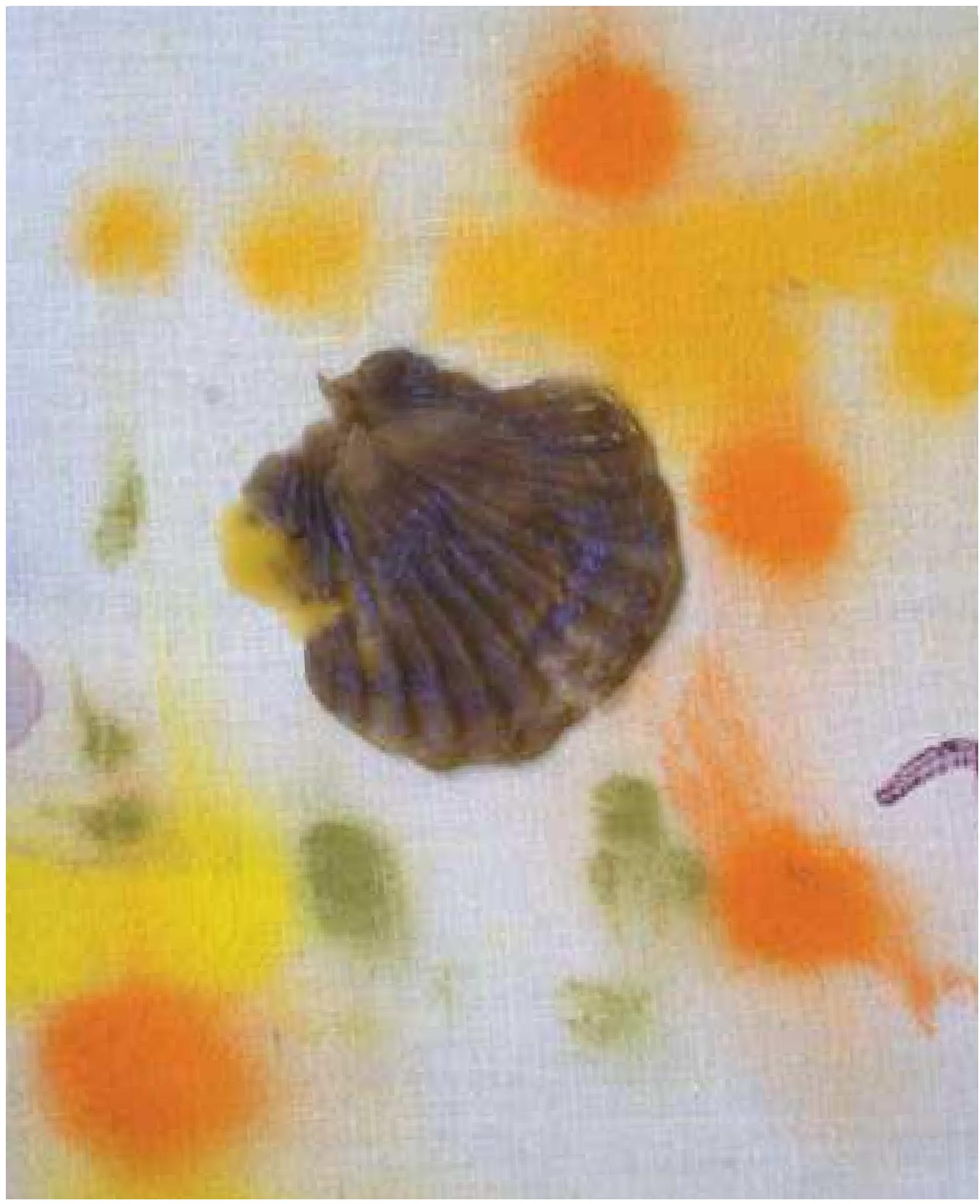
Spotted dogwood blossoms
in yesterday's
sun & moon light









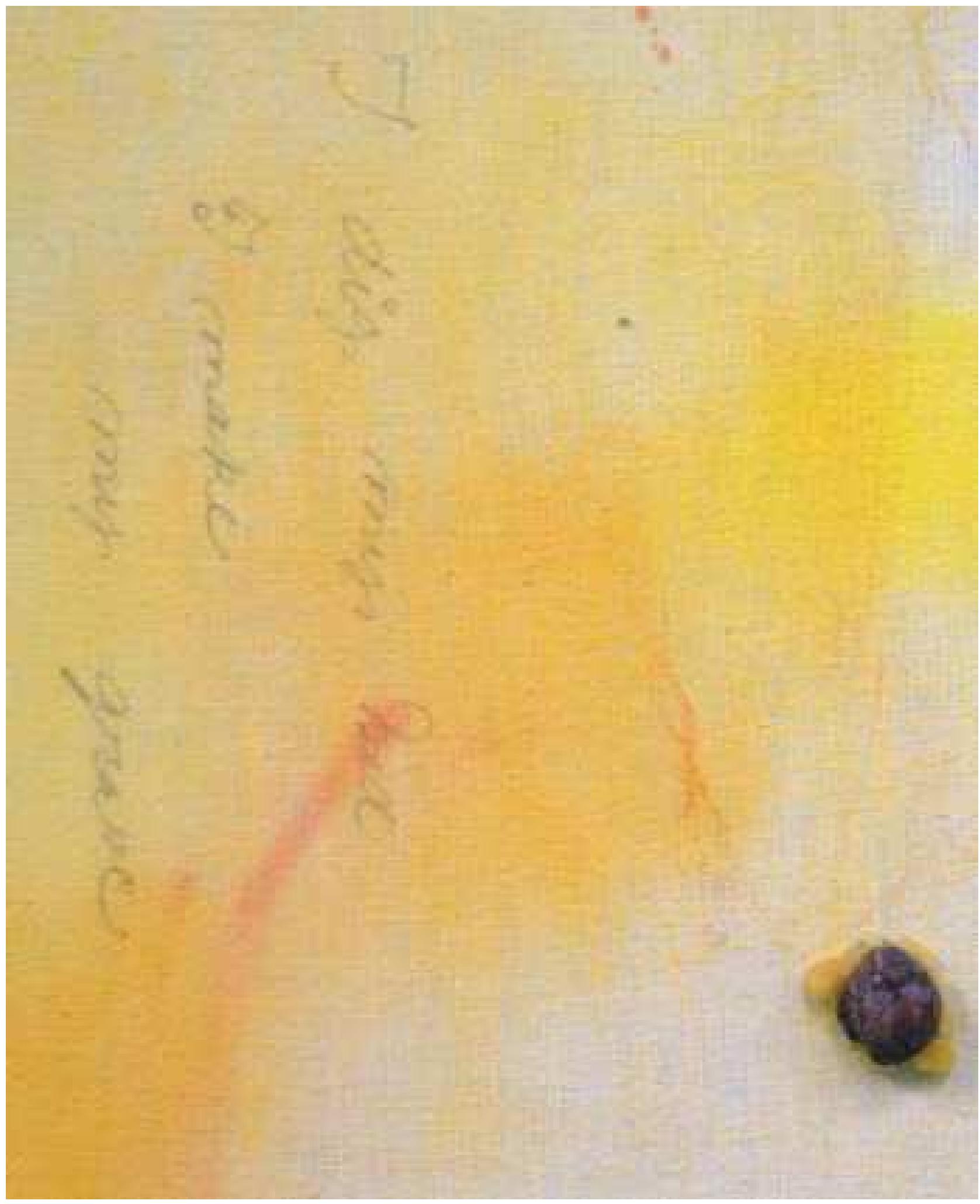




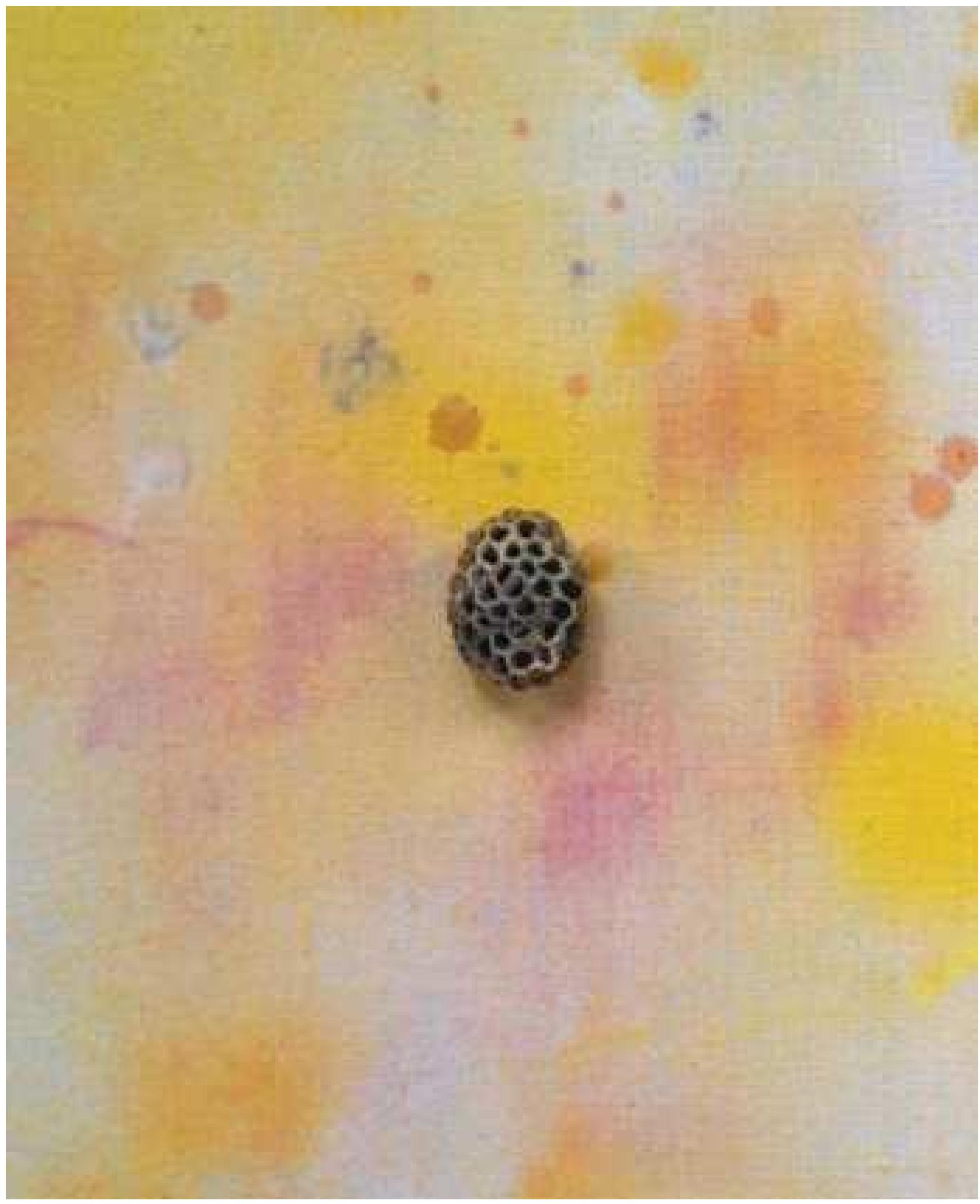
Dear Mr. & Mrs. H. C. Smith
I am sending you
the enclosed
for your
kindness
and
goodwill
and
kind regards











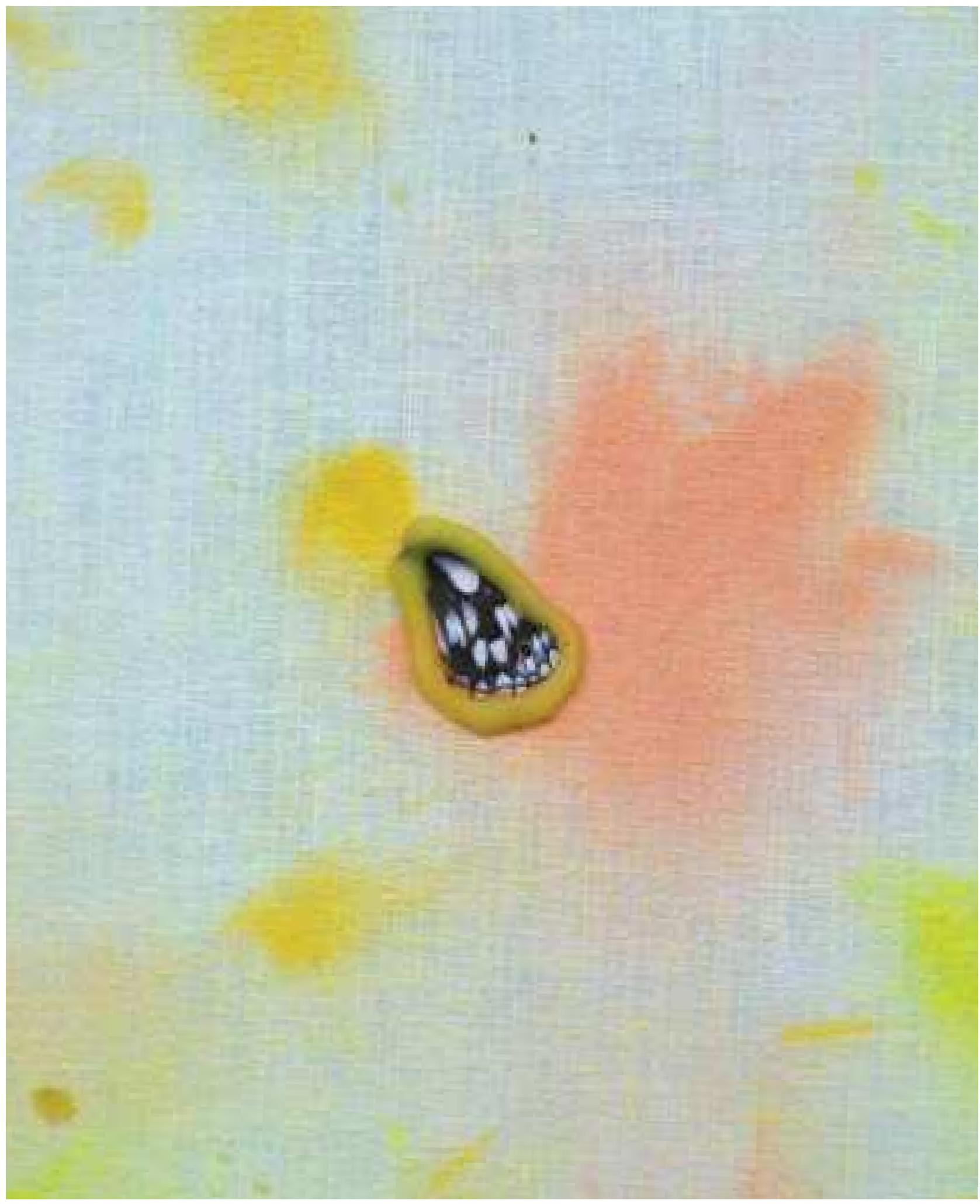








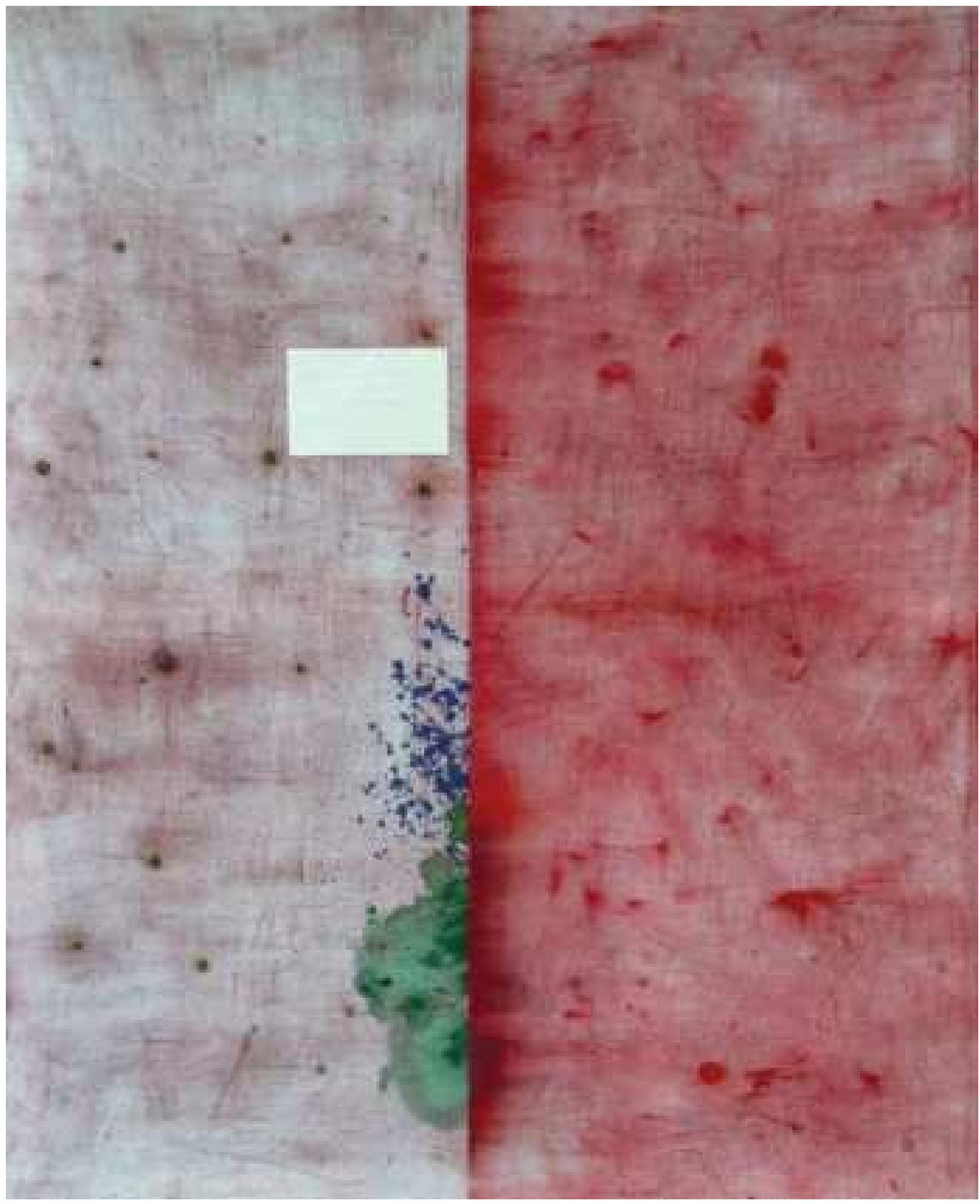
Day pigment
single spots
Blue river, brown
Cotton Cloth
Walloway wings
Humpbacked
Day white streak
and blue spots
Lavender
Family butterfly

