

leonard qylafi



Imagery #3
Imazheri #3

Oil on canvas
Vaj në kanavacë
60 x 90 cm
2014



“It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves.
There is none such.”
– Henry David Thoreau, *Journal*, August 30, 1856

Leonard Qylafi’s “Occurrence in Present Tense” is a personal cosmos of paintings, videos, and archival materials evoking the mechanics of memory and the permeability of the human mind, along with the way in which images enter the domain of the collective unconscious. Through these correlating works the artist explores the mutually transformative nature of our symbiosis with the physical environment, a dynamic interplay between perception and action that manifests itself in a constantly mutating reality. Qylafi’s body of work encompasses a network of ephemeral influences, experiences, and objects reflecting the way the brain seeks to produce connections in its neural jungle from among a haphazard jumble of sensations and encounters, leaving us susceptible to subliminal cues of which we are barely aware, if at all.

The paintings of the *Imagery* series (2014–16) depict exuberant participants in parades of the mid-1980s, from the time of Albanian premier Enver Hoxha’s demise to the beginning of a new regime, when Qylafi was only a child. Rendered as cinematic explosions of color, the details have been extracted from poorly reproduced photographs published in *New Albania*, a state propaganda organ that promoted idyllic visions such as the perfect family at home and Tirana as a peaceful and efficient capital city.

New Albania 4/1983 illustrates May Day celebrations with surreal photos of impressive synchronized formations performed by battalions of soldiers and schoolchildren orbited by folk dancers in the Qemal Stafa stadium. The artist has cropped out party slogans and other clues, zooming in to focus on the smiling faces of young people in carnivalesque ecstasy among balloons and plumes in colors as cheerful as bubble-gum wrappers. A sea of marchers bleeds into a saturated red blur: an indistinct mass punctuated by tiny human heads marking a staccato rhythm of individuals among the crowd. The out-of-focus quality of these paintings evokes the poetic patina memories take on in the act of remembrance—and what is omitted is often the most telling.

By contrast, Qylafi actually witnessed the events depicted in *Occurrences* (2017), a series of paintings that carry blown-up details cropped from the artist’s analog photographs of a January 2011 demonstration against government corruption. The protest culminated in brutal retaliation by the national guard, leaving many injured and four protesters dead in its wake. Although colors here are dark and more realistic, even somewhat foreboding, you see no inkling of what is to come in the people’s faces—only a sense of hope. Like those appropriated from magazines, these pictures are slightly blurry, in this case a reflection of the grainy film quality, which serves to distance us from the immediacy of the events. Here too, the way Qylafi manipulates, disembodies, and divorces his subjects from their surroundings augments the potency of the images as triggers of meaning and recollection. Their rendering in paint further idealizes

the visages and removes them from the present tense, casting them with an air of historical significance. Read in retrospect, this congregation portrays the disjunction between the ideal of democracy and its employment as a symbol—abetted by the power of the desire to believe.

Indeed the nation-state is a highly digestible fiction that serves as a control mechanism to promote community, personal identity, and even conflict in the service of unification. The Communist past in Albania is an enduring part of the emotional education of those who have grown up under its influence, and the artist has rendered these scenes on canvas like vivid yet softly impressionistic recollections. Certainly Qylafi's own happy childhood memories, by now obscured in the mists of time, mingle with these images in the condensation of his own personal history. The publication *New Albania* embodies the use of images in the service of a political narrative, and its widely disseminated illustrations have entered into the collective memory of Albanians. Yet the physical deterioration of the badly reproduced magazines evokes the blurred facts and widening cracks that distort the meaning of historical events as they are variously represented over and over throughout time.

The presence of both copy and original allows for a contemplation of the effects of mediation versus direct encounter in terms of the processes of remembrance and forgetting. Just as certain iconic images come to represent a society of a certain time and place, we as individuals may not even be sure whether certain memories and impressions are our own or have been absorbed from some source beyond direct experience and internalized as personal recollections. The exercise of extracting and juxtaposing the essences of these variously experienced incidents illustrates that ultimately it does not matter whether the artist witnessed the events or not: they play out in memory in almost the same way. By isolating individuals from among the faces of a crowd, the artist also elevates them to heroic status, echoing the methods of propaganda while mimicking the innate redaction of the brain as it archives the past.

