

Galeria Kombëtare e Kosovës

Trupi si arkiv: Praktikart artistike performuese në Kosovën e pasluftës

Anyla Kabashi, Renea Begolli

Redaktuar nga Vjollca Krasniqi

Trupi si arkiv: Praktikart artistike performuese
në Kosovën e pasluftës

Trupi është bartës i shumë përvojave dhe historive. E në mungesë të arkivave institucionale, disa histori mbeten të shkruara në trup. Ky hulumtim e trajton trupin si një arkiv të gjallë, duke u përqendruar në mënyrat se si artistët performativë në Kosovën e pasluftës kanë artikulluar narrativat politike dhe kulturore. Performanca, si medium i mishëruar i artit, ofron një hapësirë për të shqyrtuar marrëdhëniet ndërmjet trupit, pushtetit dhe kujtesës kolektive. Duke përdorur korniza teorike feministe dhe dekoloniale ne analizojmë performancën si një praktikë të rezistencës dhe riartikulimit të identiteteve të shtypura dhe/ose të përjashtuara. Në një kontekst si ai i Kosovës së pasluftës, ku narrativat kombëtare dhe ato të tranzicionit janë të përshkuara nga mekanizma të ndryshëm të pushtetit dhe kontrollit kulturor dhe institucional, arti performativ ka funksionuar si një hapësirë e ndërhyrjes kritike ndaj marrëdhënieve të brishta dhe komplekse ndërmjet trupit dhe pushtetit.

Kemi zgjedhur të përqendrohemi në trupin si pikë hyrëse analitike për shkak se trupi shfaqet si vendtakim ndërmjet politikës, kujtesës, dhunës dhe rezistencës. Në Kosovën e pas luftës, historitë personale dhe ato kolektive janë të ndërlidhura ngushtë me përvojat e përjetuara përmes trupit, trupi bëhet një arkiv i gjallë që bart dhe artikullon narrativat që mungojnë në historiografinë zyrtare. Përmes trupit si medium, artistët e sfidojnë përjashtimin institucional dhe hierarkitë gjinore në skenën e artit, dhe gjithashtu ndërtojnë forma alternative të dijes, kujtesës dhe bashkëjetesës.

Trupi shpeshherë trajtohet si një hapësirë ku pushteti dhe politika ndërthuren në mënyra të ndryshme. Judith Butler, filozofe feministe amerikane dhe teoriciene e studimeve gjinore, e sheh trupin si një konstrukt performativ që përmes përsëritjes së veprimeve e formëson dhe negocion identitetin gjinor (25–34). Në anën tjetër, Michel Foucault, filozof dhe teoricienët i pushtetit dhe biopolitikës, e përshkruan trupin si një

arenë ku pushteti biopolitik manifestohet përmes disiplinimit dhe mbikëqyrjes. Në “Disiplinë dhe Ndëshkim” (*Discipline and Punish*), Foucault analizon mënyrat se si institucionet formësojnë dhe kontrollojnë trupat për t’i përshtatë me një rend shoqëror të caktuar. Këto perspektiva mund të ndihmojnë në të kuptuarit e marrëdhënies mes fuqisë dhe rezistencës, aty ku ka pushtet, ekziston dhe potenciali për rezistencë (135–169).

Në këtë kontekst, Audre Lorde, poete dhe aktiviste feministe, e ngre çështjen e trupit si hapësirë e rezistencës. Lorde thekson rëndësinë e kujdesit radikal për trupin dhe shpirtin, sidomos për ata që janë në margjina: gratë e zeza, individët *queer* dhe të shtypurit. Për Lorde, kujdesi radikal është një akt politik që refuzon të pranojë rraskapitjen dhe çnjerëzimin e trupave të marginalizuar. Ajo sugjeron se vetëm përmes dashurisë dhe kujdesit për veten dhe njëra-tjetrën mund të krijohen rrugë drejt rezistencës dhe çlirimit (130).

Në të njëjtën frymë, bell hooks, poete dhe aktiviste feministe, argumenton se trupi nuk mund të shihet vetëm si një realitet individual, por si një hapësirë ku ndërthuren histori kolektive të shtypjes dhe qëndresës (36–42). Përdorimi i trupit në art, në këtë kuptim, mund të shihet si një praktikë që afirmon dukshmërinë dhe sfidon narrativat që e reduktojnë atë në një objekt të kontrolluar nga pushtetet shoqërore dhe politike. Performanca, si një medium artistik, mund të ofrojë një mënyrë për të eksploruar dinamika në mes të pushtetit dhe rezistencës. Përmes analizës së veprave të artit performativ, ky libër e sheh trupin si një objekt përfaqësimi, por edhe si një gjuhë më vete që është fleksibile dhe në vazhdimësi e inegociueshme (Warr 11–15). Artistët që praktikojnë performancën duket se trajtojnë identitetin jo si një cilësi të lindur, por si një kategori që formësohet dhe riartikullohet brenda konteksteve të ndryshme kulturore dhe

sociale. Griffin thekson rolin e gjuhës në formimin e strukturave të pushtetit dhe sugjeron se gjuha mund të jetë njëkohësisht mjet çlirimi dhe forcë që mbështetë narrativat ekzistuese (213–226). Ky diskutim mund të jetë veçanërisht i rëndësishëm kur analizojmë mënyrat në të cilat përshkruhen veprat e artit të grave dhe grupeve të tjera të marginalizuara. Mund të shtrohet pyetja: Këto kritika, a i fuqizojnë narrativat që synojnë të i sfidojnë? Apo, ndoshta në mënyrë të pavetëdijshme, riprodhojnë stereotipe thellë të rrënjosura?

Ne e shqyrtojmë se si artistët e përdorin trupin për të sfiduar strukturat e pushtetit, duke eksploruar tema si: trupi si formë rezistence ndaj institucioneve shtetërore dhe normave gjinore, mënyrat se si nacionalizmi përvetëson trupin e individit dhe atë politik, performanca si një akt që ballafaqohet me traumat kolektive dhe ndikimi i diskursit publik në formësimin e identitetit dhe kujtesës në artin bashkëkohor të Kosovës. Gjatë këtij procesi, kemi vërejtë tema që përsëriten, si: seksualiteti dhe gjinia, kënaqësia dhe erotika, identiteti kombëtar, përpunimi i traumës dhe pyetje të gjera mbi rolin e artistes/it në shoqëri. Fokusi ynë është te ato/ata artistë që kanë përfshirë trupin si një element kyç në praktikën e tyre artistike, duke kontribuar në skenën kritike dhe estetike në Kosovë. Në këtë kontekst, “arti i ri i Kosovës”, siç e ka quajtur Shkëlzen Maliqi, në esenë “Udhëkryqi i Artit të Ri të Kosovës” (*Crossroads of Kosovo’s New Art*), nuk përfshin të gjithë artistët e periudhës pas luftës e as ky studim nuk synon të mbulojë çdo praktikë dhe artist/e që merret me trupin në art (17–39). Termi “arti i ri i Kosovës” në këtë rast nuk ka vetëm kuptim kronologjik të artit të pasluftës, por lidhet edhe me eksperimentimin me forma konceptuale të shprehjes si performanca, video, instalacione dhe kritika institucionale, të cilat sfidojnë traditat moderniste dhe akademike të artit figurativ. Sipas Maliqit, premisat e këtij arti janë të

lidhura me shkëputjen nga kodet estetike të pikturës dhe skulpturës klasike dhe me afrimin drejt artit të angazhuar konceptualisht që përdor mediumin si mjet për të artikuluar qëndrime kritike ndaj realitetit shoqëror, politik dhe institucional.

Megjithatë, ky përkufizim nuk është pa probleme kur shihet nga një perspektivë feministe. “Arti i ri”, në versionin që artikulon Maliqi, ndonëse i hapur ndaj formave të reja, shpesh mbetet i ngushtë në përfaqësim: dominimi i artistëve burra në këtë narrativë dhe mungesa e eksplorimit të përvojave gjinore, seksuale apo etnike sugjeron që “e reja” nuk ka përfshirë domosdoshmërisht edhe një epistemologji të re dhe gjithëpërfshirëse. Nga një perspektivë gjinore, përderisa artistet gra dhe *queer* kanë përdorur trupin për të artikuluar trauma, kujdes, erotikë dhe rezistencë, ato shpesh nuk janë integruar në mënyrë të barabartë në këto diskutime apo me gjuhën kanonike që përdoret për të përshkruar këto vepra.

Hulumtimi ynë për këtë libër ka kufizimet e veta. Në fillim të punës u përballëm me mungesën e një arkive të konsoliduar, ku veprat dhe materialet e lidhura me artin bashkëkohor në Kosovë të ishin të mbledhura dhe lehtësisht të qasshme. Shumë nga burimet ishin të shpërndara, të fragmentuara, private. Procesi i hulumtimit ishte i ngadalshëm në mënyrë që ne të familjarizoheshim me veprat, artistët dhe temat që trajtonin.

Materialet e mbledhura për këtë studim vijnë nga disa burime kryesore: arkivi i Galerisë Kombëtare të Kosovës, arkivat private të artistëve dhe punëtorëve të artit, gazeta e revista të kohës, si edhe nga memoria kolektive e ndërtuar përmes takimeve dhe rrëfimeve direkte me artistë. Kjo qasje e kombinuar ishte e domosdoshme për të filluar arkivimin alternativ mbi artin performativ dhe bashkëkohor në Kosovë.

Megjithatë, mungesa e dokumentimit paraparak dhe e hulumtimeve të ngjashme e bën të vështirë krahasimin sistematik të artistëve të Kosovës me ata të Ballkanit më

gjerësisht. Në këtë drejtim, ky hulumtim nuk pretendon të japë një kornizë të plotë krahasuese, por të hapë një fushë të re diskutimi dhe të krijojë bazën për studime të ardhshme që mund të zgjerohen në një kontekst rajonal.

Në vend që të nxjerrim përfundime të ngurta, synojmë që ky studim të krijoj hapësira për reflektim, duke përqafuar shumëllojshmërinë, jo-linearitetin dhe kërkimin e ngadaltë. Nuk pretendojmë që studimi është i plotë apo përfundimtar. Përkundrazi, ne e shohim këtë si eksplorim dhe hapësirë për diskutime të reja të kujdesit dhe reflektimit mbi arkivin e trupit dhe trupin si arkiv në art.

Analiza e veprave nuk ndjek një rend kronologjik, mirëpo shumica e veprave që hulumtimi i rishikon janë krijuar në periudhën nga përfundimi i luftës në Kosovë në 1999 e deri në shpalljen e pavarësisë në vitin 2008. Ne kemi zgjedhur t'i organizojmë ato rreth temave që dolën gjatë bashkëbisedimit me artistët dhe me njëra-tjetrën. Këto biseda përfshinin takime me artistë dhe punëtorë të artit si Rudina Xhaferi, Zake Prelvukaj, Fitore Isufi Shukriu-Koja, Charlie's Angels, Blerta Sylja Surroi, Lala Meredith Vula, Jakup Ferri, Dren Maliqi, Lulzim Zeqiri, Vjollca Krasniqi, Vesa Sahatçiu, Shkëlzen Maliqi, Vlorë Hajdini dhe të tjerë që kanë punuar me trupin si medium. Njëpërmjet këtyre proceseve bashkëbiseduese dhe reflektimeve të ndërsjella, kemi synuar të i kuptojmë veprat e artit jo thjesht si praktika të izoluar, por edhe si pjesë e një narrative kolektive, një hartë e përbashkët e përvojave, ndjeshmërive, synimeve dhe ideve që janë mishëruar në trupin e artistëve.

Libri është i ndarë në tri pjesë kryesore: Pjesa 1: Konteksti kulturor dhe politik—ofron një shikim të kontekstit kulturor dhe politik në Kosovë dhe në Ballkan, duke shqyrtuar ndikimin e tyre në skenën e artit bashkëkohor. Pjesa 2: Hartë tematike: trupi, identiteti dhe politikat e përfaqësimit—shqyrton skenën e pavarur të artit të pasluftës jashtë institucioneve të etabluara

të artit, disa nga ngjarjet alternative dhe institucionale, performimin e identitetit, politikat e trupit, trupin si hapësirë të kujtesës dhe diskursiven si performancë. Pjesa 3: Diskutimi publik dhe reflektimet—përmban reflektimet tona mbi gjetjet kryesore të hulumtimit dhe transkriptin e prezantimit “Trupi: Kujtesa dhe Rerezentimi” nga Vjollca Krasniqi, pjesë nga diskutimi publik i mbajtur në Galerinë Kombëtare të Kosovës më 11 dhjetor, 2024.

Trupi në kontekst
kulturore dhe politik:
Kosova në gjeografisë
e Ballkanit
[13–30]

Veprat dhe ngjarjet
alternative
[31–208]

Ndërmjet trupit
dhe kujtesës
[209–228]

Biografisë
Bibliografia
Biseda dhe takime të
zhvilluara gjatë kërkimit
Burimet e fotografive
[229–236]

Trupi në kontekst kulturor dhe politik:
Kosova në gjeografisë e Ballkanit

[15-30]

Për të kuptuar zhvillimin e artit pas luftës së vitit 1999 në Kosovë dhe ndikimin që ky kontekst historik ka pasur në diskutimet bashkëkohore, është e rëndësishme të shikojmë çka e paraprinë këtë periudhë. Ky hulumtim nuk synon krijimin e një historie të prerë të artit modern në Kosovë, por kuptimin e rrjedhave që formuan skenën artistike dhe kulturore. Pyetje të tilla si: “Si u ndërtua skena e artit?”, “Kush i krijoi narrativat dominuese?” dhe “Sa hapësirë iu dha grave artiste dhe diskutimeve feministe në këto rrethe?” janë shtruar për të hulumtuar dinamikat që përcaktuan artin në këtë periudhë.

Gjatë shekullit të XX-të, Kosova kaloi periudha të shumta të kalimeve historike, që formësuan jetën shoqërore, politike dhe kulturore. Nga viti 1945 deri më 1992, ajo ishte pjesë e Republikës Socialiste Federative të Jugosllavisë. Në vitin 1963, Kosova u njoh si një krahinë autonome dhe më 1974, fitoi një autonomi më të zgjeruar që i mundësoi hapjen e institucioneve të rëndësishme kulturore, si Fakulteti i Arteve në Universitetin e Prishtinës (1974) dhe Galeria e Arteve¹ (1979). Shumë artistë u arsimuan në akademitë e artit në vende të ndryshme të Jugosllavisë dhe më pas u kthyen për të qenë figura qëndrore në këto institucione. Artistët burra që përqaфонin ide të reja shpesh e shihnin modernizmin si një sfidë ndaj traditës, por duket se refuzonin të zgjeronin këtë sfidë në përfshirjen e perspektivave gjinore dhe grave në mënyrë aktive në diskursin artistik.

Gratë artiste kishin pak hapësirë për të marrë pjesë në ekspozita dhe për të krijuar një ndikim të dukshëm. Një fakt i rëndësishëm që tregon këtë përjashtim është se ekspozita e parë personale e një artisteje grua, “Klik” nga Violeta Xhaferi, u mbajt në pasluftë, në vitin 2003 në Galerinë Kombëtare të Kosovës. Ky informacion u soll në vëmendje me rastin e hapjes së ekspozitës së

1 Në periudhën 1979–1989 njihet si Galeria e Arteve, pas luftës së Kosovës merr emrin Galeria e Arteve të Kosovës, ndërsa pas pavarësisë së Kosovës quhet Galeria Kombëtare e Kosovës (GKK).

saj personale në vitin 2023, në Galerinë Kombëtare, “Violeta Xhaferi: Rishikime”, e kuruar nga Hana Halilaj. Përtej institucioneve publike, gjithashtu u themeluan “Klubi i Artistëve të Kosovës” (1953), “Shoqata e Artistëve Figurativë” (1962), “Shoqata e Artistëve Aplikativë të Kosovës” (1967) dhe “Shoqata e Artistëve Figurativë të Prishtinës” (1972) që në shumicën e rasteve, udhëhiqeshin nga burra shqiptarë dhe artikulonin zërin mbizotërues në skenën artistike (Krasniqi, “Duke marrë në pyetje përjashtimin: Një përmbledhje” [Interrogating Exclusion: A Summary]). Me përjashtim të Violeta Xhaferit e cila ishte për një kohë kryetare e Shoqatës së Artistëve Aplikativë të Kosovës.



Violeta Xhaferit, Për koncepte të reja të rolit të krijuesit në prodhimtari, 1984 Gazeta Rilindja

Megjithatë, këto hapësira shpesh nuk adresonin ose përfshinin përvojat dhe kontributet e grave artiste (“Për koncepte të reja të rolit të krijuesit në prodhimtari”).

Në vitin 1989, Kosovës i tërhiqet autonomia, që rrit tensionet politike. Kjo u manifestua me një shtypje të paimagjinushme, me krijimin e sistemit institucional paralel dhe luftën në fundin e viteve të 1990-ta. Edhe zhvillimet kulturore dhe artistike u përballën me sfida të mëdha. Mbyllja e institucioneve dhe agresioni në rritje imponoi institucionet të kalonin në hapësira alternative, ku artistët kërkonin mënyra për të mbijetuar dhe për të vazhduar krijimtarinë e tyre në një ambient shtypës. Edukimi kaloi në sistemin e shtëpi-shkollave, ndërsa u hapën edhe kafe-galeritë si: “Hani i dy Robertëve”, “Fjala”, “Koha”, Galeria “Dodona” në Prishtinë, kafe-galeria “Evergrin” në Pejë, “Galeria e Artit Rada” në Prizren, Galeria “Vatra” në Prizren, krahas edhe disa hapësirave të tjera, në qytete tjera të cilat ende nuk kemi arritur t’i identifikojmë plotësisht. Këto hapësira ishin vende të rezistencës, ku artistët mund ta sfidonin shtypjen dhe të ndanin perspektivat e tyre.

Fondacioni “Soros” hapi selinë në Kosovë në vitin 1993. Selia e udhëhequr nga Shkëlzen Maliqi, ishte faktor i rëndësishëm në përzgjedhjen e aktiviteteve kulturore që do të merrnin mbështetje financiare dhe krijimin e mundësive për të zhvilluar skenën e artit në një kontekst të konfliktit politik. Shfaqja dhe zhvillimi i diskurseve feministe dhe gjinore pasqyrojnë një trajektore të veçantë. Në Kosovë, diskutimet rreth gjinisë dhe identitetit filluan të fitonin vëmendje më të madhe në fund të viteve 1990 dhe u bënë më të theksuara pas luftës. Në vitin 1997, Sazana Çapriqi themeloi Shoqatën për Hulumtime dhe Botime të Gruas “Sfinga Center” duke nisur botimin e revistës të studimeve gjinore “Sfinga”, me proza, poezi, intervista, përkthime të shkrimeve me përmbajtje feministe. Revista botoi shtatë edicione (nga biseda me Bulza Çapriqi).

Në këtë periudhë edhe gratë artiste filluan të sfidonin më hapur normat gjinore. Feriha Rada hapi “Galerinë e Artit Rada” në Prizren, ndër galeritë e para private në Kosovë. Deri në vitin 1997 galeria pati rreth tridhjetë ekspozita dhe paralelishtë ndërtoi koleksionin e veprave të artit me “Fondin e Galerisë Rada”, të cilat më pas u vodhën gjatë luftës në Kosovë.

Alisa Maliqi u zgjodh udhëheqëse e Galerisë “Dodona”, kjo funksionoi si një platformë ekspozuese për artistët vizualë, duke qenë e pranishme dhe aktive në skenën kulturore gjatë viteve 1997–1999. Në hapësirat e kësaj galerie, në vitin 1997, Rudina Xhaferi hapi ekspozitën e parë personale, ku prezantoi thonj të pikturuar.



Ekspozita personale e Rudina Xhaferit, Galeria Dodona, 1997
Gazeta Koha Ditore

Zake Prelvukaj, po ashtu në 1997, krijoi për herë të parë veprën performative “Trupi im brushë”. Për këto vepra do të flasim më në detaje në kapitujt në vazhdim. Përderisa tensionet e konfliktit në Kosovë përshkallëzoheshin, gratë aktiviste luanin një rol qendror në thirrjet për paqe dhe në rezistencën politike. Në mars të vitit 1998, u organizuan 18 protesta paqësore, tetë prej të cilave ishin të udhëhequra nga gratë. Këto protesta shënuan një moment të rëndësishëm për lëvizjen feministe dhe për fuqizimin e grave në hapësira publike. Përmes trupave të tyre si hapësira rezistence dhe përdorimi i bukëve, qirinjëve dhe fletëve të bardha gjatë protestave, gratë bënë thirrje për ndaljen e luftës dhe kërkuan vëmendjen e medieve ndërkombëtare për gjendjen në Kosovë. Një ndër protestat më të zëshme ishte “Marshi i Grave Bukë për Drenicën” më 16 mars 1998, i cili theksoi rëndësinë e aktivizmit kolektiv të grave dhe përforcoi rezistencën e tyre politike ndaj shtypjes. Megjithatë, akoma kishte stigmatizime rreth diskutimeve gjinore, të seksualitetit dhe riprodhimit.

Vjosa Dobruna në intervistën për Inicativën për Histori Gojore të Kosovës, shpjegon se gjatë organizimit të këtyre protestave propozoi që gratë të mbanin peceta higjienike në marshin për Drenicën. Kjo ide ishte kundërshtuar nga disa prej grave të partive politike me pretekstin se ato ndryshonin diskutimin primar të protestave që ishte lirimi i Drenicës nga ushtria Serbe (“Marshi i Grave Bukë për Drenicën”).

Pas përfundimit të luftës dhe fillimit të një periudhe të re, nën protektoratin e administruar nga Misioni i Kombeve të Bashkuara në Kosovë (*United Nations Mission in Kosovo—UNMIK*), në Kosovë fillonuan të shfaqeshin ndryshime në praktikat artistike që pasqyronin një shoqëri të pas luftës. Gjatë kësaj periudhe, një brez i ri artistësh dalin në pah, me një prezencë më të madhe të grave në skenën e artit, duke hapur rrugë për diskutime mbi identitetin, gjininë dhe rezistencën.

Kosova dhe Ballkani në tërësi, që për shumë kohë ishin në periferi të diskursit evropian, pas përfundimit të luftërave në ish-Jugosllavi, u bënë tema të rëndësishme për kuratorë ndërkombëtarë që përpiqeshin të kuptonin jetën pas konfliktit.

Protëktorati ndërkombëtar në Kosovë u vendos si një mekanizëm i domosdoshëm për administrimin e vendit pas luftës, në një kohë kur institucionet shtetërore ishin të shkatërruara dhe nuk funksiononin për më shumë se një dekadë. Pas vitit 1999, Kombet e Bashkuara, përmes misionit të UNMIK-ut, morën përsipër rindërtimin institucional dhe krijimin e një mjedisi të favorshëm për zhvillimin e shoqërisë civile. Në mungesë të një shteti të konsoliduar, raporti kryesor nuk ishte mes shoqërisë civile dhe shtetit, por mes shoqërisë civile dhe vetë UNMIK-ut, si pushtet administrues (Zeqiri “Shoqëria civile e Kosovës është produkt i rrënjëve të saj të pasluftës”).

Në periudhën pas luftës, identitetet u artikuluan përmes mjeteve politike dhe prodhimit kulturor, ku artistët luajtën rol në dokumentimin dhe rrëfimin e përvojave të tyre. Trupi (ndoshta performues) veprroi si një vend që përforconte historitë dhe sistemet e dijes. Në termat e Foucault², ky proces përfshin gjërmimin e shtresave të kuptim-bërjes, duke zbuluar se si ngjarjet e kaluara dhe strukturat shoqërore “shkruhen” në trup, shpesh pa një histori koherente ose të unifikuar. Artistët, pra, angazhohen në një lloj arkeologjie, ku trupi prish, vë në pikëpyetje dhe riformulon narrativat dominuese, duke lejuar një pluralitet interpretimesh dhe jo një të vërtetë të vetme.

2 Foucault në “Arkeologjia e dijes” (*The Archaeology of Knowledge*) prezenton idenë e arkeologjisë që ndërtohet mbi transformimet, ndarjet dhe ndryshimet në sistemin e mendimit duke i hulumtuar praktikën, gjuhën dhe njohjen dhe si ato e ndërtojnë të “vërtetën” në histori. Kur artistët përdorin trupin e tyre si subjekt të performancës, ky trup bëhet vend historik, shoqëror dhe kulturor. Ashtu si arkeologët, artistët ndajnë fragmente historike dhe shumë aspekte të lidhura me trupin në vend dhe kohë, ku aspektet kolektive dhe individuale bashkëveprojnë.

Adelina Ismaili, Armend Rexhepagiqi e Aida Baraku kishin një ndikim të madh në zhvillimin e kulturës muzikore në Kosovë, sidomos kur flitet për rezistencën e kulturës alternative. Ismaili, me stilin e saj artistik e temat që trajtonte në këngë, shpesh e sfidoi rendin shoqëror e pritshmëritë tradicionale rreth rolit të gruas në sferën publike.³ Rexhepagiqi e Baraku, si kompozitorë e producentë, e sollën një frymë të re në muzikë, duke përdorur elemente të rrymave alternative e duke trajtuar tema që reflektonin realitetin shoqëror të Kosovës pas viteve të 1990-ta. Përmes muzikës, ata jo vetëm se krijuan një skenë të re e më të hapur, por edhe mundësuan një formë tjetër të shprehjes artistike, që i dha zë përvojave shoqërore.

Edhe revista “Kosovarja” ishte një nga platformat më të rëndësishme të mediave të shkruara në Kosovë, e cila luajti një rol kyç në formësimin e diskursit kulturor, shoqëror dhe politik. E njohur për fokusin e saj në temat që lidhen me gratë, familjen dhe zhvillimet sociale, “Kosovarja” ka reflektuar edhe mbi transformimet që shoqëria kosovare ka përjetuar dhe ka ndikuar në ndërtimin e imazhit të gruas në diskursin publik, shpesh duke e pozicionuar atë mes pritshmërive tradicionale dhe përpjekjeve për një rol më aktiv e të pavarur në shoqëri.

Artistët filluan të eksploronin dhe të vinin në pyetje narrativat e imponuara nga traditat lokale dhe ndikimet e jashtme. Sipas Vjollca Krasniqit (2007) në “Imazhi, gjinia dhe pushteti: Politikën e përfaqësimit në Kosovën e pasluftës” (*Imagery, Gender, and Power: The Politics of Representation in Post-war Kosova*), përfaqësimet

3 Në intervistën e saj me Adem Mikullovcin, në Emisionin “Pa dorëza”, në KTV, në vitin 2000, Adelina Ismaili flet për mënyrën se si performanca e saj në muzikë, veçanërisht ekspozimi të trupit, ka qenë vazhdimisht e lexuar si provokim. Gjatë intervistës ajo flet për këtë paraqitje si një akt politik i vetëdijshëm që ka sfiduar kodet e moralit patriarkal dhe kontrollin mbi trupin e gruas. Ismaili përdor estetikën e “të qenit e zhveshur” jo si formë spektakli për konsum, por si gjuhë vizuale që kërkon liri për trupin e grave, për të folur dhe për të qenë.

e Kosovës dhe të njerëzve të saj nuk janë të fiksuara (16–18). Një nga pasojat më të rëndësishme të imponimit perëndimor, sipas Krasniqit, është normalizimi dhe përforcimi i hierarkive gjinore dhe një qasje neo-koloniale përmes projekteve ndërkombëtare (18–20). Kjo pasqyron trende më të gjera globale, ku shoqëritë pas-konfliktit shpesh rindërtohen përmes një botëkuptimi perëndimor që prioritetizon forma të caktuara të pushtetit dhe zhvillimit, ndërsa anashkalon format alternative të njohurive dhe të vullnetit për të vepruar.