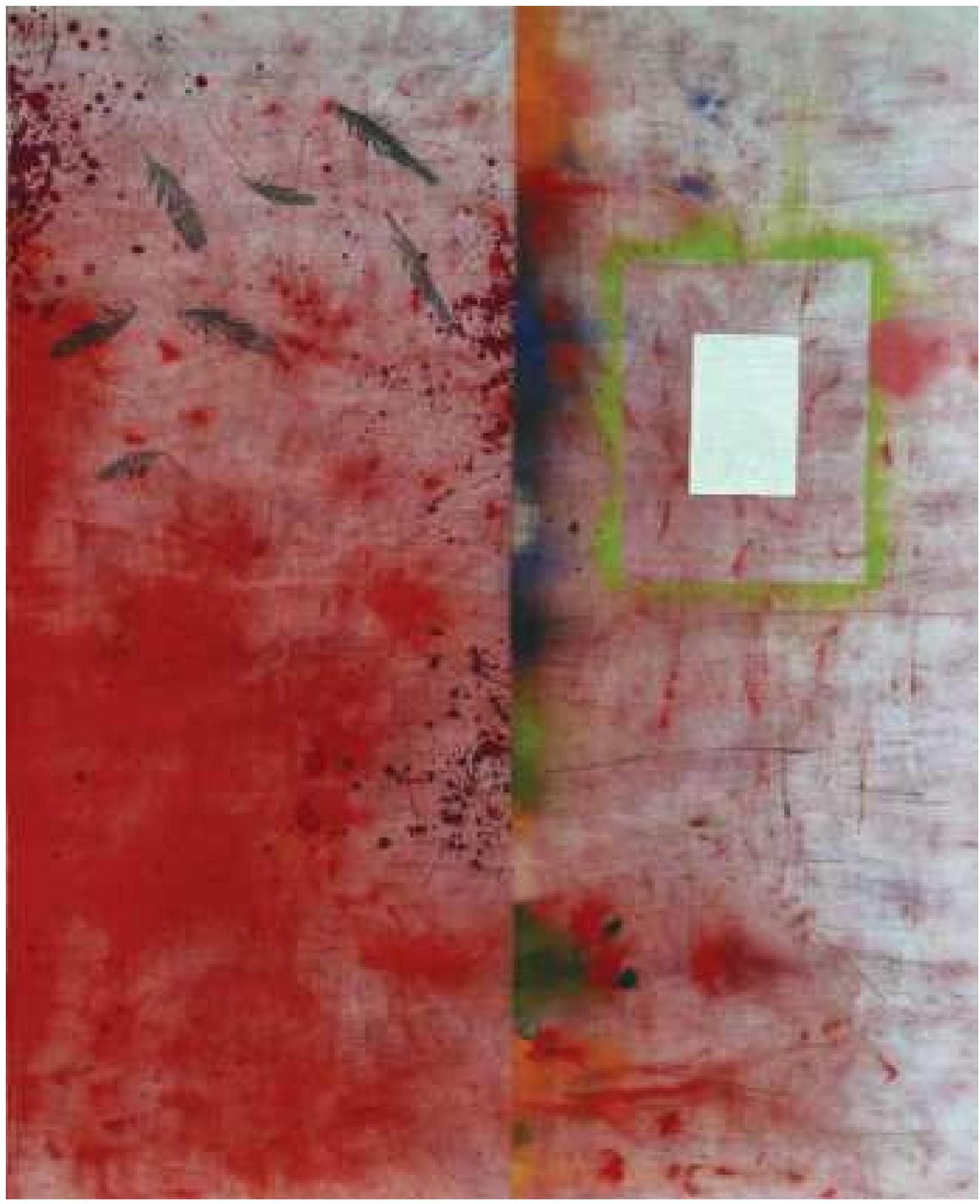












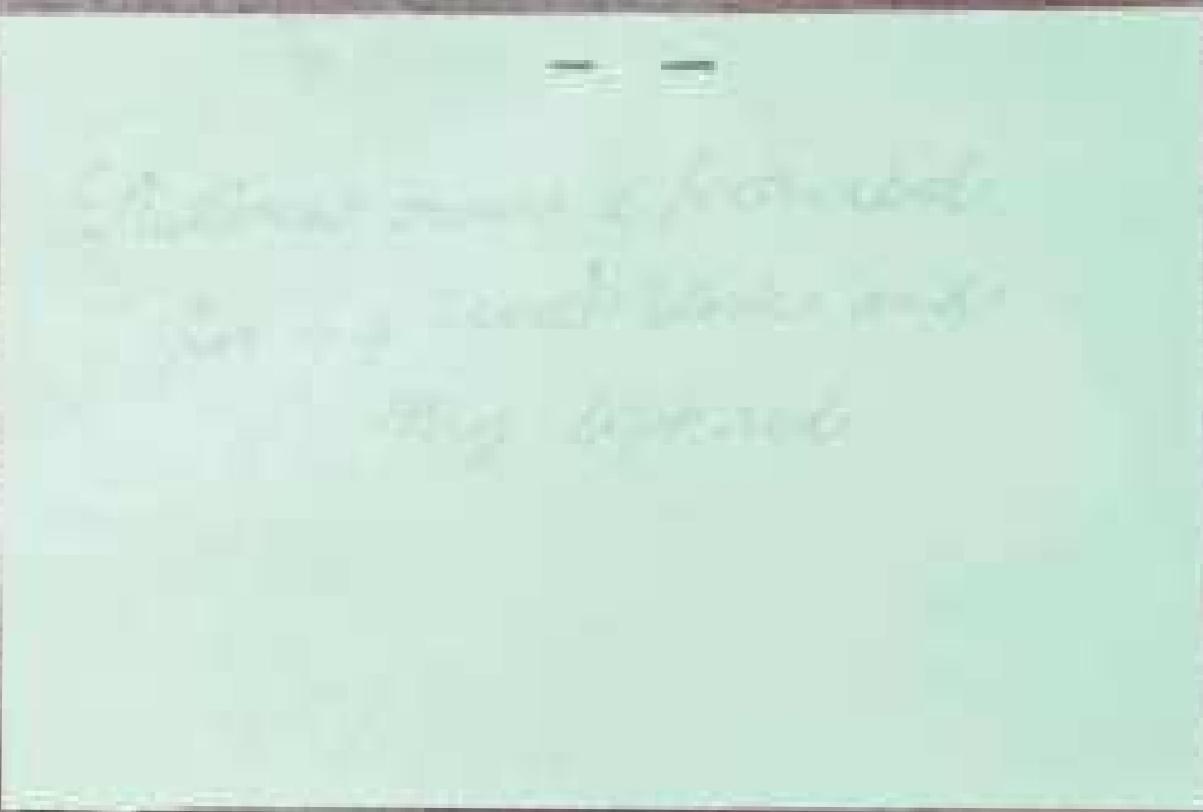












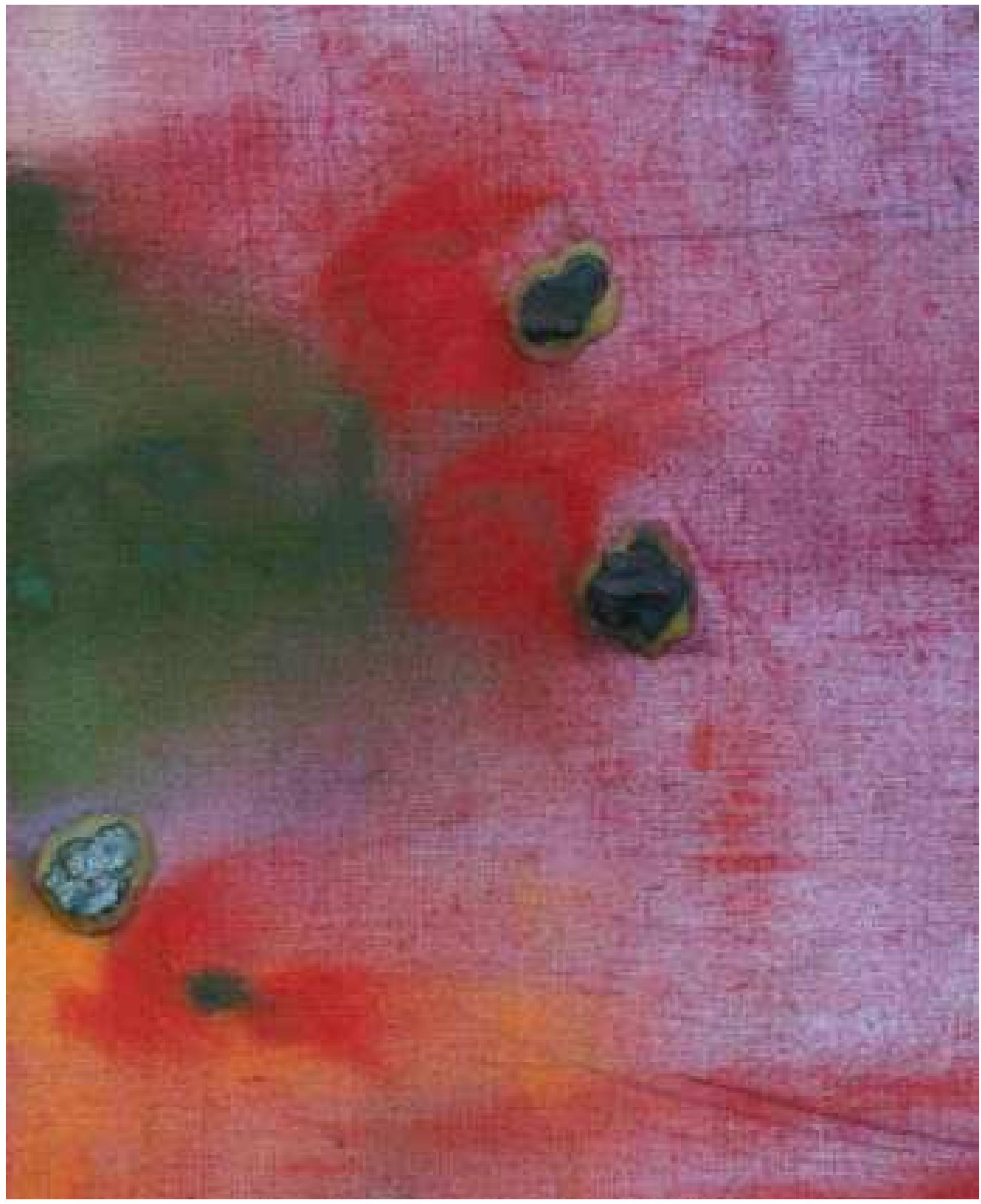




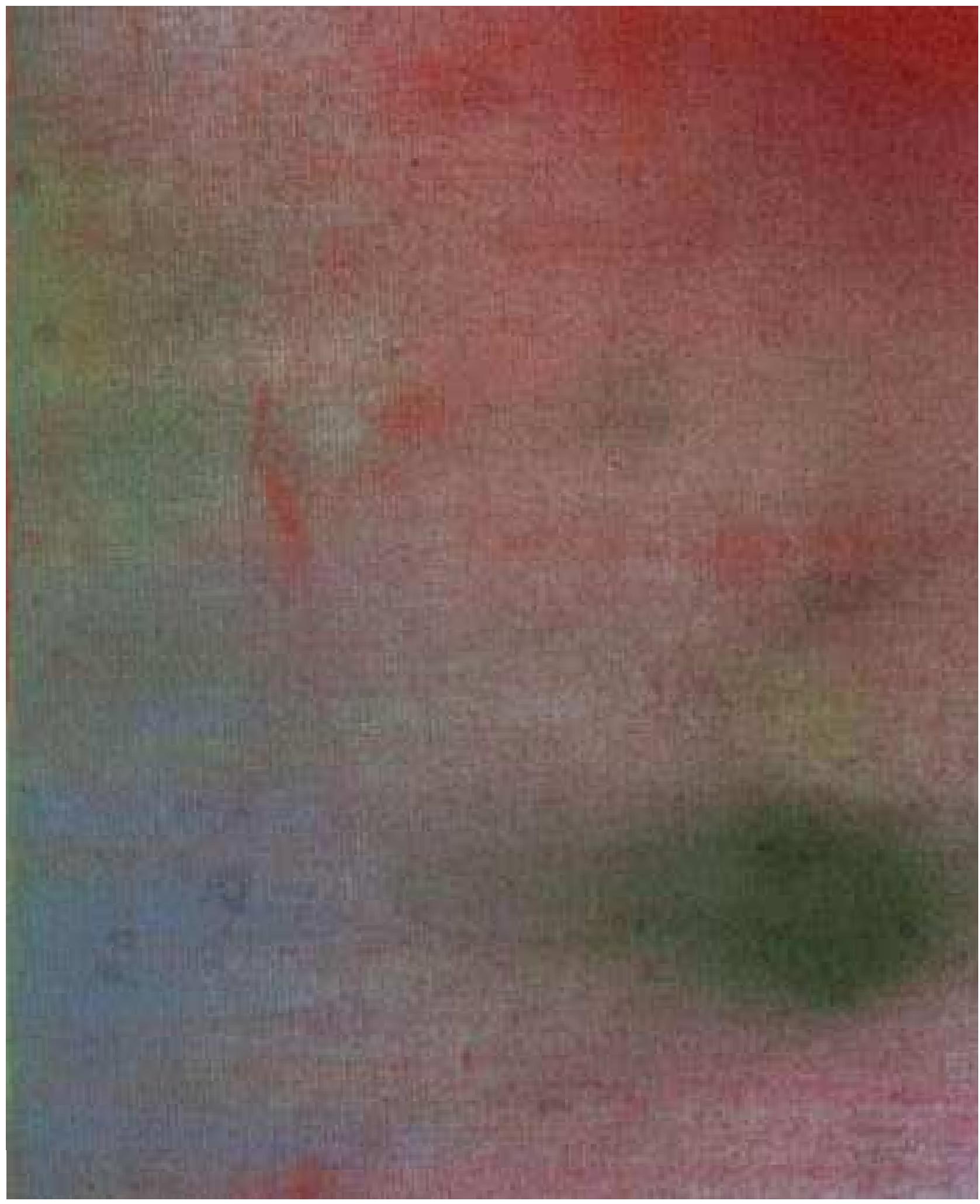












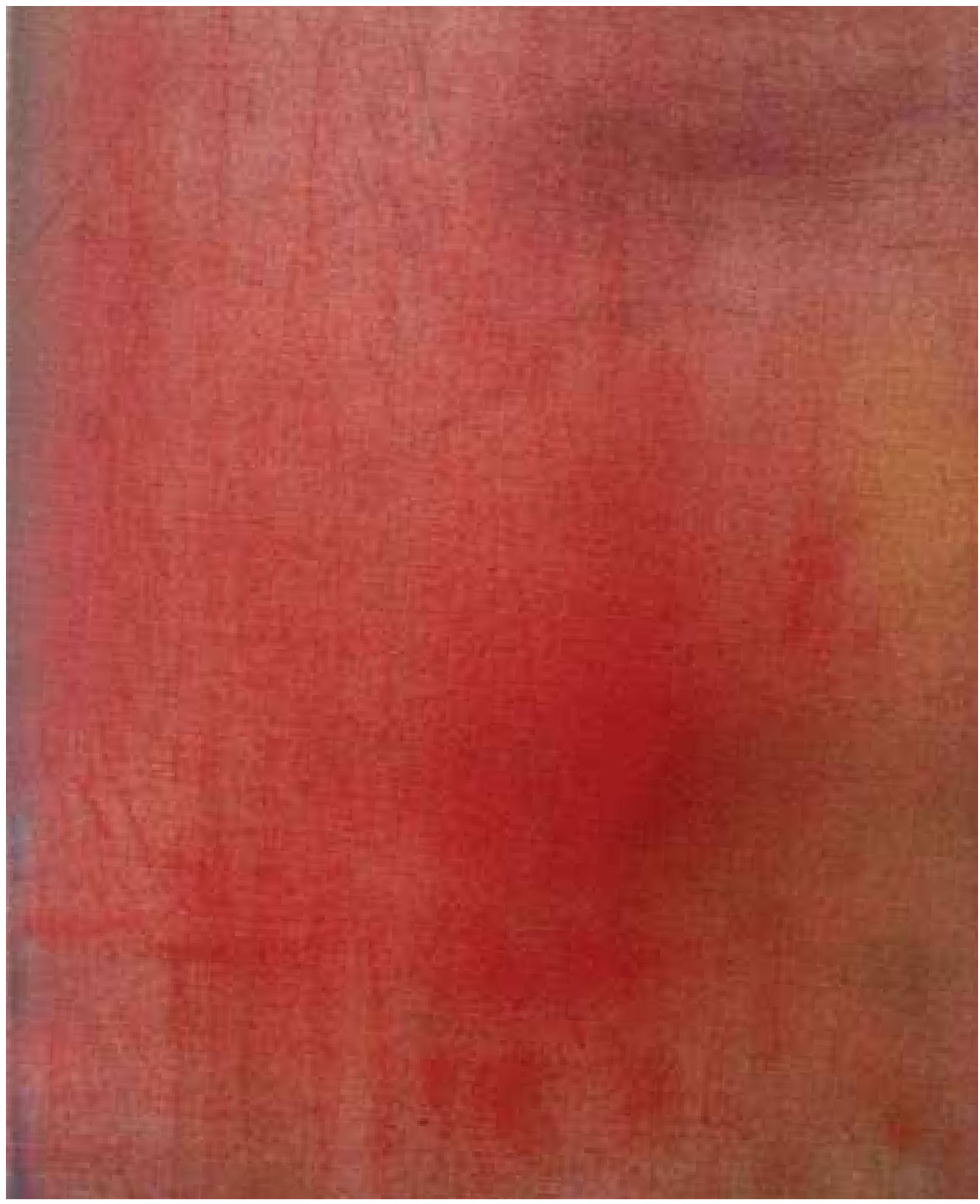


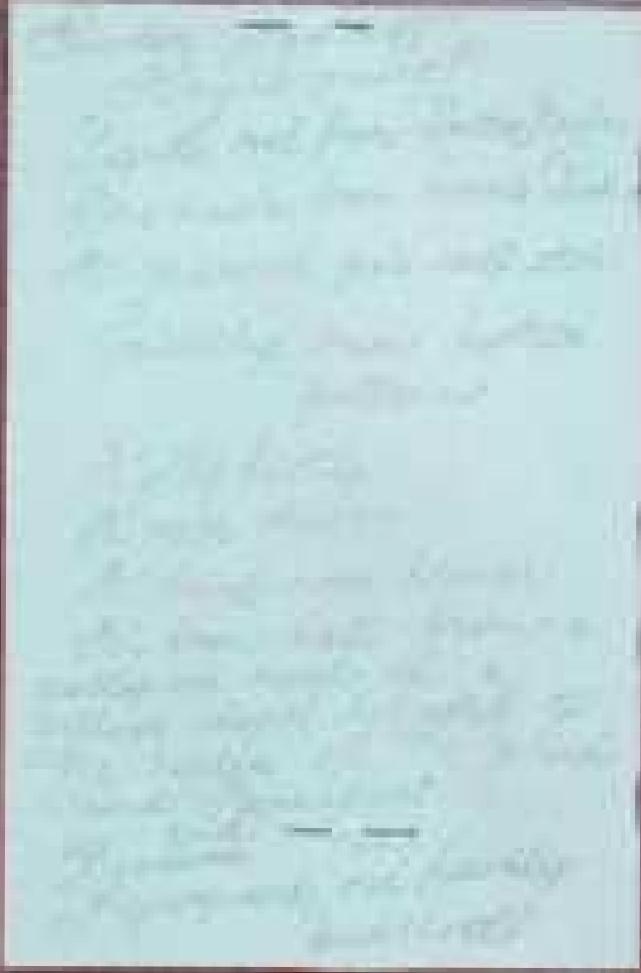




















3
Mellit
o
u.
Gum. Rose &
Balsam.

for the art
of medicine
for the art
of Eternity

Conway mid
Cumberland & G
ayle

Dear friend & brother
try to get
a Knicke
Now from the hand
of Deacon

1000
1000
1000
1000
1000





The papa. made a different
site. because we
are very, very
near. so
I left and you
can go on
as I am
not able to
get to the
other place
so I am
here now.



ATELIEJA E PIKTORIT TË PANJOHUR
Genc Kadriu

“Ne s’mund të flasim për dritën pa folur për errësirën gjithashtu.”—Goethe

“Shpirti është i futur në atome.”—Democritus

Atelieja e piktorit të panjohur është një alegori e pacaktuar dhe e paplotë e dimensionit estetik të përvojës, i cili është jokonceptual dhe nuk të tregon çfarë të besosh, sepse ta jep aftësinë për të përjetuar hapjen radikale dhe të pakushtëzuar që nuk mund t’i imponosh askujt. Pictori i panjohur nuk të jep lloj-lloj shpjegimesh se çfarë ai do (ka dashur) të bëjë. Përpiqet t’i flasë direkt mendjes tënde. Ky lloj artisti është ai. Sa më shumë shpjegime që ai paraqet, aq më shumë mburoja ti vendosë. Nuk je gati ta shikosh, ta lexosh, ta thithësh, ta zhytësh vetveten në të, sepse tashmë je në mbrojtje, në justifikim. Ai futet drejtpërdrejt në pavetëdijen tënde, ose në atë që nuk mund të dihet, por siç e thotë pictori i panjohur, vetëm të përgjohet, mbështetur vjedhurazi të shikohet. Pikturat e tij janë kaligrafi e pavetëdijes. Pictori i panjohur jeton në hapësirën e fantazisë së projektuar në realitet. Ai materializohet nga hiçi dhe në ekzistencën e tij fantastike ëndërrimtare qëndron mjeshtëria e tij e pakushtëzuar.