Official indoctrination starts in the classrooms with schoolbooks and human anatomy models, all ascribed with the credibility of scientific research and reinforced by displays in museums. These are the tools with which political leaders inscribe versions of history to support their credibility and cohere attendant beliefs. Qylafi's Museum of Nature paintings are still lifes of taxidermies displayed in Tirana's now defunct natural history museum. At first glance the creatures seem alive, positioned as they are in alert, natural postures, until we notice the vitrines containing them strewn among the disarray of a storeroom. The preservation process entails eviscerating the corpse, stretching the skin over a plaster imitation of the animal's original shape, and implanting blind, staring eyes to creating an uncanny yet inert similitude of a living thing. The luminous portraits were painted from photographs, once more removed from reality and bathed in the light of eternal idealization, after the Romantic style. Their status as specimens selected to memorialize the existence of certain species evidences choice as the defining act of narration.

Certain personal possessions hold almost talismanic power, such as *Mjeshtëtër të pikturës* (Masters of Painting), by Eduard Guxholli—the first book on art history to be published in Albania—chronicling the Western tradition from Giotto to Corot. Qylafi's father gave it to him in 1991—around the time Communism fell and Albania started the transition to democracy, and it was his very first art book. A gift from the artist's first drawing teacher, Giuseppe Ronchetti's *Manuale Hoepli per pittura* (Painting Manual), published in the 1920s, was prohibited during Communism as an unhealthy “foreign influence” on the new generation. Qylafi's teacher received it from his own teacher and successfully kept it under wraps. The selection of these books as tokens of remembrance or erasure is telling, and their meanings resonate as much in terms of presence or absence in the artist's personal narrative, as well as the history of Albania, as in their contents and constitution as objects.

The artist's copy of Plato's *Trial and Death of Socrates* reverberates both as testimony to the consequences of teaching outside official doctrine and as a forbidden object itself: Just as the Greek philosopher was sentenced to death for narrating what he saw as the truth, an Albanian orchestra conductor, the original owner of the book, was imprisoned for being “Western-oriented” (read “capitalist”), a violation embodied by the book itself, passed down to a piano student who later gave it to Qylafi. Yet this Ten Cent Pocket Series edition, published in 1922—in turn a reflection of the utopian ideal of “freedom of speech” promoted by Western societies—illustrates the practical impossibility of total isolation attempted by Albania's Communist regime. Making its way into the hands of the artist, it is imbued with all the more power as a symbol of taboo—and a fulfillment of the philosopher's prophecy that truth cannot be sanctioned, let alone known.

Our minds are so porous and the physical world so spectral that we become one with our environment as we absorb it with all of our senses. The video *Exercise on Telemann Fantasia no. 3* (2017) is a psychic cartography of the artist through a glimpse of the visual and aural experience of his studio. Qylafi performs the baroque music of the title on a recorder, something he does often in the course of a day; the version here is spliced together from recordings made over a series of days, manifesting a diary of daily moods. The various interpretations—manifest in tempo, tone, or timbre—may be seen to emulate his mental state at a given moment. The process by which our surroundings coalesce with our consciousness is conveyed in the video *A Tempo Rubato* (2017), a static perspective from the window of Qylafi's living room: the branches of a lush olive tree flutter to gusts of wind while the animated chirping of birds converges with the voice of Anthony Melchiorri, host of reality TV show *Hotel Impossible*, in a cacophonous soundscape. The viewer is tempted to construe meaning from this coincidence of occurrences, merely elements of an everyday domestic atmosphere.