Ballina e revistës *Kosovarja*, 1997
Revista *Kosovarja*

Historitë perëndimore shpesh marginalizojnë, fshijnë ose harrojnë disa narrativa, ndërsa shumëfishimi i historive të nënshtruara apo “të vogla” rriten në mënyrë paralele. Vetë-historizimi i artistëve kosovarë mund të përshkruhet përmes fenomenit që ka artikuluar Zdenka Badovinac si në një vend ku korniza institucionale për artin bashkëkohor mungonte ose përçmonte lëvizjet e caktuara, artistët marrin rolin e dyfishtë të krijuesve dhe historianëve, ku akti i krijimit të artit bëhet gjithashtu një

akt i dokumentimit të historive lokale. Koncepti i “historive paralele” ofron një këndvështrim kritik mbi mënyrën se si kontekste të ndryshme formësojnë shumëllojshmërinë e tregimeve, veçanërisht në Evropën Lindore pas-komuniste. Badovinac thekson se në rajonet ku forma të komunizmit dikur dominonin, arti jozyrtar ekzistonte në një sferë paralele, duke fituar legjitimitet vetëm pas rënies së këtyre regjimeve. Kjo ka krijuar atë që ajo e quan “histori të ndërprera”, ku tregimet e fragmentuara ekzistojnë në mënyrë të pavarur nga njëra-tjetra, duke hartuar narrativat kombëtare dhe lokale të hapësirave pa ndërlihdje më të gjera ndërkombëtare. Artistët në këto hapësira shpesh marrin rolin e historianëve dhe arkivistëve, të detyruar të dokumentojnë punën e tyre dhe lëvizjet më të gjera ku ata përkasin. Kjo mungesë e njohjes institucionale ose interesit për të dokumentuar artin jo-institucional do të thotë se artistët vetë janë ata që ruajnë historitë e tyre, shpesh duke punuar të izoluar nga bota dominuese e artit (Badovinac 143–146).

Për të diskutuar lidhjen midis trupit dhe politikës në Kosovë dhe për të përzgjedhur disa nga veprat e artit që trajtojnë këtë çështje brenda kontekstit të rajonit tonë, ne duhet të marrim parasysh shpërbërjen e Jugosllavisë, luftërat që shkatërruan rajonin, gjenocidin në Kosovë dhe zonat përreth dhe po ashtu marginalizimin e kosovarëve, veçanërisht të grave, grupeve etnike të ndryshme dhe njerëzve queer.

Raluca Voinea e hap tekstin “Ekspozitat e përcaktuara gjeografikisht: Ballkani, midis Evropës Lindore dhe Evropës së Re” (*Geographically Defined Exhibitions: The Balkans, Between Eastern Europe and the New Europe*) me fjalinë: “Slobodan Milošević ka vdekur” (105). Kjo hyrje sinjalizon fundin e një epoke politike. Ajo vazhdon duke analizuar ekspozitat në fillim të viteve 2000, që përqendrohen në Ballkan si një tërësi gjeografike, siç janë ekspozitat “Gjaku & Mjalta” (*Blood & Honey*), 2003, e kuruar nga Harald Szeemann dhe

“Në grykat e Ballkanit” (*In the Gorges of the Balkans*), 2003, e kuruar nga René Block, që janë përpjekur të formojnë perceptime për rajonin brenda kontekstit të narrativave të artit evropian. Teksti kritikon tendencën e këtyre ekspozitave për të portretizuar Ballkanin kryesisht si vend të traumës dhe konfliktit, duke përforcuar stereotipet ekzistuese të pasigurisë dhe dhunës në këto vende (Voinea 106–107).

Luftërat e viteve 1990 në Ballkan, u transmetuan masivisht në televizione për herë të parë, duke formësuar perceptimet globale për rajonin. Kjo është arsyeja pse është e rëndësishme të përmenden ngjarje si vdekja e Milošević-it dhe luftërat, në të cilat “u krye gjenocid, u realizua spastrim etnik dhe pogrome, si dhe shpërngulje e organizuar; kapje dhe vrasje e civilëve.”⁴⁵ Këto ngjarje formojnë bazën për prodhimin e artit bashkëkohor në rajon dhe edhe në Kosovë. Shumë prej këtyre veprave artistike reflektojnë mbi luftën dhe vuajtjet, me artistë që përdorin trupat e tyre si medium dhe si mesazh (Vasić, “Artistet gra në vetën e parë” [*Female Artists in the First Person*]). Rrjedhat e artit të pasluftës në Ballkan shpesh eksplorojnë tema si (de)konstruktimi i identitetit, marrëdhënia e trupit me shtetin, përfaqësimet gjinore dhe seksualiteti, si dhe temat e kujdesit dhe dashurisë. Këto praktika ngrenë pyetje kritike si: Si e artikulojnë artistët kosovarë trupin si arkiv? A mund të kuptohen ata si arkivistë të kujtesës kolektive? Si artikulohen temat e dhimbjes, dëshirës dhe nacionalizmit në veprat e tyre?

Për të kontekstualizuar artin e Kosovës brenda kuadrit të Ballkanit dhe Evropës Lindore, libri i Maja dhe Reuben Fowkes në “Arti i Evropës Qendrore dhe Lindore

që nga viti 1950” (*Central and Eastern European Art Since 1950*) ishte i rëndësishëm, pasi thekson ndikimin e kalimeve historike, shoqërore dhe politike në Evropën Lindore mbi praktikën artistike. Ata theksojnë ndikimin e ndërrimeve politike, rënien e socializmit dhe ngritjen e demokracive të orientuara kah tregu, të cilat çuan artistët në rajon, përfshirë ata nga Kosova, që të ripërcaktojnë identitetin përmes një ndërthurjeje të historive lokale me trende më të njohura botërisht. Kjo shpesh përfshinte sfidimin e narrativave nacionaliste dhe patriarkale pas luftës, veçanërisht përmes formave eksperimentale të artit si performanca dhe veprat konceptuale (159–187). Ndërsa mund të ketë pasur hezitim në rajon për të përqafuar idetë feministe perëndimore që nga viti 1989, artistët, veçanërisht në Ballkan, kanë eksploruar çështje rreth gjinisë dhe trupit në mënyra të ndryshme. Duke përdorur trupat e tyre, këta artistë vënë në pikëpyetje strukturat tradicionale dhe kalimin nga qeveritë socialiste në kapitalizmin global, duke sfiduar ide më të gjera si ndikimi i globalizimit, rolet në familje dhe mënyrat heteronormative të marrëdhënieve dhe seksualitetit.

Në Kosovë, diskutimet rreth gjinisë dhe identitetit filluan të artikulohen qartë pas luftës, ndërsa skena artistike u bë gradualisht një hapësirë për të sfiduar narrativat shtypëse. Megjithatë, për shumë vite, mungesa e literaturës dhe infrastrukturës akademike në fushën e artit bashkëkohor në Kosovë ka ndikuar në izolimin e artistëve nga rrjetet më të gjera rajonale. Kjo mungesë u lehtësua disi vetëm pas shpërthimit të qasjes në internet dhe hapjes ndaj botës pas viteve 2000.

Megjithë në përpjekjet për përfshirje rajonale, artistët kosovarë u përballën me përjashtime institucionale dhe diskursive. “Përjashtimi” i artit (artistëve) kosovarë nga publikimet që trajtojnë artin në Ballkan dhe Evropën Lindore ka marginalizuar më tej artistët kosovarë. Ky marginalizim ka rrënjë historike dhe politike; statusi kompleks politik i Kosovës shpesh ka çuar në një identitet

4 Shënim nga autoret: [përfshirë aktet sistematike të përdhunimit]
5 Për të kuptuar më shumë rreth luftës së Kosovës mund t’ju referoheni “Libër kujtimi i Kosovës: 1998–2000”, një projekt i vazhdueshëm dokumentues i Qendrës për të Drejtën Humanitare në Kosovë (HLCK), që kombinon të dhëna forenzike, intervista dhe hulumtim arkivor mbi konfliktin nga viti 1998 deri në vitin 2000. Përmban 42,819 dokumente për 13,625 persona të vrarë ose të zhdukur në lidhje me luftën në Kosovë.

kulturor të izoluar që nuk njihet gjithmonë nga shtetet fqinje ose institucionet rajonale të artit. Ky përjashtim, nga ana tjetër, ka kufizuar dukshmërinë e artistëve kosovarë dhe ka limituar qasjen e tyre në rrjete dhe dialogje më të gjera artistike (Halilaj, “Më i mirë ish varri se sa mos me ditë” [*The Grave Is Better Than Not Knowing*]).



Galeria *Exit*, Pejë

Për më tepër, termi si “arti i Evropës Lindore” krijon përshtypjen se i referohet një regjioni të caktuar kulturor, por në të vërtetë përdoret për të përshkruar diçka që ka tërhequr vëmendjen e Perëndimit (Tsisar, “Roli që më detyrova të luaj: Mbi vështirësitë jo të dukshme të studimit të artit të Evropës Lindore” [*The Role You Made Me Play: About Unobvious Difficulties of Studying Eastern European Art*]). Ndërkohë që në Evropën pas-komuniste u hapën institucione të rëndësishme si Muzeu Ludwig në Budapest (2005), Muzeu i Artit Kumu në Tallin (2006), Muzeu i Artit Bashkëkohor në Zagreb (2009) dhe Muzeu Kombëtar i Artit Bashkëkohor (MNAC) në Bukuresht, i cili u hap në ish-Shtëpinë e Popullit në vitin 2004. Po ashtu, u shfaqën edhe institucione të reja private të artit, si Stacionet e Artit në Poznan dhe Qendra për Art Bashkëkohor DOX në Pragë (2008). Për më tepër, Ljubljana priti Bienalen Evropiane të Artit Bashkëkohor

Manifesta për edicionin e saj të tretë në vitin 2000, duke sinjalizuar një angazhim në rritje në skenat ndërkombëtare të artit bashkëkohor (Fowkes 159–160). Ndërkohë, në Kosovë u hapën institucione arti dhe hapësira alternative si: Ndërmarrja Artistike “Ballkani i Ri” (2000–2011), “Exit”—Instituti për Art Bashkëkohor” (1999–2007), Qendra për Studime Humanistike “Gani Bobi” (1998) me Projektin “Missing Identity” (2003–2007), në bashkëpunim edhe me “Exit” dhe Laboratoriumi për Arte Vizuele (LAB, 2003–2009)⁶, “Stacion”—Qendra për Art Bashkëkohor (2006), “Tetris”—Hapësira manipuluese (2009), “Rizoma”—Hapësira për komunikime Bashkëkohore (2007–2008) si projekt i LAB, Galeria “Traffic” (2006–2012), ndër të tjera.



Galeria *Rizoma*, 2007–2028
Hapësira për komunikime Bashkëkohore

Stacion—Qendra për Artin Bashkëkohor, i cili ende funksionon si një institucion arti në Kosovë, tani është e njohur për organizimin e çmimit dhe eskpozitës “Artistët e së nesërme” (nga viti 2016 e tutje) dhe programin e tij vjetor “Shkolla Verore si Shkollë”. Për më tepër, në periudhën pas luftës dhe pas pavarësisë, Stacion kontribuoi shumë në formimin e diskursit publik të artit bashkëkohor, veçanërisht për fuqizimin e artistëve të rinj.

6 Bazuar në bisedën tonë me Dren Maliqin.

Qendresë Deda citohet në një ese, duke thënë se, ndryshe nga vendet e tjera që ajo njihet, Stacion eksploro çështje shoqërore dhe kulturore (Mohar 50). Ekspozitat ofruan një kuptim të veprave të artit dhe artistëve dhe përfshinë biseda që ishin të reja dhe frymëzuese në Prishtinë në atë kohë. Stacion ka qenë një vend ku artistët e rinj kanë eksperimentuar dhe ekspozuar veprat e tyre. Po ashtu, ende ofron një hapësirë për të ngritur pyetje mbi institucionet e artit, si dhe mbi idetë tradicionale të krijimit të veprave dhe projekteve artistike.



Lulzim Zeqiri, *Away from the box*, 2007
Stacion—Qendra për Artin Bashkëkohor

Në një bisedë me Edi Mukën, Shkëlzen Maliqi analizon paralelet midis zhvillimeve artistike në Shqipëri dhe Kosovë pas viteve 1990, duke vërejtur ndikimin e rënies së strukturave autoritare dhe futjen e formave të reja si video dhe performanca. Megjithatë, ata vënë re edhe një mungesë të analizës kritike në këtë periudhë (31–42).

Vesa Sahatçiu, në gazetën “Java”, në vitin 2003, kritikon idenë e “artit të vërtetë” të përfaqësuar nga Mehmet Kraja në artikullin e prezentuar në gazetën “Koha ditore”, duke theksuar se vlera e artit bashkëkohor nuk qëndron në përdorimin e medimeve tradicionale, por në fuqinë e ideve dhe eksperimentimit. “Arti i vërtetë” nënkupton artin e krijuar përmes medimeve tradicionale

si piktura, skulptura dhe forma të ngjashme “klasike”, që përceptohen si më “autentike” ose më të denja për përfaqësim institucional dhe kombëtar. Kjo ide shpesh përjashton praktikën konceptuale, performative apo eksperimentale që nuk përshtaten me format kanonike të estetikës figurative. Sahatçiu, në kritikën e saj mbështet legjitimitetin e artit konceptual dhe performativ si forma të vlefshme të shprehjes bashkëkohore në Kosovë (9–15). Megjithatë, ne nuk gjetëm një lexim kritik të ekskluzivitetit të kësaj skene të re të artit kosovar që po fillonte të merrte formë në fillim të viteve 2000. Me termin ekskluzivitet i referohemi asaj se kush kishte mbetur jashtë dhe rrjedhimisht ishin më pak të dukshëm.

Në “Shënime mbi Aktivizmin Feminizmin dhe Politikën e Grave pas Jugosllavisë”, Vjollca Krasniqi dhe Jelena Petrović shqyrtojnë pozitën e Kosovës në aktivizmin feminist pas shpërbërjes së Jugosllavisë. Gjatë viteve 1990, grupet feministe kosovare adoptuan një qëndrim anti-luftë, duke prioritarizuar kujdesin për komunitetin si përgjigje ndaj pastrimit etnik dhe dhunës sistematike nën regjimin e Slobodan Milošević-it (9).

Ndërkaq, Jasmina Tumbas, në librin e saj “Unë jam Jugoslovenka!—Politikat e performancës feministe gjatë dhe pas socializmit jugosllav” (*I Am Yugoslovenka!—Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*), diskuton ekspozitën e vitit 2009, “Kontrolli i gjinisë: Feminiteti dhe maskuliniteti në artin e Evropës Lindore” (*Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*), e mbajtur në Muzeun e Artit Bashkëkohor (Mumok) në Vjenë, kuruar nga Bojana Pejić, e cila bashkoi artistë nga Ballkani dhe Evropa Qendrore e Lindore. Tumbas vëren se shumë gra artiste nuk e kanë identifikuar veten si feministe për shkak të stigmatizimit të termit, megjithëse praktikën e tyre sfidonin qartazi strukturat patriarkale. Ajo citon Katja Kobolt, e cila ofron një analizë të thellë të tensioneve mes feministeve perëndimore dhe grave nga ish-Jugosllavia.

Kobolt vëren se qëndrimet patronizuese ndaj grave me thonj të lyster dhe makijazh janë të lidhura ngushtë me strukturat koloniale dhe kapitaliste të Perëndimit. Figura e 'femmes' jugosllave u keqkuptua si një formë konsumeriste e feminitetit, ndonëse ajo përfaqësonte një identitet kompleks të formuar brenda socializmit (51-52).

Këto reflektime na çojnë te idetë se trupi në artin bashkëkohor në Kosovë dhe rajon është një territor politik, një arkiv performativ dhe një fushë ku historia, kujtesa dhe rezistenca artikulohen përmes praktikës artistike. Edhe në kontekstin kosovar, shumë gra artiste nuk janë vetëidentifikuar si feministe, ndonëse veprat dhe praktikat e tyre sfidojnë qartazi normat patriarkale dhe strukturat e përjashtimit gjinor. Ky hezitim lidhet me stigmatizimin që e ka shoqëruar termin "feminizëm" në diskursin publik.

Veprat dhe ngjarjet alternative

Ngjarjet alternative dhe skena e pavarur e artit dhe kulturës

Ngjarjet alternative dhe skena e pavarur e artit pas luftës në Kosovë nuk u zhvilluan vetëm si reagim ndaj mungesës së infrastrukturës institucionale, por edhe si nevojë për të krijuar hapësira të tjera për shprehje, kujtesë dhe bashkëjetesë. Këto iniciativa shpesh u shfaqën në margjinë, por vepruan si forma të rëndësishme të rezistencës kulturore dhe politike, ku trupi, kujtesa dhe komuniteti ndërthuren në mënyra të reja të të bërit art.

Më 30 tetor 1999, në Çarshinë e Gjatë të Pejës, ndodhi një ndër ngjarjet e para artistike publike pas luftës, një *Happening* (ngjarje) e organizuar në bashkëpunim me “Balkan Sunflowers”. Artistët pjesëmarrës: Sokol Beqiri, Mehmet Behluli, Erzen Shkolli, Gani Bajraktari, Albert Heta, Haxhi Kastrati, Edmond Çari, Kushtrim Deva, Zyber Mulliqi dhe Sokol Malushaga, së bashku me muzikën e Besa Berberit dhe pjesëmarrjen spontane të shumë fëmijëve të çarshisë, e shndërruan këtë hapësirë të shkatërruar nga lufta në një vend të përkohshëm krijimi, loje dhe rezistence. (Maliqi 188–203).

Në një hapësirë ku gjurmët e dhunës ishin ende të freskëta, ky happening u bë një mënyrë të kuptuar traumën kolektive të dukshme, por edhe duke kërkuar forma të reja të reziliencës dhe bashkëjetesës përmes përjetimit dhe veprimit të përbashkët.



Mehmet Behluli, *Happening*, 1999
Çarshia e Pejës



Sokol Beqiri, *Make Art not War*, 1999

Gjatë hulumtimit tonë, arkivi i Galerisë

Kombëtare të Kosovës ishte i rëndësishëm. Aty filluam hulumtimin tonë duke mbledhur materiale dhe duke shfletuar katalogë nga vitet 2000 e tutje dhe më pas të identifikonim ekspozita, artistë e tema. Ndër katalogët e parë që gjetëm ishte i ekspozitës “Udhëtime në Kujtesë”, kuruar nga Lala Meredith Vula në vitin 2000. Në pamje të parë, çfarë na bëri më shumë përshtypje ishte prezenca e vetë artistëve brenda veprave të tyre, duke qenë pjesë e materialitetit të kujtesës që po krijonin. Nuk kishim pritur që do të shihnim kaq shumë vepra të tilla në fillim të hulumtimit, prandaj edhe si ngjarje ishte e rëndësishme në krijimin e kornizave mbi rrjedhën e hulumtimit.

Ekspozita “Udhëtime në Kujtesë” erdhi si rezultat i kursit të fotografisë me studentët e Fakultetit të Arteve në Prishtinë, e udhëhequr nga Lala Meredith Vula, ndër të parët e këtij lloji në Kosovën e pasluftës. Ajo shërbeu si një hapësirë bashkëveprimi mes trupit dhe kujtesës. Gjatë bisedës me Lalën, me shumë entuziazëm na shpjegoi rëndësinë e këtij procesi në një kontekst ku kujtesa kolektive dhe individuale janë në proces të vazhdueshëm të bërjes (becoming). Iniciativa e tyre për mbajtjen e kursit kishte ardhur prej një përvoje të përafërt nga një kurs që ajo kishte zhvilluar disa vite më parë në Shqipëri.

Qëllimi i këtij kursi ishte të punonte me studentë kosovar që sapo kishin dalë nga lufta, duke i inkurajuar të përballeshin me kujtesën e tyre, të përpunonin traumat e luftës dhe të kuptonin më mirë përvojat që kishin kaluar. Ishte një periudhë kur infrastruktura mungonte, ndërprerjet e energjisë elektrike ishin të shpeshta dhe materialet për të bërë art ishin të pakta. Këshilla e saj për artistët ishte: “Kthehuni te vetja, tek trupi juaj, sepse ai është mjeti që gjithmonë do ta keni me vete”. Kjo u reflektua në veprat që u krijuan gjatë kursit. Trupi shndërrohet në arkivë, mban kujtesën dhe përmes tij artistët u kthyen tek përvojat, traumat dhe përfytyrimi i një të ardhmeje tjetër.

Rudina Xhaferi është shembulli i parë ku vëmë re këtë transformim. Në këtë kurs, ajo filloi të eksperimentonte me autoportretin, duke kaluar nga praktika intime e pikturimit të thonjëve në një formë më të madhe të vetë-shprehjes përmes fotografisë. Ky kalim është domethënës sepse për Rudinën trupi bëhet një kornizë e zgjeruar e identitetit të saj që vazhdon të artikulohet.



Rudina Xhaferi, *Autoportret*, 2000

Njomëza Luci, përmes veprës “Qetësia”, shfaqet si një figurë engjëjllore mbi një kulm në lagjen Santea në Prishtinë, duke e vështruar nga lart qytetin. Ajo duket si një mbrojtëse e heshtur e qytetit, një prezencë delikate që na kujton skena nga filmi *Wings of Desire* të Wim Wenders. Ka një ndjenjë të thellë melankolie dhe qetësie në këtë imazh, që e pozicionon trupin si një vëzhgues dhe një mbrojtës.



Njomëza Luci, *Qetësia*, 2000

Gjyljan Fetaj në veprën “Të rinjtë pas luftës” mbështjell trupin e tij me CD, duke krijuar një metaforë të fuqishme për përplasjen mes së shkuarës dhe të ardhmes. Trupi i tij bëhet një sipërfaqe ku arkivohen aspiratat e një gjenerate të re, por edhe një kritikë ndaj së tashmes së fragmentuar.



Gjyljan Fetaj, *Të rinjtë pas luftës*, 2000

Vepra tjera për të cilat flasim gjatë librit janë “Sofra e mbetur” dhe “Drenica 2164—Terminatori shqiptar” e Mirsad Lushtakut, Zana Ramadani, me veprën “Leja”. Në të gjitha këto vepra dhe përgjatë ekpozitës, trupi shfaqet si një arkiv i gjallë, si një hapësirë e kujtesës së mishëruar dhe si një vend për të sfiduar realitetet politike, shoqërore dhe identitare të Kosovës në kohën e pasluftës.

Artistë si Zake Prelvukaj iu kthyen vetëorganizimit për të krijuar hapësira ekspozimi në kafene (gjatë vitit 2004 mbajti kafe/ bar “8” në Prishtinë, së bashku me Burim Berishën) dhe hapësira publike, përpjekje bashkëpunuese dhe iniciativa artistike të drejtuara nga komuniteti.



Burim Berisha, *kafe/bar 8*, 2004

Kjo qasje jo vetëm që ofroi një zgjidhje praktike ndaj mungesës së hapësirës në institucione, por gjithashtu vepronte si një formë rezistence kundër sistemeve tradicionale dhe hierarkike që shpesh marginalizojnë zërat e më pak të dëgjuar, duke marrë autonomi mbi krijimin dhe shpërndarjen e punës së artistëve. Lexuar nga një perspektivë feministe, vetëorganizimi u ofroi artisteve gra një platformë për të fituar dukshmëri dhe për të sfiduar narrativat dominuese (Vesić 41–49).

Ndërmarrja artistike “Ballkani i Ri” e inicuar nga Zake Prelvukaj gjatë viteve 1999–2000, shërbeu si një

platformë e re për të nxitur kreativitetin dhe shprehjen e lirë artistike. Prelvukaj arriti të sigurojë fonde dhe të organizojë aktivitete që sfiduan format tradicionale të organizimit dhe ekspozimit të artit, përfshirë ekspozitën me të njëjtin emër “Ballkani i Ri” më 22 prill 2000.

Kjo ekspozitë filloi në galerinë Vizioni i Studentëve, e udhëhequr nga Nora Shehu dhe u zgjerua në korridoret e Qendrës Tregtare Santea, në lagjen Dardania në Prishtinë, duke përfshirë mbi 30 pjesëmarrës nga fusha të ndryshme të artit, studentë dhe artistë të rinj.



Zake Prejvukaj, Blerta Sylva Surroi, Edi Agagjyshi, Gjyljan Fetaj, Arta Dizdari, Mirsad Lushtaku, ekspozita *Ballkani i Ri*, 2000

Ky format alternativ ofroi një qasje horizontale dhe gjithëpërfshirëse, ku artistët e rinj patën mundësinë të sfidojnë hierarkitë tradicionale dhe të eksplorojnë ide dhe medime të reja, përfshirë performanca që trajtojnë idenë e identitetit përtej kategorive fikse. Në një kontekst, kur Kosova po përpiqej të rimëkëmbej nga trauma kolektive, kjo hapësirë krijoi një mundësi për të rimarrë agjencinë mbi narrativat kulturore dhe për të tejkaluar kufizimet e një sistemi institucional në ri-ndërtim. Siç na shpjegoi Prelvukaj, organizimi i kësaj ngjarjeje përfshinte sfida të shumta teknike, nga ndërprerjet e energjisë elektrike deri te mungesa e ujit, të cilat reflektojnë kushtet e vështira të kohës. Disa nga veprat e identifikuara dolën në pah

përmes bisedave me Prelvukaj dhe arkivit të saj privat të fotografive, ku disa imazhe na ranë menjëherë në sy. Ndër to ishte edhe vepra e Aurora Susurit: një kapelë e punuar nga kondomë të ngjitur. Sipas Prelvukaj, ajo buron nga bisedat me studentë, me qëllim për të inkurajuar diskutime dhe vetëdijësim mbi edukimin seksual, veçanërisht rreth shëndetit riprodhues të grave. Kjo vepër pasqyrore një kritikë ndaj tabuve ndaj këtyre temave në shoqëri dhe sfidon normat patriarkale.



Aurora Susuri, ekspozita *Ballkani i Ri*, 2000

Dren Maliqi kontribuoi si model në një performancë të zhvilluar nga Pleurati, Mjellma, Pranveri dhe bashkëpunëtorë të tjerë që nuk kemi arritur t'i identifikojmë. Performanca adresonte identitetin dhe komunitetet queer, ku ai u shfaq i lyer me ngjyra dhe duke e ndarë trupin e tij si gjysmë burrë, gjysmë grua. Gjithashtu, Gjyljan Fetaj, Haki Beqiri dhe Mirsad Lushtaku përdorën trupin e tyre për të shqyrtuar temat e identitetit, teknologjisë dhe robotikës. Veprën e Lulzim Zeqirit nuk arritëm ta gjenim të dokumentuar, mirëpo gjatë bisedës me të, ai kujtoi se performanca e

tij e parë si student ndodhi pikërisht në këtë ekspozitë. Pra, “Ballkani i Ri” si ngjarje u bë një akt rezistence, një hapësirë për sfidimin e normave dhe një platformë për krijimin e diskursit të ri kulturor mbi mënyrën se si trupat përjetojnë dhe përfaqësojnë kujtime kolektive.

Një ngjarje tjetër me rëndësi është cikli i kurseve “Format e reja të shprehjes artistike”, të zhvilluara me studentët e Fakultetit të Arteve të Universitetit të Prishtinës. Kurset, e organizuara nga Qendra për Studime Humanistike “Gani Bobi” u mbajtën gjatë periudhës nëntor 2002 deri në qershor 2003. Të drejtuara nga Mehmet Behluli dhe Shkëlzen Maliqi, ato synonin të zhvillonin forma të reja të shprehjeve artistike. Në bisedat tona me disa nga artistët që ishin pjesë e këtyre kurseve, ata theksuan se kurset përbënin një mundësi të mirë për të zhvilluar ide dhe vepra jashtë kornizës akademike të Fakultetit të Arteve.

Kurset kulmuan me hapjen e ekspozitës “03: Koktej Enigmatik”, e cila u mbajt në Muzeun Kombëtar të Kosovës nga data 7 deri më 20 nëntor 2003. Ekspozita mori emrin nga vepra e Blerta Sylja Surroi, “Koktej Enigmatik.”



Mehmet Behluli në hapjen e ekspozitës *Koktej Enigmatik*, 2003
Muzeu Kombëtar i Kosovës

Vepra tjera të veçuara nga kjo ekspozitë, të ndërlidhura me hulumtimin tonë, ishin: “Fili-kate” e Nita Salihut, “Mos i Trego Askujt” dhe “Përvjetori” nga Jakup Ferri, “Betohem se Jam Piktor” nga Driton Hajredini, “Shkoj së shpejti” (*Going Soon*) nga Anita Baraku, si dhe “M’vyn ndrrim radikal” nga Dren Maliqi.

Mbi ekspozitën dhe veprat që u krijuan gjatë kursit më në detaje i kuptuam nga dy shkrimet e Shkëlzen Maliqit dhe Vesa Sahatçiu në revistën e artit “Arta” edicioni i parë, me shumë gjasë në vitin 2003. Sipas Maliqit, performanca e vetme në ekspozitë u realizua nga Nita Salihu, me titullin “Fili-kate”. Titulli i referohet performimit të një rutine karateje. Në sfond, Salihu kishte projektuar skena nga filmi i Quentin Tarantino, *Kill Bill*, që trajton temat e hakmarrjes, fuqisë dhe qëndrueshmërisë, me prani të arteve marciale (Maliqi 7–9 & Sahatçiu 10).