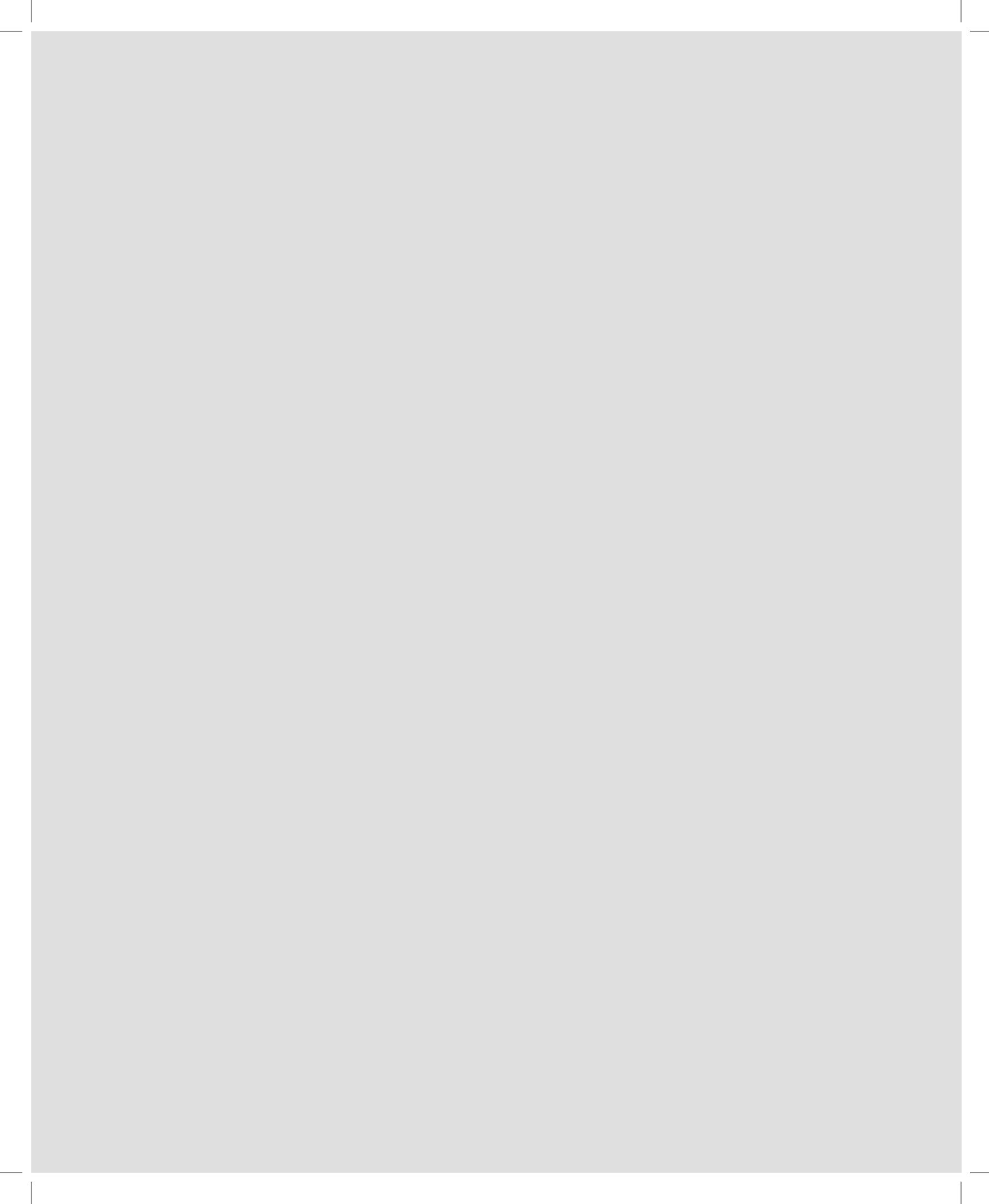


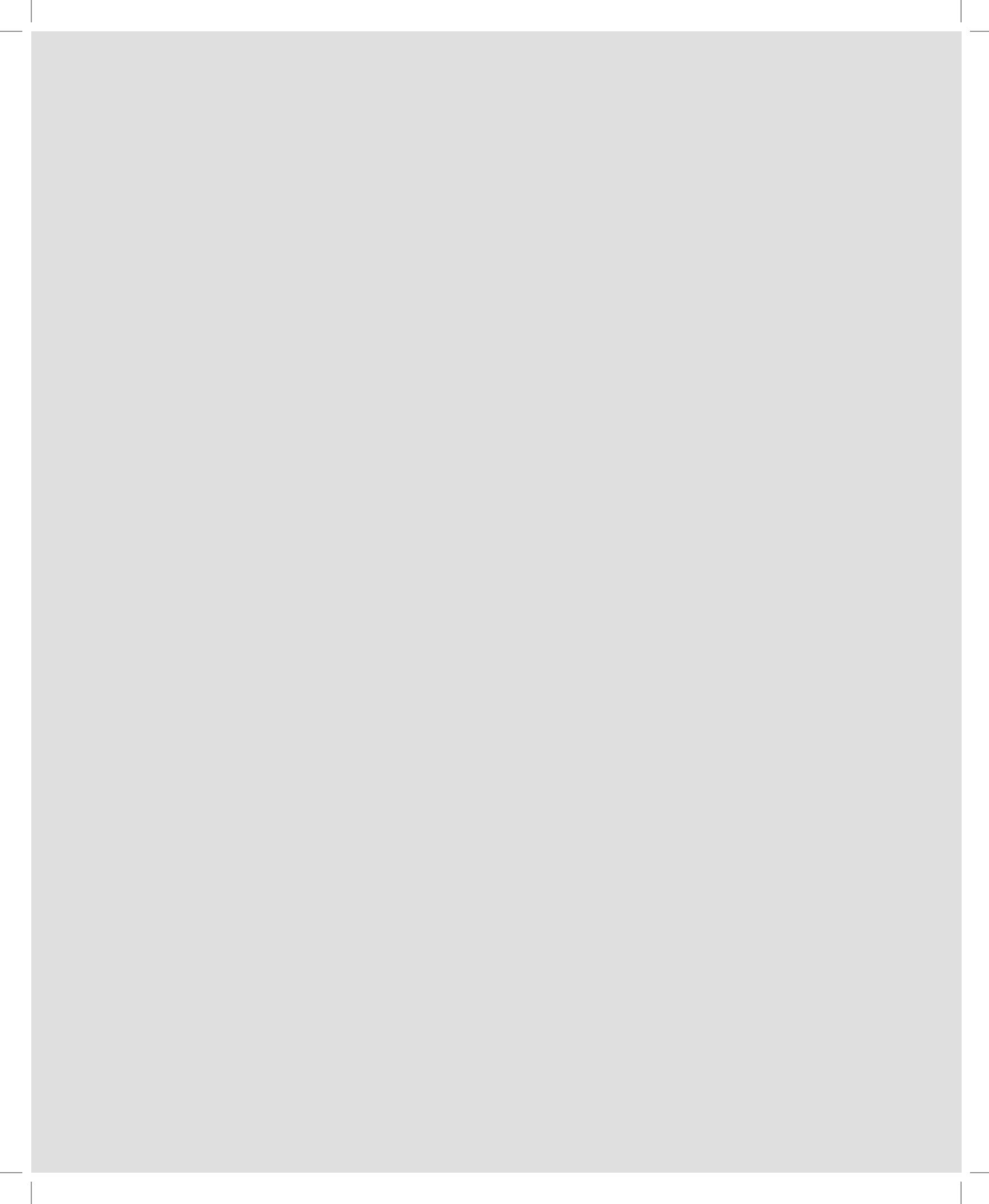
ATELIER OF THE UNKNOWN PAINTER
Genc Kadriu

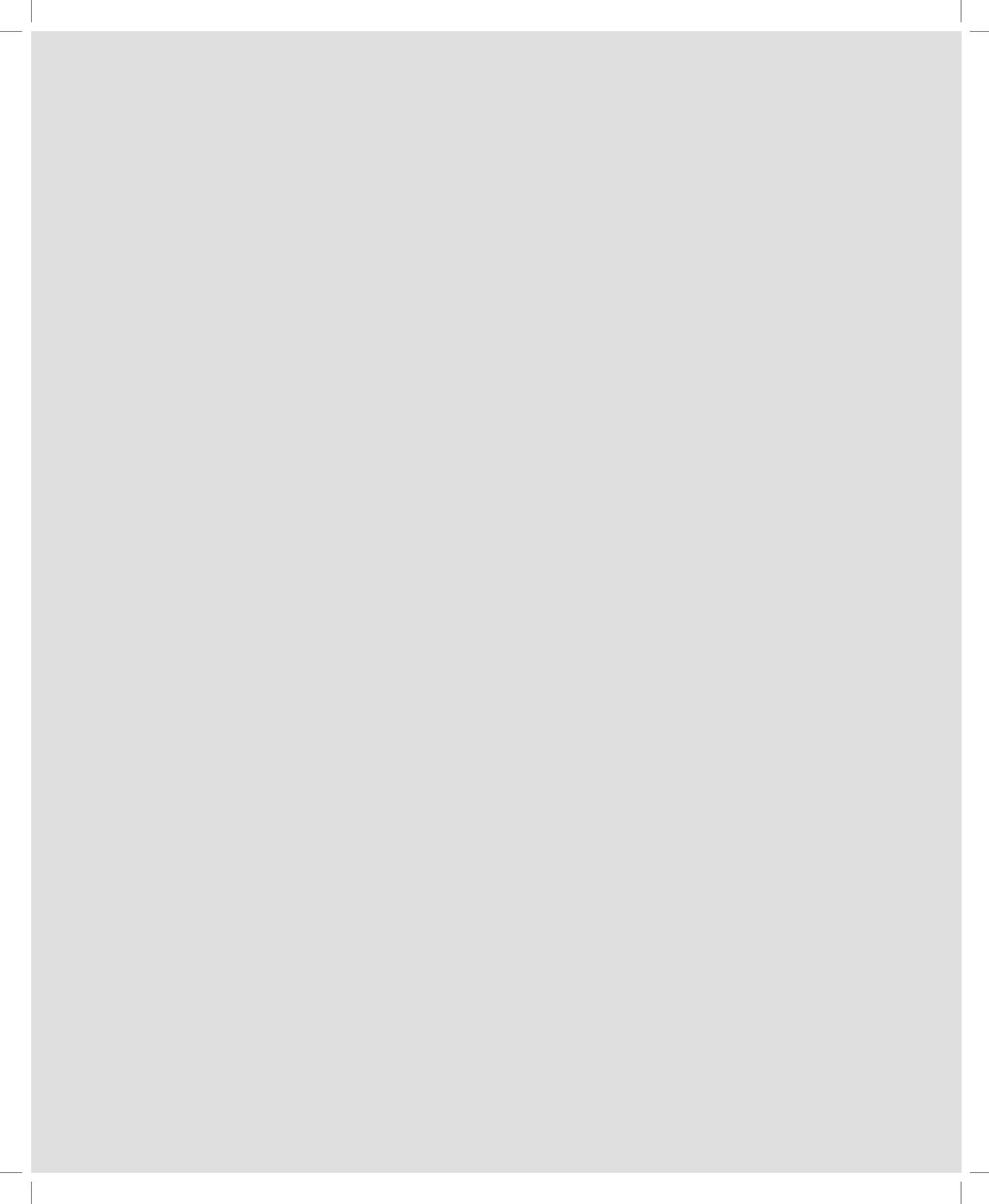
"We cannot talk about light without talking about darkness too."—Goethe

"Spirit is inserted in atoms."—Democritus

The atelier of the unknown painter is a vague and incomplete allegory of the aesthetic dimension of experience, which is non-conceptual, and it doesn't tell you what to believe, because it gives you the ability to experience the radical and unconditional openness that you cannot impose on anyone. The unknown painter doesn't give you all kinds of explanations as to what he's going to do. He's trying to talk directly to your mind. He's that kind of artist. The more explanations he puts in, the more defenses you put up. You're not ready to look at it, to absorb it, to bury yourself in it. You're already on the defensive. He goes directly to your unconscious, or to that which cannot be known, but as the unknown painter says, only glimpsed. His paintings are to some extent a calligraphy of the unconscious. The unknown painter lives in the fantasy space that's projected into reality. He materializes out of nowhere and in his dreamlike fantastic existence lies his unconditional mastery.







Merve Elveren:

I dashur Genc, dua ta filloj këtë bisedë me trilogjinë Unë qaj dhe fshij dhe fshij dhe qaj dhe gjumin e hidhur me tym dimëror e ndaj. Ndërsa përfaqëson dimrin në kuartetin e sezoneve, gjithashtu detajon temën e përgjithshme të ekspozitës. Duke u përqendruar në këtë trilogji, a mund të flisni ju lутem pér interesimin tuaj në pikture?

Genc Kadriu:

Titulli vjen nga një nga poezitë e preferuara të mia, "The Chimney Sweeper" (1789), nga poeti romantik William Blake. Shkruar në kontekstin katastrofik të Revolucionit Industrial, ku prindërit e varfër i shesin fëmijët pér të punuar si oxhakpastrues, mund të jetë poemë proletare e parë ndonjëherë—e paraprinë Manifestin Komunist pér gjysmë shekulli. Unë përdor qymyr në punën time si pigment të thatë, kështu që fryma e kësaj poezie depérton punën time. Pér të qenë më i saktë, unë përdor lignitin—nga latinishtja pér dru—një ndërmjetës midis torfës dhe qymyrit bituminoz. Këtu në Kosovë, ai përdoret vazhdimesh pér ngrohje të shtëpisë dhe prodhim të energjisë elektrike—e cila më pas shitet prapa tek populli—e shpërndarë përmes rrjetit të privatizuar të energjisë së shtetit. Ai gjithashtu është qymyri më i dëmshëm pér shëndetin e njeriut. Kosova sot është vendi më i goditur në Evropë me mikropartikujt që hyjnë në gjakun tonë përmes mushkërive. Si rezultat i kësaj mijëra njerëz vdesin parakohshëm pér çdo vit. Mirëpo fatkeqësisht asgjë nuk bëhet pér të kundërshtuar këtë; është fenomen i errët por i normalizuar si një kolateral njerëzor i progresit ekonomik. Ekspozita bazohet në një përbledhje të lirë, e cila, pér qëllime të prezantimit, duke përdorur gjuhën e historisë ushtarake dhe kujtesës kolektive, e quajta provizoriشت, "atelier i piktorit të panjohur". Në atë kohë po prodhoja punë skulpturale, kompozicione të elementeve që ndërthurin histori, duke shfaqur materiale me kuptime të caktuara brenda kutive druri, gjithmonë të shoqëruara me etiketa prejardhjeje ku listoheshin përbërësit e përbajtjes. Tingëlllon pretencioze, por unë po përpinqesha të arrija një lloj tensioni fenomenologjik me efekte estetike-dialektike.

Kështu që në janar të këtij viti, gjetëm një titull që kondensoi një ide, por akoma pa piktor dhe pa piktura. Prandaj, më duhej të shpikja të parin që do të pikonte të dytën. Ose të dytë në të njëjtën kohë. Ngase praktika ime është pothuajse gjithmonë e pasigurtë, e rrezikshme dhe eksperimentale, plot surpriza dhe kthesa, ajo është e përmbyllur nga dështimi. E vendosur në hendekun ontologjik midis qëllimit dhe rezultatit, në pragun e zhgënjimit midis èndrrës dhe realitetit, i cili në çdo rast është i shënuar nga dështimi. I fundit, i cili originalisht do të thotë mashtrim, paradoksalisht e përqon të vërtetën e procesit tim. Me piktorin e panjohur, nuk desha të konstruktoja një alter ego, një identitet të ndarë që do të kërkonte një person tjetër, pasi që nuk isha i interesuar të krijoja një identitet tjetër. Më shumë po e imagjinoja një mise-en-scène të një atelije në fillim, por më vonë hoqa edhe këtë ide dhe zgjodha një format më klinik, një version të vrimëzezë-thithur të ateliesë. Në këtë fazë, po përgjoja brenda dimensionit intelektual të pikturës sikur historian i artit ose një student i teknikës. Shpejt mësova pér të kaluarën anti-koloniale të indigos, ose pér mishin e putrefaktuar të Murex nga i cili u mor dikur e purpura mbretërore tiriane. Gërmohesha në botën e çuditshme

dhe kontradiktore të etimologjisë shqiptare të ngjyrave, gjithashtu. Ku e kuqja ishte marrë nga latinishtja, që do të thotë boronicë ose drithë; e verdha nga verde, që do të thoshte e gjelbër; e zeza nga folja e vjetër për të prishë; e bardha term i lashtë për agimin; ndërsa bluja një pasardhës i çuditshëm i një latinishtjeje të çuditshme të së verdhës.

Duke medituar për ngjyrën, shumë shpejt Goethe me teorinë e "ngjyrës si shkallë të errësirës" u bë udhërrëfyes kyç për mua. Njëkohësisht banale dhe misterioze, ngjyrat ishin valë drite të determinuara nga shpirti i objekteve. "Aromat janë fjalë, parfumi është letërsi". Ky është një epigraf aksiomatik i filozofisë së parfumistit legjendar, Jean Claude Ellena, por edhe një devijim nga konventa e gjuhës së parfumerisë: akordet, akcentet, notat e larta dhe të ulta, organi i parfumierit, dhe këshfu me radhë janë gjuha e huazuar nga bota e muzikës. Ky takim i papritur nxiti një eksperiment mendor në mua rrëth një ndërveprimi shkëmbimor metaforik të mundshëm e të trefishtë mes ngjyrës, tingujve, dhe aromës. Me fjalë tjera, ti mund ta kuptosh një pikturë si një parfum, një parfum si një poezi, një poezi si një këngë dhe një këngë si një pikturë, e kështu përsëri nga fillimi rrotull trekëndëshit shqisor. Thënia e vjetër, një imazh është i vlefshëm sa një mijë fjalë ma kujton edhe një raportim antropologjik të fillimit të shekullit të 20-të. Në atë kohë shqiptari i zakontë, i izoluar dhe analafabet nuk e kishte një fjalë të posqëme përvizatim, as pikturim, siç e marrim ne sot si të mirëqenë. Për këto aktivitete përdorej fjalë shkrim. Pra, artisti e shkruante një portret, ose mjedis. Në kontekst ku njerëzit nuk dinin lexim, ndonëse duket e pakuptimitë ekzistencë e fjalës *shkrim* ashtu siç e kuptojmë ne, gjithashtu analogë me atë latine *scribo*, rrjedh nga rrënja Indo-Europiane që do të thotë *gërvishët*. Sido që të jetë, në anën tjetër, aplikimi i bojës në një sipërfaqe apo tjetër që nga kohët e vjetra njihet me fjalën *lyej* që e ka rrënjen e njëjtë me fjalën *vaj* dhe *ullir*. Piktori anekdotal që po sajoja nuk mund të ishte një krijues i imazheve, megjithatë, isha i vetëdijshëm që po vëja përballë një tradite të frikshme të pikturës perëndimore e të përbërë nga detajet e heshtura dhe të ndritshme të Fra Angelico, penelatave ndërluftuese të Turner, sheshtësisë së prerë të Matisse, ose alkimisë ngjyrore së Hodgkin. Një tradite që edhe i ushqente edhe tallej me ambicjet e mia të piktoriale. Vendimi që të përdorja kryesisht pigmentin pluhur mbi pambukun e pambushur të çarçafëve të vjetër nga familja ishte përzgjedhje njëkohësisht teknike dhe konceptuale. Si rezultat, furçat u bënë fshesa, spatula lopatë, thika e çobanit një vegël shumëfunksionale. Të gjitha u bashkuan në një punë gërryerje dhe fërkimi, pikimi dhe fshierje, njollosje dhe leqosje, dhe pak nga pak, duke e mbushur planin me shenja, filloj *shkrimi* i tyre, me pika dyllë bletësh, atykëtu ndonjë stërpikje me bojë akrili. Qysh në fillim, e dija që këto piktura do duhej të ishin të mëdha, të rrafshëta dhe elementale. Preferimi i sheshtësisë, sipërfaqes dhe heshtjes, në vend të iluzionit, thellësisë dhe figuracionit. Pikturat që synoja ishin objekte që ndërtojnë hapësira përreth tyre përmes përcimit të forcës jetësore. Kujtoj kur shumë vite më parë u gjeta në një dhomë i rrethuar me paletat e errëta të *Muraleve Seagram* të Rothko. Ishin si autoparlantë piktorial zërimi. Nga brendia e tyre e kuqe e gjakut, e zezë dhe ngjyrë gështenjë, kishin krijuar një disponim sintetik funerali ndërkohë që po vajtonin një plazmë demonike që depërtonte thellë në shpirt.

ME:

Në takimin tonë të parë, ju thatë se në këtë ekspozitë çdo pikture është një personazh dhe ata të gjithë e kanë një jetë të tyre. Në përputhje me këtë ide, ti i bashkangjite titujt mbi piktura. Përderisa ky akt i bashkangjitet duke përdorur gjilpëra—gati si një qepje e ashpër—shton një shtresë tjetër në kanavacë, ajo gjithashtu lexohet si një etiketë emri. Si i lidhë këta personazhe me stinët? Si këta personazhe poashtu përfaqësojnë edhe stinët?

GK:

Për shkak se kam punuar me etiketat e përshtkrit muzeal në një moment ndërsa bëja projektin e piktorit të panjohur u magjepsa nga ideja për t'u dhënë paraqitje në vetën e parë. Megjithatë, nuk kisha dëshire t'i antropomorfizoja, megjithëse vetë rezultati ishte një lloj personifikimi. Stinët përmenden vetëm brenda tituje lirik, siç janë ngjyrat përkatëse mbizotëruese që kisha adoptuar për skemën. Kjo nuk është shpikja ime, por një lloj pajisje muzeologjike didaktike e përshtatshme përfëmijët. Në vend të zërit petronizues të institucionit, pikturat prezantohen në një mënyrë lozonjare të drejtpërdrejtë. Si personazhe në një libër, rrezikojnë të ngatërrohen me tregimtarin, pas të cilit fshihem unë si një kuazi-autor. Megjithatë, nuk më premtoi koha për t'i berë ashtu, por më lejoni të ndaj më poshtë një draft për triptikun dimëror që demonstron se si mund të dukeshin:

Emri im është gjumi dimëror dhe jam bërë me spërkatje shumë të hollë, vaj akrilik dhe pigment i thatë, i përzier me ujë dhe kaolinë të bardhë, pak gomë arabe dhe ngjittës viskoz, gjelatina e lepurit në kavanoz, copëza çarçaf në kërkim piktori por piktori i panjohur nuk është i afërmim. Pjesa më e madhe e asaj që ti sheh në këtë rrudhë, është e lyer me qymyr bojëkafë dhe dhimbje të murrë, bluerje dhe thërrime të gërmuar thellë nga pema e përjetshme e destinuar përfur. Së bashku me hirin e lashtë dhe spërkatjen e dyllës së bletës nga qiriri i lutjes së armikut të gjallë, është sythi i livandës së aromës së rrallë bashkë me kristalin e mallkimit kombëtar. Më janë vënë edhe kockat e një kafshe anוניתë për zbulurim, që piktori i ka mbledhur me nxitim buzë detit aty ku bluja e rendë takon blunë e lehtë. Megjithatë, është e vërtetë që unë jam sipërfaqja e një dëshpërimi të dhembshëm, pasqyrë e një barre që ti do ta mbash, kënga e pakënduar që do ta këndosh, me zërin e një mbreti kukullash.

Qepja e etiketave të letrës të fiksuar me gjilpëra ishte pjesërisht një kthesë kuratoriale/prezantuese që e aplikova në fund. Sapo i vara pikturat e kuptova shumë shpejt se nuk kishin kuptim veçmas. Unë shpesh marr vendime vendimtare në minutën e fundit, veçanërisht në lidhje me prezantimin. Shfaqja është një fjalë e trashëguar nga folja latine për të shpërndarë dhe duket në kundërshtim kuptimor me fjalën teknikë që i referohet të bërit. Stinët i zgjodha si motiv që në fillim të projektit si një lloj shtylle kurrizore në lidhje me secilën nga katër ngjyrat kryesore. Ndonëse nuk e kam nisur nga/me stinë, por ngjyrat, të fundit i angazhuan të parat. Vepra artistike, veçanërisht piktura, mund ta mishëroj punën e jetuar si punë të pastër duke lidhur

jetën e punëtorit me objektin e pajetë të prodhimit të tij. Pra, një jetë, puna e së cilës është e mbështjellë nga produkti i procesit të saj. Por ka edhe diçka në aktin e pikturës që në të njëjtën kohë është edhe punë edhe jo punë. Në këtë kuptim, pikturat kanë një jetë të tyren dhe mund të udhëzojnë vendimet e krijuesit drejt rezultateve të caktuara, madje duke i transformuar qëllimet origjinale në proces.