Nothing more than a passing scent can trigger the mind to dredge up vestiges of a distant memory from the ragtag subconscious, bringing it to light out of chronology and thus transformed and/or clarified by the collapsing and mingling layers of intervening time. Emerging from the murky swamp of the subconscious like sea mammals coming

up for air, memories are conjured into the present by unpredictable impulses to evoke certain meanings in the present context or remain partly submerged as arresting flashes of déjà vu. When I walk in an Athens park in springtime, for example, the coo of the Hoopoe from among the pines invokes awaking in a bungalow on Senegal's Saloum Delta, calling to mind the sensations of the journey from Dakar, passing through a vast, dusty plain broken by the otherworldly silhouettes of baobabs. Suddenly I am in the Africa of my mind, a construct of remembrance not inhabited with the irksome qualities of the real place. Equally the things I experienced during the time spent writing this text have driven its intrinsically idiosyncratic flow and form.

The heart of reality beats within the interstices between consciousness and physics, perpetually enfolding one into the other like molecules. Thus the signification of things is in constant flux within infinite realities spliced together in a never-ending cinematic loop. It is all too complex to comprehend at once, so our brain orders and constructs what it desires to see and can bear to remember. As such it is impossible to recount even a single incident with complete accuracy. From the moment an event occurs there is an explosion of viewpoints radiating from every single witness—and very often the accounts seem to describe completely different events. Just as there is no objective account of history, there is no collective narrative without the currency of shared images, a commodity that tends to be held in the hands of those in power. The very matrix of collective archetypes represses the freedom of consciousness.

So is the collective unconscious actually nature or nurture? Qylafi's portrayal of his own subconscious evokes not only the treachery of images but also the transformative power of art. The disembodied ghosts of his paintings seem to inhabit a poetic landscape of the collective unconscious. We know that the present, and its consequent future, is built on particular constructions of the past. Yet the very impulse to order our subconscious may be the biggest peril: it is the aimless ambling of the mind that leads to dreams we never would have dreamed of. As Nikos Kazantzakis explains in *Ascesis*, freedom begins with the realization, "All that I see, hear, taste, smell, and touch are the creations of my mind."

Cathryn Drake

E tashme e kryer: kujtimet dhe kujtesa

"E kotë është të ëndërrosh një vend të egër larg nga vetja.
Të tillë nuk ka."
– Henri Dejvid Thoro, "Ditari", 30 gusht, 1856

"Ndodhi në kohën e tashme" e Leonard Qylafit është një univers personal pikturash, videosh dhe materialesh arkivore që evokojnë mekanikën e kujtesës dhe përshkueshmërinë e mëndjes njerëzore, bashkë me mënyren se si imazhet depërtojnë në sferën e së pandërgjegjshmes kolektive. Përmes këtyre punimeve të ndërlidhura, artisti eksploron natyrën ndërsjelltasi transformuese të simbiozës sonë me mjedisin fizik, dhe bashkëveprimin dinamik ndërmjet perceptimit dhe veprimit që merr formën e një realiteti në ndryshim të vazhdueshëm. Në tërësinë e saj vepra artistike e Qylafit ngërthen një sërë përvojash, objektesh dhe ndikimesh kalimtare që reflektojnë mënyrën se si truri njerëzor, në xhunglën e tij të neuroneve, përpiqet t'i japë formë masës kaotike të ndijimeve fillestare, duke na lënë kësisoj nën ndikimin e nëndërgjegjshëm të sinjaleve që lënë fare pak, ose aspak, gjurmë në vetëdije.

Pikturat e ciklit *Imazheri* (2014–2016) paraqesin pjesëmarrësit e ngazëllyer të paradave të mesit të viteve 1980, kohës së udhëheqësit komunist Enver Hoxha deri në atë të rënies së regjimit të vjetër politik, periudhë kur Qylafi ishte ende fëmijë. Të interpretuara si një shpërthim kinematografik ngjyrash, detajet e këtyre pikturave janë "nxjerrë" prej ilustrimeve me cilësi të ulët që botoheshin tek "Shqipëria e re", organ ky i propagandës zyrtare përmes të cilit përhapej vizioni idilik i familjes së përkryer komuniste apo i Tiranës si një kryeqytet i paqtë, me organizim racional e të efektshëm.