Nita Salihu, *Fili-kate*, 2003
Video-performancë

“Going Soon” nga Anita Baraku ishte një instalacion interaktiv që ftonte publikun të angazhohej drejtpërdrejt me veprën (Maliqi 7). Instalacioni bashkëvepron me performativitetin e trupave të audiencës dhe ndoshta shfaq mënyrën se si identitetet dhe marrëdhëniet shoqërore formohen dhe sfidohen përmes akteve të përsëritura.



Anita Baraku, *Going Soon*, 2003
Instalacion interaktiv

Pallati i Rinisë në Prishtinë, i njohur zakonisht për funksione institucionale dhe rekreative, në vitin 2004 u transformua në një hapësirë të shprehjes artistike dhe politike gjatë ngjarjes “I kemi edhe 12 orë”. Projekti shënoi një nga ngjarjet më të rëndësishme në hapësira publike të artit bashkëkohor në atë periudhë. Ky projekt i organizuar përsëri nga artistja Zake Prelvukaj, atëherë aktivisti politik Albin Kurti, Kosova Action Network (KAN) dhe Urban FM, mblodhi rreth 100 artistë të medimeve dhe moshave të ndryshme duke krijuar një hapësirë të fuqishme për ndërveprim artistik dhe aktivist (Nichols 1).



Expozita *I kemi edhe 12 orë*, 2004
Pallati i Rinisë dhe Sportit, Prishtinë

Përgatitjet zgjatën rreth pesë muaj, duke përfshirë vepra të medimeve të ndryshme si: performanca, piktura, fotografi, intervenime artistike. Muret e korridoreve të brendshme të Pallatit të Rinisë ishin mbuluar me qese të zeza të plastikës. Aktiviteti, që zgjati 12 orë dhe u konceptua për të trajtuar tri kohë: të shkuarën, të tashmen dhe të ardhmen. Punët artistike reflektuan rreth çështjeve sociale, politike dhe të identitetit, të cilat në mënyrë kritike diskutonin dinamikat e ndryshimeve të pasluftës. Biseda jonë me Zake Prelvukaj, hulumtimi dhe ekspozita “I kemi edhe 12 orë të tjera” nga Galeria 17 me kurimin e Catherine Nichols, që riktheu ngjarjen pas 20 vitesh, na ndihmuan të kuptojmë më shumë mbi këtë organizim.



Expozita *I kemi edhe 12 orë*, 2004
Pallati i Rinisë dhe Sportit, Prishtinë

Një nga performancat në ekspozitë ishte ajo e Berat Hasanit, “A kemi ik boll?”, e cila trajtonte realitetet socio-ekonomike të kohës duke ftuar publikun të nënshkruante dhe përgjigjej në pyetësorin me pyetjen: “A kemi ik boll?”. Po ashtu, Shqipe Ajeti performoi një lojë shahu, e cila u zhvillua në tri temporalitetet e ekspozitës (të shkuarën, të tashmen dhe të ardhmen), duke theksuar dinamikat strategjike dhe tensionet politike të kohës.

Performanca e kolektivit Charlie’s Angels ishte një nga pikat qendrore të ngjarjes. Me titullin “Mission”,

performanca përfshinte përdorimin e biçikletave të ngulura në tokë, të cilat, edhe pse u pedatuan për 12 orë, nuk shkuan askund.



Charlie's Angles, *Misioni*, 2004
Performancë

Performancat dhe veprat e ekspozitës vendosin trupin si një mjet kritik dhe performativ, ku ndërthuren politikat e trupit, kujtesa dhe rezistenca. Me një qasje gjithëpërfshirëse dhe ndërdisiplinore, “I kemi edhe 12 orë” sfidoi hierarkitë tradicionale të artit dhe krijoi një hapësirë ku arti dhe politika ndërthureshin për të artikuluar shqetësimet e një shoqërie që po e përbrendësonte projektimin e Evropës Perendimore mbi “Ballkanin në tranzicion”. Ekspozita, gjithashtu theksoi mënyrën se si trupat në Kosovë, veçanërisht pas luftës, kanë lëvizur dhe naviguar në hapësira publike dhe institucionale. Kjo ngjarje nxiti rituale të kujtesës kolektive, që krijuan hapësirë për përballje me traumat e së shkuarës, por gjithashtu imagjinimin e mundësive për të ardhmen.

Një aktivitet tjetër për të cilin mësuam gjatë hulumtimit në faqen e internetit të Stacion—Qendra për Art Bashkëkohor ishte “Stacion Agnes: Art për Miqtë” kuruar nga Albert Heta me 8 shkurt 2007. Përmes ngjarjes krijohet një hapësirë e krijimtarisë, bisedës, komunitetit dhe trupave kolektiv. Dhoma e Agnesit bëhet më shumë

se një hapësirë jetese; ajo shndërrohet në një adresë për artin bashkëkohor në Prishtinë për një natë. Duke hapur një hapësirë private për një ngjarje kulturore, kufijtë në mes privatësisë dhe publikes zbehen. Emrat e listuar: Rroni, Jakupi, Vígani, Shejni, Rina, Albani, Pille, Bardhi, Ylli, Maja, Agnes, Totoni, Ermali, Loriku, Luli, i lidh akti i krijimit të diçkaje të re së bashku. Dhoma e Agnesit bëhet një hapësirë ku shkëmbimi mes individëve, intimiteti dhe idetë e papërpunuara marrin formë. Me organizime të tilla, në atë kohë grupi pati mundësi t'i vinte në pyetje idetë mbi vendin ku bëhet arti, për kë dhe si e mendojmë atë hapësirë. (“Stacion Agnes: Art për dosta [nëse him e dojm me përkthj]”).



Agnes Nokshiqi, *Stacion Agnes: Art për Miqtë*, 2007

Performimi i identitetit është një proces i vazhdueshëm i konstruktimit dhe dekonstruktimit të vetes në raport me normat sociale, kulturore dhe politike. Është mënyrë e vazhdueshme e bërjes së vetes (*becoming*). Siç argumenton Judith Butler, identiteti nuk është një kategori e fiksuar, por një akt performativ që riprodhohet përmes përsëritjes së normave të paracaktuara. Brenda këtij konteksti, trupi bëhet një hapësirë ku identiteti performohet, sfidohet dhe rikonfigurohet nëpërmjet artit.

Në Kosovën e pasluftës, performanca e identitetit kanë marrë dimensione të shumta, të ndikuara nga tensionet mes nacionalizmit, migrimit dhe aspiratave për pranim dhe integrim në Evropën Perëndimore. Artistët përdorin trupin si medium për të trajtuar këto tensione, duke vënë në pikëpyetje narrativat e përkatësisë dhe përfaqësimit. Disa sfidojnë idenë e kombit si një entitet i pandryshueshëm, duke e parë atë si një konstruksion fluid. Ndërsa disa të tjerë kritikojnë mënyrën se si trupat marginalizohen ose manipulohen nga institucionet dhe normat sociale.

Kjo pjesë e librit shqyrton mënyrat se si identiteti performohet nëpërmjet trupit dhe artit performativ, duke analizuar disa nga veprat e artistëve nga Kosova. Diskutimi do të fokusohet në katër aspekte kryesore: (a) lidhjen mes nacionalizmit dhe kritikës ndaj tij; (b) trupin si një formë (anti)institucionale e rezistencës; (c) migrimin si një akt performativ dhe sfidë e përkatësisë; dhe (d) performimi i Perëndimit në artin bashkëkohor kosovar. Përmes këtyre analizave, do të shqyrtojmë se si performanca e identitetit vepron si një proces i vazhdueshëm negocimi dhe transformimi.

Nacionalizmi shpesh operon përmes performancës së identitetit kolektiv, duke tentuar të krijoj narrativa homogjene të përkatësisë. Donna Haraway thotë se trupi është burim i “diturive të lokalizuara” (*situated knowledges*), duke kundërshtuar narrativat universale e homogjene (Haraway 577). Në veprën “Flamuri” (*The Flag*), 2005, trupi i zhveshur i Nurhan Qehaja vepron si një arkiv i kujtesës personale dhe kolektive, duke eksploruar tensionet e gjinisë, identitetit dhe nacionalizmit. Akti i këndimit të himnit kombëtar të Shqipërisë, i fragmentuar dhe i kthyer mbrapshtë, nxjerr në pah natyrën e copëtuar dhe jo-lineare të kujtesës dhe historisë.



65–67 Nurhan Qehaja, *Flamuri*, 2005
Video performancë

Diskurset nacionaliste shpesh prezantohen si gjithëpërfshirëse, por në fakt kërkojnë konformitet ndaj një identiteti të “unifikuar” (çfarëdo që të nënkuptojë kjo), duke marginalizuar dallimet. Flamuri, përfaqëson përpjekjen e shtetit-komb për të bashkuar qytetarët nën një narrativë të vetme. Për shumë gra, ky unifikim përfshin role të lidhura me traditat dhe moralin duke i paraqitur ato si roje dhe përçuese të vlerave kulturore dhe kombëtare, në vend që t’i njohë si individë të pavarur.

Në veprën “Himni Kombëtar” (2004), Lulzim Zeqiri e këndon duke bërë titur himnin kombëtar të Shqipërisë derisa të lodhet, duke shndërruar një ritual patriotik në një kritikë të ashpër ndaj nacionalizmit. Performanca mund të ketë reflektuar frustrimin e tij me këngët nacionaliste, që promovojnë urrejtje, ndoshta duke nxjerrë në pah manipulimin emocional që mund të mbartin këto këngë.⁷ Lodhja e tij e vazhdueshme mund të pasqyroj kërkesat e papërbalueshme të patriotizmit. Duke e ekzagjeruar performancën e himnit, ai trajton barrën psikologjike të nacionalizmit dhe narrativat të lidhura me identitetin kombëtar. Vepra e tij nuk kritikon nacionalizmin përmes refuzimit, por duke përforcuar ndikimin e tij deri në absurditet.



68–69 Lulzim Zeqiri, *Himni Kombëtar*, 2004
Video

Charlie's Angels (2003–2005), nuk e identifikuan veten si feministe, por praktika e tyre lind nga një perspektivë gjinore. Po ashtu, siç sugjeron koncepti i Hélène Cixous për “shkrim femëror” (*écriture féminine*), përvoja e jetuar e grave mund të reflektohet në shkrimin e tyre përmes stilistikave gjuhësore që shkelin format e zakonshme të përshkrimit objektiv dhe strukturave të

7 Detaje nga biseda jonë me Lulzim Zeqirin.

narrativës lineare. Puna e Charlie's Angels përdor ironinë dhe kritikën performative për të shemb narrativat dominuese, veçanërisht ato të rrënjësura në sistemet politike dhe patri-arkale. Prandaj, ne jemi duke e lexuar punët e tyre si feministe. Kolektivi ishte i përbërë nga Erodita Klaiqi Kasumi, Fitore Isufi Shukriu-Koja dhe Sabina Tmava. Ato përvetësuan imazhin e treshes së detektiveve nga filmi *Charlie's Angels* për të ekspozuar strukturat e pushtetit gjinor. Në performancën (2004) dhe video-performancën (2003) "Mission", ato ngisnin biçikleta të palëvizëshme të emërtuara me logot e partive politike të Kosovës (Lidhja Demokratike e Kosovës-LDK, Partia Demokratike e Kosovës-PDK, Aleanca për Ardhmërinë e Kosovës-AAK), duke simbolizuar skenën politike të stagnuar të Kosovës dhe joefikasitetin e elitave egoiste.



70-71 Charlie's Angels, *Misioni*, 2004
Performancë, Ekspozita *I kemi edhe 12 orë*, 2004

"Një Tryptik i Kohës: E Kaluara, E Tashmja dhe E Ardhmja", si shtesë e performancës live, ishte edhe një video tryptik që trajtoi narrativën politike të Kosovës në dimensione të ndryshme kohore. Të tri videot tregojnë Charlie's Angels duke kryer pjesë të ndryshme të misionit të tyre. Nëpër video, artistet marrin rolin e politikanëve të Kosovës; në videon e parë (e kaluara), ato duken sikur po luftojnë me njëra-tjetrën; në videon e fundit (e ardhmja), ato paraqiten në paqe, të veshura në rroba të bardha që tregojnë harmoni.

Çdo video zgjat një minutë dhe shoqërohet me muzikë: "Smack My Bitch Up" nga *Prodigy*, "Jeno's Stormy Weather Mix" nga *Rocket People* dhe "No Surprises" nga *Radiohead*, në atë renditje. Në bisedën tonë me Koja, vërejtëm se muzika ka pasur një rol të rëndësishëm në praktikën artistike të këtij kolektivi. *E Kaluara*: Videoja e parë ilustron tensionet e pushtetit në mes të grupeve politike, duke kapur kaosin dhe ndarjet që ishin shumë prezente në skenën politike të Kosovës pas luftës. *E Tashmja*: Videoja e dytë paraqet një skenë satirike ku politikanët portretizohen si aktorë në një performancë teatrale, duke kritikuar teatrin politik në Kosovë. *E Ardhmja*: Videoja e fundit imagjionon një të ardhme utopike, ku politikanët, të veshur në të bardhë, duken si mishërim i një ideali paqeje, por tensionet e pazgjidhura qëndrojnë nën sipërfaqe. Diskutimi jonë për këtë vepër thellohet më shumë në aspektin e nacionalizmit dhe kritikës, pasi videoja dhe performanca kritikojnë tensionet midis grupeve politike gjatë periudhës pas luftës dhe njëkohësisht hapin vend për të diskutuar mbi këto tema, si një forcë ndarëse që ndoshta nxitë nevojën për një perspektivë kolektive mbi të ardhmen. Aspekti performativ thekson se si retorika nacionaliste shërben për të mbajtur struktura ekzistuese të pushtetit, në vend që t'i sfidojë ato.



72-73 Charlie's Angels, *Misioni*, 2003
Tryptik Videosh

“Xhiokonda” dhe “Xhiokonda Shqiptare” nga Blerta Syla Surroi, e krijuar në vitin 2004, është një video performancë dhe fotografi. Vepra flet për tema të identitetit, përfaqësimit e ndoshta edhe ndërthurjen e artit me këto dyja. Titulli sugjeron kritikë mbi format klasike të artit dhe reprezentimit të grave. Në video, Syla Surroi shihet e veshur me rroba të ndryshme, duke përfshirë burkën, veshje tradicionale shqiptare, flamurin kombëtar, uniformën e policisë komuniste dhe të tjera që nuk kemi pasur çasje në to.



74–75 Blerta Syla Surroi, *Xhiokonda*, 2004
Video

Vepra mund të lexohet si një eksplorim i nocioneve të gjinisë, pushtetit dhe ndryshimeve kulturore, duke problematizuar idenë se feminiteti është pasiv. Ajo e ka zëvendësuar pozën e qetë të Mona Lizës me një të qeshur të zëshme, të guximshme dhe të pakufizuar. Duke u frymëzuar nga “E qeshura e Meduzës” (*The Laugh of the Medusa*) e Hélène Cixous, të qeshurën e Blertës mund ta shohim si një rigjallërim të vullnetit dhe (vetë)shprehjes. Kjo vepër flet për format e rezistencës të grave dhe ofron një ndryshim radikal në mënyrën se si paraqiten trupat dhe zërat e tyre, duke e kthyer të qeshurën në një aktivitet çlirues përkundër çka diktojnë normat shoqërore dhe pritshmëritë patriarkale. Emri “Xhiokonda Shqiptare”, në vend që të interpretohet si një vepër nacionaliste, ka për qëllim të shprehë një

pozicionim politik. Syla Surroi përdor titullin për të adresuar rolin e grave në shoqërinë shqiptare, në vend që të bëjë një deklaratë më të gjerë për rolin e grave në shoqëri në përgjithësi.

Trupi si (Anti)institucion

Në artin bashkëkohor kosovar, veçanërisht në format si performanca dhe video-performanca, trupi shfaqet shpesh si një formë (anti)institucionale, njëkohësisht i formësuar nga normat shoqërore e institucionale, por edhe si një hapësirë rezistence ndaj tyre. Trupi bëhet një hapësirë ku kontrolli institucional sfidohet përmes veprimeve performative, duke e kthyer trupin në një agjent kritik që e zbërthen dhe destabilizon autoritetin simbolik të institucioneve.

“Rudinizmi” (2001) nga Rudina Xhaferi ka marrë emrin nga vetë artistja. Në këtë vepër, Xhaferi pikturon thonjtë e saj me riprodhime miniaturë të veprave nga artistët modernistë perëndimorë, përfshirë Monet, Van Gogh, Matisse, Picasso dhe Warhol, ndër të tjerë. Në thoin e njëmbëdhjetë të dalë jashtë numrit të zakonshëm të një dore me dhjetë gishta, ajo krijon autoportretin e saj. Rudinizmi është lëvizje e individualizuar që ajo e mishëron, duke u përqendruar në trupin, identitetin dhe kreativitetin e saj. Rudinizmi vë në diskutim traditën e “izmave” (Impresionizmi, Surrealizmi, Kubizmi, etj.) artistike që historikisht kanë përcaktuar lëvizjet e artit modern perëndimor (Krasniqi 16). Me vendosjen e autoportretit të saj në thoin e njëmbëdhjetë, ajo pohon autonominë e saj, duke e vendosur identitetin e saj në qendër të një tradite artistike që historikisht ka përjashtuar zëra si të saj.

Duke përdorur pikturimin e thonjve si medium, Xhaferi rikoncepton një praktikë të lidhur me femërorën dhe të asociuar me sferën shtëpiake, duke e riformuluar dhe sfiduar hierarkitë e vlerës artistike që, historikisht kanë

përjashtuar këto praktika nga fusha e artit të konsideruar “serioz”. Këtë e vërejmë nga mënyra se si fillon teksti për veprën e Xhaferit kur ajo hapi ekspozitën e parë personale duke ekspozuar një seri thonjsh të pikturuar, në Galerinë “Dodona” në vitin 1997: “Në shikim të parë, punimet e Rudina Xhaferit i pata përjetuar si zbukurime të thjeshta. Lojë simpatike me thonj e rruaza dhe asgjë më shumë. Çka mund të shkruhet për to seriozisht?” (Maliqi 148).



76-77 Rudina Xhaferi, *Rudinizmi*, 2001
Pikturim i thonjëve

Ky lloj vështrimi riprodhon një hierarki gjinore të mediemeve edhe shfaq një mosbesim ndaj ideve konceptuale të disa materialeve dhe teknikave që lidhen me trupin dhe kujdesin. Maliqi e pozicionon atë fillimisht si një “lojë simpatike”, që duhet të arsyetohet për t’u marrë seriozisht. Në fakt, Xhaferi sjell në vëmendje punën e përpiktë të pikturimit të thonjve si një akt intim, kujdesi personal, punë emocionale dhe fizike që bëhet një tregim për qëndrueshmërinë, saktësinë dhe shprehjen e vetes ndaj sistemeve më të mëdha të prodhimit artistik dhe shoqëror që shpesh i marginalizon këto praktika. Përmes trupit ajo shkruan historinë e saj. E shkruan me një gjuhë tjetër, jo logocentrike, jo hierarkike, ku trupi bëhet mjet njohjeje dhe rezistence. Ajo na kujton se historia e artit është e ndërtuar mbi mohimin e praktikave të tilla, të heshtura, të përsëritura, intime, që kërkojnë një lexim

të ri, një gjuhë të re. Ashtu si Hélène Cixous konsideron shkrimin si një akt radikal përmes të cilit gratë mund të rimarrin zërin dhe vendin e tyre në histori: “Shkruani veten. Trupi juaj duhet të dëgjohet. Vetëm atëherë do të vijin paraturimet e pafundme të pavetëdijes. [...]” (Cixous 880, 886).⁸

Praktika artistike e Merita Harxhi Koci lëviz mes pikturës, videos dhe dizajnit të modës. Puna e saj e hershme shpesh ka trajtuar tema politike dhe sociale, duke përfshirë projektin e saj të vitit 2003, “VOTO Merita Harxhi Koci për Kryetare të Kosovës”, ku ajo krijoi një fushatë zgjedhore fiktive si “Presidentja e Kosovës”, nën “Partinë e Artit Bashkëkohor.” Ky punim, që kombinonte një poster dhe një performancë video, reflektonte pasigurinë politike të Kosovës para shpalljes së pavarësisë më 2008 (*Back to the Gorges of Balkan*). Videoja përfshin bashkëpunime me prezantues të lajmeve të Radio Televizionit të Kosovës (RTK) dhe paraqet Harxhi Kocin teksa dorëzon programin e saj politik.



78-79 Merita Harxhi Koci, *VOTO Merita Harxhi Kocin për Kryetare të Kosovës*, 2003
Video

8 Teksti është përkthyer nga ne. Teksti origjinal: “Write yourself. Your body must be heard. Only then will the immense resources of the unconscious spring forth. [...] In body.-More so than men who are coaxed toward social success, toward sublimation, women are body. More body, hence more writing. [p.880, 886]”.

Përmes kësaj pune, ajo duket se kritikon mungesën e partive politike të qëndrueshme në Kosovë. Në të njëjtën kohë, vepra mund të lexohet si një koment mbi skenën e artit bashkëkohor, duke ngritur pyetje nëse edhe ajo vuante nga mungesa e mbështetjes institucionale. Ajo që bie në sy në këtë punë është fryma bashkëpunuese, ku krijimi i veprës duket se është rezultat i një angazhimi kolektiv, jo thjesht një përpjekje individuale. Video-performanca e saj nxjerr në pah përpjekjen për dukshmërinë dhe udhëheqjen nga gratë. Vepra sfidon stereotipet gjinore dhe minimizimin e rolit të artistëve në politikë, në një mënyrë që kujton përdorimin strategjik të parodisë të Charlie's Angels, ku kritika ndaj mosveprimit politik ndërthuret me ironinë. Duke e pozicionuar veten si një udhëheqëse politike dhe duke e afirmuar praktikën e saj si politike, Harxhi Koci ndërton një hapësirë ku perspektivat gjinore ndërhyjnë dhe përplasen me strukturat politiko-patriarkale.

Migrimi

Seria “Kufij të Lëvizshëm” (*Shifting Borders*) nga Lala Meredith Vula është një eksplorim mbi identitetin, migrimin dhe ndërthurjen e kulturave të shumta. Krijuar mes viteve 2006 dhe 2014, kjo seri fotografish bardh e zi lëviz mes Kosovës, Shqipërisë, Bosnjës, Zimbabves dhe Anglisë, është ndërtuar mbi rrëfime personale dhe kolektive të zhvendosjes, përkatësisë dhe transformimit. Meredith Vula përdor fotografinë si një mjet për të ekzaminuar identitetin përmes tregimeve vizuale. Në disa imazhe, ata/ato vendosin veten, e në disa vendos modelë të tjerë në kostume tradicionale ballkanike, duke rimenduar rolin e traditës dhe lëvizshmërinë e identitetit në kontekstin e diasporës dhe shpërnguljes.

Aspekt i rëndësishëm i serisë ishte puna kërkimore nga Meredith Vula; vizita në vende rurale, ndërveprimi

me komunitetet lokale dhe angazhimi me mjedisin në fshatra. Lala krijon një lidhje intime me hapësirat që fotografon, si dikush që jeton në Mbretërinë e Bashkuar që është thellësisht janë të lidhur me Kosovën. Meredith Vula (2007) kishte shënuar: “Këto shkrepje vijnë nga nënvetëdija ime. Pamje të qeta nga bota e brendshme. Ato janë një përzierje nostalgjie, ëndrrash, malli për shtëpinë dhe për diçka më të bukur se bota e së tashmes.” (*Shifting Borders*).



80–81 Lala Meredith Vula, *Shifting Borders*, 2006–2014
Fotografi

“Shkëmbim stoku” (*Stock Exchange*) është një performancë e Sislej Xhafës, e realizuar në “Manifesta 3” në Ljubljana në vitin 2000. Performanca nuk u zhvillua në Kosovë, mirëpo ajo reflektoi mbi realitetet socio-ekonomike të Kosovës pas luftës dhe çështje më të gjera të lëvizjes dhe migrimit. Në një mënyrë ironike, Xhafa kritikon tregun global, duke theksuar se si liria e lëvizjes shpesh trajtohet si privilegj dhe jo si e drejtë. Në këtë vepër, Xhafa mishëron rolin e një brokeri të Wall Street, duke lajmëruar oraret e mbërritjeve dhe nisjeve të trenave në qendër të stacionit hekurudhor të qytetit (Sans 13). Stacioni, si hapësirë e ndërmjetme dhe përfaqësues i lëvizjes, bëhet një vend për të reflektuar mbi kufizimet

e lëvizjes së lirë.⁹ Privilegji i lëvizjes, i mohuar për shumë njerëz, në performancën e Xhafës paraqitet si një vlerë që mund të monetizohet lehtësisht. Përmes këtij akti, Xhafa krijon mbi paradoksin e lëvizjes së lirë, një koncept teorik që në praktikë mbetet një privilegj për një pakicë.



82-83 Sislej Xhafa, *Stock Exchange*, 2000
Performancë

Ideja e privilegjit të lirisë së lëvizjes, e kalimit të kufijve dhe aspiratave të njerëzve për t'i tejkaluar politikat, shumë herë shtypëse, të migrimit, është prezente edhe në veprën “Më kap” (*Catch Me*) të Alban Mujës, realizuar në vitin 2006. Fotografia, e shkrepur nga Kiriko Shirobyashi, e dokumenton artistin në momentin e kërcimit mbi kufirin Shtetet e Bashkuara të Amerikës–Meksikë. Muja këtu nuk trajton vetëm përvojën e tij personale si kosovar që vjen nga një histori e izolimit dhe kufizimeve të vazhdueshme të lëvizjes, por e lidh atë edhe me sfidat e ngjashme të migrantëve mexikanë dhe përpjekjet e tyre të rrezikshme për të hyrë në SHBA (Muja). Ky paralelizim e shndërron veprën në një reflektim më të gjerë mbi migrimin si përvojë dhe nevojë globale, jo të izoluar dhe jo të kufizuar

9 Në fakt, kërkesat për liberalizimin e vizave të udhëtimit në shtetet e Bashkimit Evropian për qytetarët e Kosovës vazhduan deri në vitin 2024. Ato jo vetëm që kufizuan lirinë e kosovarëve për të udhëtuar, por gjithashtu përforcuan ndjenjën e izolimit.

vetëm në një realitet politik. Përmes aktit të kërcimit, artisti simbolikisht tejkalon barrierat fizike dhe politike, duke vënë në dukje se kufijtë nuk janë thjesht gjeografikë, por konstruktive që prodhohen dhe mbahen përmes politikave të kontrollit dhe përjashtimit. Vepra transmeton një ndjenjë të fuqishme të lirisë, të kapërcimit dhe të sfidimit të kufijve.¹⁰



91 Alban Muja, *Catch Me*, 2006
Fotografi

Performimi i Perëndimit në Artin Bashkëkohor Kosovar

“Të qenit vetja është magjike”, kështu e nis një paragraf Rudina Xhaferi në tekstin e saj për *Secondary Archive*¹¹, ku flet për praktikën e saj artistike (Xhaferi). Me të vërtetë ishte magjike të takohesh me Rudinën, ajo na shtyu të

10 Migrimi, identiteti, kontekstualizimi i përkatësisë si formë e pranimit dhe përfshirjes në struktura sociale e historike janë prezente në praktikën e Mujës edhe në vepra tjera si për shembull: “Palestina” (2005), “Tibeti” (2009), “Tonys” (2010), “Ajda” (2011).

11 *Secondary Archive* është një platformë digjitale dhe arkiv bashkëkohor që synon të rishkruajë historinë e artit përmes perspektivave të grave artiste nga Evropa Qendrore dhe Lindore.

reflektonim mbi idetë për feminizmin. Fillimisht tha se, nëse ky botim do të jetë vetëm për gratë, ajo nuk do të ishte aq e gatshme të merrte pjesë. Ky qëndrim na bëri të mendojmë mbi mënyrat se si ne e praktikojmë përfshirjen. Më shumë se kaq, na shtoi kuriozitetin për të kuptuar pse disa gra e refuzojnë feminizmin, të paktën atë feminizëm që e kemi mësuar përmes leximeve dhe studimeve. Në atë kohë, ishim duke e diskutuar “Teoria feministe: Nga margjina në qendër” (*Feminist Theory: From Margin to Center*) nga bell hooks. Ajo flet për mundësinë e një kuptimi të përbashkët të feminizmit, duke thënë: “[...] ato [gratë nga grupe të klasave të ulëta dhe grupe të varfëra, sidomos ato që nuk janë të bardha] e dinë se shumë burra në grupet e tyre sociale janë të shfrytëzuar dhe të shtypur. Duke e ditur që burrat në grupet e tyre nuk kanë fuqi shoqërore, politike dhe ekonomike, ato nuk do ta shihnin si çliruese që të kenë statusin e tyre shoqëror”¹² (18). Ndoshta qëndrimi i Xhaferit ndaj feminizmit është në përputhje me këtë shpjegim, sepse burrat dhe gratë kosovare ishin të shtypur, sidomos gratë periudhave pak para dhe pas luftës me Serbinë.