ME:

Në ekspozitë, çdo grup—çdo stinë—përfshin një skulpturë. Këto skulptura janë objekte më të njoitura për ata që e kanë parë punën tuaj të mëparshme. Kam dy pyetje për këtë grup punimesh; pyetja ime e parë është, pse dëshirove të përfshije këto skulptura në ekspozitë kur ishe kaq i përqendruar në aktin e pikturës? Pyetja ime e dytë lidhet me diçka që më herët në këtë bisedë. Përshkrova pikturat si ‘objekte të sheshta.’ Si i lidhë objektet e sheshta (pikturat) me këto pjesë skulpturale?

GK:

Do të filloj me pyetjen e dytë që duket se lidhet me zakonin tim të përdorimit të kutive—pajisjeve kornizuese për *tufat skulpturale*—në të njëjtën mënyrë si kanavaci, ose panelat e sheshta për pikturën. Në anën tjetër, ato i bëra nga çarçafat e familjes, pra duke ripërdoruar një objekt të gatshëm e të trashëguar, kështu që ato janë në planin e parë, jo vetëm për shkak të konotacioneve antropologjike, por edhe për shkak të prejardhjes së tyre që i vendos në një gradë subjektive me objektet e tjera. Pëlhura e pambukut e papërpunuar e çarçafit të vjetër të shtratit bëhet një sipërfaqe në të cilën janë ngulitur gjërat. Folja ngulitur, fillimisht një term gjeologjik nga shekulli i 18-të kur flitej për fosilet e shtrira në shtrat të lëndës shkëmbore, më duket si një term tautologjikisht i përshtatshëm sepse lidhet me aspektin e ngulitjes së gjërvave në sipërfaqen e pikturës. I lidhë poetikisht objektet me çarçafët dhe anasjelltas. E bashkon materialitetin semiotik përkatës të kësaj të fundit me mbështetësin. Dëshiroj të përmendë gjithash tu që zgjedhja për sheshtësinë nuk ishte një miratim i një pozicioni të caktuar brenda një antagonistmi të veçantë teorik, por më tepër në lidhje meefektet e dëshiruara: energjitet elementale karshi narracionit figurativ. Poashtu, terheqja bëhej nga mitologjia e pikturës, tradita e saj, historia dhe aspektet të tjera strukturore të teknikës. Nga pikturat e altarit deri te Kubizmi mendoj se skulpturaliteti gjithmonë ka qenë i brendshëm për mediumin e pikturës. Ajo që nënkuftova me pikturat (ë mia) si objekte të sheshta, besoj se ka të bëjë me faktin se përtej, dhe për shkak të specifikës së tyre mesatare, ato janë gjithashtu artefakte, ose *gjëra të bëra*, objekte të ruajtjes së energjisë së përkohshmërisë artistike, të dëshirave të së ardhmes, shfaqjaeve performative, të ndonjë lloj subjektiviteti, etj. Ose, për ta thënë më përbledhshëm, me objekte të sheshta besoj se kisha parasysh një plan të rrafshët që rri në mur dhe mobilizon një retorikë pikturuese përderisa në të njejtën kohë integrion objektin e gatshëm dhe materialitetin e skulpturës.

Lidhur me pyetjen tuaj të parë unë doja të përfshija skulptura—relikare të kompozimeve objektesh—për shkak të paaftësisë për të parandaluar kontaminimin e punës sime aktuale me mënyrën e mëparshme të prodhimit. Ideja e ateliesë me përbajt-

jen e saj praktike dhe epistemologjike, ose ajo që do të doja ta quaja vendin e vendit të punës së piktorit e luajti funksionin e një horizonti të nënkuftuar, si dhe rolin e një mantre mbështetëse në shërbim të natyrën e paparashikueshmërisë eksperimentalë të këtij projekti. Mund të ketë të bëjë edhe me paaftësinë për të shhangur detyrimin e shkrirjes së skulpturave me pikturat, ose anasjelltas. Meqenëse përvuja e praktikës sime artistike është teknikisht ndër-kryqëzore, kam përshtypjen se atelieja e piktorit të panjohur mund të shihet si një shtrirje dydimensionale të veprave skulpturore. Megjithatë, sa më shumë përpinqem ta shpjegoj lidhjen, aq më shumë më duket e paqëndrueshme specifika e tyre si mediume. Ekspozita synonte të kishte gjëra që gjinden në një studio pa qenë vetë një riprodhim i një studioje. Atelieja mund të shërbente vetëm si një përgjigje fillestare, një imazh mendor i provizoritetit, për të iniciuar shpalosjen procesore nëpër fushën e hapur të pasigurisë, të asaj që do të mbërrinte rastësish, të fatit. Për më tepër, nuk më interesonte vetëm përbajtja formaliste e pikturës, por edhe sfondi botanik i kanavacës së thurur, përshebull, apo konteksti kulturor i realitetit teknologjik të tezgjahut. Për shembull, unë u mahnitë—madje literalisht duke punuar me pigmente të thata—nga grimcat pluhur të oksidit të hekurit të okërit, ose nga e zeza e blozës ngjitetë të llampës, pastaj nga bluja kristalore metamorfike e lapisit, apo aroma e rrëshirës së pishës së terpentinës. Të gjitha këto e shumë tjera përçonin një materialitet fizik që sugjeronte specifika të skulpturës për mua. Më tërhiqnin poashtu reliket e idiosinkraticë artistike, si kutia e kuqe kineze ku van Gogh mbante topa leshi të ngjyrosur për të provuar kombinime.

Idenë e ateliesë si një punishte pikture, një laborator kërkimor, një vend për prodhimin e kuptimit, e kështu më radhë, e gjej më afër objekteve të njoitura e të përsëritura në praktikën time sesa brenda nacionit të kufizuar të pikturës. Elementet që do hasësh nëpër pikturat e mia, mund t'i gjesh edhe në skulptura, siç janë kokërrat e myshkut nga varri i Delacroix i cili ua mësoi piktorëve se si të bënин dritë me ngjyra duke përdorur ngjyrat plotësuese—dhe jo të zezën—për hijet. Duke marrë parasysh të gjitha gjërat, mendoj se *atelieja e piktorit të panjohur* nuk ishte për mua thjesht një përpjekje e fatit në një medium të ri, por një udhëtim i zbulimit të vetes përmes një rizbulimi të pikturës.



Merve Elveren:

Dear Genc, I would like to start this conversation with the trilogy I weep and sweep and sweep and weep and in bitterly soot, I winterly sleep. While representing winter in the seasonal quartet, it also details the exhibition's general theme. Focusing on this trilogy, can you please talk about your interest in painting?

Genc Kadriu:

The title is derived from one of my favorite poems, *The Chimney Sweeper* (1789), by the romantic poet William Blake. Written in the catastrophic context of the Industrial Revolution, in which poor parents sell their children into labor as chimney sweeps, it could be the first proletarian poem ever—it predates *The Communist Manifesto* by half a century. I use coal in my work as dry pigment, so the spirit of the poem spills into the work. To be more exact, I use lignite—from Latin for wood—intermediate between peat and bituminous coal. Here in Kosovo, it's been perpetually used for clandestine household heating and production of electricity—which then is sold back to the people—via the state's privatized power grid. It's also the most harmful coal to human health. Kosovo is the worst-hit country in Europe with microparticles that enter the bloodstream through the lungs, and as a result of which, thousands of people die prematurely every year. Nothing is done to counter this; it's normalized as a human collateral of economic progress.

The exhibition was based on a loose summary which, for the purpose of pitch, using the language of military history and collective memory, I named it, provisionally, the atelier of the unknown painter. At the time, I was producing sculptural work, bundles of juxtaposing elements with backstories, displaying materials of certain significance inside wooden boxes, always coupled with provenance labels listing ingredients contained therein. Sounds pretentious, but I was trying to get at some kind of phenomenological tension with dialectic effects. So in January this year, I found a title which condensed an idea, but no painter or paintings. Therefore I had to invent the first who'd paint the latter. Or both at once. My practice seems to me uncertain, precarious, and experimental; full of surprises and detours. It's sort of mired by the act of failure, so I tend to thrive in the ontological rift between intention and result, or in the disappointing threshold between the dream and reality, which in any case, due to its casual inconsistency almost always gets marked by failure. The latter, although a word which originally means deception, denotes the underlying truth of my creative process. I would not be too wrong to claim that failure is the way of my work. Therefore, it can be also said that the original project idea is a total failure and for that very reason a source of satisfying imagination. With the unknown painter, I didn't want to construct an alter ego, a separate identity that would entail another person, as I wasn't interested in creating another identity. I envisaged a *mise-en-scène* of a studio at first but dropped the idea of opting for a more clinical format, a black hole sucked-in version of the atelier. At this stage, I was lurking in the intellectual dimension of painting like an art historian or a student of technique. I soon learned about indigo's rebellious anti-colonial past, or Murex's putrid rotten flesh from out of which the once coveted royal color of Tyrian

purple was secretly obtained. I delved into the bizarre and contradictory world of the Albanian etymology of colors, too. Red is adopted from Latin, meaning berry or grain; yellow from verde meaning green; black from the old Albanian verb to spoil; white is the ancient term for dawn; while blue is a descendant of a strange Latin yellow.

Thinking about color, Goethe's theory of "color itself as a degree of darkness" became a principal guide. At once banal and mysterious, color is the painting. At the time I came across an epigraph by the legendary perfumer, Jean-Claude Ellena, which read, "smells are words, perfume is literature." It's an obvious deviation from the conventional idiom in perfumery that uses music terms like accords, accents, notes, perfumer's organ, and so on. Following this chance encounter I conceived a triangle representing the threefold metaphoric exchange between color, sound and smell. Through it one would think of a painting as a perfume, a perfume as a poem, a poem as a song, a song as a painting and all over again. It also brought to my mind an anthropological account from the beginning of the 20th Century wherein the illiterate Albanian had no word for *drawing*. I would instead *write* your portrait, or room, or any other kind of scene. Yet, the applying of colour onto a surface, therefore painting, was conveyed by the word *smear*, an Proto-Albanian verb still in use today. So, my initial resolve was that this allegoric painter wasn't going to be a maker of images. On the other hand, I was fully aware of setting him up against a frightening history of Western painting comprised of such towering things as the Fra Angelico's meditative intricacy, Turner's combatant brushstroke, Matisse's flat vibrancy, Hodgkin's color alchemy. I started the series with a preference for pigment powder on un-siezed cotton which I adapted from my family's old bedsheets for both technical and conceptual reasons. As a result I ended up using brushes as brooms, spatulas as shovels and a shepherd's folding knife as a main multipurpose tool. So it began, the labour of grinding and rubbing, dripping and wiping, smudging and staining, little by little filling the plane with marks, and beeswax drops, here and there the occasional splatter of acrylic paint. This activity brought about a condition of intellectual dissipation, or at least thinking was pushed back, which I suspect might also a result of an increase of hormonal circulation that occurs during the act of painting. However, from early on I wanted these paintings to be large, elemental and devoid of resemblance. I had a preference for flatness and texture. For me paintings are objects which project outward creating spaces around them, rather than straightforward images of depth and illusion. Some time in the past, long ago, I found myself in a room surrounded by Rothko's dimly displayed Seagram Murals. It wasn't really a viewing, but a sensory immersion in a what looked like a synthetic funerary mood. Producing a muted sound, or rather a silent substance, they were like some type of painterly loudspeakers, out of whose black, blood-red and maroon interiors oozed a demonic plasma that seeped deep into the soul.

ME:

In our first meeting, you mentioned that in this exhibition, each painting is a character and that they all have a life of their own. In line with this idea, you

attached the titles onto the paintings. While this act of attaching by using pins—almost like a rough stitch—adds another layer to the canvas, it also reads as a name tag. How do you connect these characters with the seasons? How do these characters also come to represent the seasons?

GK:

Because I generally work with description labels, while doing the unknown painter project, I became tempted by the idea of giving the paintings first-person-narrative museum labels. However, I had no desire anthropomorphizing them, even though the result itself is a personification. Seasons are only mentioned within lyrical titles as are the corresponding predominant colors which I had adopted for the purpose of a scheme. It's a didactic child-friendly museological device which I like, so instead of the seemingly patronizing voice of an institution, it's the paintings who introduce themselves in the playful manner of direct speech. In my case, the plan was to chose a rhythm and rhyme format, therefore embodying the works with a character of their own. But just like the characters in a book, they would as well run the risk of getting mixed up with the narrator, the quasi-author behind whom the artist hides. Allow me to share with you a little draft which was meant for the *winter triptych* since it reveals how they might have looked if they were to be produced:

My name is winterly monster on a painterly pillow and I'm made of pigment splatter over a bedsheet tatter and the acrylic weep and the light-fast colour of powdery sweep. Most of what you see on this crumpled old me was made with the coal of a million-year old tree, and along with the ancient ash there's plenty of splash from the beeswax prayer-candle of the painter's neighbour-clash that was used to fasten the lavender's bud and the deadlock crystal from the rock, I'm also adorned with vertebrae and the bendy rib which was picked by the unknown painter where blue meets blue, but for what reason I haven't got a clue! Yet, it's rather true that I'm the surface of an aching despair, a mirror of a burden that you will have to bear. I'm the unsung song for you to sing, with the trembling voice of a puppet king.

Regarding the sewing-pin-fastened labels it was a twist applied right at the end once I had all the paintings hung on the gallery walls on the day of the opening I realized that there wasn't any point of having the former placed seperately beside the latter. I can only make certain display decisions only at the last minute. Display is a word inherited from the Latin verb to scatter and is opposed in meaning to the word technique, which refers to making, or doing. The seasons were chosen as a motif right at the beginning of the project as a structural backbone, a foundation of a sort in an expansive relation to each of the four primary colors. Although I didn't start with/from the seasons, but colors, the latter engaged the former. On the other hand, your precise question which is thought-provoking to me also rekindles the question about painting as thinking subject. The artwork, in particular painting, appears to be a register of lived labor as pure labor by directly connecting the life of the worker with the lifeless object of its

production. A life whose labor is suddenly enveloped by the product of its own process. Therefore, it could very well be the only real site of de-alienation within the capitalist grid (in the Marxist sense of the word.) But there's also something in the act of painting itself which I think is at the same time both work and non-work: the centrifuge of how thinking about something transforms that something into a thought-thing. So in this sense, the paintings have a life of their own and can instruct their maker's decisions, even re-shaping the original intentions in the process.

If I may now go off on a little tangent for the sake of an analogy, in our societies, the idea or symbol of the mask is mainly used as a metaphor for inauthenticity and disguise. We are told not to hide behind a mask. We are advised to embrace our true self. But the mask we have inherited from prehistory, the ritual mask in particular, was meant to do quite the opposite. Rather than a means of hiding, the mask is a device of revelation. It activates the possession of its wearer with a demon or deity. It is used to invoke and conjure a particular supernatural entity. So, just maybe, painting too is a bit like the pagan mask, or in the case of a display-object, more precisely a fetish, that when viewed, experienced and corresponded with, it becomes a means of self-identification with its maker.

ME:

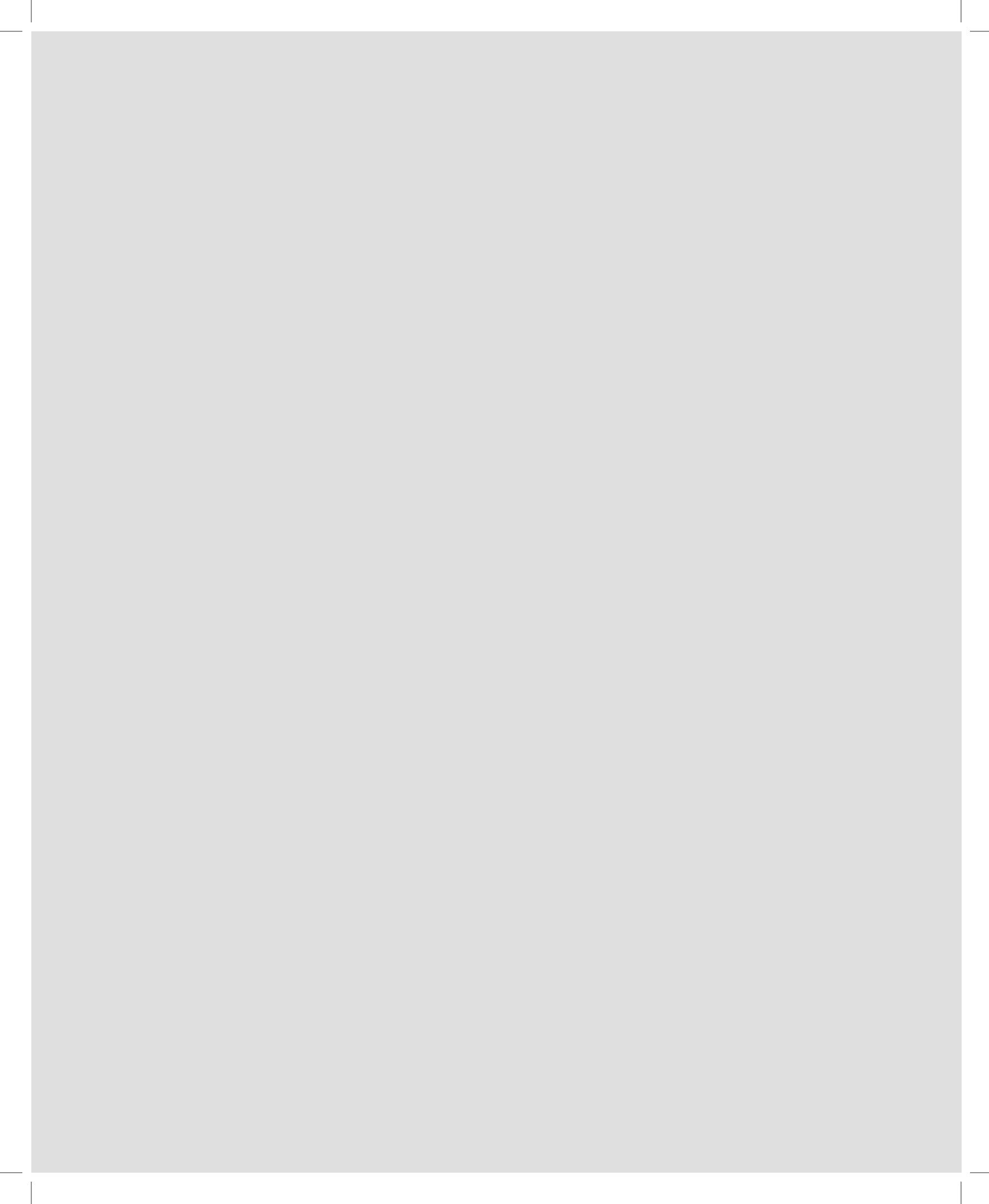
In the exhibition, each group—each season—includes a sculpture. These sculptures are more familiar objects for those who have seen your previous works. I have two questions about this group of works; my first question is, why did you want to include these sculptures in the exhibition when you were so concentrated on the act of painting? My second question is related to something you said earlier in this conversation. You described the paintings as 'flat objects.' How do you connect the flat objects (paintings) with these sculptural pieces?

GK:

I will begin with the second question which seems to connect with my habit of using boxes—framing devices for the *sculptural bundles*—in the same way one uses canvas, or flat panels as a painting support. On the other hand, I made the support by repurposing old bed sheets, a family inheritance ready-made, so I feel because of this, they're brought to the foreground, not just by the virtue of their anthropological connotations, but also the particular provenance that places them on a scale at par with the other objects. The unprimed fabric of the old bed sheet becomes a surface of embeddedness, speaking of which, originally a geological term from the 18th century about fossils laying in a bed of surrounding rock matter, the word embed seems like a tautologically befitting term when relating to the aspect of fusing other lifeworld materials with the painting planes. It poetically connects the non-painterly objects with the bed sheets and conversely, joins the latter's corresponding semiotic materiality to the support. I'd also like to mention in passing that my choice for flatness wasn't a position within a theoretical antagonism, but a preference for certain effects, a desire for elemental energies more than figurative narration. It was the painting's mythology, tradition, institution and aspects of its *techne* which held an allure for me. From altar

paintings to Cubism I felt that sculpturality had always been intrinsic to the medium of painting. What I mean by *flat objects* is that the paintings are also artifacts, things made, objects storing energies of artistic temporalities, of futural desire, performative display and some kind of subjectivity. But in the end, they are a bit like spider webs too, ensnaring nets, trapping nodes of meaning. Or, to put it another way—hopefully more succinctly—by flat object I connote a flat plane hung on the wall which mobilizes a painterly rhetoric while at the same time integrating the ready-made and the materiality of sculpture.

Concerning your first question, I included sculptures—reliquaries of compositions—because of the sheer incapacity to prevent the contamination of my present work with the previous manner of production. Or, it could be caused by the inability to avoid a compulsion of fusing sculptures with paintings and vice versa. Since my artistic practice is medium-intersectional, I sometimes think that *the atelier of the unknown painter* should be approached—to use the following term lightly—as a two-dimensional extension of my (other) sculptural work. However, the more I try to expound on the relation between painting and sculpture, the more I find their specificity unsustainable. The exhibition was meant to contain things one finds in a painter's studio without being itself a reproduction of a studio. The atelier is an initial response, a mental image, a processual provisionality for the initiation into a creative uncertainty, of what would arrive by chance, or fortune. Furthermore, I wasn't intent only in the formalist content of painting, but also, for example, in the botanical background of the woven canvas, or latter's cultural network of relations through the technological reality of the loom. I was captivated by the powdery particles of the ochre's iron oxide, the smokey soot of the lamp black, the metamorphic blue of the lapis, the pine-resin smell of turpentine, and so on. Each conveying a physical materiality suggestive of sculpture's residual medium specificity. I was also attracted to the relics of artist idiosyncrasies, like for instance the Chinese red box in which van Gogh kept his coloured balls of wool for trying out combinations. The idea of the atelier as a painting workshop, or a research laboratory is closer to the familiar recurrent assemblages within my own practice, than to a restricted notion of painting. The elements which are found in my paintings are also present in my sculptures, like the clumps of moss from the tomb of Delacroix, so there seems to be an obvious material permeability at work here. All things considered, I think this isn't simply an attempt, or a trying of one's luck, but a journey of self-discovery through a rediscovery of painting.