Tek "Shqipëria e re" 4/1983 festimet për ditën e 1 Majit ilustrohen prej fotove surreale që tregojnë formacione të mëdha njerëzish – batalione ushtarësh dhe fëmijë shkolle – të sinkronizuar në mënyrë mbresëlënëse, rreth të cilëve, brënda stadiumit Qemal Stafa, vërtiten valltarë popullor. Autori ka shmangur parullat politike dhe shenjat e tjera, ndërsa është përqëndruar në fytyrat e qeshura të të rinjve, të cilët duken si të kapluar nga një ekstazë karnavalesh, mes balonave dhe cohave plot ngjyra të ndezura si prej pakosh çamçakëzi. Një det i tërë marshuesish gjakon si një njollë e kuqe dhe e plotë: një masë e papërcaktuar nga ku ngrenë krye koka të vogla njerëzish që i japin sens individit mes turmës përmes ritmit të ndërprerë. Paraqitja si e shfokusuar e këtyre pikturave evokon shijen poetike që marrin kujtimet përgjatë aktit të rikthimit në vetëdije, ndërsa lihet mënjanë shpesh ajo që është më kuptimplota.

Ndryshe nga ç'thamë për skenat e lartpërshkruara, ngjarjet e ciklit *Ndodhi* (2017) kanë pasur për dëshmitar vetë autorin. Përmes kësaj serie të re pikturash, Qylafi sjell të zmadhuara një sërë detajesh nga fotografitë e tij analoge të realizuara në janarin e vitit 2011 gjatë një demonstrate kundër korrupsionit qeveritar që kulmoi dhunshëm. Edhe pse ngjyrat këtu janë, më të errëta dhe realiste, madje disi "ndjellakeqe", prej fytyrave të njerëzve nuk shquajmë dot asnjë shenjë, sado të vagullt, të asaj që do të ndodhë më pas – përkundrazi, ato përcjellin një ndjesi shprese. Njëlloj si fotot e revistave të vjetra, edhe këto imazhe janë disi të mjegullta, cilësi që kësaj here mbartet

në film prej shkepjes, por që shërben edhe për të na distancuar nga drejtëpërdrejtësia e ngjarjeve. Edhe këtu, mënyra se si Qylafi i manipulon, shtrupëzon dhe shkëput subjektet e tij prej kontekstit rrethues u rrit fuqinë imazheve si nxitësit e kuptimit dhe kujtesës. Interpretimi i fytyrave me anë të pikturimit i idealizon më tej ato, si dhe i largon më shumë nga e koha e tashme, duke u percjellë edhe ndjesinë e domethënies historike. I lexuar në retrospektivë ky grumbull njerëzish portretizon krisjen midis idealit të demokracisë dhe shfrytëzimit të saj si simbol, që nxitet nga fuqia e dëshirës për të besuar.

Në të vertetë, shteti komb nuk është veçse një trillim i përtyptshëm që luan rolin e një mekanizmi kontrolli, i cili i shërben ndërtimit të bashkësive njerëzore, identitetit vetjak dhe, madje, edhe nxitjes së konflikteve kur këto vihen në funksion të kompaktësimit komunitar. E shkuara komuniste e Shqipërisë ruhet ende si gjurmë e pashlyer e edukimit emocional të të gjithë atyre që u rriten nën ndikimin e saj. Autori i ka interpretuar këto skena në kanavace si kujtime tepër të gjalla, por që vijnë përmes një butësie impresioniste. Sigurisht, kujtimet e lumtura të fëmijërisë së vetë Qylafit, tanimë të errësuar nga largësia e kohës, përzihen me këto imazhe në kondensimin e historisë së tij vetjake. Botimi i revistës “Shqipëria e re” mishëron përdorimin e imazheve në shërbim të një narrative politike, ndërsa ilustrimet e saj të përhapura gjerësisht kanë zënë vend në kujtesën kolektive të shqiptarëve. Megjithatë, rrënimi fizik i revistave të prodhuara keqazi evokon turbullimin e fakteve dhe thellimin e krisjeve që u shtrembërojnë kuptimin ngjarjeve historike, ndërsa këto të fundit përfaqësohen në mënyra të ndryshme, pambarimisht përgjatë kohrave.