Rudina Xhaferi ka ekspozuar punën “Në kërkim të yllit tim” dy herë në Galerinë Kombëtare të Kosovës në atë periudhë, një herë në ekspozitën “Artistët e së Nesërme 2003” dhe një herë në ekspozitën e çmimit “Muslim Mulliqi 2003”. Instalacioni përbëhet nga një shtrat i mbuluar me mëndafsh, mbi të cilin është shtypur një fotografi e artistes që shikon lart, me një miniaturë të flamurit të Shqipërisë mbi kapakët e syve. Në tavan projektohen dymbëdhjetë imazhe të artistës me flamuj të ndryshëm të pikturuar mbi sytë e mbyllur: Holanda, Spanja, Italia, Portugalia, Franca, Danimarka, Gjermania, Britania e Madhe, Greqia, si dhe një flamur i Bashkimit Evropian i vendosur në ballë. Ngjyra e buzëve të saj ndryshon në varësi të flamurit që mbart në atë moment. Edhe pse ajo vetë nuk është fizikisht e pranishme në instalacion, trupi i saj është i pranishëm si subjekt që

12 Ne e lexojmë këtë si diskutim mbi gratë të cilat përjetojnë marginalizim të shumëfishta.

pyet: “A janë trupat kosovarë ‘mjaftueshëm evropianë’ për të udhëtuar lirshëm?”. Performanca e saj është një konfrontim ironik me normat dhe kufijtë e vendosur nga projekti politik evropian, ku trupi bëhet mjet për të sfiduar ndarjet mes të përfshirëve dhe të përjashtuarve.



84–85 Rudina Xhaferi, *Në Kërkim të Yllit tim*, 2003
Fotografi

Në një performancë të ngjashme, të quajtur “The Thinker” (*Mendimtari*, sipas interpretimit tonë *Mendimtarja*), Xhaferi merr pozën e famshme të statujës “Le Penseur” të Auguste Rodinit. Megjithatë, ajo është e veshur me një pëlthurë të kaltër të shëndritshme që duket si flamuri i Bashkimit Evropian (BE) dhe mban një aureolë të artë me yje. Artistja ishte e shqetësuar me rregulloret e BE-së ndaj Kosovës dhe sipas asaj se çfarë kuptoam ne, ajo dëshironte të “merrte një pozë evropiane”, për t’u konsideruar si një trup që ka rëndësi dhe jo si një që është i marginalizuar dhe i kufizuar, sidomos kur bëhet fjalë për lirinë e lëvizjes.

Video-performancat e Jakup Ferrit, “Një artist që nuk flet anglisht nuk është artist” (*An Artist Who Does Not Speak English Is Not an Artist*, 2003), “Tre të virgjërit” (*Three Virgins*, 2003) dhe “Vija e thyer” (*Broken Line*, 2003), përmes humorit dhe ironisë, flasin për hierarkitë dhe trashëgiminë e artit perëndimor. Këto vepra kritikojnë dominimin e traditave artistike perëndimore, duke eksploruar lidhjen personale e kulturore të Ferrit me historinë globale të artit. “Një artist që nuk flet anglisht nuk

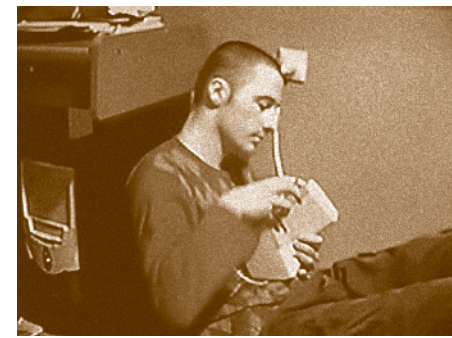
është artist” i referohet drejtpërdrejtë deklaratës ikonike të Mladen Stilinović, “Një artist që nuk mund të flasë anglisht nuk është artist” (*An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1994). Në rinterpretimin e Ferrit, humori bëhet qëndror. Vepra satirizon pritshmërinë se rrjedhshmëria në gjuhën angleze është e domosdoshme për të marrë pjesë në botën globale të artit. Jakup Ferri duke luajtur me këtë ide e nxjerr në pah se si artistët që s’flasin anglisht mbesin në margjinë.



92–93 Jakup Ferri, *Një Artist që Nuk Flet Anglisht Nuk është Artist*, 2003
Video

“Tre të virgjërit” është një video performancë e frymëzuar prej “Dy të virgjërit” (*Two Virgins*) të John Lennon dhe Yoko Ono. Ndërsa Lennon dhe Ono e thërrasin emrin e njëri-tjetrit me përkujdesje, Ferri ulet në tokë dhe përsërit emrin e vet: “Jakup, Jakup”. Vepra kritikon me humor ekskluzivitetin e historisë së artit perëndimor, ku artistët jo-perëndimorë shpesh shihen si jo-qëndrorë.

Në “Vija e thyer”, Ferri merret me nënshkrimin (autografinë) e Francis Bacon, i cili ishte një dhuratë për babanë e tij, piktorin Rexhep Ferri. Në video shihet Jakup Ferri duke e prekur lehtas dhe përkëdhelur nënshkrimin, një gjest që duket njëkohësisht plot respekt dhe ironi. Edhe pse e pranon peshën e trashëgimisë artistike, ky aksion i Ferrit gjithashtu kritikon shenjtërinë që i kushtohet artefakteve të lidhura me ikonat e artit perëndimor.



94–96 Jakup Ferri, *Tre të virgjërit*, 2003
Video

Në veprën “Mëkati” (*Sin*, 2004), Driton Hajredini, hyn në një rrëfyestor katolik dhe pyet: “A është mëkat që kam lind si shqiptar në Kosovë?” Kjo video reflekton mbi identitetin, përjashtimin dhe përkatësinë në Kosovën e pas-luftës. Duke e vendosur pyetjen e tij në kontekst të religjionit, Hajredini nxjerr në pah tensionin mes besimit personal, identitetit kolektiv dhe marginalizimit gjeopolitik të kosovarëve, veçanërisht kufizimin e lëvizjes së tyre brenda Evropës.



86–87 Driton Hajredini, *Sin*, 2004
Video

“Nusja” (2005) e Blerta Sylja Surroi është një fotografi që kritikon aspiratat e Kosovës për t’u bashkuar BE-së. Në imazh, Sylja Surroi është e veshur me një fustan nusërie të bardhë dhe mban flamurin e BE-së në vend të mindilit tradicional. Ky zëvendësim mund të interpretohet si një koment mbi aspiratat e Kosovës për integrim në BE, duke tërheqë paralele mes rolit tradicional të nuses dhe marrëdhënies së Kosovës me Evropën.



89 Blerta Sylja Surroi, *Nusja*, 2005
Fotografi

Këto vepra artikulojnë kritika ndaj strukturave të pushtetit kulturor dhe politik, duke e vendosur trupin si një pikë qendrore të diskutimeve. Qoftë përmes intimitetit, ironisë apo gjesteve politike, këta artistë e përdorin trupin si medium për të rishkruar historitë e përjashtimit dhe për të kërkuar hapësirën e tyre në narrativat artistike globale.





66



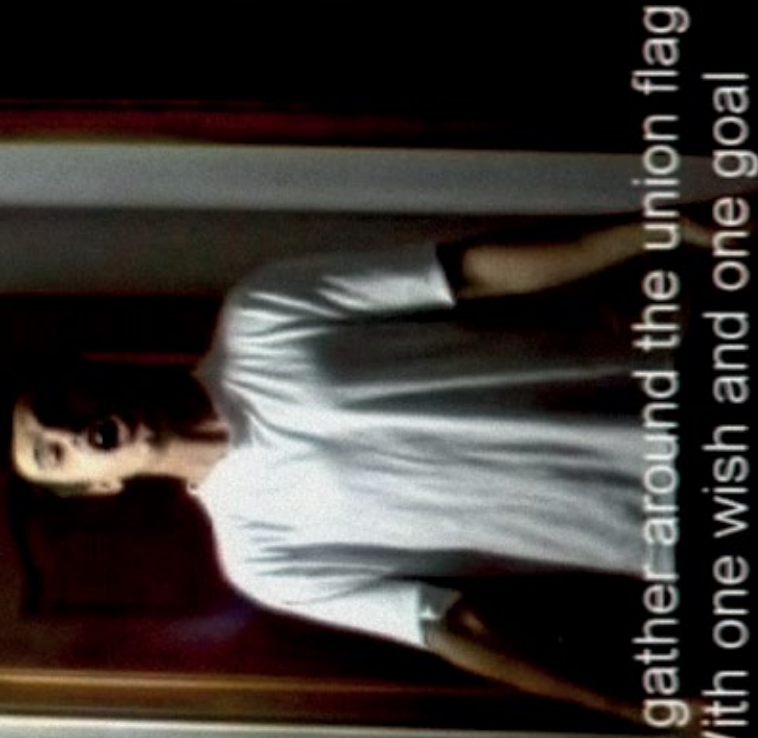
67

68



Lets gather around the union flag
With one wish and one goal

69



Lets gather around the union flag
With one wish and one goal



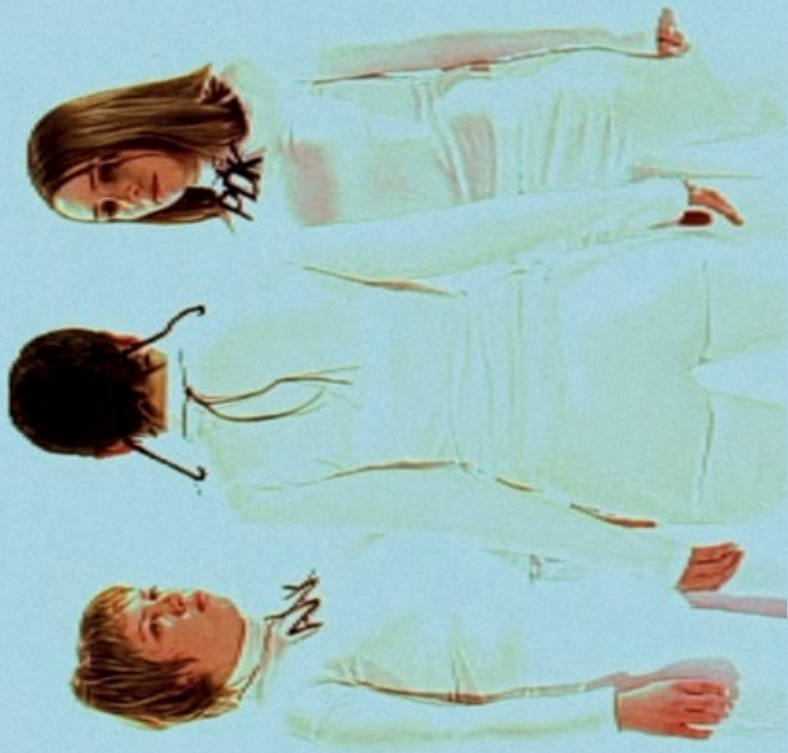
AAV

LDK

DK

Bl Kontakt

Bl Kontakt



72

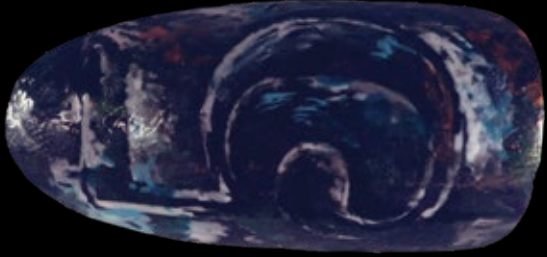


73



74

75





The Party of the Contemporary Art
is a new political force,



There are such people who ridicule with
our Party and our ambitions.

80



81







84

85



Is it a sin that I was born as
an Albanian in Kosovo?



I got that from my people, when we sit so
comfortably and many say where have we sinned that







92



93



94



95



Politikat e trupit

[97-176]

Trupi mund të shihet si një hapësirë ku pushteti, kontrolli dhe rezistenca bashkëjetojnë në tension të përhershëm. Në kontekstin e artit bashkëkohor kosovar, trupi bëhet vend për të eksploruar përjetimet intime të gjinisë dhe seksualitetit, strukturat patriarkale, nacionaliste dhe (neo) koloniale që i formësojnë ato. Duke u mbështetur në teori si ajo e Judith Butler për performativitetin e gjinisë dhe e bell hooks për vështrimin opozitar, artistët e përmendur në këtë kapitull e përdorin trupin si arkiv i gjallë i përvojës, dhunës dhe dëshirës. Përmes ndërhyrjeve vizuale, performancës dhe dokumentimit intim, ata/ato sfidojnë normat e përfaqësimit dhe riimagjinojnë subjektivitetet që shpesh kanë qenë të heshtura apo të margjinalizuara.

Në kapitullin në vijim ne trajtojmë katër blloqe tematike që përshfijnë: (a) Gjinia dhe Seksualiteti, (b) Erotika, (c) Rezistenca e Mishëruar dhe (d) Trupi Subversiv.

Gjinia dhe Seksualiteti

Në veprën “Japonia” (2006), Fitore Isufi Shukriu-Koja kritikon pritshmëritë shoqërore që lidhen me virgjërinë e grave. Vepra përmban një çarçaf të bardhë të njollosur me një pikë të kuqe në mes, që valëvitet si flamur. Kjo video estetikiisht minimale, evokon flamurin japonez ndërsa shoqërohet nga tingujt e këngës “Hallelujah” të *Leonard Cohen*. U ekspozua në Galerinë Kombëtare të Kosovës gjatë çmimit “Artistët e së Nesërmes” në vitin 2006, ku fitoi çmimin e parë. Trupi, në këtë vepër, mungon fizikisht, por paradoksisht prania e saj është e fuqishme dhe e nënkuptuar. Kjo mungesë fizike shmang shikimin soditës shpesh të drejtuar ndaj trupave të grave në art. Njolla e kuqe në çarçafin e bardhë simbolizon jo vetëm virgjërinë, por edhe historinë e kontrollit, mbikëqyrjes dhe gjykimit moral që i imponohet seksualitetit femëror. Flamuri thekson natyrën publike të kësaj pritshmërie private.



129–131 Fitore Isufi Shukriu-Koja, *Japonia*, 2006
Video

Gëzim Qëndro trajton këtë aspekt të veprës në tekstin “Njolla e papastërtisë”, ku shprehet: “Në një shoqëri ku morali shërben si maskë për kontrollin shoqëror, aktet më intime shndërrohen në një spektakël që legjitimon shtypjen” (Qëndro). Koja e transformon këtë

simbol nga një “tregues i pastërtisë” dhe i nënshtrimit, në një akt kritike dhe rezistence. Ky flamur i “hipokrizisë”, siç e përshkroi artistja gjatë bashkëbisedimit tonë, përballet me një shoqëri që idealizon “pastërtinë” e gruas si akt moral.

“Koktej Enigmatik” (2003) nga Blerta Sylja Surroi është një kritikë shumëdimensionale që buron nga arkiva e saj personale, duke shqyrtuar konstruktet më të gjera shoqërore të bukurisë, gjinisë dhe konsumerizmit. Duke iu kthyer kopertinave të revistave ku ajo u shfaq gjatë kohës kur u shpall Miss Kosova në vitin 1995, Sylja Surroi i rikontekstualizon këto imazhe. Me vendosjen e kopertinave në një kontekst galerie, ajo kritikon komodifikimin e trupave të grave, por gjithashtu reflekton mbi rolin e medias në mbështetjen dhe përgjegjësinë në përforcimin e këtyre standardeve.

Gjuha e përdorur përforcon edhe më shumë këto narrativa, “[Blerta Sylja Surroi] i kishte ruajtur ato ballina për kujtim, si një album të narcisoiditetit të kuptueshëm për një vajzë të re që po shijonte famën dhe miratimin e përgjithshëm të bukurisë së saj.” (Maliqi 7).



132–133 Blerta Sylja Surroi, *Koktej Enigmatik*, 2003
Poster

Megjithëse teksti i Shkëlzen Maliqit mbetet një nga të paktët që dokumenton dhe analizon në mënyrë të drejtpërdrejtë veprën e Blerta Sylja Surroit, mënyra se si ai i qaset arkivit të saj personal mbart tone reduktuese dhe një pozicionim që nuk e sfidon logjikën e vështrimit patriarkal (*male gaze*). Përshkrimi i arkivit si një “album të narcisoiditetit të kuptueshëm” e redukton veprën në një akt vetë-admirimi emocional të një gruaje të re, duke ia mohuar asaj statusin e subjektit të vetëdijshëm artistik, politik dhe kritik.

Megjithatë, përmes kësaj vepre, Sylja Surroi rimerr narrativën për veten, duke e transformuar një artefakt të së kaluarës në një hapësirë rezistence. Kritika e saj shkon përtej përvojës personale, duke adresuar fiksimin e gjerë shoqëror mbi dukjen e grave dhe standardet e dyfishta me të cilat ato përballen. Siç na tha Sylja Surroi gjatë bisedës sonë, për gratë pyetja shpesh është: “Si dukesh?” dhe jo “Kush je?”. Ajo kritikon mënyrën se si performanca gjinore, që u imponohet grave përmes kodeve vizuale dhe kulturore, redukton identitetet e tyre në imazhe për konsum, të përputhur me idealet kapitaliste. Me rikontekstualizimin e revistave të vjetra ajo bën atë çka bell hooks (1992) quan “vështrim opozitar” (*Oppositional gaze*)¹³, kur ajo rikthen imazhet e saj duke krijuar një narrativë alternative. Duke vepruar kështu, ajo mishëron thirrjen e hooks për të sfiduar vështrimin dominues, duke ri-formuar mënyrën se si ajo shihet dhe kuptohet. Vepra është një akt i vetëdijshëm i rikthimit të imazhit në galeri, për ta dekonstruktuar atë.

13 Duhet marrë parasysh se *oppositional gaze*, e bell hooks buron nga një kontekst tjetër, pra nga shtypjet gjinore dhe racore në Shtetet e Bashkuara të Amerikës. Ndërsa, kritika e Sylja Surroit del nga konteksti i ideve patriarkale dhe kapitaliste të Kosovës. Megjithatë, të dyja angazhohen me kritikë ndaj sisteme të dominimit vizual dhe vepra e Sylja Surroit rezonon me idenë e hooks për t'i rikthyer dukshmërinë dhe narrativën këtyre grupeve të marginalizuara.

“Kukull bebe On/Off” (*Baby Doll On/Off*, 2007) nga Alketa Xhafa Mripa është një vepër e përbërë nga dy fotografi. Në to, Alketa Xhafa Mripa paraqitet si një figurë e pajetë, gati mekanike, që ngjan me një *baby doll*. Ajo e ka kokën dhe ftyrën e mbuluar, ka të veshura vetëm pantollona të shkurta sportive, ndërsa gjinjët e zhveshur i mbulon me krahun e djathtë.

Në njërën nga fotot, koka e saj e mbuluar është e lidhur me një prizë në mur përmes një mbushësi për pajisje, ndërsa në foton tjetër mbushësi është i shkëputur nga rryma dhe Xhafa Mripa e mban atë në dorën e majtë. Trupi i saj paraqitet i mbështetur nga forcat e jashtme për energji, duke theksuar më tej mungesën e autonomisë.



134–135 Alketa Xhafa Mripa, *Baby Doll On/Off*, 2007
Fotografi

Ajo reduktohet në një objekt dëshire; qëndrimi i saj përcjellë një ndjenjë të shkëputjes dhe pasivitetit. Ajo mban të veshura pantallona të shkurta, me një flamur të

vogël të Shqipërisë në njërën anë. Fotografia mund të interpretohet si një shqyrtim i nacionalizmit dhe gjinisë, duke vënë theksin tek mënyra se si identiteti kombëtar shpesh lidhet me trupat e grave.

Me veprën “Leja” (2000), pjesë e kursit dhe ekspozitës “Udhëtime në kujtesë” (GKK), Zana Ramadani dokumentoi shtatzëninë e saj. Fotografitë janë arkiv i këtij transformimi, duke e bërë këtë përvojë intime pjesë të një rrëfimi publik. Në fotografinë qendrore, me marker të zi shkruan: “Një moment interesant, kjo nënë e ardhshme si e (ndiu) shikoi foshnjën e saj duke lëvizur.”

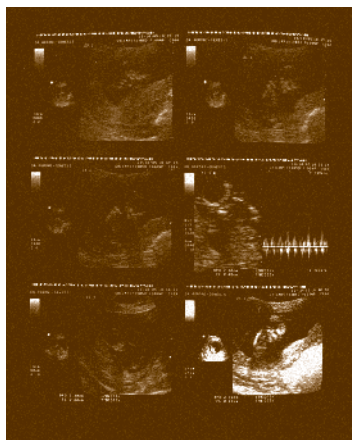


136–137 Zana Ramadani, *Leja*, 2000
Fotografi

Ky tekst mbi trup krijon një dialog të drejtpërdrejtë, duke i dhënë zë një përvojë që shpesh mbetet e heshtur. Trupi i gruas, në këtë kontekst bëhet hapësirë e kujtesës dhe hapësirë politike, ku realitetet e riprodhimit dhe intimitetit janë të mishëruara dhe të dokumentuara.

Nga ana tjetër, një qasje ndryshe paraqitet në veprën e Arta Aganit, “Bioritmi (invazioni në intimitet)”, e ekspozuar në Galerinë Kombëtare të Kosovës në “Muslim Mulliqi 2008”, në ekspozitën “Mbikëqyrja dhe disiplinimi në hapësirën publike”, kuruar nga Zeni Ballazhi. Videoja 15 minutëshe, paraqet inçizime të trupit gjatë shtatzënisë përmes ultrazërit.

Qasja e Aganit nuk ndalet në dokumentimin e një procesi fiziologjik, por shkon më tej, duke vënë në pikëpyetje idenë e mbikëqyrjes dhe kontrollit mbi trupin. Çfarë nënkupton ky kontroll i hershëm për fazat e mëvonshme të jetës? Deri në çfarë mase mund të kontrollohet trupi dhe ku qëndrojnë kufijtë? Vepra reflekton mbi aspektin gjinor të mbikëqyrjes dhe mënyrën se si kjo formë kontrolli dhe “vëzhgimi” fillon që në trupin e nënës, duke e zgjeruar më tej diskutimin mbi trupin, intimitetin, gjininë dhe kontrollin social mbi të.

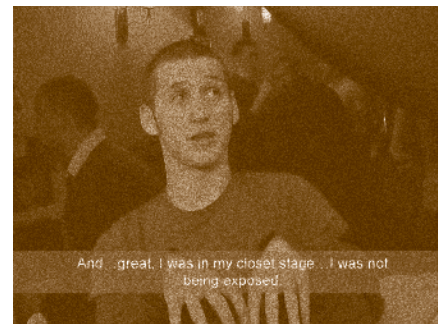


139 Arta Agani, *Bioritmi (invazioni në intimitet)*, 2008
Video

Videoja “Jeta” (*Life*, 2003) e Merita Harxhi Kocit fokusohet te Loriku, një djalë *queer* në Kosovë. Videoja e tregon Lorikun duke folur për jetën e tij në Prishtinë, për mënyrën se si vishet, vendet e preferuara për të dalë natën dhe sfidat e tij. Në sfond, me shumë gjasë, tregohet klubi “Megahertz” në Prishtinë. Videoja e tregon Lorikun herë pas here duke vallëzuar me muzikë elektronike *underground*, diçka që e ka definuar subkulturën e Prishtinës në atë kohë. Vepra është prezantuar në Stacion

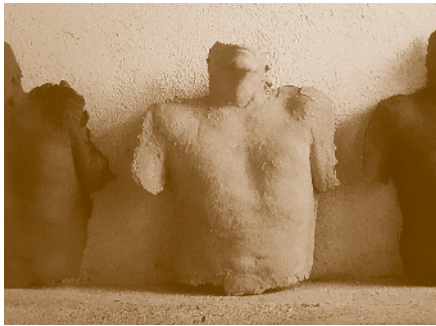
—Qendra për Art Bashkëkohor në ekspozitën “Dy pjesë të një ekspozite”, kuruar nga Albert Heta në vitin 2009.

Këto vepra, në mënyra të ndryshme, e marrin trupin si pikënisje për të diskutuar tema që përfshijnë kujtesën, kontrollin, seksualitetin dhe subjektivitetin. Ato krijojnë arkive vizuale që sfidojnë mënyrën si janë ndërtuar dhe përfaqësuar trupat e marginalizuara në artin dhe shoqërinë kosovare.



140–141 Merita Harxhi Koci, *Life*, 2003
Video

Në kontekste ku dëshira dhe kënaqësia shpesh mbeten të heshtura, të shtypura ose të përkthyer përmes një gjuhe që nuk buron nga vetë përjetimi trupor, trajtimi i erotikës në art merr një ngarkesë të tjetër politike dhe kulturore. Në vitin 2005, “Sekspozita”, e organizuar nga Zake Prelvukaj në Muzeun Kombëtar të Kosovës, diskutoi rreth temave të seksit, erotikës dhe kënaqësisë. E kuruar nga Ilir Osmani, ekspozoi veprat e Ismet Jonuzi, Visar Ulaj, Albion Gagica, Samir Karahoda, Ylber Mehmedaliu dhe Zake Prelvukaj. Ekspozita u përpoq të trajtonte seksin jo si diçka të fshehtë, por si një pjesë thelbësore e përvojës njerëzore. Ismet Jonuzi, krijoi skulptura nga forma e trupit të tij. Në katalogun e ekspozitës ai shënoi: “Qasja ime nën konceptin ‘*My body is the medium for my art*’ (Trupi im është mediumi për artin tim) ngase e konsideroj se njëra është pjesë e pandashme e tjetrës”.



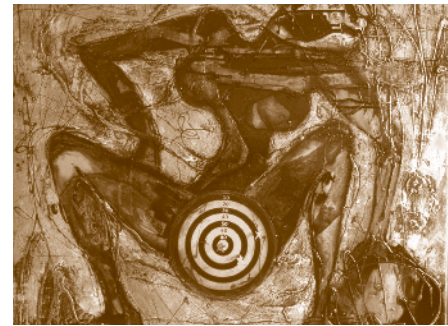
143 Ismet Jonuzi, *My body is the medium for my art*, 2005
Skulpturë

Shumica e veprave u përqendruan te trupat e grave, ndërsa pothuajse të gjithë artistët pjesëmarrës ishin burra. Kjo tregon se sa i rrenjosur ishte “vështrimi mashkullor” (*male gaze*) në art dhe përfaqësim, si dhe sa e nevojshme ishte prania e perspektivave të ndryshme, sidomos të

grave. Ekspozita hapi një rrugë për një dialog më të gjerë rreth trupit, kënaqësisë dhe përfaqësimit. Ajo që e bën “Sekspozitën” të veçantë nuk është thjesht guximi për të hapur këto tema, por edhe sfidat që ngre: Si mund të flasim për kënaqësinë, trupin dhe seksin në një mënyrë që nuk mirëmban narrativa patriarkale?

Zake Prelvukaj me veprën e saj me të njëjtin titull, “Sexpozita”, në këtë ekspozitë e vendos seksualitetin si një përballje mes lirisë, kontrollit dhe dhunës. Cikli i veprave në formën e pikturës, videos dhe ilustrimeve ishin pjesë e ekspozitës me të njëjtin emër. Ne vendosëm që në më detaje nga kjo ekspozitë të përqendrohemi tek vepra e Prelvukaj, ku përmes trupit ndërthuren dëshirat personale, erotika dhe dhuna.

Në katër pikturat e “Sekspozitës”, në qendër është figura e një trupi të hapur, të shtrirë dhe të përthyer, të vendosur në një sfond kaotik, sikur të ishte në një proces të dekompozimit apo rikrijimit. Këto trupa janë të lënduara, të tensionuara dhe të fragmentuara. Mbi to, tension të mëtejshëm e krijon vendosja e një tabele të pikados, e vendosur në mes të këmbëve të figurës.



144 Zake Prelvukaj, *Sexibition*, 2005
Pikturë

Simbolika e pikados nga njëra anë, është një lojë, një akt sfidues ndaj kontrollit mbi seksualitetin, duke zgjedhur mënyrën se si artistja e eksploron trupin e saj. Nga ana tjetër, është një shenjë e drejtpërdrejtë e objektifikimit, e trupit të gruas si një vend ku bëhen goditjet, ku është normalizuar dhuna dhe kontrolli.