Ishte nji vit e gjysë ma parë kur pata pa në bazament¹ eskpozitën e Genc Kadriut “Vela e dështimit të përherëshëm”. I kushtohej disa gjanave të vogla, të cilat, herë në vedi e herë të bashkueme, të shpërndame në atë hapësinë thuejse të kredhun nën tokë, si në nji kriptë, njallnin poetikisht tisin e trishtë të asaj përzgiedhjeje apo dekantimi. Në ekspozitën vetjake aktuale në GKK jam ndodhë kryesisht para pikturash. Autori e titullon atë *atelieri i piktorit të panjoftun*. Çka ka ndodhë? Në vështrim të parë, të duket se ka njifarë braktisje të qasjes së maparshme, por jo! Suporti asht njifarë telaçoje, por që rezulton jo vetëm aq. Pikënijsa duket se merr shkas prej ekspresionizmit abstrakt, porse gjesti nuk mjaftohet me lanë gjurmë në sipërfaqe të pëlhirës, por edhe merr sende sa andej-këndej dhe i përfshin mbrenda kuadratit të pikturuem. Piktura e tij kombinohet² me po ato gjana, që bajnë pjesë në repertorin që ka pasë dhe që e pasunon vazhdimisht, për të cilat, e me të cilat, ai dishron me përcjellë atë çka e prek. Janë sende të njimendta, landë të para e produkte: minerale, pigmenta natyrale, leskra suvaje afreskesh, gozhda të ndryshkuna, kuarc, pjesë eshtnash, fosile, guaska moluskësh, qymyr, pluhun pigmentesh (indigo prej Marokut), akrilik, rrshinë, dyll, qira, bimë, fryte, lule e barna të thata, dikur me lang e kundërmues, insekte (brumbuj), gjallesa (zvarranikë, hardhuca), të gjetuna të ngrime si në prag të daljes prej letargje, pendë zogjsh, të gjitha relike, pra hedhurina, mbetje. Përbasit bartin tiparet dhe veçoritë e landës, rrinë në pikture për atë çka janë, për ngarkesën emocionale të vendit nga ku vijnë, por edhe për domethaniet apo referencat që zgjojnë. Ato, herë i janë gjendë para syve, e herë ka shkue me i kërkue ndër vende të ndryshme, duke i mbledhë si kampione prej trashëgimisë gjeologjike, asaj të florës e faunës dhe prej trashëgimisë shpirtnore (citim i autorit).

Itinerari i tij ka ngjitje e zbritje, ngjitet nga deti te qielli e zbrejt në tokë. Shkon në minierën që ngjan si humbellë e nji bote të tmerrshme, me marrë qymyrin, ashtu siç ka shkue me marrë nji dredhëz prej vendit ku ka ndodhë nji masakër, duke prue atë çka mban nëntoka e atë që ushqen ajo. Prandaj, ndryshtë prej *merzbau*-t të dadaistit Kurt Schwitters, këto nuk janë të gjetuна rastësisht, por të kërkume e të ruejtuna. Ky cikël i mboramë asht realizue para disa muejsh, por gjanat janë mbledhë ndër vite. Ato kanë zgjue vëmendjen e tij, e kanë shenjue, kanë xanë nji kohë në ekzistencën e tij dhe tesh vijnë bash si dëshmí të shkapërdame përjetimesh. Gjesti i tij nuk asht ai i koleksionistit të apasionuem, por ka njetin e shtegtarit të përshtiprtshëm mesjetar, që sillte dikur prej vendeve të shejta relike të çmueshme, nji grimcë muri, dheu, nji petk a nji copë të tij, nji vel, nji gozhë, nji kunorë a vetëm nji eshtën shjetit. E ajo grimcë a pjesëz nënkupton nji lloj sinekdoke, jo të fjalëve, por të sendeve, atë që e bartin posaçërisht

reliket, duke sjellë sot veç nji pjesëz, në vend të së tanës, që ka humbë përfundimisht. Nji sosh vendosej në qendër

¹ Hapsinë ekspozuese e fondacionit me të njëtin emën në Tiranë për artistë premtues.

² Si combine-painting e Rauschenberg

të ngrehinës fetare e bartte peshën de-vocionale e shpirtnore, si guri i qoshes atë materiale. Veprimet e artistit i përafrohen edhe nji procesi të kahershëm alkamik, i cili mshehë mjaft simbolizëm të errët, duke kalue nëpër fazat të ndryshme, për të krijue të çmueshmen. Njashtu si dikur te dadaistët, mqedisi nuk ka në vetëvedi ndonji

cilësí estetike, por gjithsekush mund t'i hetojë e interpretojë lirisht, pra estetikisht, elementet që e përbajnë, duke i devijue prej qëllimit utilitar që i jep atyne nji shoqni utilitare. Veprimtaria posaçërisht estetike nuk priret me modifikue kushtet objektive të ekzistencës, por me dhanë modelin e nji sjelljet të lirueme prej çdo kushtëzimi. Pikërisht për këtë, ai befason duke krijue sinestezí me ndërhyrje e taktika përbashkuese, që lypin nji larmi të paparagjykimtë qëndrimesh e mjetesh teknike. Pëlhura e mbërthyeme në nji telajo nuk asht rrafshi i projektimit të tyne, as thjesht nji hapsinë imagjinare e zbrazët dhe vetëm e disponueshme, ajo asht nji prej elementeve. Duket ma shumë si nji fushë magnetike, që tërheq e ngërthen. Gjestet piktorike, prekjet e tij në sipërfaqe, i përshtat me ato gjana që përfshin në lojën e kuadrit. Ka rastisë që nuk e ka zgiedhë kanavacën e linit, por pëlhirën e çarçafit: çarçafat e familjes, ndër elementet ma privat e ma intim, aty ku janë prehë për s'gjalli e s'dekuni t'afërmët e tij. Ato janë kenë përdorë edhe për me mbledhë ullinjtë e manat. Ai asht suporti me ngarkesën e vet funksionale e simbolike, por që ofron edhe mundësinë me kënaqë magjepsjen e tij ndaj mënyrave primordiale të pikturimit me duer e në sipërfaqe të mëdha. Përmasat e pikturave thuejse ruejnë përmasat e tyne. E njashtu si janë çarçafat (tek e dopio), ato shfaqen si diptikë e triptikë. Mënyra e aplikimit të bojnavë nuk asht ngushtësisht ajo e piktorit. Ato stërpiken, derdhen e mbasandej, ndërhyhet me brushë e spatul. E para, si nji fshesë, mbledh të tepërtën prej pëlhirës, ndërsa e dyta (sheja e saj mbetë në negativ si dëshmi), heq atë çka asht fshí. Të derdhuna si pluhun mbi pëlhirë, ngjyrat poashtu veprojnë si nji landë që pret e u ban vend gjanave.

Kornizimet e boshit, që dalin aty-këtu, evokojnë ndjesinë e zbratzisë, që mbetet kur hiqen fotografi e pikura prej murit, si praní e mungesës.

Orvatja e tij për me pikturue çarçafin-sfond të relikeve asht nji dëshirim që, të paktën në fiksionin e nji suporti, i cili merr ngjyrat e stinëve, të ndodhë diçka që, në mjeshtësi e galerisë a muzeut, përndryshe mund të mos ndodhë. Të përfshime aty, si në qendrën e nji gjerdeku, disa pësojnë nji soj tjetërsimi (qírini i dyllit në çarçafin-pranverë ngjallët duke u shndërrue në nji gjarpën të vogël).

Asgja nuk i asht lanë mureve të galerisë, mbrenda sipërfaqes të secilës prej telajove gjemjë të futuna, si te legjendat te hartat, vargje-tituj edhe listat e përbásave. Fjalët e sendet, vargjet dhe përbásat, prej domethanies e kadencave të tyne, çlirojnë flurime prekëse e mistike. Objektet e pajetë cojnë nji jetë misterioze përtëj të kuptuemit tonë, dhe kjo asht pjesërisht arsyaja pse ato janë aq intriguese për poetët. Ajo çka shohim na shfaqet si nji përgatitje formulash ezoterike, që fut në vendin e duhun disa grimca landore, bashkë me përshkrimin e tyne, dhe disa fragmente poezish, shkurt, nji recetë e kombinume landësh e fjalësh, ofrue prej artistit-mikologjist. Ky repertor objektesh e fragmentesh minore, njikohësish të parandësishme e të dashtuna, duket se, përvçe të pamit, ndjell edhe shqisat e tjera, si nuhatjen

dhe prekjen. Veprën e shfaqun e quen *atelier* e jo *ekspozitë*, duke i mshue procesit e jo përfundimit. Krejt çka shfaqet difton nji proces që i ngjan nji liturgjie okulte shndrruese, e cila ndjell shpresa të nakatosuna dhe fuqi të mbropshta e të namatisuna të hukasin

mbi to. Autori qysh në krye të herës na ban me dije se kush asht muza e tij, duke u prì të shndërrrohet në nji *signum contradictionis*. Ndër bimët aromatike asht edhe nji që quhet *makth*,³ ... e t'kndlëllë.

Ndoshta atë e mundojnë kontradiktat e ekzistencës së vet në shoqinë aktuale, në të cilën këto lloj preokupimesh ende nuk marrin ndonji peshë të madhe, nji shoqni që nuk ka mëshirë për të kaluemen, e njeh veç të sotmen. Ai nuk asht i përfshimë bëndshëm në jetën konkrete materiale. Ndoshta duke u ndí i përjashtuem prej kësaj të tashme, ai ripërdor mbetjet sikur po shpëton vedin prej rrëthanës historike të hedhurinës. Të gjithë ato sendërtime inerte kujtimesh janë konteksti ekzistencial i artistit, kështu që ai nuk ndalet t'i objektivizojë. Simbas referencave të tij, arti asht hymja në kaos, në të pashquamen. Ai tretet e identifikohet me atë përzimje gjanash që janë të tijat, ashtu siç ishin regjistrimet e tij fotografike të ritit mortor familjar të do vjetve ma parë. Kjo i jep lirizmit të veprës së tij edhe nji ndjesi tragizmi.

Çarçafët e shtrimë ratë, mbi të cilët ka punue e ka rendue horizontalisht sendet e mbledhuna, i çon dhe i ekspozon vertikalish. Kështu, objekteve i ndrron pika e pamjes prej nelt-poshtë, duke humbë perspektivën si në pikturat egjiptiane. Duke i que në kambë, ngjan se ato nisin lundrimin e vshtirë nëpër kohën bluese, megjithë brishtësinë e tyne (pigmentet nuk janë të fiksueme). Atëherë, nga shtroje, ato kthehen në vela (e nuk janë ma gjethet e larit), që marrin në lundrim gjanat e tij, duke shpërfaqë rrjedhën e kohës nëpërmjet dritëhijeve dhe temperaturave të stinëve. Kulti i relikeve shkon krah për krah me doktrinën e ringjalljes, e cila pohon se korpia ka me u ringjallë në fund të kohëve. Autori endet me objektet e zgiedhun mbi këto çarçafa-vela të shpalosun në të tanë pasigurinë e tyne, e të vetën. Ato e kanë pasë përpara nji jetë, e ai rreket me u dhanë nji tjetër.

It was a year and a half ago when I saw Genc Kadriu's exhibition, "The Sail of Permanent Defeat," at bazaar¹ art space. It was dedicated to some small objects which, spread out in that cryptic space immersed underground, would poetically evoke the sad veil of that selection, or decantation. In the solo exhibition at the National Gallery of Kosovo, I found myself mainly in front of paintings. The author titles it "The Atelier of the Unknown Painter." What has happened? At first glance, it appears as if there's been an abandonment of the previous approach—but no! The support is a kind of canvas, but which results in more than that. The starting point seems to spring from abstract expressionism, except that the gesture is not content with only leaving traces on the surface fabric, but also puts things in, here and there, incorporating them within the painted frame. His painting is combined² with the same things that are part of a repertoire that he has had in the past and continuously enriches, for which and with which he wants to express what moves him. These are real things, raw materials and products: minerals, natural pigments, shreds of fresco plaster, rusted nails, quartz, pieces of bones, fossils, mollusc shells, coal, pigment powder (indigo from Morocco), acrylic, resin, wax, candles, plants, fruits, flowers and dried herbs, once moist and pungent, various creatures— insects (beetles) and reptiles (lizards)—found frozen as though on the verge of coming out hibernation, bird feathers, all relics, refuse, debris. The ingredients carry the characteristics and traits of their matter, they rest on the painting for what they are, for the emotional charge of their origins, but also for the meanings and references they awaken. At times they appeared before his eyes, and at other times he went looking for them in different places, collecting them as samples of geological heritage, of flora and fauna, and of spiritual heritage (the artist's phrasing). His itinerary has ascents and descents: climbs from the sea to the sky and descends back to the ground. He travels to the mine, which resembles the abyss of a terrifying world, to collect the coal, just as he went to pick a strawberry from the site of a massacre, bringing to light what the underworld bears and what it nourishes.

That is why, different from the *Merzbau* of the dadaist Kurt Schwitters, these are not randomly found objects, but sought after and preserved. This last cycle was realized months ago, but the objects have been collected throughout the years. They have attracted his attention, marked it, took a slot of time in his existence, and now emerge as scattered testimonies of experience. His gesture is not that of the impassioned collectionist, but has the drive of the devoted medieval wandering pilgrim, who would once bring from the sacred lands

precious relics, a scrap of a wall, of earth, a garment or a piece of it, a veil, a nail, a crown, or only a bone of a saint. And, that particle or part connotes a kind of synecdoche, not of words, but of things, that which relics evoke by bringing only a part instead of the whole that has been forever lost. Such a relic would be placed at the center of a religious edifice and would carry the devotional and spiritual burden, just like a cornerstone carries the material

1

An exhibition space for promising artists in Tirana.

2

Like the *combine* paintings of Robert Rauschenberg.

one. Here, the actions of the artist come close to an old alchemical process which, going through different stages, conceals a lot of dark symbolism so it can produce the precious. As with the dadaists before, the environment does not have an aesthetic quality in itself. Rather, anyone can freely investigate and interpret by themselves, aesthetically, the elements which compose it by removing them from the utilitarian purpose granted to them by a utilitarian society. Aesthetic activity does not tend to alter the objective conditions of existence, but to propose a response model free from any conditioning. Precisely because of this, the artist surprises by creating synaesthetic effect through combinatory tactics which require a variety of unbiased range of stances and technical tools. The canvas fabric is not the surface of their projections, nor merely an empty space available to the imagination; it is one of the elements, among many. It appears more like a magnetic field that attracts and ensnares. Pictorial gestures, his touches upon the surface, are adapted to the things which are included in the play within the frame.

It happened that he did not choose a linen canvas, but bedsheets. Family bedsheets, one of the most private and intimate of elements, where his kin has rested in life and in death. It is a painting's support with a functional and symbolic charge, but it also gives him the opportunity to enjoy his enchantment with the primordial way of painting using bare hands, and on large surfaces, too. The dimensions of the paintings almost preserve the original size of the sheets. And just like the beddings (single and double), so are the paintings displayed as diptychs and triptychs. The method of paint application is not strictly that of a painter. He sprinkles and pours on them, and then intervenes with brush and spatula. The first, like a broom, sweeping off the excess, the second (its trace remains like testament in negative) carrying away the remnants of that which has been removed.

The colors do not shimmer; spilled like dust over the fabric, they act like a material that cuts through and makes room for objects.

The framings of void that emerge here and there evoke the feeling of emptiness left once pictures are removed from a soot laced wall, like a presence of absence.

His efforts to paint the bed sheet-background of the relics is an inclination, at least within the fiction of a support that takes the colors of seasons, for something to happen in the environment of the gallery or the museum, which otherwise could not have occurred. Included there, as if in the center of the matrimonial chamber, the materials experience a metamorphosis (the votive candle on the spring bedsheets is animated by transforming into a small serpent).

Nothing has been left for the gallery walls; within the surface of each canvas we find verse-titles and ingredient lists, inserted like map legends. Words and things, verses and ingredients, from their meaning and cadences, unleash moving and mystical flights.

Inanimate objects lead a mysterious life beyond our understanding and that is partly why they are so intriguing to poets. What we see is presented to us as a concoction of esoteric formulas that put a few grains of matter, their description and some poetry frag-

ments in the right order. A combined recipe of words and materials given to us by the artist-mixologist. This repertoire of objects and minor fragments seems to trigger other senses apart from sight, such as smell and touch. The presented work is called an 'atelier' and not an 'exhibition', targeting thus the process rather than the result. All that is shown to us tells of a process resembling a transformative liturgy of the occult, which rouses beaten hopes and wicked hums that blow out spells. From the outset, the author makes it known to us who his muse is, inclined to be turned into a *signum contradictionis*. Amongst the botany of aromatic plants there exists one that's called *nightmare*³... yet it revitalizes you.

Perhaps he is tormented by the contradictions of his own existence within current conventions, in which these kinds of preoccupations still do not impart adequate significance, a society that undeniably has no mercy for the past, it acknowledges only the present. He is not convincingly involved in the reductionist materialistic life. Perhaps feeling prevented from this present, he reuses its remains in a desperate attempt to save him from the historical condition of the expendable. All these fixed re-constructions of memories are the existential context of the artist, so he persists exteriorizing them. According to his allusions, art is the entry into chaos, into the indiscernible. He merges and identifies with this compounding of things that are his, like some years ago for instance with the photographic images of his family's funeral rite. This gives a sense of tragedy to the lyricism of his work.

The bedsheets laid flat, on which he worked and arranged horizontally the gathered objects, he lifts and exhibits vertically. As such, the point of view of objects changes from above-below, losing the perspective like in the paintings of Ancient Egypt. Raising them up they seem to begin the difficult glide through the grinding time, with all their precariousness (the pigments aren't fixed). Thus, from flat layers, they become sails (no longer laurel leaves) which carry his objects along the stream of time, throughout light-and-shades and temperatures of seasons. The cult of relics goes hand in hand with the doctrine of reincarnation, which claims that the Body shall be reborn at the end of Time. The author wanders over these bedsheets-sails with his chosen objects and all their unfurled uncertainty, and his own. They had a life once before, he seeks to give them another.

3
Helichrysum italicum.



NË ÇARÇAFË TË BARDHË

Ervjola Selenica

Bluja kapërcen gjeografinë solemne të kufijve njerëzor.
—Derek Jarman

Bluja është e padukshmja që bëhet e dukshme.
—Yves Klein

MATERIA

Sa mund të përbajë një çarçaf? Çfarë mund të mbajë dhe qfarë do të lëshojë? Çfarë fsheh dhe qfarë do të zbulojë? Çarçafët e bardhë — një obesion i imi prej kohësh. I kam mbledhur në mënyrë kompulsive ndër vite. Çarçafë të bardhë të pistë dhe me njolla, të errëta si dëshira e njeriut. Me fije liri dhe kërpri. Me material të papërpunuar dhe tejet real. Nga ai lloj që të fërkon lëkurën dhe të lë gjurmë. Nga ato të padukshmet. Fije të trasha të bardha të vjetra, që përthithin ngjyrën, djersën dhe aromën më saktësi, dhe me më shumë lirshmëri. Si mund të shkruajmë mbi të pavetëdijshmen? A mund të arrijmë atë që e kemi shtypur individualisht dhe kolektivisht? Njeriu mund të vështrojë të pavetëdijshmen vetëm nga këndi i preferuar i lojës, pra, èndrrat. Apo ndoshta dikush, përveç èndrrave dhe psikanalizës, arrin të zhytet në vertikalitetin e pavetëdijshmen? Kjo mund të arrihet, ndoshta, përmes spekulimeve poetike, èndrrave vetjake, dhe të tjerëve – shkrimitarë, artistë dhe piktorë — në dialog me praktikën dhe procesin e krijimit të artistit.

Si mund të shkruajmë mbi një eksposítë, prapavija dhe ambicia e qartë e së cilës është një “kaligrafi e të pavetëdijshmes”? Kjo mund të arrihet, ndoshta, përmes spekulimeve poetike, èndrrave vetjake, dhe të tjerëve – shkrimitarë, artistë dhe piktorë — në dialog me praktikën dhe procesin e krijimit të artistit.

NGJYRA

Kur Derek Jarman-it filloi t'i venitej shikimi, shkreptima të blusë së ndezur si ato të Yves Klein-it ishin të fundit që mbijetuan. Ashtu duket pluhuri i ngjyrës indigo tashmë të balsamuar në dy pikturat e Kadriut me titull, “Në mes të eksitimit dhe qetësisë ... trëndafil blu i vëtmuar”. Në filmin e fundit të Jarman “Blue” thuret një tapet ndjesor që shërben si meditim mbi Erosin dhe Thanatosin, sëmundjen, dashurinë dëshirën. Ta bënte sublime blunë ishte një nga ambicjet e tij. Bluja, e cila për nga pastërtia dhe dinjiteti ontologjik, është superiore ndaj kaosit të materies. A është bluja një derë e hapur për shpirtin? Për turbullirën e tij të pastër? Në eksposítën e Kadriut, bluja hyn në fushë si kumtim, rrjedh nga e bardha e papërlyer, shpërthen nga tekstualiteti i çarçafit dhe mbetet aty, e hapur, herë si plagë, e herë si syth. E padepërtueshme. E maturuar me premtimet si trëndafil. Si sytha që shënojnë ikjen e dimrit në pranverë. Ose si fole. Ka disa fole të tillë brenda pikturave. Brenda, sepse ka një thellësi shumështresore në materialitetin e këtyre pikturave. Mund të gërmoni dhe të zhyteni. Kuptimi do t'ju ikë. Ose do të luaj me ju.