Prania e përbashkët; si e kopjes ashtu edhe e origjinalit, na mundëson soditjen e kontrastit mes ndërmjetësimit dhe takimit të drejtëpërdrejtë, nëpërmjet termave të procesit të të kujtuarit dhe harresës. Ashtu si, disa imazhe stereotipike fitojnë vlerën e përfaqësimit të një shoqërie në një kohë dhe vend të caktuar, ashtu edhe kujtimet e mbresat tona individuale, të cilat ne i përjetojmë subjektivisht si autentike, mund të mos jenë fare të tilla, por të kenë depërtuar si ndërhyrje prej së jashtmi, në fondin e kujtesës vetjake. Nxjerrja dhe pranëvendosja kontrastuese e brendive të këtyre ngjarjeve, të cilat percjellin përjetime të ndryshme, shërben edhe për të demonstruar faktin se; në fund të fundit, nuk ka rëndësi nëse artisti ka qënë dëshmitar i drejtëpërdrejtë i tyre apo jo, në çdo rast ngjarjet luajnë njësoj me kujtesën. Duke i veçuar prej turmës, autori u jep disa individëve statusin e heroit. Kjo ngritje drejt një rrafshi më të epërm vjen si jehonë e metodave të njohura propagandistike, ndërsa shpërbën edhe përpunimin redaksional që truri u bën të dhënave të përvojës kur arkivon të shkuarën në kujtesë.

Indoktrinimi zyrtar fillon qysh në bankat e shkollës nëpërmjet teksteve mësimore dhe modeleve të anatomisë së njeriut, të cilave u atribuohet besueshmëria e kërkimit shkencor, ndërsa përforcohet edhe përmes shfaqjeve nëpër muze. Këto janë veglat me anë të të cilave udhëheqësit politike skalisin versionet e tyre të historisë, me synimin për t'u bërë më të besueshëm si dhe për t'u dhënë një themel më të shëndoshë besimeve shoqëruese të ngrehinës ideologjike. Pikturat e ciklit Muzeu i natyrës janë “natyra të qeta” të

kafshëve të balsamosura në muzeun, sot të rrënuar, të shkencave të natyrës në Tiranë. Në pamje të parë, pozicionet e natyrshme dhe qëndrimi vigjilent i krijesave bëjnë që ato të duken të gjalla, por vetëm kur i vërejmë në vitrinat ku mbahen mes rrëmujës së një dhome-magazinë. Procesi i ruajtjes së trupave kërkon nxjerrjen e zorrëve të kafshës, shtrirjen e lëkurës së saj mbi trupin e një kopjeje prej allçie, dhe vendosjen në gropëza të syve të verbër, të ngulet, që përftojnë efektin e një ngjashmërie të mistershme, -por, gjithsesi inerte me krijesën e vërtetë. Këto portrete të ndritshme janë pikturuar prej fotografive, të larguara sërish nga realiteti dhe të lara me dritën e një idealizimi të përjetshëm, sipas stilit romantik. Statusi i tyre si përfaqesues të përzgjedhur për të përkujtuar ekzistencën e specieve, dëshmon për procesin e zgjedhjes si akti përcaktues i rrëfimit.

Disa objekte në zotërimin personal të artistit duket se mbartin një fuqi gati prej hajmalie. Për shëmbull: libri i tij i parë i artit, “Mjeshtër të pikturës” nga Eduard Guxholli – i pari botim mbi historinë e artit në Shqipëri, ku rrefehet kronika e pikturës perendimore prej Xhotos deri tek Koroja – iu dhurua Qylafit nga i ati në vitin 1991, në kapërcyellin midis dy kohëve, asaj të komunizmit që po rrëzohej dhe kohës së re të sistemit demokratik. Një dhuratë për autorin nga mësuesi i tij i parë i vizatimit, “Manual i pikturës” i Xhusepe Ronketit (*Manuale Hoepli per Pittura*, Giuseppe Ronchetti), i botuar në vitet 1920, u ndalua gjatë periudhës së komunizmit si një “ndikim i huaj” i pashëndetshëm për brezin e ri. Vetë mësuesi i Qylafit e kish trashëguar “Manualin” nga mësuesi i tij i dikurshëm, dhe për një kohë të gjatë e kish mbajtur të fshehur me kujdes. Përzgjedhja e librave të tillë si simbole të kujtesës dhe fshirjes së saj është domethënëse, ndërsa kuptimi i tyre rikumbon po aq me praninë dhe mungesat në narrativën personale të artistit dhe historinë e Shqipërisë sa edhe me përmbajtjen dhe përbërjen që kanë këto objekte.