Prelvukaj e ka shoqëruar këtë cikël me një video-performancë ku vendos një pikado mes këmbëve dhe ndërsa dëgjohet kënga e *James Brown*, “Get Up, I Feel Like Being a Sex Machine” që kthehet në një akt ironik dhe subversiv.¹⁴ Kjo ndërhyrje flet mbi kontradiktën si një grua mund të jetë e lirë në shprehjen e seksualitetit të saj, por kjo liri shpesh është e përballur me paragjykimet dhe dhunë.



145 Zake Prelvukaj, *Sexibition*, 2005
Video

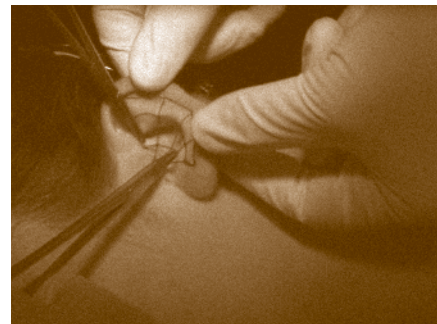
Trupi bëhet arkiv i dhimbjes, një kujtesë e luftës dhe një hapësirë ku historia e dhunës vazhdon të lërë gjurmë. Në veprën e saj, erotika nuk është një koncept abstrakt, por një hapësirë e drejtpërdrejtë politike dhe shoqërore. Si grua, shpesh, të flasësh për trupin si diçka që i përket vetes e jo tjetrit, është një akt sfidues.

14 Ne nuk e kemi parë videon, por detajet na i shpjegoi Zake Prelvukaj gjatë bisedës sonë me të.

Rezistenca e Mishëruar

Trupi funksionon si një palimpsest¹⁵ i mbushur me shtresa politike, kulturore dhe simbolike, ku përvojnë e përjetuara dhe strukturat e pushtetit lënë gjurmë të dukshme dhe të padukshme. Në këtë kontekst, një sërë artistesh dhe artistësh e pozicionojnë trupin si epiqendër të artikulimeve rezistuese. Këto ndërhyrje, të ndërhuara përmes performancave e konceptojnë trupin si medium aktiv dhe arkiv të gjallë të subjektivitetit dhe rezistencës së mishëruar.

Në këtë frymë, video-performanca e Rudina Xhaferit “Kurgjo s’po ni” e prezantuar në kuadër të ekspozitës “Artistët e së nesërme” në Galerinë Kombëtare në Kosovë më 2003, mbart një rezonancë personale, të cilën ajo e ka përshkruar në bisedë me ne, si një akt rezistence: “Një mënyrë për të mbyllur veshët ndaj asaj që thonë të tjerët [për të]”. Kjo mbyllje e qëllimshme mund të interpretohet si një refuzim ndaj gjykimeve shoqërore dhe rimarrjen e lirisë për të vepruar përballë narrativave shtypëse.



146–147 Rudina Xhaferit, *Kurgjo s’po ni*, 2003
Video

15 Në kuptimin teorik dhe kritik bashkëkohor, palimpsesti përdoret për të përshkruar një objekt, tekst ose trup ku shtresat e kuptimeve, përvojave apo historive mbivendosen dhe ndërthuren me njëra-tjetrën.

Puna mund të lexohet si një rezistencë e mishëruar, një refuzim i heshtjes dhe i objektifikimit. Duke e qepur veshin, një organ që shërben për të dëgjuar [pasivisht] dhe që ndoshta çon drejt nënshtrimit, performanca e Xhaferit e shndërron atë në një rimarrje radikale të autonomisë.

Një qasje e ngjashme, por e artikuluar përmes një estetike të arkivimit të trupit është vepra “Trupi im Brushë” (1997–në vazhdim) e Zake Prelvukaj. Gjatë bisedave tona, Prelvukaj na shpjegoi se “Trupi im Brushë” ishte performuar për herë të parë në vitin 1997. Duke e pasur parasysh situatën politike të vitit 1997 dhe afrimin e luftës në Kosovë, ajo vendosi ta realizonte këtë vepër për herë të parë në një hapësirë publike. Së bashku me motrën dhe një shoqe tjetër, ajo mori katër pëlhura dhe një ngjyrë të zezë akrilik. Performanca ishte bërë në një hapësirë pak të fshehur, afër vendit që sot njihet si sheshi “Zahir Pajaziti” në Prishtinë. Ajo u zhvesh dhe përpara kësaj audience intime, që paralelisht ishte mbrojtëse e saj, lyeu trupin me ngjyrë të zezë, duke krijuar katër printe të trupit të saj në pëlhurë. Në mungesë të mundësisë për ta dokumentuar performancën në forma të tjera, dëshmi e këtij akti mbeten printimet e trupit të saj të arkivuara në pëlhurë.



148–149 Zake Prelvukaj, *Trupi im Brushë*, 2000
Pikturë

Seria “Trupi im Brushë” shtrihet në kohë, artistja përsëritë procesin ndër vite, në mënyrë të ngjashme ose identike, kur ajo e ndjen se është momenti i duhur, pa ndjekur ndonjë rend të caktuar. Me gjurmët e lëna në pëlhurë, ajo ka krijuar një arkiv të trupit të saj ndër vite, duke hapur diskutime për plakjen e grave dhe aspektin erotik të trupit. Kështu ajo e përshkruan vazhdimin e këtij dokumentimi: “Në vitin 1997 [2000] mora një kamerë statike, një akrilik të kaltër edhe një akrilik të zi dhe thashë: ‘Sot unë du me kenë ndryshe.’ Katër metra pëlhurë i shtriva në studio, isha vetëm, vendosa ngjyrën në trup tim nudo edhe kamerën në kënd të përshtatshëm për xhirim dhe puna kishte qëllimin ta tregoj se si ne plakemi. Unë doja të isha brushë edhe e bëra atë, por më tepër më interesonte se si reagon shoqëria ndaj performancës.” (Zake Prelvukaj, *Secondary Archive*).

Përmes këtij akti, vepra flet për përkohësinë, vetë-prezentimin dhe cenueshmërinë e të qenit në një botë që shpesh gjykon trupin. Teoria e Hélène Cixous mbi “écriture féminine” ofron një kornizë për të interpretuar këtë akt të përdorimit të trupit për të “shkruar” mbi pëlhurë. Cixous bën thirrje që gratë të krijojnë përmes trupave të tyre, duke u shkëputur nga strukturat që historikisht i kanë heshtur. Gjurmët e pikturuara të Prelvukajt rezonojnë me vizionin e Cixous për një “tekst që shemb ndarjet” dhe që pohon trupin si një hapësirë e krijimtarisë radikale.

“Në Pritje të Kuratorit” (2003) është një performancë e përbashkët nga Lulzim Zeqiri, Driton Hajredini dhe Jakup Ferri, e cila kritikon dinamikën mes artistëve dhe kuratorëve brenda botës së artit. Titulli, “Në Pritje të Kuratorit”, duket se i referohet dramës së Samuel Beckett “Duke pritur Godonë”, duke sugjeruar tema të pritjes dhe marrëdhënies shpesh të pasigurt mes artistëve dhe kuratorëve. Kjo performancë zgjati rreth dy orë, gjatë të cilave tre artistët qëndruan përpara Galerisë Kombëtare të Kosovës, duke pritur kuratorin Edi Muka.

Muka, planifikonte të kuronte një ekspozitë me artistë nga Prishtina dhe Tirana, të titulluar “Peshku nuk mendon, peshku di gjithçka” (*Fish doesn't think, fish knows everything*) në vitin 2003 (Maliqi 3).

Përmes kësaj performance, artistët theksojnë varësinë të cilën ata e përjetojnë nga përzgjedhja kuratoriale për ekspozim dhe njohje, duke kritikuar strukturat e pushtetit që rrethojnë dukshmërinë artistike. Performanca sfidon këtë pozicion pasiv, duke inkurajuar artistët të marrin iniciativë dhe të vënë në pikëpyetje hierarkitë që drejtojnë prodhimin dhe ekspozimin artistik. Përmes këtij akti, Zeqiri, Hajredini dhe Ferri kontribuojnë në një diskurs më të gjerë mbi politikën e trupit dhe rezistencën brenda botës së artit, duke shqyrtuar rikonceptimin e marrëdhënieve ndërmjet artistëve, kuratorëve dhe institucioneve.



150 Lulzim Zeqiri, Driton Hajredini dhe Jakup Ferri, *Në Pritje të Kuratorit*, 2003
Performance

Dokumentimi fotografik i performancës u bë pjesë e ekspozitës “Peshku nuk mendon, peshku i di të gjitha” (*Fish Doesn't Think, Fish Knows Everything*). Titulli i ekspozitës i referohet një pjese nga filmi i Emir Kusturicës *Arizona Dream* dhe këngës së Goran Bregović-it “This Is a Film”, e cila është pjesë e kolonës zanore të të njëjtit film. Në këtë kontekst, peshku simbolizon një entitet që ekziston pa përfaqësuar një gjendje shqetësimi të mbushur me ankth. Disa artistë nga *Fish doesn't think, fish knows everything*, vazhduan të marrin pjesë në këto ekspozita ndërkombëtare, duke i theksuar edhe më tej dinamikën e pushtetit mes artistëve, kuratorëve dhe institucioneve. Siç vëren Christine Marí në tekstin e saj për “Kosovo 2.0”, ekspozita u vizitua nga René Block, i cili më vonë kuroi “Në Grykën e Ballkanit: Një Raport” (*In the Gorge of the Balkans: A Report*) në Kassel në vitin 2003 dhe Bienalen e Pestë të Cetinjës në vitin 2004 (Marí, “Erzen Shkololli e lë Galerinë Kombëtare; por çfarë ka lënë si trashëgimi?”).

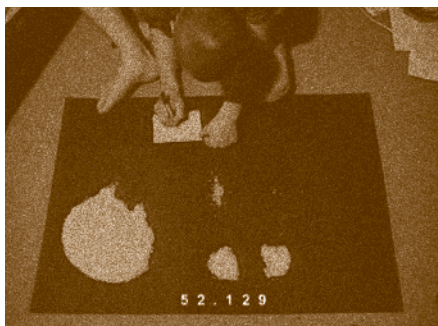


151 Ekspozita *Fish doesn't think, fish knows everything*, 2003
Galeria Kombëtare e Kosovës

Në veprën “Mos i trego askujt” (*Don't Tell Anybody*, 2003), të Jakup Ferrit, artisti për 12 minuta, numëron një nga një, kokrrat e një kilogrami oriz. Ferri numëron me përpikëri 52,129 kokrra (Uran 77). Ky akt, në dukje

i thjeshtë, mund të interpretohet si një eksplorim i marrëdhënies mes trupit, punës dhe qëndrueshmërisë. Vepra mund të sugjerojë një rezistencë ndaj ritmit të shpejtë të punës.

I pashmangshëm është krahasimi me “Duke numëruar orizin” (*Counting the Rice*, 2014), e Marina Abramović, ku pjesëmarrësit meditimin përmes detyrave të ngjashme. Megjithatë puna e Ferrit, dallohet për natyrën e saj më të qetë dhe personale dhe ofron një eksplorim më të lokalizuar të idesë ndaj kohës dhe trupit. Përveç kësaj, lëvizja e përsëritur e numërimit të kokrrave të orizit mund të shndërrohet në një metaforë për qëndrueshmërinë, sidomos në kontekste të margjinalizimit dhe shtypjes.



152–153 Jakup Ferri, *Don't Tell Anybody*, 2003
Video

Në një tjetër vepër të tij, “Përvjetori” (2003), Ferri pozicionohet qartë si artist konceptual, duke fryrë një qiri mbi një tortë në përvjetorin e parë të këtij vetë-emërtimi. Ky gjest i thjeshtë shfaqet si një mënyrë për të afirmuar një identitet që sfidon pritshmëritë institucionale dhe tradicionale për artin dhe artistin në Kosovë.



155 Jakup Ferri, *Përvjetori*, 2003
Fotografi

Paralelisht, vepra e Driton Hajredinit, “Betohem se jam piktor” (2003), paraqitet si një akt i drejtpërdrejtë deklarimi dhe afirmimi i identitetit të tij artistik. Vepra mund të shihet si një reflektim i tensioneve brenda skenës së artit në Kosovë në periudhën pas luftës. Ai betohet se do të mbetet piktor, një pozicionim që fillimisht duket si një kritikë e qartë ndaj diskutimeve mbi artin bashkëkohor në atë periudhë, që shpesh sfidonin *status quo*-në e pikturës si medium, e jo aq shumë të standardeve të dyfishta gjinore në art. Megjithatë, kjo vepër mbërthen ironi: ndërsa pozicionohet si një kritikë e artit bashkëkohor dhe diversifikimit të formave të shprehjes, ajo njëkohësisht i përket pikërisht atyre diskutimeve që krijojnë hierarki artistike dhe shpesh përjashtojnë format e reja dhe më eksperimentale.



157 Driton Hajredini, *Betohem se jam piktor*, 2003
Fotografi

Në vitin 2004, Xhevdet Xhafa, një artist i njohur i kohës, i shkolluar në Jugosllavi dhe pjesë e brezit më të vjetër akademik, realizoi një performancë në hapësirë publike. E titulluar “Autobiografia”, kjo performancë shërbeu si një kritikë personale dhe institucionale.

Ajo u zhvillua në përgjigje të asaj që përshkruhet si anulimi i ekspozitës së tij madhore në Galerinë Kombëtare të Kosovës. Performanca u zhvillua në një hapësirë publike në qendër të Prishtinës, pranë Grand Hotelit. Në këtë skenë, Xhafa krijoi një kryq gjigant me pëlhura të zeza ku shkruhej “Autobiografia”, një simbol që është parë edhe më herët në veprën e Xhafës. Brenda katrorëve të kësaj strukture, ai vendosi sende të jetës së përditshme. Në qendër të kryqit, Xhafa përgatiti një arkivol të mbuluar me çarçaf të bardhë. Zjarri i ndezur nga artisti më vonë përfshiu instalacionin. Gjithashtu, trupi gjysmë i zhveshur i Xhafës, duke vrapuar rreth flakëve, mishëronte një akt force dhe rezistence, ku artisti sfidonte kufijtë e trupit protestues në hapësirë publike (Maliqi, “*Shënime Private për Performancën ‘Autobiografia’ të Xhevdet Xhafës (2004)*”).

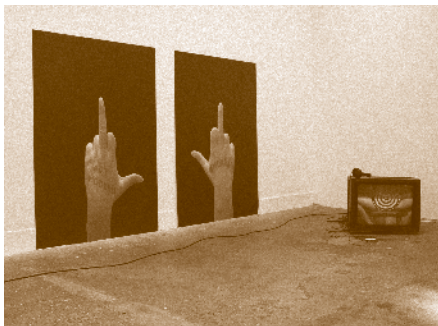


158–159 Xhevdet Xhafa, *Autobiografia*, 2004
Performancë

Performanca e Xhafës shërben si një kritikë ndaj kufizimeve institucionale, por ajo sjell me vete një ironi. Rebelimi i tij kundër sistemit reflekton edhe kontradiktat e skenës së artit të asaj kohe: Kush përjashtohet dhe kush ka fuqinë të kritikojë nga brenda? Për shumë gra artiste, të cilat nuk kishin mundësi të ngjashme, veprimi i Xhafës ngre pyetje mbi privilegjet dhe pabarazinë gjinore në artin bashkëkohor kosovar.

Në këtë nënkapitull shqyrtojmë vepra ku trupi shfaqet si akt politik, herë duke vepruar nga margjina, herë brenda institucioneve, por gjithmonë duke sfiduar kufijtë e përfaqësimit dhe pritshmëritë që i janë imponuar trupave të mësuar që të shihen, por jo të dëgjohen.

Në vitin 2001, Zake Prelvukaj, krijoi një seri fotografish që përmes duarve dhe shpesh me gishtin e mesit të ngritur si një akt rebelimi, eksploron temat e politikave të trupit, seksualitetit, kritikës institucionale dhe rezistencës. Në secilin imazh, në pëllëmbën e dorës së djathtë ose të majtë të artistes paraqitet fjalë të shkruara me buzëkuq si: “Demokraci”, “Politics”, “Modern Art”¹⁶, “Dictator”, “Help”, “Peace”, “Respect” dhe “Save Me”.



160–161 Zake Prelvukaj, *Demokraci; Art Modern*, 2001
Fotografi

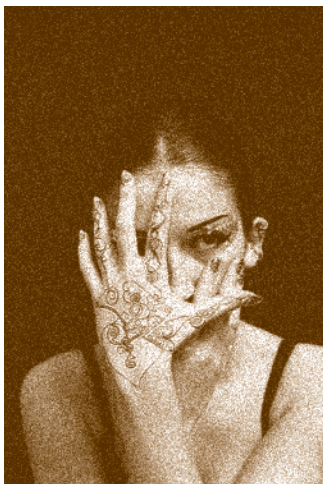
Në dy veprat qendrore të serisë shkruan “Balkan Erotic”, ku të dy duart janë të bashkuara, përderisa maja e gishtit të mesit të ngritur lart është lyer me të kuqe. Ky akt i të shkruarit në trup rezonon gjithashtu me konceptin e *écriture féminine* të Cixous, e cila e sheh

16 Fotografitë “Democracy” dhe “Art Modern” ishin gjithashtu të ekspozuara në ngjarjen “I kemi 12 orë” (2004) në të cilën Zake Prelvukaj ishte një nga organizatorët kryesorë.

shkrimin përmes trupit si një mënyrë për të shpërbërë strukturat patriarkale që historikisht e kanë shtypur zërin e grave. Në këtë kuptim, trupi bëhet jo vetëm medium i shprehjes, por edhe një hapësirë rezistence, ku përvoja e mishëruar artikullohet jashtë gjuhëve të dominimit. Në rastin e Prelvukajt, ky shkrim trupor merr formën e një gjesti të drejtpërdrejtë kundërshtimi ndaj kontrollit dhe moralizimit të trupit të grave në shoqëri patriarkale dhe në një kontekst të pasluftës që shpesh e riprodhon këtë kontroll në mënyra të reja.

Sipas bisedës që kishim me artisten, gishti i mesëm me majë të kuqe në “Balkan Erotic” sjell asociacione me virgjërinë, menstruacionet dhe kontrollin e trupave të grave. Ajo kritikon mekanizmat shoqërore patriarkale dhe institucionale që rregullojnë seksualitetin dhe autonominë trupore të grave.

Ndërkohë, përvoja e Rudina Xhaferit pas periudhës së luftës e pozicionon atë si një nga zërat e parë të performancës në Kosovën e pasluftës. Seria e saj e titulluar “Auto Portretet”, u krijua në klasën e Lala Meredith Vula. Kjo seri përbëhet nga nëntë fotografi, disa prej të cilave e paraqesin Xhaferin me një pëllhurë të tejdukshme rreth kokës dhe me duart të zbukuruara me mehndi. Mehndi është një art tradicional që aplikohet në festa si kanagjegji. Aplikimi i mehndisë ka një kuptim komunitar, ritualistik dhe meditativ, duke reprezentuar kujdesin, solidaritetin dhe ritualet e përbashkëta kulturore. Përvoja e Xhaferit është thellësisht e rrënjosur në bashkëpunim. Gjatë bisedave tona, ajo ka përmendur se shpesh ka përfshirë familjen në konceptimin dhe përgatitjen e performancave. Duke e përfshirë mehndinë, Xhaferi kundërshton narrativat perëndimore që shpesh e trivializojnë feminitetin, ajo e pozicionon kujdesin ndaj vetes si një akt fuqizues. Xhaferi i eksploron edhe idetë rreth formësimit (*becoming*) dhe identitetit, “Lirimi nga Korniza” dhe “Vazhdimsia në Triptik”, integrojnë elemente nga seria “Auto Portretet”.



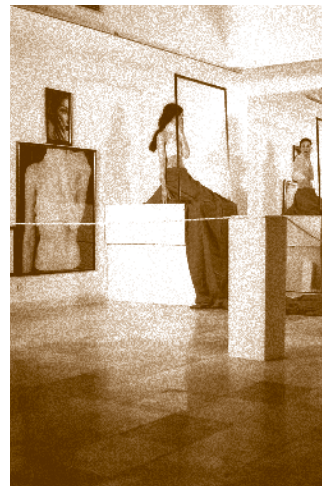
162-163 Rudina Xhaferi, *Auto Portretet*, 2000
Fotografi

Në “Vazhdimësia në Triptik”, instalacioni i Rudina Xhaferit përfshin tre korniza të ndryshme të vendosura ngjitur. Korniza më e madhe shërben si një hapësirë fizike, me Xhaferin që është ulur brenda saj, kokën e ka kthyer drejt një pasqyre në të majtë. Pranë kësaj kornize, në anën e djathtë, janë dy korniza tjera më të vogla të vendosura vertikalisht: ajo e sipërme paraqet një nga “Auto portretet” e Rudinës me dorën e zbukuruar me mehndi, ndërsa korniza e poshtme është një fotografi e torzos së Rudinës, e mbështjellë lehtë me një tyl të tejdukshëm. Xhaferi, e veshur me një fund të kuq, të gjatë dhe të volumshëm, integrohet lehtë me kornizën përreth. Pozita dhe qëndrimi i saj ngjallin një ndjesi si të qenit pjesë e imazhit dhe e ndarë nga ai, duke krijuar një lojë mes prezantimit dhe reprezentimit.

Triptiku, një strukturë me rrënjë të thella në traditat e artit perëndimor, shpesh i lidhur me altarët dhe veprat kanonike, pozicionon trupin dhe identitetin e Xhaferit në një dialog me këto vepra arti, një dialog që ajo vazhdon ta

sfidojë në performancën e saj “Lirimi nga Korniza”. Në këtë performancë, ajo shfaqet me grim të frymëzuar nga arti abstrakt i Mondrian-it dhe veshur me një paruke të gjatë që rrjedh nga beli i saj deri në tokë, bashkë me një fustan të kuq që është i hapur në mes për të lënë vend për paruke. Kjo performancë u realizua për edicionin e parë të Çmimit “Artistët e Nesërmes” në vitin 2002, ku, siç e kemi kuptar ne, instalacioni “Vazhdimësia në Triptik” ishte gjithashtu i pranishëm. Xhaferi ishte ulur sërish brenda kornizës, e më pastaj u ngrit dhe eci në anën e kundërt të pasqyres, mori një pozicion dhe qëndroi për rreth 30 minuta, duke shikuar përsëri nga pasqyra.

Në leximin tonë nga një perspektivë feministe, kjo performancë kritikon se si trupat e grave janë kufizuar dhe kornizuar brenda historisë patriarkale të artit. Lëvizja e saj, e ulur brenda një kornize, pastaj ngritja dhe ecja, përfaqëson çlirimin nga pritshmëritë shoqërore dhe rolet kufizuese.



164-165 Rudina Xhaferi, *Vazhdimësia në Triptik*, 2001
Performancë

Po ashtu, Rudina Xhaferi kritikon qasjet tradicionale në krijimin e artit. Ajo ishte ndër ato pak gra artiste në Kosovë, zëri i së cilës u njohën sadopak kur iu dha hapësirë për të ekspozuar në institucione si Galeria e Arteve e Kosovës dhe Galeria “Dodona”.



166–167 Rudina Xhaferi, *Lirimi nga korniza*, 2002
Performancë

Nga ana tjetër, Charlie's Angels vepronin krejtësisht nga margjinat e skenës artistike në Kosovë. Dy vepra që kemi zgjedhur të flasim për to në këtë kapitull janë “Të objektivizuar” (*Objectified*) dhe “Le të argëtohem!” (*Let's have fun*). Në të dyja, kolektivi përdori trupat e tyre për të përmbysur narrativat patriarkale, megjithatë në mënyra të ndryshme. “Objectified” lindi nga përvojat e kolektivit si studente që jetonin në konviktet e ndara sipas gjinisë në Prishtinë. Vepra është ndërtuar nga një material forex, ku artistet kishin shtypur tre silueta të trupave të tyre pa koka.

Kjo zgjedhje e materialit thekson lehtësinë për komodifikim, duke shërbyer si një kritikë ndaj mënyrës se si gratë shpesh reduktohen në format e tyre fizike, ndërkohë që identitetet, personalitetet dhe (sub)kulturat e tyre shpesh injorohen ose konsiderohen të parëndësishme.



169 Charlie's Angels, *Objectified*, 2004
Forex print, Instalacion

Pavarësisht se konvikti ishte i ndarë sipas gjinive për të parandaluar ngacmimet, ai u bë ironikisht një epiqendër e ngacmimeve. Duke e ekspozuar veprën në mënyrë të paligjshme brenda kompleksit të konviktit dhe për shkak se vepra ishte zhdukur menjëherë ditën tjetër, kolektivi theksoi edhe brishtësinë e kundërshtimit në mjedise shtypëse. Vepra “Objectified” (2004) reflekton mënyrat në të cilat individët e marginalizuar, veçanërisht gratë, mbesin pa zë dhe të objektivizuara brenda strukturave patriarkale. Në këtë kontekst, përmes siluetave, Charlie's Angels marrin vullnetin për të vepruar që u është mohuar në hapësira të tilla shtypëse. Siluetat flasin për përvojat e kolektivit dhe gjithashtu mund të shërbejnë si një kritikë më e gjerë e mënyrës se si pushteti mund të formësojë identitetet. Vepra kërkon njohje dhe autonomi në hapësira që shpesh i heshtin ato.

Vepra “Let’s Have Fun” (2004), ka një ton tjetër, ajo paraqet një festë të feminitetit. Përbëhet nga tre video si: “Ngjarje 1”, “Ngjarje 2” dhe “Ngjarje 3” ku secila video zgjat pesë minuta e shtatë sekonda. Në këto video, vetëm kokat e artisteve janë të dukshme, duke vallëzuar me gëzim në ritmin e këngës “Ananas” nga Tosca. Kjo vepër e transformon konceptin shoqëror të “argëtimit” në një akt të shprehjes radikale, duke festuar gëzimin dhe fuqinë e grave në përfaqimin e identiteteve të tyre. Edhe pse e krijuar si një vepër e pavarur, “Let’s Have Fun” kurrë nuk u ekspozua si e tillë.



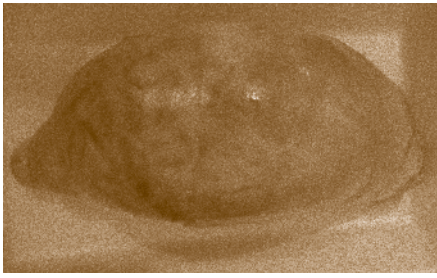
171 Charlie's Angels, *Let's have fun*, 2004
Video

Në qershor të vitit 2004, gjatë ekspozitës “Dita e Tokës”, e kuruar nga Zake Prelvukaj në Parkun e Gëmisë në Prishtinë, Charlie’s Angels i kombinuan dy veprat për ta zgjeruar kuptimin e tyre. Ato ekspozuan “Objectified” bashkë me tre ekrane televizive në vend të kokave, duke luajtur videot e “Let’s Have Fun”. Kjo përplasje prezantoi një perspektivë që mund të lexohet si eko-feministe, ndoshta duke sugjeruar paralelizëm mes dominimit patriarkal ndaj grave dhe shfrytëzimit të natyrës. Ky interpretim tregon se neglizhenca dhe dominimi, qoftë ai ndaj mjedisit apo grupeve të marginalizuara, rrjedhin nga i njëjti kuptim patriarkal i botës që normalizon hierarkinë dhe kontrollin.



173 Charlie's Angels, *Objectified* dhe *Let's have fun*, 2004
Video, Instalacion

“Bolet e mia”, (*My balls*, 2007), nga Flaka Haliti është një performancë dhe video që kritikon pritshmëritë gjinore në skenën e artit kosovar, ndërkohë që adreson çështjet lidhur me ndërthurjen mes gjinisë dhe pushtetit. Performanca është realizuar gjatë hapjes së ekspozitës për Çmimin “Muslim Mulliqi” në vitin 2007 në Galerinë Kombëtare të Kosovës në Prishtinë. Haliti hyri në hapësirën e galerisë pa ftesë, vendosi testikujt e demit, ‘të zbukuruara’ si dhurata, në një qoshe dhe më pas doli jashtë. Ky veprim i qëllimshëm ishte një përgjigje e drejtpërdrejtë ndaj një komenti që Haliti kishte dëgjuar më parë: “Ne nuk kemi artiste [gra] të suksesshme të njohura ndërkombëtarisht nga Kosova. Kjo tregon se ato [siç] nuk kanë bërë për t’u bërë artistë dhe për të përdorur hapësirat e artit” (Haliti 14). Performanca e Haliti thekson rëndësinë e trupit në narrativat kulturore të pushtetit, identitetit dhe përjashtimit, e specifikisht trupat e grave në kontekstin e shoqërisë patriarkale të Kosovës.