E pavetëdijshma është e strukturuar si gjuhë, siç thoshte Jacques Lacan. Një gjuhë dëshirash, të paplotësuara. Dhe traumash. Po ngjyrat që janë përdorur? Këto ngjyra digjen, murmurisin dhe dridhen. Temat ekzistenciale dhe eksperimentimi mbivendosen nga goditjet akute, të mprehta dhe impulsive të penelit, dhe nga gjervishtjet që pikojnë në njëra-tjetrën.

¹ Cituar në Trine Otte Bak Nielsen et al., *Omega's eyes: Marlene Dumas on Edvard Munch* (Oslo, Norway: Munch Museum, 2018). Përkthimi i autores.

PULSIONI I PREKJES

Brenda pikturës reprezentative, piktori norvegjez Edward Munch zhvilloi një ndjesi radikale të materialitetit: "Ai gërrici e gërvishtri sipërfaqet e tij, lejoi pikime dhe spërkatje të dukshme, i nënshtroi pikturat e tij ndaj motit, dhe brenda një kompozimi të vetëm përfshiu sipërfaqe të holla dhe të trasha"². Në proces e sipër, veprat e Kadriut përcjellin një vizualitet të shtrirë dhe transhendent, si dhe thellësisht të mishëruar dhe të papërsosur. Sa të mishëruar? Sikur i gjithë trupi, e gjithë lëkura, t'i dorëzohej teksturës së ngjyrave, fibrave dhe dritës. "Individu shpërbëhet ose zgjidhet në absolut; por absolutja nga ana e saj, është gjithmonë individuale. Ky është misteri i çdo besimi, i çdo arti [...]"³.

DRITA

Në procesin e bërges, krijimit dhe zhbërges, fshirjes dhe ngulitjes, një yjësi gjurmësh, shenjash, fjalësh, objektesh të mbledhura e të gjetura, ngrihen bashkë në dinjitetin e Gjësë. Gjëja e paemër. Si një spirale që kalon përmes materialitetit të teksturës, ngjyrës dhe dritës, ashtu lëviz pulsioni prekës i shënjimit, furçës dhe ferkimit. Lëviz rrötull pa arritur kurrë Gjënë e humbur. Por, zhytet thellë brenda asaj që ne nuk mund ta kapim. Kjo lëvizje duket sikur luhatet mes qenies dhe mosqenies. Dhe rri pezull në hendekun e kriuar mes të dyjave. Gjurmët e asaj çfarë mungon, dhe pesha e tyre, janë të dukshme. E pranishmja është e dukshme. Të dyja janë njëkohësisht të lirshme dhe precise. Veprat nxjerrin një fund të hapur që nuk është punë e papërfunduar. Poetikë e një gjeti që ndalon aty ku duhet të ndaloj, në formë të papritur dhe të paparashikueshme. Kjo u jep pikturave një hapje që luhatet midis brishtësisë dhe forcës. Ka kaq shumë hapësira të papërpunuara që marrin frymë nga drita. "Kush e zoteron dritën?", pyet Kadriu. "Drita është misteri suprem [...] sistemi ynë nervor i përkthen forcat e errëta dhe të verbëra të universit në dritë (në çdo ndjesi ka diçka shndritëse), e fshehur përgjithmonë nga të kuptuarit tonë, e fshehur pikërisht nga drita", shkruan Andrea Emo në fletoret e tij sekrete.⁴

PËRKOHËSIA

"E panjohura kohë", shkruhet në një nga pikturat. Është një lloj kohshmërie "e karakterizuar nga ndjesi të shumta, shpesh kontradiktore, të kohës që ekziston në tension midis të kaluarës dhe së ardhmes ekspansive dhe transhendente, dhe të tashmes akute dhe urgjente".⁵ Një poetikë që të lejon lëvizjen brenda dhe përreth, rrötullimin në spirale, përmes dhe drejt një ritmi zgjerues dhe gjenerues të mishërimit. Koha e tashme — si qenie dhe si mosqenie. Si ngulitet dhe regjistrohet koha në vepra, në fragmentet dhe tërësinë e çdo pikturë? Cila kohë dhe koha e kujt?

PAVETËDIJA

Veprat kanë një si têrheqje magnetike që të largojnë dhe të shtyjnë më pranë telajove. Têrhiqesh nga çdo fragment, pjesëza të një yjësie fragmentesh brenda veprës, që shkojnë përtëj kornizës, një vepër pa kufi dhe pa fund. Çdo njollë, objekt, furçë, është një nga portat e shumta të hyrjes në mënyrë johierarkike. Hyrje në një formë të ngatërruar të gjërave dhe marrëdhënieve, të dukshme dhe të padukshme, siç do të thoshte Timothy Morton. Kjo decentralizon dhe fragmenton artistin, si vetveten në ëndrra. Ndodh shtytja për të zhvendosur

veten në vepra dhe për të tejkaluar veten përmes të njëjtave vepra. Një hendek krijohet këtu. Një puls. Dhe e gjitha pikon, si në ëndrrën time të 6 majit, 2022. Po ëndërroja pika gjigante uji fillimisht; më pas, pikat u shndërruan në yje që binin; yje që binin si kometa dhe vërshenin gjithë qiellin, shpérthenin, digjeshin, si gërvishje të zjarrta. Pikërisht si kur dikush ndjen nga afër drithërimën e Reales. Nga ajo që kthehet në jouissance dhe të shtyn edhe më shumë buzë çmendurisë. Tek e pakufshimja spirale, joshëse dhe e tmerrshme e Reales. Duke qenë se Realja nuk mund të shkruhet, ajo as nuk mund të pikturohet. Sidoqoftë, mund të shkruash dhe të pikturosh në mënyrë të tillë që të fërkohesh pas saj. Ku fillon *cetonia aurata* dhe ku përfundon trëndafili?

2

Richard Shiff in Gary Garrels, Jon-Ove Steihaug, Sheena Wagstaff, ed., *Edvard Munch: Between the Clock and the Bed* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017). Përkthimi i autores.

3

Andrea Emo, *Quaderni di metafisica*, 1927-1981, ed. Massimo Donà and Romano Gasparotti (Milano, Italy: Bompiani, 2006). Përkthimi i autores.

4

Ibid.

5

Ellen Samuels, "Six Ways of Looking at Crip Time," *Disability Studies Quarterly* 37, no. 3 (August 31, 2017). Përkthimi i autores.

ON WHITE BEDSHEETS
Ervjola Selenica

Blue transcends the solemn geography of human limits.
—Derek Jarman

Blue is the invisible that becomes visible.
—Yves Klein

MATTER

How much can a bedsheet contain? What can it hold and what will it release? What does it conceal and what will it reveal? White bedsheets — a long-time obsession of mine. I've collected them compulsively through the years. Dirty white and stained bedsheets, opaque as human desire. Made of linen and hemp. Of raw materials and thoroughly concrete. The kind that rubs your skin and leaves traces. Invisible ones. Old white thick fibres, that absorb colour, sweat and scent with precision, and far more looseness. How can one write about the unconscious? Can one reach what is repressed individually and collectively? One can only gaze into the unconscious from its favourite playground, i.e., dreams. Or can one, besides dreams and psychoanalysis, dive into the verticality of the unconscious temporality through art? That is what the works of Genc Kadriu in "The Atelier of the Unknown Painter" seem to propound. Here, the bedsheets serve as a mirror of the excesses of the Real. To the latter's untamed drives and energies. "Painting is not speechless. It overflows. It is a drunken mermaid's song," says another painter, Marlene Dumas.¹ Words have this archaic and painterly quality in Kadriu's works. The titles are painterly, too. How can one write about an exhibition whose underpinning and explicit ambition is a "calligraphy of the unconscious"? One can arrive there, perhaps, through poetic speculation, dreams of one's own, and others' — writers, artists and painters in dialogue with his practice and process of creation.

COLOUR

When Derek Jarman's eyesight started to fade, flashes of bright blue, not unlike Yves Klein's blue, were the last to survive. So seems the indigo powder that is now embalmed in two of Kadriu's paintings, titled "Among excitement and repose grows a lonely spring's blue rose." Jarman's last film "Blue" weaves a sensory tapestry that serves as a meditation on Eros and Thanatos, illness, love and desire. To elevate the colour blue was one of his ambitions. Blue, which in terms of purity and its ontological dignity, is superior to the chaos of matter. Is blue an open door to the soul? To its pure opacity? In Kadriu's exhibition blue enters the field as an enunciation, it leaks from the immaculate white, erupting from the textuality of the bedsheet, and remains there, open as a wound, at times as a bud. Impenetrable. It is ripped with promises of a rose. Like the buds that mark the fading of winter into spring. Or a nest. There are several of such nests within these paintings. Within, because there is a multi-layered depth in their materiality. You can dig and dive, yet meaning will escape you. Or just

play with you. The unconscious is structured like a language, as Jacques Lacan's famous formula states. A language of unfulfilled wishes. And traumas. But what about the use of colours? These colours burn, stutter and quiver. Existential themes and experimentation overlap through the acute, sharp and impulsive strokes and scratches, bleeding into each other.

1

Cited in Trine Otte Bak Nielsen et al., *Omega's eyes: Marlene Dumas on Edvard Munch* (Oslo, Norway: Munch Museum, 2018).

THE TOUCH DRIVE

Within representational painting the Norwegian painter Edward Munch developed a radical sense of materiality. "He scraped and scratched his surfaces, allowed visible drips and splatters, subjected his canvases to weathering and incorporated thin and thick areas within a single composition."² And in the process, Kadriu's works convey a visuality that is expansive and transcendent, as well as deeply embodied and imperfect. How embodied? As if the whole body, the whole skin had been invested into the texture of colours, fibres and light. Every inch. "The individual dissolves or resolves into the absolute; but the absolute in turn, is always individual. This is the mystery of every faith, of every art, [...]"³

LIGHT

In the process of making, creating and unmaking, erasing and imprinting, a constellation of traces, signs, words, collected and found objects are raised together to the dignity of the Thing. The unnamed Thing. Like a spiral that goes through the materiality of texture, colour and light, and the touching drive of marking, brushing and rubbing.. It moves around without ever reaching the lost Thing. But it plunges deep within that which we cannot grasp. This motion seems to swing between being and non-being. It hovers in the gap created between the two. Traces of what is absent, and their weight, are visible. What is present can be seen. Both are simultaneously loose and precise. The works emanate a trembling lightness. This endows them with an openness that fluctuates between fragility and strength. There are so many raw interstices that breathe with light. "Who owns the light?" asks Kadriu. "Light is the supreme mystery [...] our nervous system translates dark and blind forces of the universe into light (in every sensation there is something luminous), hidden forever from our understanding, hidden precisely by the light," writes Andrea Emo in his secret notebooks.⁴

TEMPORALITY

"Unknowingly Time" is written in one of the paintings. It is a kind of temporality "characterised by multiple, often contradictory, sensations of time that exist in tension between the expansive and transcendent past and future, and the acute and urgent present."⁵ A poetics that allows you to move, in and around, spiralling within, through and towards an expansive and generative rhythm of embodiment. Present tense — as both being and non being. How is time imprinted and recorded in the works, in the fragments and totality of each painting? Which time and whose time?

THE UNCONSCIOUS

The works pull and push you farther and closer to the canvases. You are drawn to each fragment, part of a constellation of fragments of a broader work that transcends the single frames, a work without limit and end. Each drop, object, brushstroke provides multiple points of access in a non-hierarchical way. One enters in an entangled way, of things and relations, visible and invisible, as the philosopher, Timothy Morton, would say. It decenters and fragments the artist, as oneself in dreams. An urge occurs, to transfer oneself in the works and to transcend oneself through the same works. A gap

is created therein. A pulse. And it all drips, like in that one dream I had on May 6, 2022. It was giant drops of water in the beginning; then, drops transmuted into shooting stars; shooting stars into comets, showering the whole sky, bursting, burning, like inflamed scratches. Exactly how one feels in the thrill of the Real. The one that becomes jouissance while also pushing you closer to the edge of madness. To the spiralling, tempting and terrifying borderlessness of the Real. As much as the Real cannot be written, it cannot be painted either. However, one can write and paint in such a way as to brush against it. Where does a *cetonia aurata* begin and where does a rose end?

2

Richard Shiff in
Gary Garrels,
Jon-Ove Steihaug,
Sheena Wagstaff,
ed., *Edvard Munch :
Between the Clock
and the Bed* (New
York: Metropolitan
Museum of Art,
2017).

3

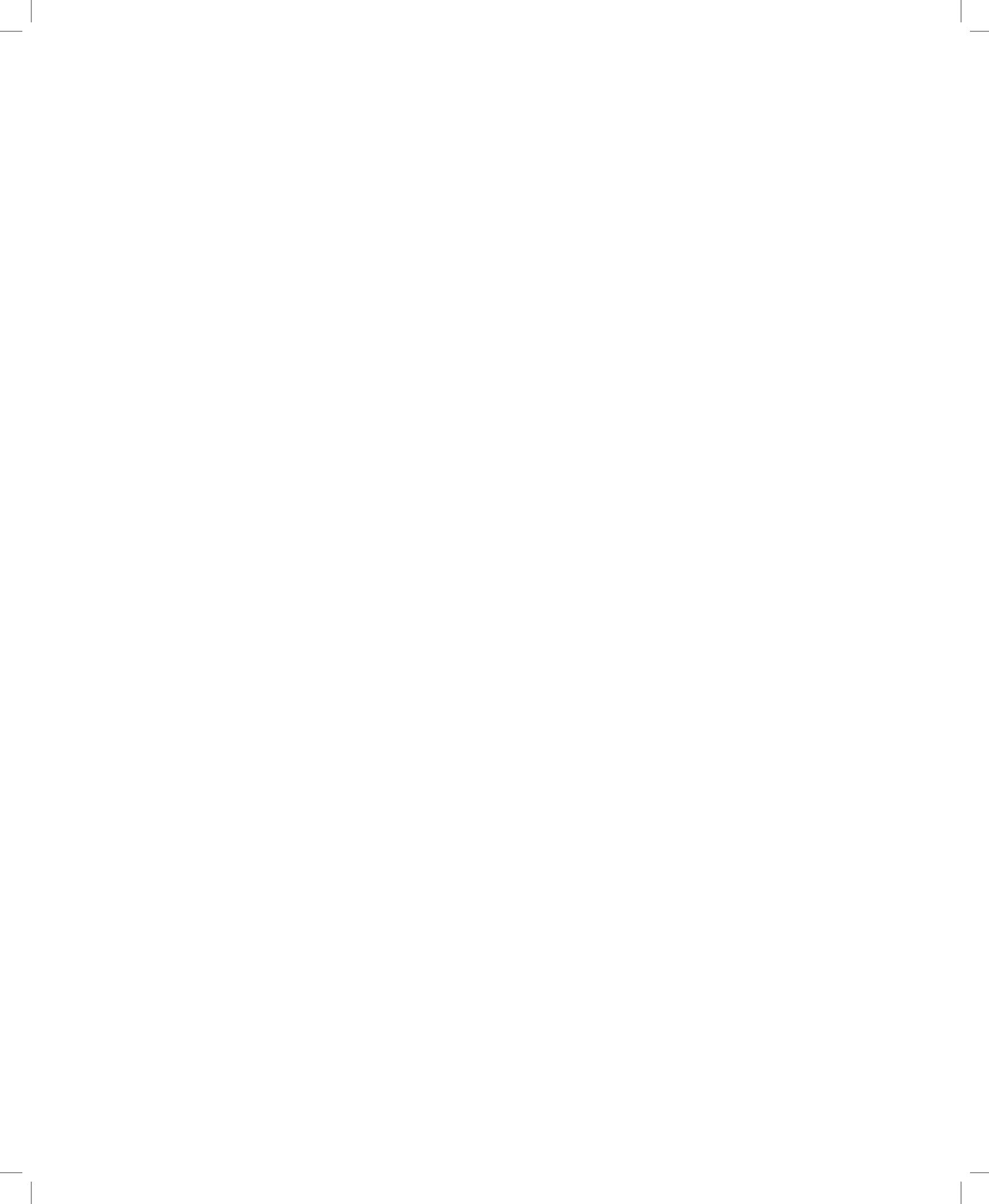
Andrea Emo,
*Quaderni di
metafisica*, 1927-
1981, ed. Massimo
Donà and Romano
Gasparotti (Milano,
Italy: Bompiani,
2006).

4

Ibid.

5

Ellen Samuels, "Six
Ways of Looking
at Crip Time,"
Disability Studies
Quarterly 37, no. 3
(August 31, 2017).
Përkthimi i autores.



Thuhet *art i mosnjohjes* sepse përmasa enciklopedike, gnoseologjike dhe hermeneutike e artit janë përjashtuar për t'i lënë vend ngjarjes së kulluar të ndjimit estetik. Artisti i panjohur është gjimnasti i *mosnjohjes*, sepse të vetmen mjeshtëri që ushtron është ajo e provokimit të sinestezisë, fuqisë së kulluar të të ndjerit.

Distanca mes dijes dhe mosdijes së artistit nuk është epistemike por estetike, prandaj sondimi i kësaj hapësire ideale kërkon ngjizjen e një imazhi të ri mendimi. Arti si pragmatizëm i *mosnjohjes* është ushtrim i ca kritereve si shtrëngesa estetike radikale. Kërkohet që artisti të vijë nga larg, nga një hapësirë kritike e ekzistencës së saturuar në shenja që s'rrëfejnë më asgjë.

Mosnjohja shërben për të zbuar dijen dhe dijetarët, padjen dhe opinionistët. E panjohura te artisti ynë ka të bëjë me pamundësinë e tij ideale pér të reshtur së mësuari. Dhe është i yni sepse vetëm artisti që s'di pér ne, mund të arrijë të ndijojë panjohurinë thelbësore ku rrëthsillemi. Ky është burimi i vlerës estetike të përvojave të tij intuitive, i përmasës etike të *mosnjohjes* si zgjedhje artistike dhe i efektit pedagogjik të perceptimit të tij. Një paideia e *mosnjohjes* që bën edukimin e intuitës tonë pér abstrakten.

Statusi i objekteve në paradigmët estetike të *mosnjohjes* është konceptualisht i pamundur, por artistikisht i përkryer. Lëvizja konceptualizuese bllokohet sepse objektet estetike janë intuita abstrakte të kullura që shenjojnë direkt një hapësirë Idesh, pa ndërmjetësimin e koncepteve. Në këtë intensitet të përvojës estetike, të ndjesh do të thotë direkt të mendosh. Afekti bëhet njohja më imediate e Ideve më abstrakte.

Vija e drejtë ndjesi-Ide skicon një të vërtetë më të shpejtë se drita.

Sikurse trekendëshi i pamundur i Penrose mund të perceptohet por nuk mund të ndërtohet në hapësirën euklidiane tripërmasore, afekti estetik si baravyerësi topologjik i çdo objekti artistik është i papërkthyeshëm në koncept. Paska diçka krejt të hollë, ideale, prej ekzistencës, që mbërrin të kalojë nëpër filtrat e imtësishëm të përvojës estetike, por që analitika transhendendale e koncepteve nuk e ruan dot. Një zonë liminale ose më mirë, transversale, një ndërfaqe mes fenomenit dhe noumenit, ekzistencës dhe esencës, analitikes dhe sintetikes, a priorisë dhe a posteriorisë, një vijë arratje që e pret tërthorazi njësinë transhendentale të aperceptimit, Unin. Kështu, objekti i pamundur është rrjedhojë e frakturës së subjektit. Prandaj artisti i panjohur propozon vetëm sfumatura objektesh, objektitete ideale, të pamundura, *not common sensical*.

Humbja e dyfishtë e identitetit, te objekti dhe te subjekti, përruron lartësimin estetik të artistit dhe të spektatorit në dëshmitarë, si dhe drejtun askezën e tyre metafizike pér te sipërfaqja e ekzistencës.

Secili objekt i eksposuar është përzgjedhur duke i zbritur një përmasë: atë të kuptimit. Sikurse artisti ka zgjedhur ta injektojë plotësisht veten në krijim, me përjashtim të Unit të tij.

Objektet e estetizuar shenjojnë pa rrëfyer, vetëm sa shoqërojnë ildisjen e një rrëfimi të mundshëm. Elementë diagjetikë, pér një ekzegjezë që tanimë i është deleguar dëshmitarëve. Artisti ka pezulluar statusin e autorit, sikurse edhe atë të veprës. Tërë çka mbetet

nga këto dy kategorji janë një mori shenjash që bëjnë transkriptimin ose dakalkimin e ngjarjeve nga bota te një sipërfaqe ndijimi, tanimë e divorcuar nga normat e strukturës dhe ligjet e lëndës.

Artisti i mosnjohjes zbulon një mosdije themelore në thelbin e reales.

Tek kjo hapje ontologjike e vetë qenies instancohet kërkimi artistik, arkeologjia estetike e artistit. Shenjim i shenjimit, shenjë e shenjës, soditje e soditjes. Fuqi e dytë e soditjes, fuqi e dytë e shenjës. Strukturë presupozimi e ndërsjellë e planit absolut të ndijimit midis objektit të fraktalizuar dhe subjektit hemoragjik. Shenjim i shenjimit, soditje e soditjes, një elips që përjashton autorësinë e subjektit, diktaturën e faktit, hierarkinë e emrave. Hapësira abstrakte e shenjimit nuk është më metrike, por hapësirë e dialektizuar sipas një gjeometrie afine, që siguron vazhdimësinë mes të kundërtave, ku njëri skaj rrjedh pafundësisht te skaji tjetër.