Një kopje e artistit, e Dialogeve të Platonit – përmbledhja “Gjyqi dhe vdekja e Sokratit” (*Trial and Death of Socrates*) – qëndron si dëshmi e pasojave të përhapjes së ideve që nuk përkojnë me doktrinën zyrtare, por edhe si objekt i ndaluar në vetvete. Njëllor si filozofi grek, i cili u dënua me vdekje për shkak se u mësonte të tjerëve atë që ai e quante të vërtetë, zotëruesi i parë i librit, një dirigjent shqiptar, u burgos për “ndikime perëndimore” (me fjalë të tjera, “kapitaliste”), shkelje kjo që mishërohej edhe prej vetë librit, i cili kaloi me pas në duart e një studenti të pianos, për të mbërritur në fund tek vet Qylafi. Megjithatë, ky botim i lirë i vitit 1922, pjesë e një serie librash xhepi që kushtonte vetëm 10 cent – në vetvete pasqyrim i idealit utopik të shoqërive perëndimore për “lirinë e shprehjes” – tregon se edhe regjimi komunist shqiptar, i njohur për ashpërsinë e censurës mbi fjalën e lirë, e kish të pamundur në praktikë të realizonte izolimin total të shoqërisë. Mbërritja në duart e artistit i jep librit një fuqi të shtuar si simbol i një tabuje, por edhe si përmbushje e fjalëve profetike të filozofit, se e vërteta nuk mundet të kufizohet prej sanksioneve ligjore, e aq me pak të përcaktohet si e njohur njëherë e përgjithmonë.

Mëndjet tona janë aq të përshkueshme dhe bota fizike aq jo-solidë saqë ne njësohemi me mjedisin rrethues ndërsa e përthithim atë përmes shqisave. Videoja “Ushtrim mbi fantazinë nr. 3 të Telemanit” (*Exercise on Telemann Fantasia no. 3*), është një hartografi

shpirtërore e artistit e përvijuar përmes kqyrejs së përvojës pamore dhe dëgjimore të studios së tij. Qylafi e luan muzikën baroke në fyell, shpesh përgjatë ditës. Versioni i treguar në video përmban regjistrime nga ditë të ndryshme, e ndaj paraqitet si një lloj ditari i gjëndjeve emocionale. Interpretimet e ndryshme, të dallueshme për nga tempi, toni apo timbri, mund të shihen sikur ndjekin gjëndjen e brëndshme të artistit në një moment të dhënë. Procesi përmes të cilit rrethanat ku gjendemi shkrihen e bëhen një me ndërgjegjen përçohet përmes videos *A Tempo Rubato* (2017), një perspektive e palëvizhme nga dritarja e dhomës së Qylafit. Degët e një peme të harlisur ulliri dridhen prej shkulmeve të erës, ndërsa cicerimat plot gjallëri të zogjve ngatërrohen me zërin e Antoni Melkiorit – prezantuesi i “Hotel i pamundur” (*Hotel impossible*), një *reality show* televiziv – në një kakofoni tingujsh. Shikuesi griset të gjejë kuptimin prapa përkimit të këtyre ndodhive të vogla, përbërëse të thjeshta të një gjëndjeje të përditshme shtëpiake.