174–176 Flaka Haliti, *My Balls*, 2007
Performancë e dokumentuar në video





130



131

KOSOVARJA

CALENDARI 2000

Pse derdhi iot prof.Cana
pranë varrit të Adem Jasharit

A ka prostitucion në Kosovë

Shqiptar jam,
por me dorën time vrava shqiptarë

A je për Thaçin a për Rugovën?



Prishtinë, tel. 010-4202222
email: art@artifoto.com

Dëshira

Më e mira ...

Revista rinore
e VII botimit
mbledhje 23 dhena
2000



Patroni më kërcënonte me
kidnapimin e djalit

Pse njerëzit bien në dashuri?

Paragjykimet për seksin

Ruajtja e bashkëshortësisë

Si ta përdorni të kuqin e buzëve?

Letrat e të burgosurve

Kontakte zemrash



foto studio
MINOLTA
Tel. 094 334 703



Fati

Prishtinë, tel. 010-4202222
email: art@artifoto.com

Kosovë 1,50 DM - Shqipëri 1,00 Lira - Shkëlzetë 1,00



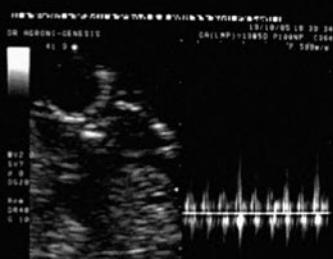
134



135



the moment big
 inprasant (w/ve)
 were e ordhs (w/lin)
 Shiken e
 Spshpen e
 god duke
 kczvzvzv,





And...great, I was in my closet stage...I was not being exposed.



I, to be frankly, until my second and third year of the high school life, was quite interested on girls and





144



145





148



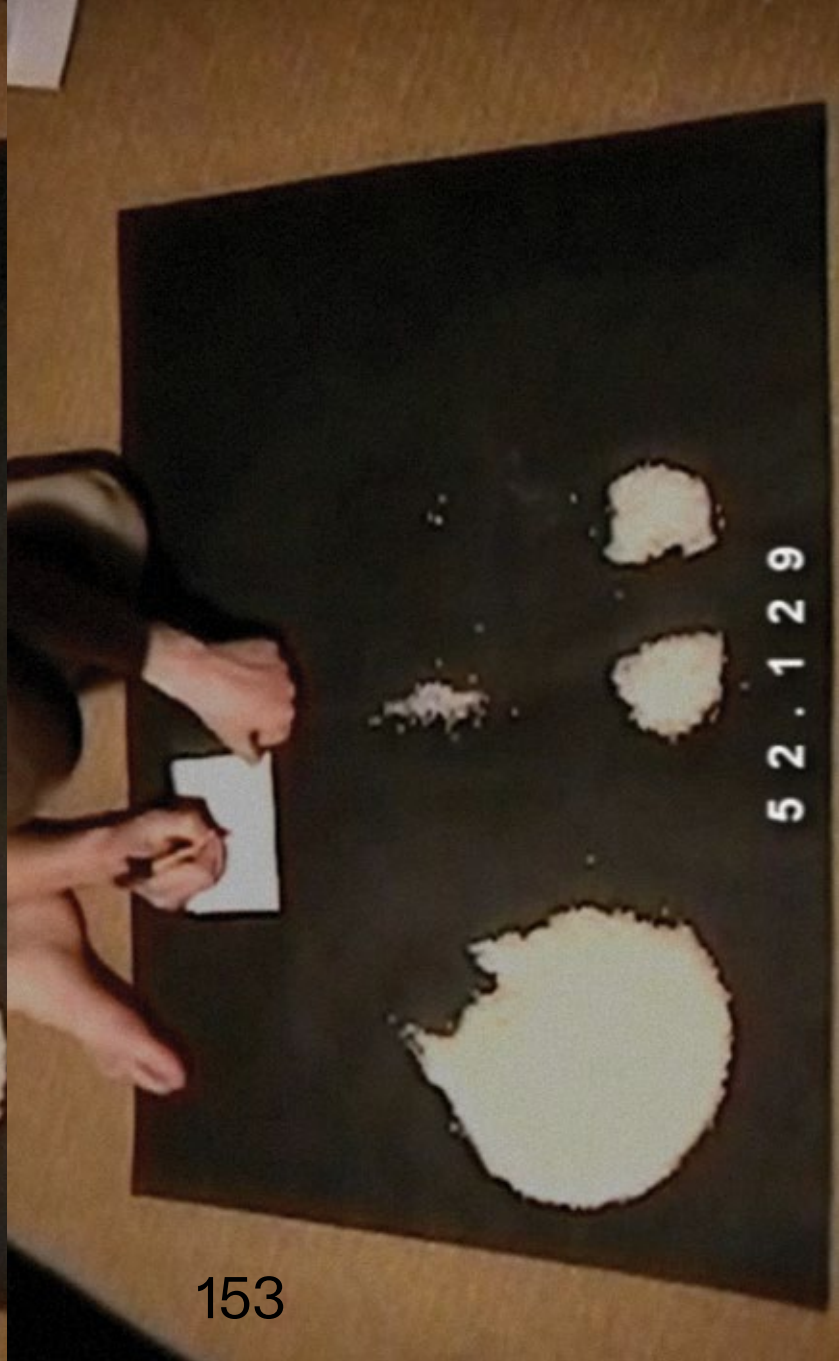
149



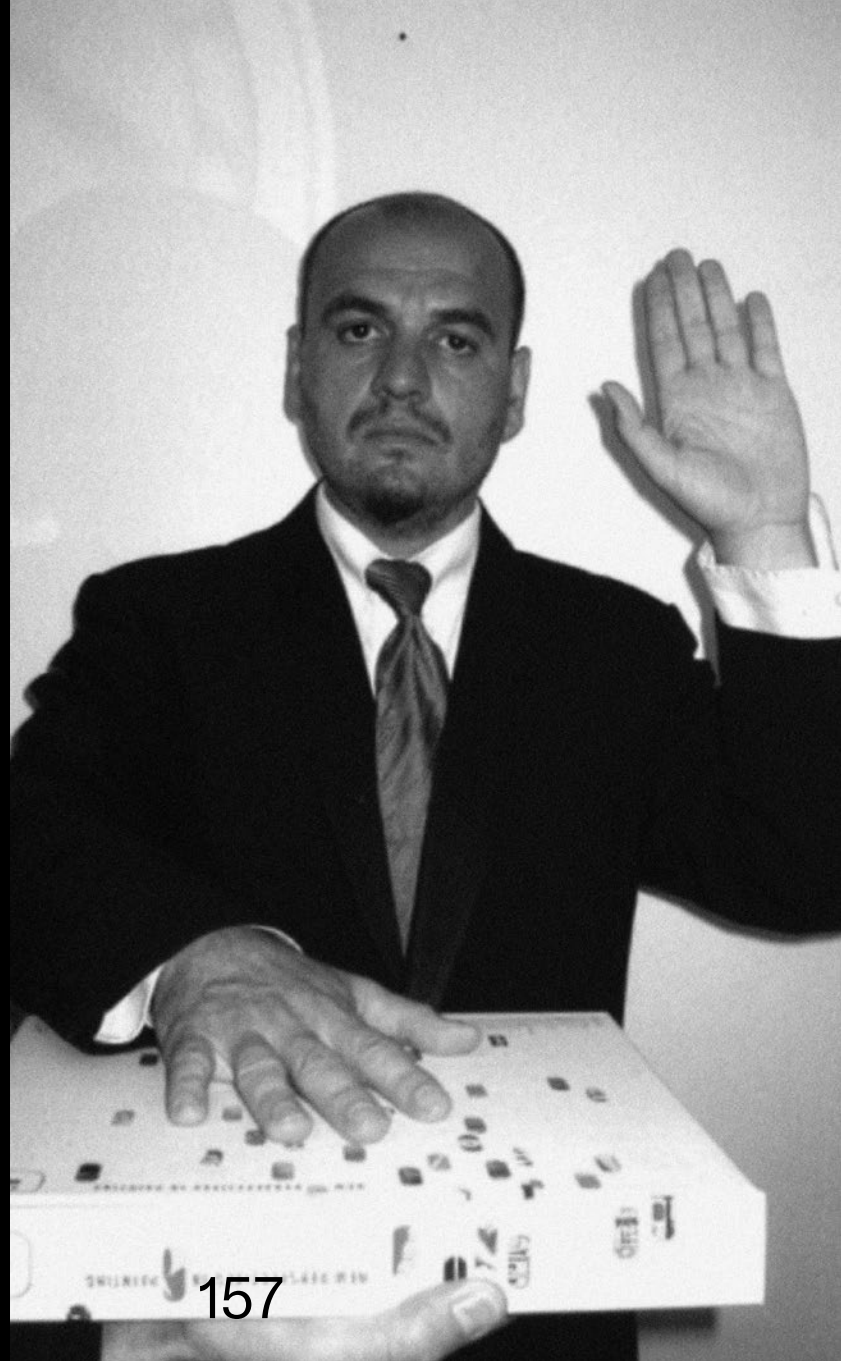
150



151







157



158



159



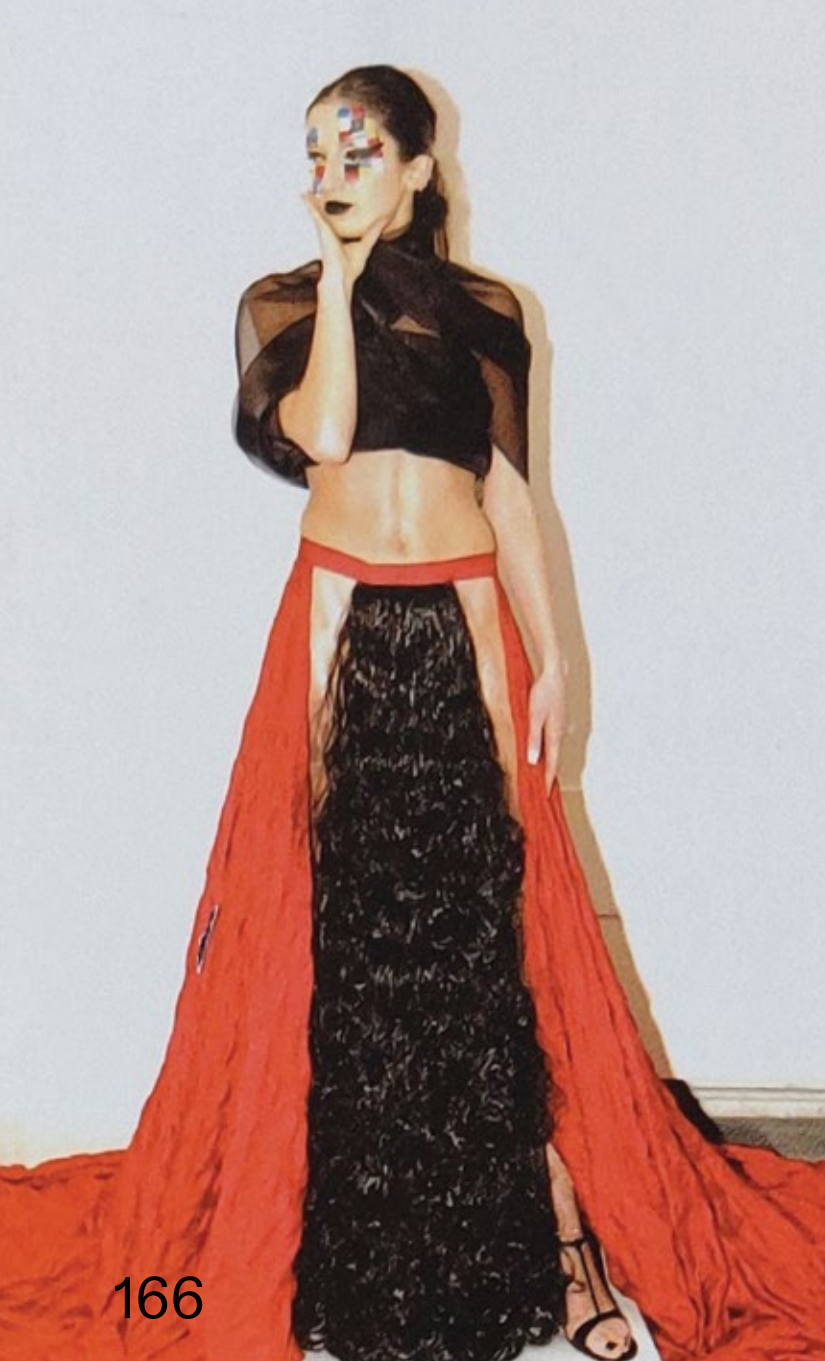


162



163





166



167







Charlie's angels



174



175



176

Trupi si Hapësirë e Kujtesës:
Përballja me Traumën

[177-208]

“Trupi mban krejt çka kalon,” thotë Bessel van der Kolk në librin *Trupi mban shënimet* (*The Body Keeps the Score*). Trauma nuk mbetet vetëm në mendje, po edhe në trup, në mënyrën si lëvizim, si ndjejmë e si reagojmë. Në artin bashkëkohor kosovar, trupi bëhet vend ku e kaluara del në pah, si dhimbje, por edhe si diçka që mundet të rimirret, përpunohet dhe sfidohet. Përmes disa performancave, artistët e përdorin trupin si një arkiv të gjallë, ku historia nuk mbetet veç kujtim, po kthehet në një akt rezistence.

Në “Harta e bardhë” (*White map*, 2003) Lulzim Zeqiri luan lahutën ndërsa “gjaku” mbushet në dysheme, duke u ngritë ngadalë. Gjaku që rritet ndoshta evokon humbjen me të cilën po përballej Kosova pas përfundimit të luftës. Duke përjashtuar fytyrën nga video-performanca, Zeqiri i universalizon këto vështirësi, duke e shndërruar atë në një koment më të gjerë mbi qëndrueshmërinë dhe traumën. Ndoshta, vepra sugjeron qendresën edhe pas humbjeve të thella.



193–195 Lulzim Zeqiri, *White map*, 2003
Video

Mirsad Lushtaku gjatë kursit “Udhëtime në kujtesë” kishte krijuar imazhe që janë njëkohësisht të fuqishme dhe të brishta. Në “Sofra e mbetur” dhe “Drenica 2164— Terminatori shqiptar”, ai krijoi dy fotografi, ku reprezenton trupin e tij dhe të vëllaut të vogël. Në imazhin ku ai është prezent, paraqitet i zhveshur para një tuneli mbi shina të trenit, i kthyer me shpinë drejt objektivit. Kjo pamje ishte e rrallë gjatë hulumtimit, në idenë që sfidohen perceptimet gjinore nga një burrë, sidomos në raport me luftën. Trupi i tij përbën një akt rezistence, ku të qenurit i ekspozuar plotësisht bëhet mjet për të sfiduar pritshmëritë shoqërore për burrërinë.



196–197 Mirsad Lushtaku, *Sofra e mbetur. Drenica*, 2000
Fotografi

Në anën tjetër, diskutimi mbi punën e Sokol Beqirit nuk ishte i lehtë. Në shumë prej veprave të tij, ai ka një qasje të ashpër dhe të papërpunuar, duke sjellë imazhe që janë shpesh tronditëse, veçanërisht për ata që kanë përjetuar trauma. Këto imazhe, që përfshijnë trupa të vdekur dhe kafshë të masakruara, nuk janë të lehta për t'u ballafaquar dhe disa prej tyre janë të diskutueshme edhe nga një pikëpamje etike [*New York New York, Milka, Golgota Kosovare*]. Në thelb brutaliteti në veprat e tij shpaloset si një reflektim i dhimbshëm i realiteteve të luftës dhe pasojave të saj. Problemi nuk qëndron vetëm te brutaliteti i përfaqësuar, por edhe te mënyra se si ai është vendosur brenda një konteksti artistik, ku dhuna estetizohet dhe ndonjëherë, justifikohet në emër të “artit tronditës”. Në veçanti, përdorimi i trupave të kafshëve (apo imazheve të tyre të masakruara) ngreh pyetje të rëndësishme për kufijtë moralë të përfaqësimit në art: A mundet dhuna ndaj trupit të tjetrit të justifikohet si akt kreativ? Apo a kemi të bëjmë me një formë tjetër të shfrytëzimit të trupave të pambrojtur për hirë të një qëllimi estetik apo simbolik?

Puna e Beqirit, e menduar si kritikë ndaj absurditetit të dhunës dhe traumës kolektive, rrezikon të përsërisë të njëjtën logjikë dominimi që përpiqet të denoncojë.

Brenda një qasjeje dekoloniale dhe feministe, kjo e shtyn pyetjen përtej përfaqësimit: Kush ka të drejtë të përfaqësojë trupin e tjetrit? Dhe çfarë lloj dhune vazhdon të normalizohet nën pretekstin e “artit politik”? Këto tensione e bëjnë të nevojshëm një lexim etik të veprës për të reflektuar më thellë mbi përgjegjësinë që kemi si artistë, kuratorë dhe publik, përballë trupave të të tjerëve.

Megjithatë, në videon “Superman” (2002), Sokol Beqiri na tregon një anë tjetër, më të brishtë dhe reflektuese. Kjo video shqyrton përpjekjet personale për të artikuluar traumën kolektive, që destabilizojnë rolet tradicionale të mbrojtësit dhe të mbrojturit. Në këtë vepër, Beqiri kombinon pamje të njohura të kulturës pop, nga seriali për fëmijë *Teletubbies*. Videoja paraqet një ekran të vendosur në barkun e Laa-Laa-së, ku shfaqet Beqiri duke rrëfyer për përvojat e tij gjatë luftës, izolimin, dashurinë, frikën, qetësinë që duhet ta ruaj për familjen e tij duke qenë figura e fuqishme, “Superman.”



198–199 Sokol Beqiri, *Superman*, 2002
Video

Trupi dhe mendja mbajnë kujtimet e traumës, sfidojnë format e narrativës lineare, duke u bërë një arkiv i pashmangshëm i përvojave të tij. Beqiri e vendos rrëfimin në trupin e Laa-Laa nga *Teletubbies* dhe krijon një kontrast mes pafajësisë së fëmijërisë dhe realitetit të luftës.

Ai na bën të mendojmë, si mund të flasim për një traumë kaq të thellë, kur vetë gjuha e ka të vështirë ta përshkruajë atë? Në këtë vepër, trupi shfaqet si vend i ekspozimit, brishtësisë dhe mbijetesës, një përfaqësim i asaj që Judith Butler e përkufizon si “pasiguri” (*precarity*). Vepra mund të analizohet si reflektim mbi idetë e maskulinitetit. Beqiri nuk e mohon dhunën, por e zhvendos vështrimin nga dhuna si akt spektakli, në dhunën si pasojë e strukturave simbolike që prodhojnë figura të ngurta të identitetit gjinor. Trupin që flet jashtë normës, që rrëfen traumat pa i fshehur pas kodeve të burrërisë; një subjekt mashkullor që nuk e riprodhon dhunën, por e ekspozon si plagë.

Një tjetër vepër e ndërlidhur me temën nga Sokol Beqiri ishte performanca, instalacioni dhe video e tij në ekspozitën “Golgota Kosovare”, ekspozita e parë e mbajtur në Galerinë Kombëtare të Kosovës pas përfundimit të luftës në dhjetor të vitit 1999. Sipas përshkrimit të Shkëlzen Maliqit (1999), Beqiri performoi i veshur me uniformë të një ushtari, duke u ulur përpara një grupi figurash të vogla ushtarake, lodra mekanike që lëviznin dhe “gjuanin” në mënyrë të vazhdueshme. Pranë performancës, një ekran shfaqte pamje të prerjeve serike të lopëve.¹⁷

Performanca duket e drejtpërdrejtë, pa shmangur brutalitetin që e shoqëronte luftën. Ajo krijoi një moment ballafaqimi të menjëhershëm, sidomos me Beqirin në uniformën ushtarake, duke reflektuar përjetimet individuale të dhunës dhe mënyrën se si një shoqëri kolektive mund të përpiqet të përpunojë kujtimet e saj të freskëta, e ndoshta edhe t’i ripërjetoj ato dhimje përmes performancës. Ekranin që shfaq prerje të lopëve ishte një element kontrovers, me pamje të vështira për t’u parë që mund të krijonin një tension etik.

Beqiri kishte kritikë të fuqishme ndaj absurditetit të vrasjeve masive, por përsëri përdorimi i këtyre pamjeve ngre

17 Performanca kishte një version të ngjashëm që Beqiri kishte realizuar më herët në *Happeningun* e Çarshisë së Gjatë në Pejë, 1999.

pyetje mbi mënyrën se si brutaliteti ndaj kafshëve mund të normalizohet për të reflektuar brutalitetin ndaj njerëzve. Përdorimi i trupit të kafshëve në artin bashkëkohor vë në diskutim balancin mes lirisë artistike ndaj nënkuptimeve etike të këtyre përfaqësimeve. (Baker cituar nga Coleman et al.). Beqiri paraqet dhunën jo vetëm si një akt që ndodh në nivel njerëzor, por si një makineri të ftohtë dhe ciklike, absurditet i vrasjeve masive dhe shkatërrimit të organizuar. Dhuna kthehet në një formë të “lojës” për ata që e kryejnë, një proces që dehumanizon viktimat dhe banalizon vetë aktin e dhunës.



201 Sokol Beqiri, ekspozita *Golgota Kosovare*, 1999
Performancë, Galerina Kombëtare e Kosovës

Në këtë kontekst, vepra mund të lexohet si një dekonstruktiv i maskulinitetit hegjemonik. Beqiri nuk paraqitet si komandanti heroik, por si një burrë i bllokuar brenda një cikli dhune, ku trupi i tij i veshur me uniformë bëhet pikë tensioni ndërmjet autoritetit dhe brishtësisë. Pamjet tronditëse të prerjeve serike të lopëve sugjerojnë se militarizimi nuk funksionon më si mbrojtje, por si makineri që konsumon jetë. Kjo formë e dhunës industriale e pandjeshme ndaj trupit, qoftë ai njerëzor apo jo, është karakteristikë e sistemeve bashkëkohore të kontrollit, nga Kosova e pasluftës deri te Palestina. Militarizimi nuk sjell siguri; përkundrazi, prodhon pasiguri të vazhdueshme dhe

dhunë të normalizuar. Brenda këtij sistemi, burrit i kërkohet të jetë i pathyeshëm, brutal, i heshtur—një ideal patriarkal që mohon përjetimin e traumës, humbjes dhe ndjeshmërisë. Vepra e Beqirit na ballafaqon jo vetëm me kujtesën e luftës, por edhe me strukturat që e riprodhojnë atë përmes trupave të burrave dhe të tjerëve të përjashtuar, që vazhdojnë të jenë objekt i një dhune të sistematizuar.

Një paradoks mbi mënyrën se si shoqëritë përballen me traumën kolektive kapet në veprën, “Pa koment” (*No Comment*, 2004–2005), nga Fitore Isufi Shukriu-Koja, e cila kap pamje të filmuara më 31 dhjetor 2004 në Prishtinë, pak para dhe pas mesnatës. Videoja, e xhiruar me një kamerë dore në një estetikë të stilit *home-video*, është regjistruar në mënyrë të qëllimshme që të duket si një dokumentim i rastësishëm i një momenti të jashtëzakonshëm.



206–208 Fitore Isufi Shukriu-Koja, *No comment*, 2004–2005
Video

Siç e përshkruan artistja, titulli i referohet raporteve televizive të tipit “No Comment”, të cilat paraqesin pamje të papërpunuara, pa narrativë. Ajo që e bën këtë natë të jashtëzakonshme, siç e vëren ajo, qëndron në paradaksin që krijon: gëzimi dhe entuziazmi kolektiv për të festuar Vitin e Ri përkojnë me tingujt dhe imazhet e fishekzjarreve, të cilat evokojnë kujtime të luftës dhe shkatërrimit. “No Comment” vë në pah kontradiktat e jetës në një shoqëri pas konfliktit.

Diskursivja si Performancë

Gjuha nuk është vetëm mjet për ta përshkruar botën, por edhe për të vepruar në të. Teksti, fjala e shqiptuar apo e shkruar, bëhet akt që ndërhyr në realitet, e jo thjesht diçka që e përshkruan atë. Disa artistë e përdorin përsëritjen për të ekspozuar pushtetin e gjuhës, të tjerë provojnë ta shpërbëjnë diskursin dominant për të krijuar hapësira të reja kuptimi.

Në veprën “M’vyn ndrrim radikal” (2003), Dren Maliqi përdor tekst dhe aktin e përsëritjes për të shqyrtuar ndërthurjet mes reflektimit personal, kritikës shoqërore edhe ndoshta performativitetit. Fillimisht i konceptuar si një poster grafik me një fjali të përsëritur 39 herë “M’vyn ndrrim radikal” në tekst të zi mbi një sfond të bardhë, ndër vite kjo veprë ka kaluar në medime dhe kontekste të ndryshme. Këto përfshijnë shkrimin në neon në Zagreb (2004), një stencil në tokë në Tiranë (2004) dhe shkrimi me marker në muret e Galerisë Kombëtare në vitin 2024, me rastin e ekspozitës së tij personale në këtë institucion.



202–203 Dren Maliqi, *M’vyn ndrrim radikal*, 2004
Shkrim në neon

Përsëritja e fjalisë “M’vyn ndrrim radikal” bëhet një akt performativ dhe ritualistik i veprës drejtuar ndaj vetes. Përmes kësaj, vepra e Maliqit tërheq paralele me veprën e John Baldessari-t “Nuk do të bëj më art të mërzitshëm” (*I Will Not Make Any More Boring Art*, 1971), influencën e së cilës Maliqi e përmend edhe në bisedën e tij me Cathrine Nichols (Maliqi, “Spätwerk”). Duke përdorur

vetën e parë, Maliqi e personalizon thënien, ndërkohë që krijon thirrje për ndryshim—qoftë personal, institucional apo shoqëror.

Vepra “DONE!” (2003) paraqet shenjat e buzëve të tre anëtareve të Charlie’s Angels, të përdorura si një slogan që shpreh forcë dhe vullnet. Ajo sfidon mënyrën se si suksesi dhe fuqia shpesh pretendohen prej individëve që kishin pak ose aspak ndikim në arritjet e pretenduara. Flyer-at e veprës u printuan në formatet A5 dhe A6 dhe u shpërndanë në kafeteri në Prishtinë, si “Coco” dhe “Tetë”. Duke iu referuar Charlie’s Angels, vepra vë në kontrast imazhin e tyre glamuroz me rolet e tyre si subjekte aktive, të komentuara mbi perceptimet e fuqisë dhe autoritetit. Përdorimi i kësaj vepre gjatë zgjedhjeve të vitit 2004 reflekton se si gjestet simbolike mund të shërbejnë për të përvetësuar merita. Slogani “DONE!” sugjeron: “E kemi përfundu punën për ju”, ndërsa shenjat e buzëve shndërrohen në një referencë autoriteti, duke sfiduar perceptimet tradicionale mbi gratë dhe fuqinë në kontekste politike dhe shoqërore.



Charlie’s Angels, *Done!*, 2004
Tekst instalim, aksion

“Çanta e Sport Billit, jo po e Charlie’s Angels” (2005) nga Charlie’s Angels kritikon rolet gjinore dhe narrativat e krijuara që i mirëmbajnë ato, duke përdorë

idenë e një çanteje magjike. Përkundër titullit, vepra është një poster në format A3 që liston sende shtëpiake, të riformuluara si “super armë.” Vendosja e saj në konviktet e studenteve vajza në Prishtinë kishte për qëllim të nxisë një dialog të përbashkët mbi vullnetin dhe fuqizimin e grave. “Teoria e fantazisë çanta bartëse” (*The Carrier Bag Theory of Fiction*, 1986) e Ursula K. Le Guin ofron një interpretim interesant. Ajo pohon se mjetet e para të shpikura të njerëzimit nuk ishin armë për gjueti, por çanta ose thasë për mbledhje dhe bartje. Ky ndryshim fokusi është domethënës, sepse zhvendos perspektivën nga një botë e ndërtuar mbi pushtimin dhe dominimin, drejt një bote të ndërtuar mbi kujdesin dhe mbështetjen (Le Guin). Vendndodhja e veprës “Çanta e Sport Billit, jo po e Charlie’s Angels” e shndërron atë në një akt diskursiv dhe performativ.