Në botën e artit dialektik s'ka më kundërthenie, vetëm kundörvnie, tensionime, intensitetë.

Kur arti gjestual përuron një empirizëm transhendental, vepra e artit merr një funksion deiktik. Në gjuhë, deiktikët janë varietete semiotike të kulluara që urëzojnë ngjarjen si objektitet transhedral jogjuhësor me plazmimet e saj rrëthanore të llogaritura në gjuhë. Deiktikët janë bërësit gjenerikë të sensit, prodhuesit e së vërtetës së ngjarjeve, por s'kanë lidhje me domethënien. Domethënia është e gjitha e pacaktuar. Deiktikët janë pra fjalë apo shprehi që funksionojnë si makacione (proto)gjuhësore (këtu, tani, unë), që mundësojnë lakimin gjuhësor të ngjarjeve të botës, bash si elementë të një algjebre abstrakte që e themelon mundësinë e gjuhës. Kështu, arti deiktik është makineri abstrakte e sinestezisë, e sintezës së sensit, e prodhimit të së vërtetës. Deiksis do të thotë të bësh shenjë, të tregosh me gisht, ndërsa arti deiktik është shenjim drejt diçkaje të pakuptueshme, të padeshifrueshme, drejt mosnjohjes më të thellë, drejt vetë qenies si shenjë. S'ka mënyrë tjetër për ta menduar qenien e mendimit, pa asnje paramendim.

Afekti estetik funksionon si një deiktik sepse lidh një intensitet paradigmatik hapësirë-kohë me një sintagmë ndaj-foljore. Afekti operon një polarizim dialektik të hapësirës estetike: shqisë-mendim. Afinitet mes shqisës dhe Ideve, njohje intuitive e qenies.

Artisti i mosnjohjes mëton një lidhje direkte me Idetë si shtysa universi.

Vepra e artistit të panjohur vendoset në një sipërfaqe afine që pranëvë objektet sipas intensiteteve emocionale dhe ordinatave afektive, pavarësisht largësive kro-nometrike.

Ndihet se si një magmë viscerale, një veshtulli prej pyetjeje i përvjedh objektet e eksposuara nga perceptimi direkt dhe i lartëson në statusin e një problemi estetik. Asgjë s'i bën bashkë këto objekte minore, këto instalacione si miniaturime ontologjike, përpos habitusit shpirtëror të artistit, problemit të tij, që i vjen prej të ndjerit me tepri, prej vesisit të të paturit një virtut.

Këtu një eshtër njeriu, endoskelet, atje pak myshk, masandej dyll, copëza bimësie, atje një kandërr,

ekzoskelet, më tej një frut i tharë. Art gjeologjik, arkeologji e sipërfaqeve ndijore, arkivë e njollave, jo e fakteve. Art jokonceptual por që përbën lëndë për ushtrim të thellë intelektual, se objektet e tij rrinë Jashtë koncepteve por janë brenda ideve. Ushtrim ekocerebral: shpirti i artistit zgjedhohet brenda Ideve si abstrakte primordiale.

Artisti i panjohur është gjimnasti i së pamundurës, do të na japë atë që s'e zoteron, sensin e gjërave dhe të gjendjeve, të krijojë atë që s'e kontillon dot. Mendimi i artistit që s'di është praktikë idesh, si zgjim i lëndës te qenia e vet. Ekziston një gëzim hënor te ky artist, një gjest lunatik tekxa përzgjedh objektet për alkiminë e tij estetike. Radar intensitetesh, ludizëm fëminor, një optimizëm plastik, pa dekadencën e shpresës.

Premisa ontologjike e artistit është radikale : qenia është zhbërje. Fuqia e këtij artisti nuk qëndron te integrimi i copave të qenies, por te propozimi i një ndarjeje të re, nisur nga mbetjet. Ai kapton fuqinë ontologjike të mbetjeve : mbetja tregon se qenia nuk është e plotjesëtueshme. Asnjë pjesëtim nuk do ta saturojë boshin. Në një ontologji të tillë, arti nuk vjen të mbushë boshin por ta bëjë atë të ndijueshëm. *Le bonheur de s'enraciner dans le vide.*

Njëloj sikurse shpikja e numrave irracionalë na bëjnë të ndijojmë hollësinë ontologjike të numërimit, artisti e thellon përvojën tonë estetike duke na propozuar padje edhe më të imëta, duke ndërkallur nëpër njohuritë tona sklerotike, ndryshore më të errëta.

T'ju japësh gjërave natyrën e tyre prej fryme, prej ngjarjeje, prej mendimi. Fryma është proteike, kurse sendet janë thjesht një prej formave të saj më inerte. Çdo send ndryshet një poemë. Kur Whitman e titullon magnum opusin e tij poetik sipas thjeshtësisë së një fijeje bari, mësojmë se ai i distilon motivet e tij më poetike nga elementët më prozaikë, duke mishëruar atë proces barazitimi mes lëndës dhe mendimit, atë jetë universale anonime, atë frymë që e ndërfaq njerëzimin me qenien, askund-kurrëkundi i këtu-tanisë. Anonimi, si artist i imanencës, e brendëson poemën te bota, imagjinon frymën e materialitetit, i jep lëndës idenë që ajo është. Lënda jepet si një fanepsje onrike e mendimit. Artisti na kap te èndrra e tij, e ndërton pezhishkën sipas idesë së dëshmitarit ideal të artit. Sikurse merimanga e ka arketipin e mizës përpëra se të ketë parë një mizë të vetme në jetën e saj, artisti anonim s'ka nevojë ta na njohë që të na thotë të vërtetën, sepse shpirti i tij krijues është ekuivalenti topologjik i cerebralit të shoqërisë sonë. Kushti krijues i artistit anonim është menjëherë transhedral i së përbashktës. Ai s'është transhedrali si person por tezgjahu i transhedralit. Na propozon një frakturë të re, një problem të ri, të farkëtuar me shije, të distiluar nga një ekzistencë e paepur, liminale. Na propozon një problem më të vërtetë se ai që kemi, na edukon shijen e epërmë të shtrimit të problemeve.

Kur artisti e tret identitetin e vet te gjëja publike, *res publica*, të bërit art bëhet më shumë çështje gjestualiteti anonim sesa vepre autoriale, ndërsa pjesëmarrja në këtë lloj arti kërkon më tepër frekuentimin e një zone politike të ekzistencës sesa thjesht atë të hapësirës muzeale.

Distanca mes artistit dhe personit është estetike. Artisti anonim e braktis identitetin e tij për të themeluar një komunitet soditës. Aty shpallet barazia e kulluar e emocionit.

Komuniteti është një sensorial, një shqisë mbish-

qisore prej nga ushtrohet një *cogito* kolektive, streha e një metafizike republikane, e një ateizmi kozmik. Ndërsa adresa kozmike e mendimit artist është kahu i një magjepsjeje të re, i një forme të re besimi.

Anonimati si parakusht për krijimin dhe fermentimin e shijes së veprës, themelon planin egalitar të ndijimit estetik : ky është republikanizmi i artit egalitar.

Ekspozohet në galeri, por në të vërtetë është art ekologjik-psikografik, rri përtej dhe nën galerinë, më jashtë dhe më brenda saj.

Arti egalitar i artistit të mosdijes themelon metafizikën e republikës së frysmeve.

Barazia e frysmeve, e të qenurit një frysë, shpallet në këtë republikanizëm kozmik të frysës. Arti e kap frysëmarrjen e lëndës se është kullojsë, filtër i qenies.

Heshtja është e para. Hap honin e indiferencës mes fjalës, imazhit, sendit, diagramës: të gjithë janë përbërës diferencialë të ngjarjes. Arti i indiferencës është arti që kërkon të ruajë sa më shumë papërcaktueshmëri, sa më shumë të mundshme. Ky lloj arti kërkon një vullnet të pangjashëm, një frysë të pasaturueshme, prandaj nuk ka lidhje me modestinë. Artisti i panjohur është modest me të dhënat e tij biopsiqike, por i paepur në skizoanalizimin estetik të gjësë publike, *respublica*. Ideon, skicon, ëndërron të përbashkët. Vullneton një botë.

Onirizmi anagogjik i artistit është intimitet me fuqi politike. Projekton hapësirën e kritereve, të kërkësave estetike që duhet të përbushë e përbashkëta si objekt mendimi. Ky spektër kriteresh përbën aspektin etikopolitik të estetikës së tij.

Barazia e kulluar e emocionit, universaliteti i përvojës estetike, si ardhja në shqisë e një realiteti mbishqisor, edukon virtytet e një populli të lirë. Mbase është pikërisht rëndesa historike e shqiptarëve, negativi ku mbështetet aspirata e artistit për edukimin lirik të komunitetit. Edukimi estetik i lirisë historike, përkundër përvojës epike të historisë. Aleanca mes lirisë së artit dhe barazisë së subjekteve.

Asnjë subjekt sështë më pak i thyer. Prandaj ky është art republikan.

Trekëndëshi i pamundur i Penrose, mund të jepet vetëm në sipërfaqe dhe jo në një vëllim. Të tilla janë edhe instalacionet e artistit te ne: trekëndëzime jolineare, topologji torsionale të objektit që e bëjnë atë të aftë të kaptojë rezonanca, të komunikojë me objekte filogjenezash të largëta. Objekti shndërrohet në një trup pulsional që shenjon dhe shenjohet, që sështë asgjë në vetvete, sepse e ka humbur qendrën e gravitetit semi-otik. Çdo instalacion përftohet në sajë të një ishullimi topologjik të përbërësve të tij, si operacion artistik ku objekti i zakonshëm shndërrohet në singularitet. Ishullimi përkon me një nucleus semiotik që zbrasjet, një johapësirë dhe një jokohë ideale ku asgjë s'banon dot. Katrori i zi i Malevitchit, kutia boshe e Lacanit, njolla te Kadriu: seri operatorësh centrifugalë që i shpërndajnë forcat e shprehjes estetike në sipërfaqe, logjikë decentralizuese që sensin e regjistron vetëm në margina, vetëm në periferi, vetëm te mbetjet, aty ku intensiteti bëhet i padurueshëm.

Pezullti ose ngurrim ontologjik, këtë na

propozon artisti anonim. Ruajtja e ngurrimit si qëndrim metafizik, si zgjedhje. Të zgjedhësh ngurrimin do të thotë të mos e braktisësh kurrë të mundshmen.

Të edukosh të lehtën përkundër dogmatizmit religjioz, burokratik dhe mediistik të së rendës.

Ekzil i lëndës nga vetja, kjo është lëvizja e frysës estetike të artistit të panjohur. Trajektorë e së lehtës, përkundër edukatës shoqërore të rendësës.

Kërkon të vjelë prej thërrimeve të objekteve, një intensitet të pamatshëm, një hata.

Anonimi është Mendimi i madh, sfondi prej nga mbin çdo mendim. I panjohuri i ka tejkualuar repertorin e kufizuar ekzistencial që rrëthshkruan biopsikologjia e tij. Hapësira e tij cerebrale është tensorializuar: zgjedhon, nyjëton, harton, tensione anonime që bëhen rrëthana e tij më intime. Vetëm çka na ripërmason, mundet të na përfaqësojë.

Te "Study for a Nation", nacioni merret si një objekt studimi estetik. Të bëhesh komb do të thotë të sintetizohet metafizika e ngjarjes së lindjes, jo të ndryshmet metafizika te lindja. Fryma i paraprin lindjes si bios sepsë është ngjarja e lindjes, *etosi* i biosit. Është ajo çka e bën lindjen rast dhe jo fat. Pra fryma nuk është një subjekt por një ngjarje, vetë principi i paëmersisë.

Artaud shpërhente: "Lindje...o kudër e pamundësisë!" Sikurse artisti i panjohur vajton, *weeps for the bitterly rooted*.

Mizoria është të jesh i përcaktuar, i persekutuar nga lindja jote. Lindja, natyra, është mizore. Arti ka detyrën ta shpëtojë ngjarjen nga mallkimi, rastin nga fati, fatin nga fataliteti. Dashuria, mizoria, budallallëku, janë brenda mendimit, janë forma mendimi, janë të mundshmet e mendimit. Arti i ka marrë përparrë filozofisë si objekte studimi transhendental.

Artisti i panjohur është ai që e zbulon aspektin erudit, epistemik dhe ontologjik të budallallëkut, kur vendos të heqë dorë nga dija.

Kombi i mbars të gjitha bashkë, prandaj nuk mund të jetë objekt i një besimi të paarsyetuar, por i një kritike estetike të besimit. A na shpëton kombi si agjencim idesh, nga lindja, apo është veç lëvizje mendimi që përruron ngjizjen e budallallëkut nga mizoria e lindjes?

Ezkistenza bëhet paskajore, *infinitive*, atëherë kur lindja dhe vdekja ndërfuten, vendosen në një vazhdimësi ideale. Atëherë, me gjasë, s'ka as qenie të garantuar për kombin, as kombi sështë garanci ontologjike për ndonjë popull. Nacioni mbetet një intensitet paskajor, paradoksal, përtej së mirës dhe së keqes.

Artist membranor është artisti i panjohur. Vëllimi i ekspositës së tij duhet vënë në sipërfaqen absolute të krijimit. Spektatori duhet të krijojë filmin, *pellicula*, realitetin filmik të veprës, sipërfaqen ku gjesti artistik regjistrohet si vepër. Prandaj shpallja e veprës së tij është gjithnjë e paralizuar, e ngadalësuar pa afat, se kërkon një tretësirë, një shpirt që përspejton, një fund ku pafundësia të precipitojë. Shpirti si tretës universal.

Shpirti si çengel ku varet një pafundësi.

Qenia e shkarkon barrën e vet te shpirti sepse vetëm ai

është peshore e pafundësive. Kur shpirti nuk e mbani dot peshën e pafundësive, trupi i druhet vdekjes.

*The anonymous artist greets death as its equal.
The anonymous is death's eponymous.*

"It's summer bitch!" Le të jetë lëkura sipërfaqe ndijimi për një intensitet meteorologjik. Lëkura përmban porozitete labirintike prej nga trupi arratiset.

Lëkura është topologjikisht më kompleksja. Është zona ku organizmi transhenden biosin dhe pareshtur kthehet në inorganik. Kthehet nga brenda jashtë. Te lëkura,jeta zbraset te jojeta, shpaloset te lënda që s'i përket. Lëkura s'i përket kurrë trupit që mbulon, s'resht s'u përvjedhuri prej tij, dhe trupi s'resht s'i rrjedhuri sekretet e tij në lëkurë, për të shenjuar jashtësinë. Koeficient zhdukjeje është lëkura, sipërfaqe absolute e mbetjeve. Sensorial i kulluar, pelkul kozmike, filmi i ekzistencës.

Kurrë në historinë e artit, spektatori nuk i është afuar më pranë të qenurit artist sesa te arti anonim. Të qenurit vetë regjizor i sipërfaqes estetike. Artisti nuk është ai që krijon, por ai që zbulon rrethanën anonime të krijimit, sikurse filozofi nuk është më ai që thotë "unë mendoj", por ai që ushtron imperativin jovetor sipas të cilit mendohet. Ky artist të shtrëngon të krijosh. Ky filozof e bën mendimin të papredikueshëm. Kërkojnë prej nesh një proces njehsimi, jo konjtitiv por estetik. Kërkojnë jetë intensive, momentet tonë më të fortë ndijore.

Pararojë e antropogjenezës: arti anonim përgatit njeriun. Kërkesa e tij është e paepur. Kërkon emra të panjohur, vetëm ato janë suporti i forcave të mëdha jetësore. E shpall dhimbjen si përvjoe njohëse, si themelin etik të dijes, ndërsa artin si ekzil nga dhimbja. Arti farkëton vullnetin e historisë pa emra. Emrat fshehin ngjarjet, gllabërojnë foljet. Artisti i panjohur kërkon dëshmitarë, individë që i kanë dhënë jetës formën e historisë, trajtën e veprimit të paidentifikueshëm. Te pragu i modernitetit, arti i historisë dhe historia e të bërit art, përkijnë. Vetëm anonimët si agjentë radikalë të historisë munden ta lundrojnë atë relief të fortë artistik. Art që peshkon të myturit që kanë dalë në breg pas stuhive.

Manifest estetik radikal: shpirtra të stuhishëm të të gjitha jetëve, bashkohuni!

Ky artist e zhgënjen kënaqësinë imediate, sepse nuk e ka kënaqësinë si princip, por si efekt. Na kërkon të ndryshojmë paradigmën tonë estetike. Arti nuk bën premtim, as artisti s'ka pse t'i mbajë ato. Në art vetëm mendohet, se praknsi artistik është mendim vepru. Mendimi është liri më e madhe se opinioni. Opinion i imiton mendimin por jo lirinë e të menduarit, sepse liria nuk imitohet, sikurse dhimbja. Sepse përvoja estetike është moment universal i së vërtetës. Prandaj nuk kënaq, por e edukon kënaqësinë.

Sikurse të menduarit emancipohet nga kuptimi si klimaks i mendimit, edhe arti modern pwrparon teksha sekreton moskuptime të mëdha. Por moskuptimi nuk është keqkuptim. Keqkuptimi mbetet brenda sferës së kuptimit, sepse tek parashtesa mos- kemi të bëjmë me një vendim si përbërësi pohues i mohimit, me një qëndrim ekzistencial, ndërsa tek parashtesa keq- ndjermë pezulltinë apo pamundësinë e çfarëdolloj qëndrimi.

Artisti i panjohur nuk është artist pa qëndrim ndaj njohjes.

Të bëhesh anonim kërkon përvoja të mëdha, kërkon ngjarje që të vulosin, të njollosin, të torsionojnë, të vidhosin: intensitetet jetësore që të lënë *screwed*.

E para ishte heshtja. Heshtja është problemi i thënshmërisë, fantazma (fantazia) që kushtëzon thëniet. Çfarë bote po kurdiset ndërsa ne s'reshthin së fjalosuri, bëjmë pohime apo mohojmë? Çfarë prospekti mbi botën po kultivojmë? Cilat janë besnikëritë tonë të pareflektuara? Heshtja është fryma që përgatit gjuhën si irruptim, është tensioni estetik që e bën fjalen shpërthim, ontogjenezë. Heshtja është zhdukja që i paraprini dukjes së fjalës.

Arti i mosnjohjes është propedeutikë e heshjes. Na edukon një sens të pritjes, të ngurrimit, deri edhe të lëngatës.

Objektet e mosnjohjes (pikturat, instalacionet, posterat, skulpturat) janë tanimë veç pika në një plan të vetëm. Nëpër to kalojnë drejtëza imaginare që i përfshijnë nëpër heterogjeneza. Drejtëzat që i përfshijnë, që kalojnë nëpër to, janë Idetë si fuqi anonime. T'u gjendurit në një drejtëz, ose t'u drejtuarit paralelisti, i bën këto objekte ta shohin njëri-tjetrin nëpërmjet Ideve, i bën Idetë shqisat që e pajisin objektin me *intension*. Atëherë ndjejmë se në këtë lloj arti, secili objekt gjen *planin* e qenies së vet.

Ky plan është fryma e lëndës që kthehet në art, shtëllunga onrike prej nga lënda krijohet.

The art of *unknowing* short-circuits the encyclopedic, epistemological and hermeneutic dimensions of artistic creation, instead giving prominence to the nuanced event of aesthetic sensation. The artist of unknowing emerges as a virtuoso of ignorance, eliciting the primordial potency of *synesthesia*, the fundamental eventness that ignites material sensation.

The gulf between the artist's knowledge and ignorance is inherently aesthetic, and the closing of this chasm necessitates the birth of *artistic thought*. Art as *pragmatism of unknowing* is the enactment of various aesthetic criteria acting as ideal-real constraints. This artistic praxis necessitates that the creator adopts an alienated epistemic perspective within their craft, a *surrealism* emanating from a critical stance towards an existence saturated with symbols that no longer bear inherent significance.

The unknowing dispels knowledge and its human agents: scholars, sages and analysts. The artist's *un-know-ability* relates to his ideal inability to end learning. And he is intimately *ours*, for only an artist who *unknows* us can navigate the nebula of ignorance we're enveloped in. This sensual and existential profoundness is the wellspring of aesthetic values inherent in his intuitive experiences. It's the ethical dimension of succumbing to the unknown as artistic choice as well as to the pedagogical impact of his logic of sensation. He initiates us into a *paideia of unknowing* that fosters within us an intuition for the most abstract forms of thought.

In the aesthetic paradigm of unknowing, the status of objects is a conceptual paradox, yet artistically accomplished. Conceptualization is stymied, as aesthetic objects become refined abstract intuitions, which directly tap into a realm of Ideas, bypassing the need for conceptual intermediaries. Within this zenith of aesthetic experience, to feel is to engage in direct abstract thought. Effect thus transforms into the most immediate apprehension of the most abstract Ideas. In pure aesthetics, to feel equates with to think.

The direct line from sensation to Idea that sketches a truth faster than light.

Just as Penrose's impossible triangle can be perceived, but not constructed into three-dimensional Euclidean space, an aesthetic effect as a topological equivalent of every artistic object, irreducible to a concept. There's something tremendously fine and ideal in existence that manages to pass through the delicate filters of aesthetic experience, but which the transcendental analytics of concepts fail to preserve. A liminal, or rather, a transversal zone, or an interface between phenomenon and noumenon, existence and essence, analytic and synthetic, a priori and posteriori, a line of fugue that obliquely cuts the transcendental unity of apperception: the "I". Thus, the impossible object is a consequence of the subject's inherent fractured identity. The artist of unknowing proposes only nuances of objects, ideal *objectiles* and hemorrhaging subjectivities, defying common sense.

The dual loss of identity, in both the object and the subject, prepares the aesthetic elevation of both the artist and the spectator into witnesses of aesthetic eventness, and guides their metaphysical ascesis towards the surface of existence.