Mjafton edhe gjurma kalimtare e një arome të lehtë për të vënë në lëvizje mekanizmin mendor të nxjerrjes së ndonjë kujtimi të largët prej rrëmujës së nënvetëdijes. Duke dalë kësisoj në dritë, kujtimi sikur shkëputet nga korniza e kronologjisë, madje shndërrohet dhe/ose qartësohet prej rrafshimit dhe përzierjes së shtresëzimeve të ndërmjetme kohore. Ashtu si gjitarët e detit që dalin në sipërfaqe për të marrë frymë, kujtimet ngjiten drejt së tashmes nga ujërat e errëta të nënvetëdijes, të thirrura prej impulseve të paparashikueshme, për të evokuar kuptime të caktuara në kontekstin aktual ose edhe për të mbetur pjesërisht të kredhura në mister si spikama befasuese të ndonjë *déjà vu*-je. Për shembull, kur më qëllon të shëtis në pranverë në një park të Athinës gugatja e ndonjë papëze nga pishat përreth me sjell ndërmend një shtëpi përdhese në deltën e lumit Saloum në Senegal, ndjesitë e udhëtimit nga Dakari, rrugëtimit përmes një rrafshine të pamatë gjithë pluhur, të shënjuar vetëm nga siluetat e tjetërbotshme të baobabëve. Papritur gjendem në Afrikën time të brëndshme, të ndërtuar me mjetet e kujtesës, ku nuk ekzistojnë më cilësitë e pakëndshme të vëndit të vërtetë. Po njëlloj, gjërat që kam përjetuar që ne krye të herës duke shkruar këtë tekst, i kanë dhënë shtysë ritmit dhe kontureve të formës së tij të veçantë.

Zemra e realitetit rreh në zonën e ndërmjetme midis ndërgjegjes dhe fizikës, duke i mbështjellë këto pambarimisht me njëra-tjetrën si molekula. Domethënia e gjërave gjëndet në një proces ndryshimi të vazhdueshëm brënda realiteteve të pafundme që ndërlidhen si një seri imazhesh kinematografike pa përfundim. Gjithçka është tepër komplekse për t’u kuptuar menjëherë, ndaj edhe truri ynë e organizon dhe e ndërton realitetin në mënyrë që të shohë atë çka dëshiron apo të kujtoj atë me të cilën mund të përballet. Për këtë arsye e kemi të pamundur të tregojmë me saktësi absolute qoftë edhe një ndodhi të vetme. Ndodhja e një ngjarjeje shkakton një shpërthim pikëvështrimesh të ndryshme, shpesh aq të pangjashme me njëra-tjetrën, saqë edhe rrëfimet e dëshmitareve përkatës duket sikur u referohen ngjarjeve krejt pa lidhje mes tyre. Ashtu siç nuk mund të kemi një rrëfim objektiv të historisë, ashtu nuk mund të kemi as edhe një narrativë kolektive pa qarkullimin e imazheve përbashkuese, të cilat, si rregull, qëndrojnë në duart e të pushtetshmëve. Vetë matrica e arketipave kolektive ushtron një trysni shtypëse mbi lirinë e ndërgjegjes.

Përfundimisht, a është e pandërgjegjshmja kolektive pjesë e natyrës apo rezultat i ndikimeve të jashtme? Portretizimi që Qylafi i bën nënvetëdijes së tij evokon jo vetëm pabesinë e imazheve por edhe fuqinë transformuese të artit. Hijet e çmishëruara të pikturave të tij duket sikur banojnë në peizazhin poetik të së pandërgjegjshmes kolektive. Ne e dimë se e tashmja dhe e ardhmja që rrjedh prej saj, ngrihen mbi konstruktet e të shkuarës. Megjithatë, vetë shtysa për të vendosur rregull në të pandërgjegjshmen tonë mund të përbëjë edhe rrezikun më të madh: janë pikërisht endjet e paqëllimta të mëndjes që përfundojnë me ëndrra të cilat, përndryshe, nuk do t’i kishim parë kurrë. Siç na shpjegon Nikos Kazanxakis tek *Ascesis*, liria fillon duke kuptuar se “Gjithçka që unë shoh, dëgjoj, shijoj, nuhas, dhe prek është krijim i mëndjes sime.”

Occurrence (detail #2)
Ndodhi (detaj #2)

Oil on canvas
Vaj në kanavacë
107 × 120 cm
2017