Në veprën “Lexom” (2008), Burim Berisha ftoi Muamer Hasanin dhe Robert Wiltonin të shkruanin tekste mbi skulpturat e tij, tekste të cilat i ekspozoi në kafe-galerinë “Traffic”, me rastin e mbylljes së hapësirës për t’u rilokuar në një tjetër hapësirë në Prishtinë. Berisha e zëvendëson objektin fizik (skulpturën) me tekst, duke e theksuar pozitën e lexuesve që krijojnë kuptim, në sensin e kulturës si tekst: një sistem i hapur shenjash që nuk shpjegohet vetë, por kërkon interpretim.



204 Burim Berisha, *Lexom*, 2008
Ekspozitë

Ekspozita u shoqërua me një performancë nga Shkëlzen Sejdiu. Për performancën, Sejdiu ishte i mbështjellë me një çarçaf të bardhë, të fiksuar me shirit ngjitës të bardhë, duke marrë formën e një figure që i ngjante skulpturave klasike. Gjatë performancës, ai lëvizte lirshëm nëpër hapësirën e Traffic-ut: i afrohej vizitorëve, ulej me ta, qëndronte për disa momente në vende të ndryshme të galerisë dhe pastaj zhvendosej diku tjetër. Ai nuk qëndroi në një pozicion të caktuar dhe nuk kreu veprime të koreografuara. Pjesa kryesore e performancës ishte prania dhe qarkullimi i tij në hapësirë, si një figurë e bardhë që ndërvepronte me njerëzit që kishin ardhur në ekspozitë (Nga biseda jonë me Burim Berishën).

Në këtë nënkapitull kemi prezantuar se si disa artistë e trajtojnë gjuhën si akt performativ që ka fuqi për të ndikuar dhe ndryshuar realitetin. Teksti shfaqet si një formë veprimi, e jo vetëm përshkrimi.



205 Burim Berisha, *Lexom*, 2008
Ekspozitë

Përmes përsëritjes, gjesteve simbolike apo ndërhyrjeve publike, artistët e shqyrtuar këtu e përdorin diskursin si një hapësirë ku mund të sfidojnë autoritetin, normat gjinore dhe mënyrën se si përfaqësojnë subjektivitetet në shoqëri.





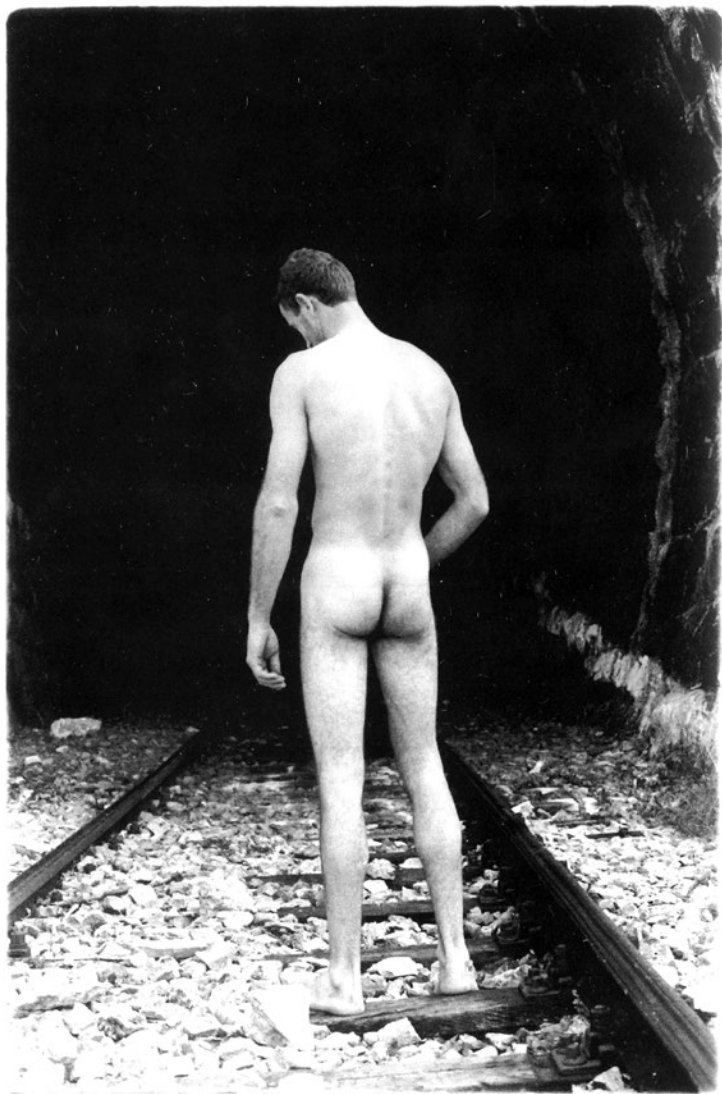
194



195



196



197



198



199



201

M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal
M'vyn ndrim radikal





204



205

206



00:01:13:00

207



00:04:50:25



00:06:07:09

208

Ndërmjet trupit dhe kujtesës

[209-224]

Në përpjekje për të kuptuar mënyrat se si artistët në Kosovë naviguan identitetin, pushtetin dhe bashkëpunimin pas luftës, konceptet teorike të Gloria Anzaldúa, Édouard Glissant dhe Anna Tsing ofrojnë korniza të vlefshme. *Nepantla* është një koncept i zhvilluar nga teoricienja Gloria Anzaldúa, që përshkruan një hapësirë të ndërmjetme, liminale, ku individët ndodhen mes kulturave, identiteteve ose mënyrave të ndryshme të të menduarit. Është veçanërisht i rëndësishëm në kontekste dekoloniale dhe feministe, sepse e njeh dhimbjen e të qenurit “ndërmjet”, por edhe fuqinë krijuese që lind pikërisht aty. Kjo na ndihmoi ta kuptojmë tensionin kulturor dhe transformimin brenda skenës artistike në Prishtinë. Këto hapësira mund të kenë shërbyer si pikëtakime për frymëzim dhe mund të kenë kundërshtuar identitetet e ngurta dhe njëdimensionale. Megjithatë edhe pse këto hapësira subkulturore sfidonin normat kulturore “mbizotëruese”, as ato nuk ishin të imunizuara nga narrativat përjashtuese.

Diçka që kemi vërejtur gjatë hulumtimit tonë është prania e përsëritur e një grupi të vogël artistësh (shpesh burra) në shumicën e ekspozitave ndërkombëtare. Shpesh, ata përfitonin nga programet e mbështetjes kulturore, përmes qasjes më të lehtë në udhëtime, burime financiare apo kontakte ndërkombëtare. Këto burime, në vend se të shpërndaheshin në mënyrë të barabartë, qarkullonin brenda rrjeteve të mbyllura, duke përjashtuar shumë artistë/e të rinj, gra, persona *queer*, jo-shqiptarë, si dhe ata që vinin nga qytete të tjera përveç Prishtinës. Pjesëmarrja në këto rrjete shpesh funksiononte si një formë kapitali simbolik, e trashëguar dhe e ruajtur brenda një hierarkie të mbyllur dhe vetë-përforcuese.

Prishtina, në këtë kontekst, ka luajtur një rol të dyfishtë: si një qendër ku u artikuluan praktikat më eksperimentale të artit konceptual dhe performativ, por edhe si një terren ku u formësua një elitë kulturore që shpesh riprodhoi dinamika patriarkale dhe përjashtuese.

Ndërsa Akademia e Arteve ofronte edukim formal, ajo shpesh shihej si një hapësirë konservatore, e mbyllur ndaj formave të reja të shprehjes. Për këtë arsye, disa artistë u orientuan drejt hapësirave alternative si projekti Missing Identity, Laboratoriumi për Arte Vizuele, Galeria “Exit”, Galeria “Traffic”, “Stacion” Qendra për Art Bashkëkohor, Galeria “Rizoma”, “Ginger”, Kafe “8”, InternetDisco apo klasat me Lala Meredith Vula. Këto iniciativa promovonin eksperimentimin dhe mbështesnin prodhimin e veprave konceptuale, praktika që shpesh përbuzeshin në kornizat akademike.

Në këto hapësira, “nejat” duket se përforconin një narrativë kulturore dhe estetike të caktuar në skenën artistike të Prishtinës, shpesh duke anashkaluar artistet gra dhe narrativa alternative. Në këtë kontekst, me “nejat” nënkuptojmë mbremje kolektive të zhvilluara në ambiente gjysmë-private apo subkulturore, ku artistët mblidheshin për të ndarë ide, përvoja, muzikë dhe për të ndërtuar një ndjeshmëri të përbashkët estetike dhe politike. Këto hapësira, ndonëse të përjetuara si të lira dhe joformale, kishin një estetike dhe narrativë specifike që pasqyronin shijet, trupat dhe përvojat e një rrethi të ngushtë.

Për shumë gra (artiste), pjesëmarrja në këto ngjarje nuk ishte as e thjeshtë dhe as e mundur. Kufizimet nuk ishin vetëm sociale, por edhe fizike. Në një shoqëri patriarkale ku kontrolli mbi trupin e gruas është i natyrshëm dhe i pandryshueshëm, nata, qasja në lëvizje dhe vetë trupi i grave në hapësirën publike mbeten të kushtëzuara. Rrugët e errëta, ndjesia e pasigurisë, mungesa e transportit publik të sigurt, normat morale familjare dhe paragjykimi social e bënin pothuajse të pamundur që shumë gra të qëndronin jashtë natën vonë apo të përfshiheshin lirshëm në këto mikrokomunitete. Në këtë mënyrë, “neja” është një hapësirë që përfshin disa trupa dhe përjashton të tjerët jo vetëm përmes mungesës së ftesës, por përmes mënyrës se si vetë koha, hapësira dhe shoqëria janë të strukturuar. Ky përjashtim, edhe

kur është i padukshëm, e formëson kujt i ka “takuar” arti bashkëkohor dhe kujt jo.

Koncepti i Tsing mbi kontaminimin e zgjeron këtë bisedë, duke përshkruar se si ndërveprimet mes kulturave, praktikave dhe ideve të ndryshme brenda këtyre hapësirave gjenerojnë identitete hibride dhe forma të reja artistike. Për disa artistë, ky kontaminim, ku ndikimet përzihen dhe ndërthuren në vend që të mbeten “të pastra”, duket se e ka sfiduar nocionin e një identiteti të mbyllur dhe të izoluar (Tsing 82–89). “Kontaminimi” i Tsing mund të aplikohet për të shpjeguar se si bashkëpunimet ndërmjet artistëve kosovarë, institucioneve dhe hapësirave mund të kenë gjeneruar shprehje të reja artistike. Ikonat e kulturës pop Amerikane hynë në skenën kosovare, por morën kuptime të reja, duke lejuar artistët të rishqyrtojnë idetë perëndimore në mënyra që adresonin kontekstet kulturore dhe politike të Kosovës.

Mund të vërejmë referenca nga pop kultura amerikane (Charlie’s Angels, John Lennon dhe Yoko Ono); “biseda” me historinë perëndimore të artit (thonjtë e Rudina Xhaferi, të njohur si Rudinizëm, Jakup Ferri me veprën e tij “Broken Line”, Lulzim Zeqiri me delen Xhesika, në veprën “E largume prej kutisë”); ‘biseda’ me artistë nga Ballkani (Jakup Ferri “Artisti që nuk flet anglisht, nuk është artist”); dhe vepra vetë-reflektuese që ishin të ndikuara nga qëndrimi kosovar shqiptar pas luftës, veçanërisht në lidhje me rritjen e nacionalizmit (“Heroes” i Lulzim Zeqirit, “Himni Kombëtar”, “White map”, “Flamuri” i Nurhan Qehajës, “Japan” i Koja-s, “Amerika në tokë, Zoti në qiell”, “Baby doll ON/OFF” i Alketa Xhafa Mripa). Mund të themi se për artistët në Kosovë, identitetet formohen përmes ndërveprimeve dhe shkëmbimeve të vazhdueshme. Në vend që të mbajnë identitete artistike “të mbyllura”, artistët kosovarë u angazhuan në marrëdhënie të cilat lejuan rikonceptimin dhe rishikuan artin e tyre. Kjo pasqyron idenë e Tsing se ne ndryshojmë përmes bashkëpunimeve, si brenda dhe jashtë kulturave dhe sfidon idenë e “njeriut

ekonomik” perëndimor, që mbeten të pandryshuar nga mjedisi i tyre. Në vend që të trajtojmë këtë “art të ri të Kosovës” si nacionalist, këto praktika të reja artistike vënë në pyetje dhe kritikuan identitetin kombëtar; ato e panë identitetin si një fenomen kompleks dhe të ndërtueshëm, përkundër atij të natyrshmit. Megjithatë, hapësirat ku u shfaqën këto praktika arti mund të kenë pasur tendenca nacionaliste patriarkale, shpesh duke përjashtuar narrativat nga artistë romë, turkë, serbë, boshnjakë, egjiptianë, goran, *queer* dhe artiste gra.

Feminizmi Lindor dhe Perëndimor, kujdesi për veten, bukuria dhe grimi janë disa pika kyçe të diskutimit. Në shumë shoqëri, lyerja e thonjve shihet si një akt kujdesi për veten, zbukurimi, apo madje edhe një formë pajtimi me standardet e bukurisë të imponuara nga shoqëria. Megjithatë, në kontekstin e Evropës Lindore dhe Ballkanit, kujdesi për veten dhe lyerja e thonjve kanë marrë shtresa të tjera kuptimi, të lidhura ngushtë me rezistencën dhe fuqizimin personal. Kjo është gjithashtu e lidhur me punën e artistëve si Rudina Xhaferi e Zake Prelvukaj, praktikatat e të cilave angazhohen me konceptin e kujdesit si një formë rezistence në kontekstin specifik të Kosovës.

Gjithashtu ne duam të i sfidojmë dinamikatat e pushtetit të përfshira në gjuhën që flet për këto praktika artistike. Duke e përdor idenë e Glissant të patejdukshmërisë (*opacity*) për të kritikuar pritshmërinë që puna e artistëve të kuptohet lehtësisht ose të kategorizohet sipas narrativave dominuese të historisë së artit, qofshin ato perëndimore, lindore, (ish) jugosllave, të Evropës Qendrore, Ballkanike, etj.

Ideja e punës “pa ndikime” ose “instinktive” u shfaq kur disa artistë preferuan të theksojnë natyrshmërinë organike të krijimtarisë së tyre, duke e dalluar atë nga format e artit të rrënjësura në referenca të jashtme të qarta. Në mungesë të burimeve tradicionale të artit, libra, galeri online, ose udhëzime të thelluara akademike, artistët iu drejtuan burimeve që kishin: trupave të tyre, përvojave

të jetuara dhe mjediseve lokale. Si rezultat, praktika si arti i performancës dhe i videove shpesh u shfaqën si mënyra instinktive të shprehjes.

Për Glissant, kulturat kanë të drejtën të ruajnë cilësitë e tyre të veçanta pa u njohur plotësisht ose pa u reduktuar në kategori (Glissant 190). Kjo nevojë për të kategorizuar (ose për t’u kategorizuar) brenda kanoneve dominuese mund të ketë çuar në rritjen e idesë së të qenurit “vonë”, ose nevojës për t’ju bashkuar rrymave bashkëkohore artistike, ndonjëherë madje në mënyrë të dhimbshme (si p.sh. Xhesika e Lulëzimit në referencë të veprës së Damien Hirst). Njohja e diversitetit dhe kompleksitetit brenda skenës së artit mund të ndihmojë në kundërshtimin e impulsit për të kategorizuar ose për të lavdëruar vetëm disa, duke promovuar një gjuhë që vlerëson shprehjet kolektive dhe të nuancuara të identitetit.

Diskutimi publik “Ndërmjet Trupit dhe Kujtesës”
me Vjollca Krasniqi në Galerinë Kombëtare

[216–224]

Në kuadër të hulumtimit tonë, më 11 dhjetor 2024 në Galerinë Kombëtare të Kosovës, mbajtëm një diskutim të hapur me titullin “Ndërmjet Trupit dhe Kujtesës: Bisedë mbi artin bashkëkohor të pasluftës në Kosovë”.¹⁸

Ky prezantim dhe diskutim ishte një pjesë përmbyllëse, por jo përfundimtare e punës që kishim zhvilluar deri atëherë. Ishte e rëndësishme për ne që, përveç mbledhjes së materialeve dhe analizës teorike, të krijonim edhe një hapësirë publike reflektimi dhe dialogu, sepse hulumtimi ynë nuk u ndërtua vetëm nga të dhëna dhe dokumente, por edhe nga diskutimet që kemi pasur gjatë gjithë procesit. Prandaj, ky takim synonte të shtrihej përtej nesh, duke përfshirë edhe perspektiva të tjera.

Pas prezantimit hyrës nga ne, pjesa e dytë e diskutimit vijoi me ligjëratën me titull “Trupi: Kujtesa dhe Reprezentimi” nga Vjollca Krasniqi, sociologe dhe studiuese e kritikës kulturore. Në vijim gjendet transkripti i prezantimit të saj, i cili ofron një lexim të thelluar të lidhjes ndërmjet politikës së kujtesës, reprezentimit dhe trupit në artin bashkëkohor të pasluftës në Kosovë.

18 Gjatë kohës sa u mbajt ky diskutim publik, në Galerinë Kombëtare të Kosovës ishte e hapur ekspozita e Sanja Iveković, e titulluar “Shtëpia e Grave”. Ekspozita ndahet në dy pjesë, me përzgjedhje të veprave artistike të Iveković në katin e parë nga kuratorja Hana Halilaj dhe prezentim i hulumtimit arkivor nga kuratorja Ivana Bago. Reflektimet e ndara gjatë diskutimit ishin në dialog edhe me veprën e Sanja Iveković, që është pioniere artistit të performancës dhe bazuar në trup në ish-Jugosllavi.

Vjollca Krasniqi: Faleminderit shumë Vlora [Hajdini], Alisa [Gojani], Renea [Begolli], Anyla [Kabashi], Hana [Halilaj]. Është kënaqësi me ardhë në Galeri. Më duhet me pranë që ka qenë një moment jashtëzakonisht ngazëllyes për mua kur Renea edhe Anyla më kontaktuan për projektin e tyre. Kam thënë “kjo është një *breakthrough* (depërtim), sa i përket studimeve mbi artin, mbi artin në Kosovë.” Posaçërisht me shikë temporalitetin dhe në çfarë mënyre temporalitete të ndryshme kanë kontribuar në formësimin e asaj që e shohim sot në artin bashkëkohor. Diçka që ka qenë e larguar prej idesë të artit, ka qenë trupi. Edhe pse trupi ka qenë vazhdimisht prezent edhe nëse nuk është figurativisht në vepër, është në idenë, me mendimin, me ngjyrën, me tingullin e gjëra të tjera. Kështu që, ka qenë jashtëzakonisht një moment ngazëllyes. Poashtu, është me rëndësi me e sjellë artin edhe kërkimin në dialog. Unë jam sociologe, në Fakultetin Filozofik, një nga lëndët të cilat ligjëroj, është “Hulumtimet Kualitative”, pjesë e syllabusit është kërkimet e bazuara në art. Dëshiroj të shikoj artin më shumë se një konceptim të estetikës dhe praktikave brenda institucioneve artistike, por edhe artin në jetën e përditshme dhe jashtë institucioneve artistike.

Studimi im ka të bëjë me gjininë mbi reprezentimin, ku e kam ndjekë për së afërmi punën e artistëve, reprezentimet në art, ndërlihdjen me hapësirën publike, studimet e kujtesës, por po ashtu edhe komunikimin politik, përmes analizës për shembull të posterave, për të eksploruar se si gjinia dhe idea mbi gjininë reprezentohet në këto medime artistike, si dhe cilat si tekste qarkullojnë në hapësirën publike përgjatë kohës.

Ajo çka synoj këtu është: e para, të kontekstualizoj trupin në teori dhe në dialog me kërkimin e Anylës dhe Reneas. Dëshiroj të ndaj me ju idenë për politikën e trupit dhe mishërimit. E dyta, po ashtu, të shqyrtoj trupin si një vendndodhje të kujtesës dhe të historisë. Së treti, me ndërthurjet mes përvojës së jetuar dhe përdorimit të trupit në art, kuptimet dhe reprezentimet gjinore, të pozicionoj

trupin dhe praktikat artistike si çështje të drejtësisë shoqërore. Së fundi, ky diskutim ka të bëjë me margjinën, trupat e marginalizuar dhe problematizimin e arkivave, sidomos të arkivave institucionale. Fokusi nuk është vetëm tek arkivat institucionale por edhe te arkivat private dhe personale. Dialogu rreth arkivimit të këtyre dyjave dhe shumëllojshmëria e arkivave është e rëndësishme për të zhvilluar një kuptim më të thellë të trupit, reprezentimit, se si jetohet, po ashtu edhe si konstruktohet trupi, për arsye se trupi vazhdimisht është në bërje e sipër.

Disa prej punëve të artistëve që do të referohem, janë një përzgjedhje arbitrare dhe janë të njohura për ju dhe janë jashtëzakonisht të rëndësishme. Ideja ime është me kthi vëmendjen tek mënyra se si e shikojmë dhe dëgjojmë trupin dhe po ashtu në çfarë mënyre trupi jeton në art. Rreth performimit të trupit, ndoshta një prej librave të cilat kanë pas një ndikim jashtëzakonisht të madh në kthimin e trupit dhe mishërimit në studimet në shkenca sociale por edhe ato humanistike është libri i Arthur Frank i titulluar “Rrëfimtari/ja i/e Plagosur” (*The Wounded Storyteller*), që postulon se trupi asnjëherë nuk është pa zë, se trupat flasin në mënyrën e vet, mirëpo, kjo gjuhë nuk është e artikuluar edhe pse trupi nuk e përdor gjuhën, fjalën, trupi flet. Nga kjo pikënisje, synohet të kuptojmë mënyrë se si flet trupi? Çka na tregon trupi? Çka na sinjalizon trupi? Trupi gjithmonë është me përvojë, me kujtesë, por edhe me kuptime të ndryshme.

Arti është një vendndodhje për me lexu përvojën, kujtesën dhe kuptimet që trupi i merr në kohë dhe në hapësirë. Trupi është gjithmonë material. Por, po ashtu trupi gjithmonë e ka edhe elementin simbolik. Pra, vëmendja është në atë se si e lexojmë trupin simbolikisht si dhe çfarë simbole përçon trupi. Ndoshta në disa prej paradigmave në studimet rreth trupit, sot tentohet me teoretizim trupin nga përvoja e jetuar. Për shembull, Anyla dhe Renea përmendën intervistën me Lala Meridith Vula, e cila vjen në vitin 2000 me ndihmë Akademisë e Arteve

dhe skenën e artit në Kosovën e pasluftës dhe thotë: “Krejt çfarë artistët kanë, e kanë trupin, e kanë përvojën, përvojën e jetuar.” Dhe kjo e sjell, idenë e shikimit të trupit përmes përvojës së jetuar dhe fenomenologjisë. Në çfarë mënyre jetojmë, si e kemi përjetuar trupin, cilat janë përvojat tona dhe në çfarë mënyre i jepim kuptim asaj përvoje. Për shembull, këtu mbrapa e kemi punën e Sanja Iveković [vepra Shtëpia e Grave] me të mbijetuara të dhunës në bazë gjinore, dhunës në familje, ku përvoja e këtyre grave është e reprezentuar, ku trupi, respektivisht fytyra pasqyron përvojën e jetuar dhe mbijetesën e dhunës.

Trupi është vendndodhje dhe përvojë e parë e orientimit në botë. Ne hyjmë në botë përmes trupit dhe kujtesës së paratrupit, sigurisht përmes ADN-së. Mirëpo, është me rëndësi me analizu trupin përmes simboleve dhe sistemeve të reprezentimit, për arsye se trupat gjithmonë tregojnë status, nivel, marrëdhënie të ndryshme që janë gjithmonë të definuara nga pushteti. Marrëdhëniet shoqërore definoohen prej pozitës në të cilën trupat kanë në strukturën e gjerë shoqërore, por edhe në rrafshin e reprezentimit dhe të sistemeve simbolike. Jo gjithë trupat vlerësohen në mënyrë të njëjtë. Jo të gjithë trupat dënohen në mënyrë të njëjtë. Prandaj trupi gjithmonë ka kuptime; asnjëherë trupi nuk e ka [vetëm] një kuptim, qoftë trupi në reprezentimin artistik apo trupi edhe në materialitetin e saj në kohë dhe në hapësirë. Prandaj, me fol për trupin edhe përmes trupit nuk është vetëm akt subjektiv, por është edhe akt politik, e njëkohësisht është edhe akt kulturor.

Këto aspekte të leximit të trupit mundemi me i shiku përmes artit dhe përmes veprave të artit. Anyla dhe Renea thanë se shohin trupin si akt subversiv dhe artin i cili ndërtohet përmes trupit për me thy korniza të caktuara shoqërore dhe kulturore. Pra, trupi në art ka potencial subverziv. Me lexu trupin nga dimensione të ndryshme, si trupi i bukur edhe estetik, trup që mundet me u perfeksionu, trup që është objekt i adhurimit, trup që përçon krenarinë kombëtare, trup që komunikon efektet e

përjashtimit shoqëror. Në hulumtim e Anylës dhe Reneas një nga veprat e Blerta Syla Surroi, problematizon dhe kthen në kritikë trupin estetik dhe ajo kërkon zërin e vet si artiste.

Sot jetojmë në botën, ku trupi duhet me qenë i perfeksionuar. Kjo kryesisht vjen prej diktimit, të imagjinimeve kulturore për trupin e bukur, projekti perfekt mbi trupin dhe ekspansioni i kirurgjisë estetike dhe tregut. Sot, në këtë hiper-modernitet, shoqëria shtyhet drejt perfeksionimit të trupit, nëse jo nëpërmjet kirurgjisë plastike, sigurisht përmes jogës, vrapimit, ose përmes *healthy diet* (dietave të shëndetshme), të përmend vetëm disa.

Diçka në të cilën unë kam punuar në hulumtimet e mia është fokusi në trupin politik, se si gjinia e definojnë trupin politik dhe si trupi politik definojnë gjininë. Trupi politik lidhet me idenë e kombit dhe imagjinimit, të ideologjive edhe narrativave mbi kombin që synon një trup politik unik. Edhe në atë proces të ndërtimit të trupit politik unik, gjithmonë gratë edhe sidomos grupet e vogla, shoqërore asnjëherë nuk janë në qendër, por janë gjithmonë në margjina. Përdorimi e trupit për krenarinë kombëtare është gjithmonë me kuptime plurale, por po ashtu edhe rreziqet për përjashtim edhe për sforcimin e një identiteti i cili është kryesisht unitar dhe që e i fshin multiplicitetet, dallimet dhe përkatësitë e ndryshme të cilat nuk janë dhe asnjëherë nuk munden me qenë në qendër. Gratë, asnjëherë në identitetin e tyre politik nuk mbajnë pozitë qendrore, këtë e shohin kur analizojmë kush janë udhëheqësit, kush janë liderët politikë, kush e udhëheqë shtetin, kush ka fuqinë vendimmarrëse politike dhe ekonomike.

Rreth mishërimit të trupit, shpeshherë gabojmë. Kur analizojmë diskutet mjekësore vërejmë definimin e trupit si një organizëm që përbëhet nga organet, nga gjaku, eshtrat, muskujt. Por, trupi definohet nga shpresa, nga frika dhe po ashtu nga ankthi. Nuk janë

vetëm organet fizike dhe materialiteti fizik i trupit që definojnë trupin, por është edhe ai simbolik dhe estetik jo vetëm në kuptimin e shijes mbi të bukurën, por në kuptimin e ndjenjave. Nëse e kthejmë vëmendjen kah emocionet, trupi i reprezentuar në art na tregon, shpresën, ankthin dhe projektimin e të ardhmes. Trupi në art ofron mundësi reflektimi të ndërthurjeve në mes të politikës dhe kulturores, të personale dhe të kolektivës duke shpërfaqë paqartësinë në një kontekst shoqëror edhe politik.

Një prej pikturave të Zakës [Prelvukaj] më kujton “The Angel, Angelus Novus” të Paul Klee; arti lexohet në mënyra të ndryshme. Por “Angelus Novus” është që piktura reprezenton një figurë e cila e pas Luftës së Dytë Botërore, për shkak të Holokaustit dhe krimeve të mëdha, dhunës së madhe që ka ndodhë, shumë njerëz, janë frikësuar të shikojnë mbrapa, sepse me shiku mbrapa është trauma e tmerrit. Trupi në art fton me ofru përgjigje në pyetjen: “Në çfarë mënyre sjellim dimensionet e ndryshme të kohës edhe të hapësirës edhe si ato manifestohen në mënyrën se si jeton trupi, si jeton jetën e përditshme, e po ashtu si mban mend trupi?”. Kjo vepër e Zake Prelvukaj, reprezenton emocionet, mënyrën se si emocionet ose në këtë rast, shpresa, frika dhe ankthi bashkëdyzohen në përvojën materiale dhe simbolike të trupit.