Each exhibited object is selected by subtracting one dimension from it: that of meaning. Just as our artist has chosen to fully inject himself into creation, minus his Ego!

These aestheticized fractal objects hint without narrating, merely accompanying the burgeoning of a possible story, as diegetic elements for an exegesis now delegated to the witnesses. The artist has suspended the status of the author, as well as that of the work. All that remains from these two categories are a multitude of signs that make the transcription, or decalcomania of events, from the material world into a surface of sensation, divorced from the norms of structure and the laws of matter.

The artist of unknowing uncovers a fundamental ignorance at the core of reality.

When art inaugurates a transcendental empiricism, the work of art assumes a deictic function. In language, deictics are refined semiotic varieties that bridge an event as a transcendental ideality with its circumstantial linguistic resolutions. Deictics are the generic makers of sense, producers of truths of events, but they have no relation to meaning. Meaning is entirely indeterminate. Deictics are thus words or phrases that function as linguistic machinations (here, now, I), enabling the semiotic articulation of world events, like elements of an abstract algebra that establish the possibility of language. Thus, deictic art is an abstract machinery of synesthesia, of the synthesis of sense, of the production of truth. *Deixis* means to point, to indicate with a finger; while deictic art is a non-signifying plexus of signs pointing towards something incomprehensible, indecipherable, towards the deepest unknown.

The artist-of-unknowing aims for a direct connection with Ideas as universal drives!

The work of the unknown artist is situated on an imperceptible affine surface that ranks objects according to their resonant intensities and affective ordinates, regardless of their chronometric distances. One feels how a visceral magma, a vortex of questions, draws the exhibited objects away from direct perception and elevates them to the dignity of aesthetic problems.

Nothing binds these seemingly insignificant objects, these installations that serve as ontological miniatures, other than the surrational artist's spiritual extravagance. Here a human bone, there some moss, then wax, fragments of vegetation, a bug and a dried flower. A geological artistic gesture that ignites an archeology of sensory surfaces, and an archive of stains, not of facts: the kind of non-conceptual art that constitutes material for a profound intellectual exercise, as its objects exist outside concepts but within ideas; an eco-cerebral exercise takes place: the artist's spirit is enfolded within Ideas as primordial material abstracts.

The unknown artist is the gymnast of the impossible, offering us what he does not possess, the sense of things and states, creating what he cannot control. The artist's *thought-in-ignorance* is a pure practice of ideas, like the awakening of matter into being. There is a lunar joy in this artist, a lunatic gesture as he selects objects for his aesthetic alchemy; a radar of intensities, childish playfulness, a plastic optimism without the decay of hope.

The ontological premise of this artist is radical: being is disintegrating. The power of this artist lies not in integrating pieces of being, but in proposing a new, finer, division of the *whole*, starting from mere remnants. He grasps the ontological potency of remains: the remainder shows that being is not *wholly* divisible.

Only the (w)hole is hol(e)y.

No partition will ever saturate the void. In such ontology, art does not come to fill the void, but to make it sensible.

L'art, c'est le bonheur de s'enraciner dans le vide.

Just as the invention of irrational numbers makes us feel the ontological subtlety of counting, the artist deepens our aesthetic experience by proposing an even more subtle ignorance, interweaving darker variables through our sclerotic knowledge.

Perceiving things as spirits, events, and thoughts imbues them with a protean ontology, whereas an object represents merely one of spirit's more dormant incarnations. Every object enfolds a poem. When Whitman titles his poetic magnum opus after the simplicity of a leaf of grass, we learn that he distills his most poetic motifs from the most prosaic elements, embodying that process of equating matter and thought, that universal anonymous life, or spirit which connects humanity with being, the now-here-nowhere of each instant. The anonymous, as the artist of immanence, internalizes the poem in the world, imagines the spirit of materiality, gives matter the idea that in turn ceaselessly becomes.

The artist ensnares us in his dream, much like a spider's web, shaping us in accordance with the ideal model of an art-witness. Just as a spider has the archetype of the fly before ever seeing a single fly in its life, the anonymous artist doesn't need to know us personally to disclose the truth that is ours, because his creative spirit is the topological equivalent of society's cerebral space. Thus, the creative condition of the anonymous artist is immediately the transcendental of the common. He is not the transcendental as a person, but the loom of the transcendental. He proposes a new fracture, a new, tastefully differentiated problem, distilled from an unyielding liminal existence. He proposes a truer problem than the one we have, educating us in the higher taste of posing problems.

When the artist melts his identity into the public thing, the *res publica*, art becomes more a matter of anonymous gesture than of authorial work, while participation in this kind of art requires more inhabiting an anarchical political zone of existence than merely the striated space of a museum.

The distance between the artist and the person is aesthetic. The anonymous artist abandons his identity to establish a contemplative community. There, the pure equality of sensation is proclaimed. The community transforms into a sensorium, an elevated sensory realm where a collective consciousness, a shared *cogitamus*, is exercised. It becomes a haven for an emerging republican metaphysics, a cradle for cosmic atheism. In this space, the enigmatic thoughts of the anonymous artist point towards a novel enchantment, heralding a new paradigm of belief. Anonymity as a prerequisite for

creation and the fermentation of the taste of the work of art, establishes the egalitarian plane of aesthetic feeling: this is the republicanism of egalitarian art. It is an art exhibited in galleries, but in reality, it is an ecological-psychographic art, existing beyond and beneath the gallery, more outside and more inside it.

The egalitarian art of the artist of unknowing establishes the metaphysics of the republic of spirits.

The equality of spirits, of being a spirit, is proclaimed in this cosmic republicanism of the spirit. Art grasps the breath of matter, for it is a distillation, a filter of being.

Silence comes first. It opens the abyss of indifference between word, image, object, and diagram: these are all differential components of eventness. The art of indifference is the art that seeks to preserve as much indeterminacy as possible. This type of art requires an unbreakable will, an insatiable spirit, and thus it must not be mistaken with modesty. The artist of unknowing is modest with his biopsychic data, but implacable in his aesthetic schizoanalysis of the public thing, of the *respublica*. He designs sketches, dreams the common, and wills a world.

The artist's *anagogic oneirism* is intimacy with political potency. He projects the space of aesthetic criteria that the common as an object of thought must meet. This spectrum of seeds of values constitutes the ethico-political aspect of his aesthetics.

The refined equality of emotion, the universality of aesthetic experience as the realization of a supersensory reality, educates the virtues of free people. Perhaps it is precisely the historical weight of the Albanian people, the film negative in which the artist's aspiration for the lyrical education of the community rests. A testamentary dimension of this anonymous artistic will can be thus expressed: the alliance between the freedom of art and the equality of subjects, because no subject is less broken. Republican art!

Penrose's impossible triangle can only be given on a surface, not in a volume. So are the installations of our artist: non-linear triangulations, torsional topologies of the object that enable it to capture resonances, and to communicate with objects of distant phylogenies. The object transforms into a plexus of drives that is nothing in itself, because it has lost its semiotic center of gravity. Every installation is achieved through a topological isolation of its components, an artistic operation where the ordinary object transforms into a singularity. Isolation coincides with a semiotic nucleus that is emptied out, an ideal non-space and non-time where no-thing can dwell. As Malevich's black square, Lacan's empty box, so Kadriu's stains are a series of centrifugal operators that distribute the forces of aesthetic expression on the surface, testament to a decentralizing logic that only registers sense at the margins, only at the periphery, only at the remnants, where intensity becomes unbearable.

Suspension or ontological hesitation, this is what the anonymous artist proposes. Preserving hesitation as a stance, as a choice; to choose hesitation means to endure the possible.

To educate lightness contrary to the religious, bureaucratic, and media dogmatism of heaviness!

Anonymity is the Great Thought, the background from which every singular thought springs. The unknown artist has transcended the limited existential repertoire circumscribed by his biopsychology. His cerebral space is *tensorialized*, inhabited by anonymous tensions that become his most intimate circumstance.

In "Study for a Nation", the artist takes the nation as an object of aesthetic scrutiny. To become a nation requires producing the metaphysics of the event of birth, not bounding metaphysics at birth. The spirit precedes the bios because it is the event of birth, the ethos of bios. It is what makes birth a chance and not a destiny. Thus, the spirit is not a subject but an event, the very principle of namelessness.

Artaud fiercely expressed it: "I am he who, in order to be, must whip his innateness... (Nations) O bitches of impossibility!"

The artist of unknowing weeps for the bitterly rooted!

Misery is to be defined, persecuted by your birth. Birth, nature, is cruel. Art has the duty to save the event from the curse, pure chance from fate, fate from fatality. Love, misery, foolishness, are enfolded in thought, they are forms of thought, thought's innermost possibilities. Art has embraced them before philosophy as objects of transcendental study.

The unknown artist is the one who discovers the erudite, epistemic, and ontological aspect of foolishness, when he decides to abandon knowledge.

A nation encompasses all these forms; therefore it cannot be the object of an immediate transcendent belief, but of an aesthetic reinvigoration of its apprehension. Does a nation as an agency of ideas emancipate us from the platitude of the bios, or is it just a movement of thought that nurtures the gestation of foolishness from the misery of birth?

Existence becomes evental, infinitive, when birth and death intertwine in an ideal continuity. Then, perhaps, there is no guaranteed ontology for a nation, nor is the nation an ontological guarantee for any people. A nation remains a paradoxical, evental interval, beyond good and evil.

The unknown artist is a membranous artist. The volume of his exhibition must be placed on the absolute surface of creation. The spectator must create the film, the filmic reality of the work, the surface where the artistic gesture is registered as an *oeuvre*. Therefore, the proclamation of his work is always paralyzed, indefinitely slowed down, because it requires a resolution, a spirit that accelerates it, a *finiteness* where infinity precipitates. The spirit is a universal solvent.

The spirit is a hook where infinity hangs.

Being unloads its burden on the spirit because only the spirit can lift the weight of infinities. When a spirit can no longer bear with the load of infinity, the body fears death.

*The anonymous artist greets death as its equal.
The anonymous is death's eponymous.*

"It's summer bitch!" Let the skin be a surface of sensation for meteorological intensities. The skin contains labyrinthine porosities from where the body escapes. It serves as a transformative double-bind where the living organism transcends biological boundaries, continually reverting to the inorganic, inverting the body's interior and exterior. Through the skin, life transitions into the realm of the non-living, morphing into substances alien to its own essence. The skin, forever skirting the edges of the body it envelops, never truly integrates with it, perpetually emerging from it. A pure tangent to the body it wraps, the skin never belongs to it, never ceases to flow from it, and the body never ceases to secrete its secrets onto the skin, to mark the exterior. The skin is the epitome of vanishing, the ultimate canvas of non-integrable, residual traces.

At no other juncture in the annals of art has the spectator ascended so closely to the echelons of the artist as within the realm of anonymous art. The artist is not the one who creates, but the one who discovers the anonymous circumstance of creation, just as the philosopher is no longer the one who says "I think", but the one who discovers the purely impersonal imperatives according to which thinking occurs. This artist compels you to create. That philosopher makes thought non-preachable. They demand from us a cognition that is not due to understanding, but to a profound aesthetic sensibility. They seek out intensive lives, to capture our strongest emotional immediacies.

An avant-garde of anthropogenesis: anonymous art prepares the reinvention of human beings. Its demand is indomitable. It seeks unknown names, for only they are the support of the great vital forces. It declares pain as a cognitive experience, the ethical foundation of knowledge, while defining art as an exile from pain. Art perpetuates the will of history without names. Names hide events, devour verbs. The unknown artist seeks witnesses, individuals who have given to life the form of history, the shape of the unidentifiable action. At the threshold of modernity, the art of history and the history of making art coincide. Only the anonymous as radical agents of history can navigate that strong artistic relief.

Art that fishes out the drowned who have come ashore after the storms!

This artist subverts the lure of instant gratification. He challenges us to redefine our aesthetic understanding. Art, in its essence, offers no assurances, and the artist is not bound to fulfill them. Within the realm of art, one engages primarily in thought: artistic praxis is thought in action. Thought represents a liberty far surpassing that of opinion. Opinion may mimic thought, but it cannot replicate the liberty inherent in thinking, for freedom, akin to pain, eludes imitation. Thus, the aesthetic experience emerges as a universal moment of veracity. It transcends mere satisfaction, opting instead to cultivate and refine our understanding of pleasure, our logic of sensation.

The artist of unknowing is not an artist without a stance towards knowledge.

To become anonymous requires profound experiences, events that seal, stain, twist one's spirit: life intensities

that leave one *screwed*.

First, there was silence. Silence is the problem of expression: the phantoms (fantasies) that condition statements. What world is being plotted while we ceaselessly speak, make affirmations, or deny? What prospect over the world are we cultivating? What are our non-reflected loyalties? Silence is the spirit that prepares the language as an eruption, the aesthetic tension that makes the word an ontogenetic explosion. Silence is the disappearance that precedes the appearance of the word. As such, the art of unknowing is also a propaedeutic of silence. It educates in us a sense of waiting, of hesitation, even of lingering.

The objects of unknowing (paintings, installations, posters, sculptures) are now just mere points in a single plane. They are pierced through imaginary lines that envelop them in heterogeneities. The lines that encompass them, that pass through them are Ideas as anonymous forces. Being in the same line, or being directed parallelly, makes these objects see each other through Ideas, transposing Ideas into senses that endow each object with intention. Ultimately, we can feel that in this kind of art, each object finds its own plane of being.

This plane is the spirit of matter that turns into art, the oneiric coil from which all matter unfolds.









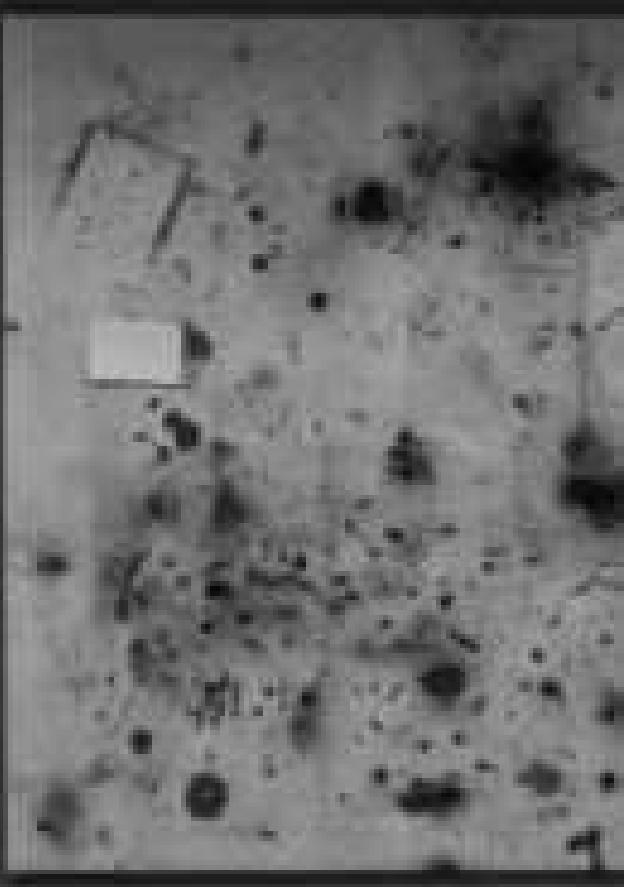
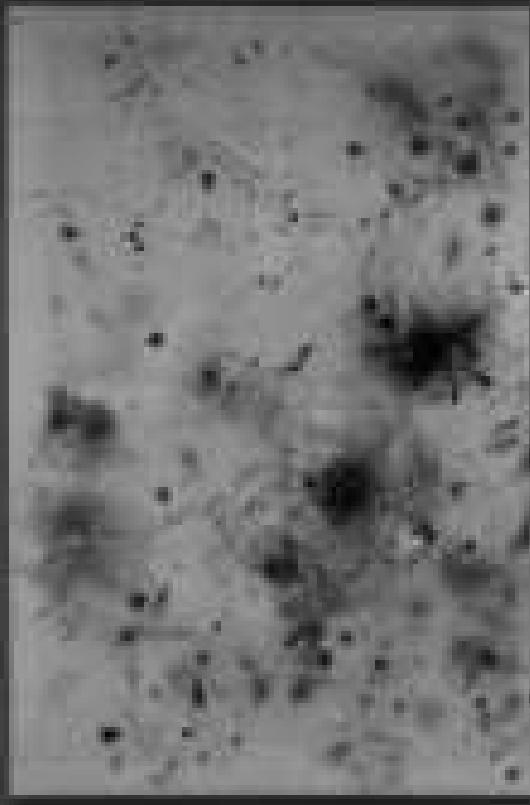


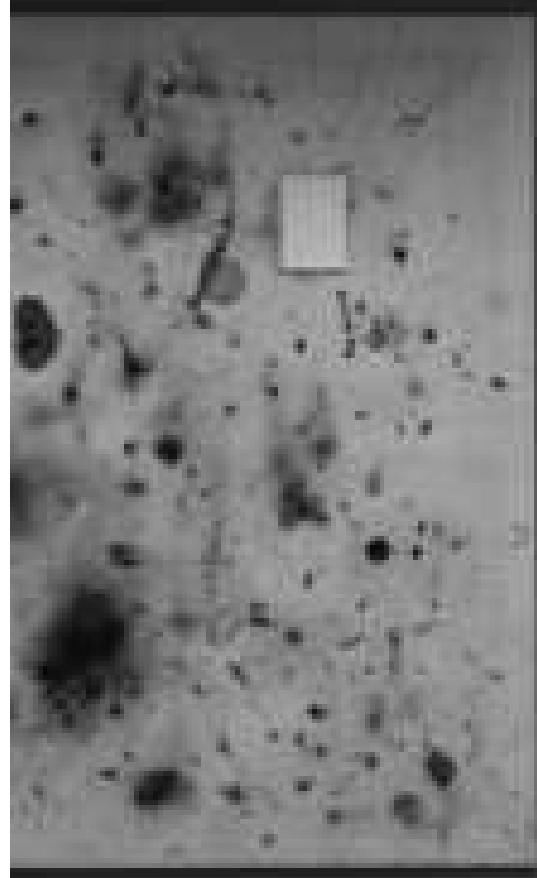


















Opposite
Preston Hall
near the town.
A good water

H. H. 100
1860

With love to
George or John

Preston Hall



Galeria Kombëtare e Kosovës
National Gallery of Kosovo

Ateljeja e piktorit të panjohur
Atelier of the unknown painter
Genc Kadriu

20.10–12.11.2024

Botues/ Publisher
Galeria Kombëtare e Kosovës, Prishtinë
National Gallery of Kosovo, Prishtina

Dizajn/ Design
Permanent Studio—
Nita Salihu Hoxha, Lira Gjikolli

Redaktor/ Editor
Doruntina Vinca

Korrektor/ Proofreader
Diona Budima

Përkthyes/ Translator
Diona Budima
Esterina Celami
Ervjola Selenica

Kontribuesit/ Contributors
Merve Elveren
Ester Celami
Zef Paci
Ervjola Selenica

Fotografia/ Photo credits
Rina Statovci
Genc Kadriu

Stafi i Galerisë Kombëtare të Kosovës/
National Gallery of Kosova staff members
Alisa Gojani Berisha, U.D. Drejtoreshë/ Interim
Director; Hana Halilaj, Kuratore/ Curator; Naim
Spahiu, Koordinator i Eksposítave/ Exhibitions
Coordinator; Skender Xhukolli, Teknik i Eksposítave/
Exhibition Technician; Enver Bylykbashi, Fotograf/
Photographer; Vlora Hajdini Hajrullahu, Koordinatore
për Edukim, Hulumtim dhe Publikim/ Coordinator
for Education, Research, and Publications; Engjëll
Berisha, Koordinator për marrëdhënie ndërkombëtare/
Coordinator for international relations; Shkamb Jaka,
Koordinator për Media dhe Marrëdhënie me Publikun/
Coordinator for Media and Public Relations; Mexhida
Maxhuni, Financiere/ Finance Officer; Elsa Morina,
Zyrtare Administrative/ Administration Officer;
Majlinda Zogaj, Zyrtare Ligjore/ Legal Officer; Xhevhat
Rrahmani, Kujdestar i Sallës Eksposuese/ Exhibition
Hall Attendant; Valdet Syla & Mentor Abdullahu, Roje
Nate/ Security guards;

Të gjitha të drejtat e rezervuara. Asnjë pjesë e këtij
botimi nuk mund të ribotohet, riprodhohet, ose
përdoret në asnjë formë ose me mjete elektronike,
mekanike dhe të tjera, të njohura ose të shpikura në
vijim, duke përfshirë fotokopjin dhe regjistrimin pa
lejen me shkrim të mbajtësit e të drejtave të autorit./

All right reserved. No part of this publication
may be reprinted or reproduced or utilized in any form
or by electronic, mechanical, and other means, now
known or hereafter invented, including photocopying
and recording without the written permission of the
copyright holders.

Ekspozita dhe katalogu janë realizuar me mbështetje
nga Ministria e Kulturës, Rinisë dhe Sporteve/

The exhibition and catalog are supported by the
Ministry of Culture, Youth and Sports

Rr. Agim Ramadani, nr. 360
10000 Prishtinë, Kosovë

galeriakombetare-rks.com



Katalogimi në botim–(CIP)
Biblioteka Kombëtare e Kosovës “Pjetër Bogdani”

75.04(061)
Kadriu, Genc

Ateljeja e piktorit të panjohur = Atelier of the unknown painter / Genc Kadriu ; përkthyes Diana Budima, Esterina Celami, Ervjola Selenica ; fotografia Rina Statovci, Genc Kadriu. - Prishtinë : Galeria Kombëtare e Kosovës, 2024. - 224 f. : ilustr. ; 22 cm.
1. Budima, Diana 2. Celami, Esterina
3. Selenica, Ervjola 4. Statovci, Rina

ISBN 978-9951-806-26-8