Një rrafsh i interpretimit të trupit, është sigurisht, gjinia. Kur flasim për trupin, ne flasim për gjininë. Teoritë gjinore kontestojnë trupin natyral. Nuk ka trup natyral, trupi është vazhdimisht shoqërisht i ndërtuar dhe i riprodhuar, pavarësisht aspektit fizik. Mirëpo, me e nda trupin ose idenë mbi trupin nga gjinia e ngushton perceptimin dhe analizën rreth trupit. Duke u përqëndruar te gjinia ne i shohim dinamikat shoqërore, kulturore dhe politike që e prodhojnë dallimin dhe pabarazinë gjinore. Dallimi gjinor është jashtëzakonisht i shprehur në skenën e artit. Shumica e artisteve gra që nuk kanë qenë pjesë të institucioneve formale artistike-galerive të artit; nuk kanë

qenë të përfshira në institucionet e artit. E kjo nuk është e befasishme. Së paku për arsye se gjinia i shtyn gratë artiste larg qendrës, vazhdimisht i përjashton nga qendra e sidomos në raste kur trupi në art sfidon dyjorin: seks dhe gjini. Shumë nga artistet e problematizojnë dyjorin burrë-grua dhe seks-gjini dhe kështu destabilizojnë sistemet tradicionale dhe dominimin e normave gjinore patriarkale në kulturë dhe art. Padukshmëria e veprave të artit të grave ndodh krahas sforcimit të ndarjeve dikotomike mendje-trup, natyrë-kulturë dhe racionalitet-ndjenja. Gjinia shikon përvijimin e trupit në kulturë, zakone, norma, rutina të jetës së përditshme dhe si të gjitha këto materializohen në trup në kontekst historik. Kur e sjellim gjininë në fokus ndarja kartesiane zhbëhet, se nuk është veç mendja dhe prodhimi intelektual dhe dominimi i racionale qenësore, por është edhe mishërimi edhe trupi dhe emocionet njëkohësisht. Kjo është ndërhyrja më e madhe teorike të cilën e kanë zhvilluar teoreticienet feministe dhe që mendoj në kontekstin e trupit është jashtëzakonisht e rëndësishme për të analizuar rrjedhën e artit dhe në çfarë mënyre konceptime të ndryshme të trupit marrin jetë në art.

Trupi mban kujtesë dhe është një strukturë e ndërtimit në histori. E shoh të rëndësishme me sjell idenë, me problematizu heshtjen në prodhimin e historisë së artit nga perpektiva gjinore në Kosovë. Kjo ka të bëjë me kërkimin, arkivimin dhe politikën e artit. Shpeshherë për Kosovën thuhet që nuk ka mjaft të dhëna, nuk ka mjaft studjues/e, por aktualisht ka. Heshtja në prodhimin e historisë duhet të problematizohet. Historia është projektuar si diçka që ndërtohet nga lart-poshtë e jo si proces nga poshtë-lart i ndërtimit të historisë shoqërore. Konceptimi mbi historinë nga lart-poshtë prodhon heshtje dhe marginalizime të shumëfishta. Prandaj, duhet hartëzuar zbrazëtirat në historitë institucionale? Të pyesim: “Pse ka heshtje? Si zhvillohen kërkimet? Kush janë studiuesit/et? Si arkivohet arti? Dhe po ashtu

si interpretohen veprat e artit?”. Së fundmi, është po ashtu me rëndësi, duke iu referu teoricientes feministe bell hooks, me shiku “margjinën” si moment i hapjes për kritikë edhe po ashtu për subverzion. Margjina nuk përjashton veprimin edhe agjensinë. Por, është e kundërta. Margjinë dhe qendra janë njëkohësisht të ndërlidhura njëra me tjetrën.

Qendra nuk ekziston pa margjinën dhe margjina pa qendrën. Dialektika në mes të margjinës dhe qendrës është një moment jashtëzakonisht i vlefshëm epistemologjik dhe teorik dhe me zë. Pra, mos me shiku margjinën si mungesë zërit dhe dukshmërisë, por me shiku margjinën në dritën e narrativave subverzive, kundërshtuese dhe alternative të cilat ndërhyjnë në qendër edhe vazhdimisht ribëjnë qendrën duke synuar transformim shoqëror.

Ky hulumtim u bë i mundur falë mbështetjes së madhe që morëm gjatë gjithë procesit, prandaj dëshirojmë të falënderojmë të gjithë ata që na qëndruan pranë.

Fillimisht, ekipi i Galerisë Kombëtare të Kosovës, i cili e mbështeti kërkimin që në fillim dhe na ndihmoi gjatë gjithë punës. Një falënderim i veçantë për Alisa Gojani Berisha, Shkamb Jaka dhe Hana Halilaj për sugjerimet dhe konsultimet, si edhe veçanërisht Vlorë Hajdini për mbështetjen dhe ndihmën e vazhdueshme gjatë zhvillimit të kërkimit dhe shkrimit. Po ashtu, falënderojmë Lirije Buliqin për ndihmën me arkivin e Galerisë Kombëtare. Falënderojmë ekipin e Fondacionit Shtatëmbëdhjetë: Ajetën, Nitën, Sihanën dhe Rinesën, të cilat na mbështetën duke na ofruar burimet e bibliotekës dhe shfrytëzimin e hapësirës për hulumtim tek Rezidenca 17. Po ashtu, falënderojmë ekipin e Sekhmet Institute për mundësinë e shfrytëzimit të hapësirës Project Space Sekhmet gjatë hulumtimit.

Jemi mirënjohës për të gjithë artistët, punëtorët e artit dhe individët që ndanë me ne arkivat private, rrëfimet dhe detaje të tjera: Rudina Xhaferi, Zake Prelvukaj, Fitore Isufi Shukriu Koja, Blerta Sylja Surroi, Lala Meredith Vula, Jakup Ferri, Dren Maliqi, Lulzim Zeqiri, Vjollca Krasniqi, Vesa Sahatçiu, Shkëlzen Maliqi, Erodita Klaiqi Kasumi, Nurhan Qehaja, Bulza Çaprici dhe Burim Berisha.

Një falënderim i veçantë shkon për Vjollca Krasniqin, e cila ishte me ne gjatë gjithë procesit dhe kontribuoi me reflektimet e saj. Falënderojmë Nita Salihu Hoxha dhe Lira Gjokolli për dizajnin, si edhe Donjet Behlulin për përkthimin.

Së fundi, falënderojmë familjet tona dhe shoqërinë që na kanë mbështetur gjithmonë.

Biseda dhe takime të zhvilluara gjatë kërkimit
Biografitë
Bibliografia
Burimet e fotografive

Biografisë

Anyla Kabashi— Është historiane e artit, hulumtuese, dhe shkrimtare me bazë në Prishtinë, Kosovë. Ajo ka studiuar Histori Arti dhe Shkenca e Informacionit dhe Komunikimit në Universitetin e Zagrebit dhe ka përfunduar masterin në Semiotikë në Universitetin Eötvös Loránd në Budapest. Interesat e saj akademike përfshijnë teoritë feministe, semiotikën vizuale dhe mënyrat e dokumentimit e klasifikimit të artit në koleksione muzeale. Anyla ka qenë pjesë e rezidencave artistike dhe kërkimore në MuseumsQuartier (Vjenë) dhe Operacija Grad (Zagreb), si dhe ka punuar me institucione si Kunsthalle Wien, Manifesta 14, dhe Sekhmet Institute ku ka qenë asistente kuratore e ekspozitës “Me hijen e lirimit, mbështjellë” (2024).

Në vitin 2025 ajo ka kuruar ekspozitën e Renea Begollit “Gjatë gjithë kësaj kohe, bëhem” dhe ka përfaqësuar Kosovën në Secondary Archive duke sjellë në fokus pesë artiste kosovare përmes qasjeve feministe. Aktualisht ajo punon si koordinatorë arti në Sekhmet Institute në Prishtinë. Praktika e saj është e rrënjësor në hulumtim të ngadaltë dhe në eksplorimin e mënyrës se si arti bashkëkohor pasqyron dhe sfidon strukturat shoqërore, me një fokus të veçantë në kujtesën e margjinalizuar, identitetin dhe zërat subversivë. Përmes qasjeve feministe ajo synon të kontribuojë në ndërtimin e një kulture të empatisë ku ndërvarësia shihet jo si dobësi, por si themel i qëndrueshmërisë dhe njohjes reciproke.

Renea Begolli— Është artiste vizuale dhe hulumtuese me bazë në Prishtinë, Kosovë. Puna e saj trajton tema të gjinisë, ekologjisë, kujtesës dhe trupit. Ajo ka përfunduar studimet Master dhe Bachelor në Pikturë në Universitetin e Prishtinës dhe në vitin 2021 ka ndjekur një semestër programin e Sociologjisë dhe

Antropologjisë Sociale në Bournemouth University përmes Erasmus+. Që nga fundi i vitit 2024, ajo punon si Koordinatorë e Programit në Teatrin ODA në Prishtinë. Renea është gjithashtu e angazhuar në projektin kërkimor “Trupi si Arkiv”, të mbështetur nga Galeria Kombëtare e Kosovës. Ajo ka punuar si hulumtuese dhe arkiviste në Iniciativën për Histori Gojore (2020–2023); si koordinatorë programi dhe bashkë-kuratore për Kosovën në projektin Sekondary Archive (2022); në projekte si “Nënat e Luftës” (2023); si dhe si Asistente Kuratoriale në Kyiv Biennial, në Vjenë (2023). Ka marrë pjesë në rezidenca si: OPE.N Residency, Zagreb (2025), Residency Unlimited, Nju Jork (2024), MuseumsQuartier, Vjenë (2023), Matanë, Art House, Shkodër (2021), Infrared, Fondacioni Shtatëmbëdhjetë (2019). Në vitin 2023, ajo fitoi çmimin “Artistët e së Nesërmes” në Kosovë. Puna e saj është ekspozuar në ekspozita personale dhe kolektive.

Ekspozitat e saj personale përfshijnë: “Gjatë gjithë kësaj kohe, bëhem”, kuruar nga Anyla Kabashi, në Hajdel Foundation, Prishtinë (2025); “What Are You Waiting For?” ekspozitë pop-up, Nju Jork (2024); “Pragu”, kuruar nga Yll Xhaferi në Galerinë Qahili në Prishtinë (2023). Disa nga ekspozitat kolektive të saj janë: “Operacija nova— metamorfoze kulturnih prostora”, Studio Gallery Klet, Zagreb (2025); “Thuaje për të më kujtuar, që të mos harrojnë,” (2023) me Luiza Thaqin në Qendrën për Dokumentim në Kosovë; “The House of Confluence: Far and Near” në Residency Unlimited House, NYC (2024); “Hybrids in Sight” në Termokiss (2022); “Arti gjatë pandemisë: Bazuar në ngjarje të vërtetë” në Galerinë Kombëtare të Kosovës (2021); “Infrared: Additions” nga Fondacioni “Shtatëmbëdhjetë” në Prishtinë dhe Mitrovicë (2020).

Vjollca Krasniqi— Është Professore e Asociuar e Sociologjisë dhe Gjinisë në Fakultetin e Filozofik, Universiteti i Prishtinës, Kosovë. Hulumtimi i saj eksploron gjininë, kombin, drejtësinë tranzicionale, politikat e

kujtesës, studimet urbane, historinë shoqërore, etnografinë dhe historinë gojore, me fokus në dinamikat gjinore në Kosovën postsocialiste dhe pasluftës. Ajo ka botuar gjerësisht mbi këto tema, duke kontribuar me kapituj librash dhe artikuj në revista shkencore me recensim. Publikimet e saj më të fundit përfshijnë: “Between Transformation and Marginality: Urban Life and Socially Engaged Art at the Fringe of Prishtina” (bashkautorë me Blerita Hoçia, 2025); “Gender and Transitional Justice: Recognition and Reparations of Wartime Sexual Violence in Kosovo” (2024); “The Role of Community-University Engagement in Strengthening Local Community Capacity in Southeastern Europe” (bashkautorë me Carmen Luca Sugawara et al., 2023); dhe “Skirts and Words: The Art of Acknowledgment, War Time Rape and Albanian Nationhood in Kosovo” (bashkautorë me Ivor Sokolić dhe Denisa Kostovicova, 2020).

Në semestrin veror të vitit 2025, ajo ka shërbyer si Professore Vizituese në Universitetin e Regensburgut. Më herët, në vitin 2016, ajo ishte studiuere në Dartmouth College, në Shtetet e Bashkuara.

Bibliografia

“Adelina Ismaili & Adem Mikullovc— Emisioni Pa Doreza KTV.” *YouTube*, ngarkuar nga Adelina Ismaili Official, 30 Jan. 2019, youtube.com/watch?v=MVcBxptt7do Qasur më 6 prill 2025.

Anzaldúa, Gloria E. *now let us shift... the path of conocimiento... inner work, public acts* (2002). Përkthyer nga Radical Sense, *Isolation Reader*, vol. 4, 28 November. 2021.

“Back to the Gorges of Balkan.” Galeria 17, galeria17.org/back-to-the-gorges-of-balkan/

Badovinac, Zdenka. “Interrupted Histories.” *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, redaktuar nga Octavian Esanu, MIT Press, 2018, f. 143–146.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge. 2011. doi.org/10.4324/9780203828274

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *Signs*, vol. 1, nr. 4, 1976, f. 875–893. Përkthyer nga Keith Cohen dhe Paula Cohen, University of Chicago Press. jstor.org/stable/3173239

Coleman, E., Scollen, R., Batorowicz, B., dhe Akenson, D. “Artistic Freedom or Animal Cruelty? Contemporary Visual Art Practice That Involves Live and Deceased Animals.” *Animals*, vol. 11, nr. 3, 2021, f. 812. doi.org/10.3390/ani11030812

Demetja, Adela, dhe Erëmirë Krasniqi, kuratore. *Synime/ Ambitions: Katalog Ekspozite*. Galeria Kombëtare e Kosovës, 2021.

“Dodona Culture and Gallery Center.” Oral History Kosovo, oralhistorykosovo.org/sq/points_of_interests/dodona-culture-and-gallery-center-2/ Qasur më 14 Nëntor. 2025.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Përkthyer nga Alan Sheridan, Vintage Books, 1995.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Përkthyer nga A.M. Sheridan Smith, Routledge, 2002.

Fowkes, Maja, dhe Reuben Fowkes. *Central and Eastern European Art Since 1950*. Thames & Hudson, 2020.

Galeria Kombëtare e Kosovës. “Sanja Ivekovic: Shtëpia e Grave.” *Galeria Kombëtare e Kosovës*, galeriakombetare-rks.com/al/ekspozita/53/sanja-ivekovic-shtepia-e-grave. Qasur më 16 Maj 2025.

Galeria Kombëtare e Kosovës. “Violeta Xhaferi: Rishikime.” *Galeria Kombëtare e Kosovës*, galeriakombetare-rks.com/al/ekspozita/39/violeta-xhaferi-revisions Qasur më 14 Nëntor. 2025.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Përkthyer nga Betsy Wing, University of Michigan Press, 1997, fq. 190.

Golgota Kosovare. Galeria Kombëtare e Kosovës, 2000. Katalog ekspozite.

Griffin, Susan. “Ecofeminism and Meaning.” *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*, redaktuar nga Karen J. Warren, me asistencë të Nisvan Erkal, Indiana University Press, 1997, f. 213–226.

Hallilaj, Hana. “The Grave Is Better Than Not Knowing.” *ARTMargins*, 5 Mar. 2022, artmargins.com/the-grave-is-better-than-not-knowing/. Qasur më 6 Prill 2025.

Haliti, Flaka. Në Demetja, Adela, and Erëmirë Krasniqi, kuratorë. *Synime/ Ambitions: Katalog Ekspozite*. Galeria Kombëtare e Kosovës, 2021, f. 14.

Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies*, vol. 14, nr. 3, Vjeshtë 1988, f. 575–599. jstor.org/stable/3178066

hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. South End Press, 1984. hooks, bell. “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators.” *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, 1992, f. 115–131.

Krasniqi, Erëmirë. *Interrogating Exclusion: A Summary* secondaryarchive.org/interrogating-exclusion-a-summary/

Krasniqi, Vjollca. “Imagery, Gender and Power: The Politics of Representation in Post-War Kosova.” *Feminist Review*, nr. 86, 2007, f. 1–23. doi.org/10.1057/palgrave.fr.9400354 Qasur më 6 Prill. 2025.

Krasniqi, Vjollca, dhe Jelena Petroviq. *Shënime mbi Aktivizmin Feminizmin dhe Politikën e Grave pas Jugosllavisë*. Fondacioni Jelena Shantiq.

Le Guin, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota Books, 2019.

Lorde, Audre. *A Burst of Light: And Other Essays*. Firebrand Books, 1988.

Maliqi, Dren. *Spätwerk*. Kuruar nga Catherine Nichols, Galeria Kombëtare e Kosovës, 19 Shtator–30 tetor 2024.

Maliqi, Shkëlzen. “Arti në Rezistencë: Shkrimet e Fudshekullit XX”. *Botimet Koliqi*, 2022.

Maliqi, Shkëlzen. “Crossroads of Kosovo’s New Art.” *Notes on Contemporary Art in Kosovo*, Redaktuar nga Katharina Schendl, Sternberg Press, 2018, f. 17–30.

Maliqi, Shkëlzen. “Kurs 03: Koktej enigmatik.” *Arta*, nr. 1, shtojcë për art e gazetës *Java*, [pa datë], fq. 7–9.

Maliqi, Shkëlzen. “Politika dhe arti.” *Arta*, nr. 7, shtojcë për art e gazetës *Java*, shtator 2004, fq. 3.

Maliqi, Shkëlzen. “Shënime Private për Performancën ‘Autobiografia’ të Xhevdet Xhafës (2004).” *Komunikim personal*, Mar. 2024.

Maliqi, Sh., dhe Sezgin Boynik, redaktorë. *Jakup Ferri*. Tekst: “Artisti që nuk di anglisht nuk është artist,” nga Pelin Uran, f. 77, 2007.

“Marshi i Grave Bukë për Drenicën.” *Iniciativa për Histori Gjoje*, 2023, oralhistorykosovo.org/podcast/bread-for-drenica-womens-march Qasur më 6 Prill. 2025.

Marí, Cristina. “Erzen Shkololli e lë Galerinë Kombëtare; por çfarë ka lënë si trashëgimi?” *Kosovo 2.0*, 4 Sept. 2015, kosovotwopointzero.com/erzen-shkololli-leaves-the-national-gallery-but-whats-his-legacy/

Meredith Vula, Lala. *Udhëtime në kujtesë*. Katalog i ekspozitës, Galeria Kombëtare e Kosovës, 2000.

Merita Koçi: Life. Stacion—Qendra për Art Bashkëkohor Prishtina, stacion.org/en/Merita-Koci-Life Qasur më 6 prill 2025.

Muja, Alban. “Catch Me.” Alban Muja, albanmuja.com/portfolio/catch-me/ Qasur më 18 nëntor 2025.

Mohar, Miran. “If We Don’t Organize Ourselves, Others Will Do It for Us.” *Notes on Contemporary Art in Kosovo*, Sternberg Press, 2018, f. 45–52.

Muka, Edi, dhe Shkëlzen Maliqi. “Jumping Straight into the Present.” *Notes on Contemporary Art in Kosovo*, Sternberg Press, 2018, pp. 31–42.

Nichols, Catherine, kuratore. “*I kemi edhe 12 orë të tjera*.” *Galeria 17*, 5 korrik–5 shtator 2024, Prishtinë. Katalog ekspozite.

“Për koncepte të reja të rolit të krijuesit në prodhimtari.” Rilindja, 19 maj 1984, Rubrika Takimi i së shtunës.

Qendra për të Drejtën Humanitare. *Libri i Kujtesës për Kosovën (Kosovska knjiga pamćenja)*. Beograd dhe Prishtinë: Qendra për të Drejtën Humanitare, projekt në vazhdim. kosovskaknjigapamcenja.org/?page_id=29&lang=de. Qasur më 2 korrik 2025.

Qëndro, Gezim. “Njolla e Pastërtisë.” 2006. Dorëshkrim personal e ndarë nga Fitore Isufi Shukriu-Koja.

Rada, Feriha. Postim në Facebook rreth historikut të Galerisë së Artit “Rada” në Prizren. 30 korrik 2024. facebook.com/photo?fbid=814337615568640&set=ecnf.100000370104920 Qasur më 15 gusht 2025.

“Rudina Xhaferi.” *Secondary Archive*, 2021, secondaryarchive.org/artists/rudina-xhaferi/

Sahatçiu, Vesa. “Ekspozita ‘Koktej enigmatik.’” *Arta*, nr. 1, shtojcë për art e gazetës *Java*, [pa datë], fq. 10.

Sahatçiu, Vesa. “Cili është arti i vërtetë?” *Java*, 4 shtator 2003, www.vesasahatciu.wordpress.com/2010/12/01/cili-eshte-arti-i-vertete/. Qasur më 16 korrik 2025.

Sahatçiu, Vesa. "Under (Cultural) Construction." *Notes on Contemporary Art in Kosovo*, Sternberg Press, 2018, f. 9–15.

Sans, Jérôme. "Love You Without Knowing." *Love You Without Knowing*, by Sislej Xhafa, Galeria Kombëtare e Kosovës, 2018, p. 13, galeriakombetare-rks.com/storage/app/uploads/public/5dc/960/014/5dc9600147b72620722258.pdf

Sekspozita. Kuruar nga Ilir Osmani, katalog ekspozite, Muzeu i Kosovës, 2005.

Stacion Agnes: *Art për dosta*. Stacion—Qendra për Art Bashkëkohor Prishtina, 2007, stacion.org/sq/Stacion-Agnes. Qasur më 6 prill 2025.

Shifting Borders. Lala Meredith Vula. Katalog ekspozite personale, Galeria Kombëtare e Kosovës, 2007.

"Zake Prelvukaj." *Secondary Archive*, 2021, secondaryarchive.org/zake.prelvukaj

Tsing, Anna Lowenhaupt. "Contamination as Collaboration." *Isolation Reader*, Radical Sense & 28 November, 2021, f. 82–89. 28november.al/Images/Isolation%20Reader_Radical%20Sense_LR.pdf

Tsisar, Asia. "The Role You Made Me Play: About Unobvious Difficulties of Studying Eastern European Art." *Secondary Archive*, 2023. secondaryarchive.org/the-role-you-made-me-play-about-unobvious-difficulties-of-studying-eastern-european-art/

Tumbas, Jasmina. "*I Am Yugoslovenka!*": *Feminist Performance Politics During and After Yugoslav Socialism*. Manchester University Press, 2022.

Vasić, Dejan. "Female Artists in the First Person." *Secondary Archive*, 2021, secondaryarchive.org/female-artists-in-the-first-person/. Qasur më 6 prill 2025.

Vesić, Jelena. "Post-Research Notes: (Re) Search for the True Self-Managed Art." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, redaktuar nga Ana Janevski. MIT Press, 2018, fq. 41–49.

van der Kolk, Bessel A. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Books, 2015.

Voinea, Raluca. "Geographically Defined Exhibitions: The Balkans, Between Eastern Europe and the New Europe." *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, redaktuar nga Octavian Esanu, MIT Press, 2018, f. 105–110.

Warr, Tracey, redaktore. *The Artist's Body*. Phaidon Press, 2000. f. 11–15.

"Zake Prelvukaj." *Secondary Archive*, secondaryarchive.org/artists/zake-prelvukaj/. Qasur më 16 mars 2025.

Zeqiri, Driton. "Shoqëria civile e Kosovës është produkt i rrënjëve të saj të pasluftës." *Kosovo 2.0*, 14 dhjetor 2016, kosovotwopointzero.com/shoqeria-civile-e-kosoves-eshte-produkt-rrenjeve-te-saj-te-pasluftes/. Qasur më 6 prill 2025.

Biseda dhe takime të zhvilluara nga Renea Begolli dhe Anyla Kabashi gjatë hulumtimit

Berisha, Burim; 18 nëntor 2025
Çaprici, Bulza; Revista feministe *Sfinga*; 14 tetor 2024
Ferri, Jakup; 17 tetor 2024
Hajdini, Vlora; 2024–2025
Isufi Shukriu, Fitore-Koja; 12 nëntor 2024
Krasniqi, Vjollca; 1 tetor 2024
Maliqi, Dren; 30 shtator 2024
Maliqi, Shkëlzen. shtator–tetor 2024
Vula, Lala Meredith; 4 tetor 2024
Prelvukaj, Zake; 9, 23 maj 2024
Qehaja, Nurhan; 19 nëntor 2024
Sahatçiu, Vesa; 14 tetor 2024
Xhaferi, Rudina; 20 maj 2024
Zeqiri, Lulzim; 17 tetor 2024

Burimet e fotografive

Arkivi privat: Zake Prelvukaj
19, 37, 38, 106, 107, 143, 108, 110, 144,
145, 148–149, 118, 160–161, 125, 171

Arkivi: Biblioteka Kombëtare e Kosovës
“Pjetër Bogdani”
23

Arkivi privat: Dren Maliqi
27, 37, 49, 68–69, 56, 78–79, 61, 92–93,
62, 94–96, 62, 105, 140–141, 112, 150–151,
113, 114, 152–153, 114, 154–155, 179,
193–195

Katalogu i ekspozitës:
Galeria Kombëtare e Kosovës
Udhëtime në kujtesë, 2000
34, 35, 103, 136–137, 180, 196–197

Arkivi: Radio Urban FM
38

Revista: *Arta–Mujore për art*
bashkëkohor, Edicioni 1, 2003
41, 42, 63, 86–87, 115, 155

Arkivi privat: Shkëlzen Maliqi
42, 44–45, 116, 157, 117, 158–159,
183, 201, 187, 203

Faqja e internetit: Stacion—
Qendra për Art Bashkëkohor Prishtinë
28, 45

Arkivi privat: Nurhan Qehaja
48, 65–67

Arkivi privat: Charlie's Angeles
50, 71, 51, 72–73, 123, 169, 124,
171, 173, 188

Arkivi: Galeria Kombëtare e Kosovës
52, 74–75, 58, 82–83, 60, 84–85

Katalogu i ekspozitës:
Galeria Kombëtare e Kosovës
Burrneshat, 2019
102, 134–135, 174–176

Katalogu i ekspozitës:
Galeria Kombëtare e Kosovës
Muslim Mulliqi–Mbikëqyrja dhe
disiplinimi në hapësirë publike, 2008
104, 139

Arkivi privat: Rudina Xhaferi
54, 76–77, 109, 146–147, 120, 162–163, 121,
164–165, 122, 166–167

Arkivi privat: Alban Muja
91

Arkivi privat: Fitore Isufi Shukriu-Koja
99, 129–131, 184, 206–208

Arkivi privat: Blerta Sylja Surroi
100, 132–133

Arkivi privat: Lala Meredith Vula
57, 80–81

Faqja e internetit:
kontakt-collection.org
181, 198–199

Arkivi privat: Burim Berisha
204–205

Arkivi privat: Ajhan Bajmaku
Ballinë [para]

Botuar nga
Galeria Kombëtare e Kosovës

*Trupi si arkiv: Praktikat artistike
performuese në Kosovën e pasluftës*

Hulumtuese dhe autore
Anyla Kabashi
Renea Begolli

Redaktuar nga
Vjollca Krasniqi

Dizajni grafik
Studio Permanent—
Nita Salihi Hoxha
Lira Gjokolli

Shtypi
Shtypshkronja Blendi

Imazhet në ballinë
Rudina Xhaferi
Lulzim Zeqiri
Fitore Isufi Shukriu-Koja
Zake Prelvukaj

Mbështetur nga
Ministria e Kulturës,
Rinisë dhe Sportit

© 2025
ISBN 978-9951-806-41-1

Rr. UÇK, Nr. 15
10000 Prishtina, Kosova

galeriakombetare-rks.com

Stafi i Galerisë Kombëtare të Kosovës
Alisa Gojani Berisha, U.D. Drejtoreshë;
Hana Hallilaj, Kuratore; Naim Spahiu,
Kordinator i Ekspozitave; Skender
Xhukolli, Teknik i Ekspozitave; Vlora Hajdini,
Kordinatorë për Edukim, Huluntim dhe
Publikim; Mexhide Maxhuni, Financiere;
Elsa Morina, Zyrtare Administrative;
Majlinda Zogaj, Zyrtare Ligjore; Xhevat
Rrahmani, Kujdestar i Sallës Ekspozuese;
Valdet Sylja & Mentor Abdullahu, Roje Nate.

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





9 789951 806411

